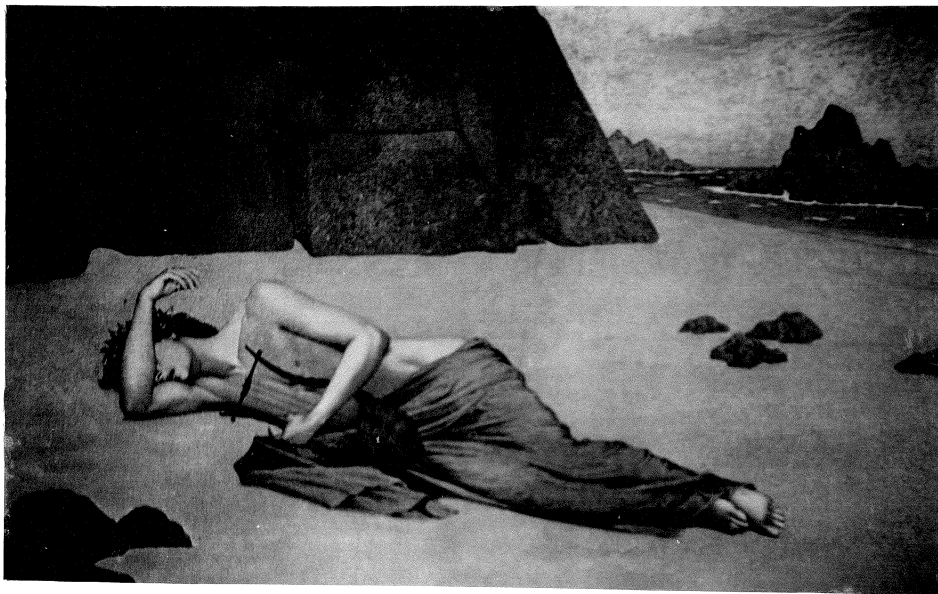


HET GALMEND VERLANGEN

opera als theater van mythe en rite in de jaren '80



Pieter de Rooij

doctoraalscriptie Culturele Antropologie/NWS
Amsterdam, augustus 1988

op de titelpagina: 'het klagen van Orpheus'
van Alexandre Seon, 1896

"Met haar hoofd licht naar achteren, de ogen
half gesloten, zong ze een Italiaanse aria;
zij glimlachte terwijl ze zong, en
tegelijkertijd lag er iets plechtigs, zelfs
iets strengs op haar gezicht... het teken van
opperste verrukking!"
(in: 'Verschijningen', 1864 / Ivan Toergenjev)

De aanzet tot dit onderzoek, een kort woord vooraf

Toen ik in het najaar van 1986 besloot om een plan op te stellen voor het verrichten van leeronderzoek naar 'de beleving en waardering van opera door het operapubliek van Het Muziektheater' bezat ik nog niet veel kennis van de theatervorm opera. Mijn raakvlakken en ervaringen met het genre kwamen tot ongeveer drie maanden vóór dat besluit - dus tot ongeveer juni 1986 - voornamelijk neer op het af en toe eens beluisteren van enkele operaproducties en een aantal aria's die ik op geluidsband en langspeelplaat bezat: 'L'Orfeo' en 'Il Combattimento di Tancredi e Clorinda' van Claudio Monteverdi, 'Einstein on the Beach' en 'Satyagraha' van Philip Glass en een aantal 'alle 13 goed'-LP's met daarop vele prachtige aria's van grootheden als Mozart, Rossini, Verdi en Puccini, vertolkt door beroemde zangvirtuozen. Verder bezat ik mooie herinneringen aan een productie van Mozart's opera 'de toverfluit' waar ik lang geleden - ik meen omstreeks 1970 - via het medium televisie een keer mee had kennisgemaakt en als klein jongetje erg van onder de indruk was. En nog niet zo lang geleden - in een van de beginjaren '80 - werd ik 'gegrepen' door een televisie-registratie van Wagner's operacyclus 'Der Ring des Nibelungen' die door de VPRO werd uitgezonden. Voordat ik aan mijn opera-onderzoek begon had ik geen enkele ervaring met het beleven van opera in het theater, maar sinds het 'opstarten' van mijn onderzoek heb ik regelmatig operaproducties bezocht in Amsterdam. Tijdens mijn onderzoek heb ik door het verzamelen en doornemen van een grote hoeveelheid operaaliteratuur veel kennis kunnen vergaren en ben ik vele opera-opnamen op langspeelplaat en geluidsband rijker geworden. Mede daardoor is sindsdien mijn enthousiasme over de expressiemogelijkheden en de communicatiekracht van het medium opera alleen maar groter geworden.

