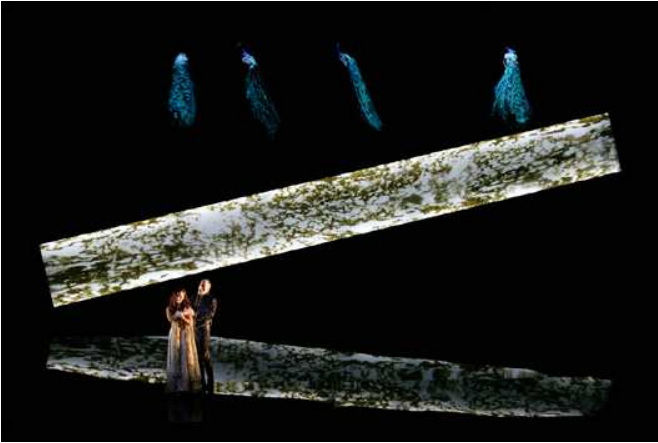


ZONSVERDUISTERING VAN EEN ARS GALLICA

Ernest Chaussons "Le roi Arthus" In het licht van het Wagnerepigonisme.

door Jos Hermans

© ContraPUNT III/3, jan-feb 2004



Wat is het voor een vloek die rust op *Le roi Arthus* van Ernest Chausson? De wereldcreatie van het werk anno 1903 in de Koninklijke Muntchouwburg was een society event en kende een groot succes. Zes jaar later bleek het werk nog steeds een grote indruk te hebben nagelaten, blijkens een enquête die het muziektijdschrift *Theatra* hield onder de bezoekers van de Munt. Chaussons opera behoorde toen nog steeds tot de top-vier van de meest gevraagde werken, na *Tristan und Isolde*, *Pelléas et Mélisande* en *Götterdämmerung*. Kort na de eerste wereldoorlog is de populariteit van het werk vervolgens vrij snel uitgedoofd. Hoe is dit te verklaren? Het werk heeft immers alle troeven om zich in het repertoire te handhaven. Het is een meesterlijke partituur, haar muziek is dwingend en stuurt de dramatische handeling effectief. Ze leidt ons naar een wereld van betovering en beroert daarmee één van de fundamentele wezenskenmerken van de operakunst. De hoogtepunten van het werk bezitten grote dramatische spankracht of zijn poëtisch exalterend: het liefdesduet in het eerste bedrijf, de monoloog van Arthus in het tweede bedrijf, de zelfmoord van Genièvre in het derde bedrijf. Ontstaan binnen de kunststroming van het symbolisme leent *Le roi Arthus* zich uitstekend tot een postmoderne scènische behandeling. De wereld van Fernand Khnopff vindt naadloos aansluiting met de hedendaagse scenografie van Robert Wilson of Roland Aeschlimann. Dit alles zijn geen geringe kwaliteiten voor een partituur die pretendeert een opera te zijn.

Voor Chaussons efemere aanwezigheid op het operatoneel kan ik geen andere reden bedenken dan dat het werk, reeds vroeg gecanoniseerd tot model van het Franse Wagnerepigonisme, door de machtige aura van het Duitse voorbeeld geëclipseerd is geworden. "Het lijdt

geen twijfel dat Wagner Chausson op diepgaande manier heeft beïnvloed en Chaussons opera is openlijk Tristaniaans", schrijft Daniele Callegari. "De stempel van Wagner is het grootst in het eerste bedrijf", schrijft Jacques Detemmerman in *La Monnaie Symboliste*. "Leunt het eerste bedrijf nog aan bij Berlioz, en knoopt het tweede bedrijf direct aan bij Wagner, dan komt in het derde bedrijf door zijn kompositorische schriftuur en zijn ontknoping, de meest typische en beste Chausson tot uiting", schrijft Chausson-biograaf Jean Gallois in het programmaboek van De Munt. Waarom geraakt men het zo moeilijk eens over de reikwijdte van de invloed van Richard Wagner en waarom doet Jean Gallois in *La Monnaie symboliste* zo'n flauwe poging om Chausson los te weken van Wagner door zich vast te bijten in details die de afstand tussen *Arthus* en *Tristan und Isolde* zouden moeten demonstreren? De waarheid is dat de partituur bol staat van de bijna letterlijke citaten uit *Götterdämmerung*, *Siegfried*, *Parsifal* en *Tristan und Isolde*. Bekijk men het werk iets ruimer, dan stelt men vast dat volledige scènes op Wagneriaanse leest zijn geschoid: het liefdesduet van het eerste bedrijf refereert duidelijk naar het Tristaniaanse "O sink hernieder, Nacht der Liebe", de grote monoloog van Arthus in het tweede bedrijf is gedrenkt in een onmiskenbaar Wagneriaans pathos, muzikaal verwijst hij zowel naar Koning Marke als naar Amfortas. Het lied van de landbouwer in het derde bedrijf herinnert aan het lied van de herder uit *Tristan und Isolde*. Verwijst de driehoek Arthus-Lancelot-Genièvre oppervlakkig naar de driehoeksverhouding uit *Tristan und Isolde* dan brengt de morele kern van de handeling -de antithese tussen het liefdesinstinct dat alles verteert en de heilzame catharsis van het geloof waarbij de mens gesterkt wordt via onthechting (aldus Callegari)- ons heel erg dicht in de buurt van *Parsifal*. Het is zinloos om zoveel frappante gelijkenissen met het muzikale en thematische materiaal van Wagner te ontkennen. Het is even zinloos om de invloed van Berlioz en de Grand Opéra te ontkennen en daarbij Chaussons eigen authenticiteit over het hoofd te zien.

Chausson ontdekte Wagners muziek in de opera van München, reisde vervolgens naar Bayreuth voor de wereldcreatie van *Parsifal* in 1882. De indruk die hij daar opdeed was zo overweldigend dat hij zich een jaar later niets mooiers kan voorstellen dan zijn huwelijksreis af te stemmen op een hernieuwde kennismaking met de Bayreuthse *Parsifal*. Drie jaar later start hij de compositie van zijn *Roi Arthus*. Chausson heeft oprecht gepoogd zich te "dewagneriseren". De moeizaamheid en de vertwijfeling van het proces waarmee hij zich van het "rode spook"

van Wagner trachtte te emanciperen is gedocumenteerd in de briefwisseling met Paul Poujaud en Henry Lerolle. “Wagneriaans in de inhoud en in de muziek, is dat niet wat van het goede teveel”, schrijft hij in 1886 aan Poujaud. En “Ik voel mij als een mier die op haar weg een grote rollende steen tegenkomt”. Die rollende steen was Richard Wagner. Componeren in zijn schaduw was hard labeur. In Duitsland kon men tot 50 jaar na zijn dood niet aan Wagner voorbij. De vele talenten die onder het vaandel van het wagnerisme roemloos ten onder gingen, kan men als immens tragisch bestempelen. Het was geen creatieve noodzaak die hen naar de schrijftafel dwong maar de hypnotische kracht van het overmachtige voorbeeld. In plaats van personages van vlees en bloed bevolkten bloedloze, papieren tijgers hun partituren. Toch zijn er, in het zog van Wagner, zowel in Frankrijk als in Duitsland geniale werken ontstaan. Maar het is toch vooral het Franse wagnerisme gelukt om, ook met de blik op Wagner, een zelfstandig en substantieel oeuvre voor het toneel te creëren. Bij alle bewondering voor de meester van Bayreuth, was het Franse wagnerisme toch gekenmerkt door een lichte ironische afstand die hen in staat stelde, vergeleken bij het Duitse fenomeen, een grotere ideologische en muzikale zelfstandigheid te bewaren. Wij weten dat uit de geschriften van o.a. Camille Saint-Saëns en Claude Debussy. Vermoedelijk heeft de culturele afstand met aartsvijand Duitsland dit mogelijk gemaakt. Het verwonderlijke is dat het Chausson enigszins is gelukt een eigen weg te vinden naar een weelderige en zinnelijke orchestrale klankwereld waaruit de zwaarmoedigheid van het plumpe Duitse wagnerisme is verdwenen.

Hoe krijgt *Le roi Arthur* zijn verdiende plaats terug in de canon van de operaliteratuur? Door de authenticiteit van Chausson met klem te benadrukken –zoals de Munt lijkt te doen- of door te wijzen op de congenialiteit tussen Chausson en Wagner? Het eerste lijkt vanzelfsprekend maar is totnogtoe weinig succesvol gebleken, het laatste is nog niet geprobeerd. Een vloek kan slechts door een reinigende, heiligende daad worden opgeheven. Dat brengt ons terug tot Bayreuth dat mijns inziens de morele plicht heeft om het handjevol meesterwerken die het wagnerisme heeft voortgebracht en die onder Wagner hebben geleden, te rehabiliteren. Pas hier, in het schrijn dat Wagner voor de vrienden van zijn kunst heeft opgericht, zullen deze werken de artistieke omgeving en de publieke erkenning kunnen vinden, die ze verdienen. Zolang de kruideniersmentaliteit van de familie Wagner de nalatenschap van haar stamhoofd beheert, lijkt dit onwaarschijnlijk. Maar ooit zal *Le Roi Arthur* op de affiche van Bayreuth terecht komen. Laat het de verdienste zijn van de Munt om in het proces van rehabilitatie van Chausson's meesterwerk opnieuw baanbrekend te zijn geweest.