In de zomer van 1986 kreeg ik plotseling veel meer belangstelling voor opera. Op een dag in juni had ik Richard Strauss' opera 'Salome' geleend van de fonothek. Toen ik thuis naar dit werk ging luisteren werd ik er direct door 'gegrepen en overweldigd'. Vervolgens kon ik er niet genoeg van krijgen. Talloze malen liet ik deze 'volmaakte uitbarsting' over en door me heen gaan. Deze bijzondere ervaring, die me trouwens later ook bij het beluisteren van andere opera's overkwam, leidde er toe dat mijn interesse voor opera sterk toenam en dat ik het genre - veel meer dan voorheen - ging beschouwen als een belangrijke, serieuze kunstvorm. Sindsdien is opera als muziekgenre binnen het geheel van mijn muzikale voorkeuren een belangrijke plaats gaan innemen. In de maand september van datzelfde jaar werd aan het Amsterdamse Waterlooplein een gigantisch bouwcomplex in gebruik genomen: de Stopera (stadhuis-opera). In het theatergedeelte van dit prestigieuze gebouw, Het Muziektheater, het eerste echte operatheater in Nederland, namen een dans- en een operagezelschap, respectievelijk Het Nationale Ballet en De Nederlandse Opera, hun intrek. Omstreeks deze periode zat ik verlegen om een onderwerp voor leeronderzoek dat de moeite waard zou zijn. Aan opera als onderzoeksonderwerp had ik helemaal nog niet gedacht. Ik had net besloten een lang gekoesterd en al goedgekeurd plan om onderzoek te gaan verrichten naar de religieuze beleving bij de leden van een kloosterorde in België, niet door te zetten. Ik zou in dat onderzoek vooral gaan letten op het

gebruik en de functie van muziek en zang in hun dagelijkse riten. Om uiteenlopende redenen wilde ik dat plan in die periode niet doorzetten. Ik ging op zoek naar een ander onderwerp. Het moest, vond ik, in elk geval een onderwerp zijn waarin muziek een voorname rol vervult. Ik had daartoe immers eerder het bijvak etnomusicologie gevolgd. Toen ik in die periode een gesprek had met Jojada Verrips (die mijn plan voor het 'klooster'-onderzoek had goedgekeurd en daarbij als begeleider zou optreden) over mogelijkheden om op korte termijn een ander onderzoeksplan te realiseren kwam het idee tevoorschijn voor een onderzoek naar de beleving en waardering van opera. Jojada gaf daartoe de aanzet. Of beter gezegd, zijn voorzet werd een schot op doel. Het leek hem zinvol om mijn gedachten eens te laten gaan over de interessante opera-ontwikkelingen die op het Waterlooplein met de ingebruikneming van Het Muziektheater aan de gang waren. Zo werd het idee geboren. Het is verbazingwekkend dat ik zelf niet op het idee ben gekomen. Want opera hield me op dat moment al erg bezig. Zozeer zelfs -aardig detail en werkelijk waar gebeurd- dat ik, toen Jojada mij in het genoemde gesprek allerlei interessante suggesties voor een 'opera'-onderzoek aan de hand deed, prompt twee operaboeken (over Richard Strauss) -die ik 'blijkbaar' bij me had- op tafel wist te leggen.

Tussen de geboorte van het idee voor mijn leeronderzoek en de verwerking en uitwerking daarvan in deze studie liggen bijna twee jaren. Het schrijven van deze scriptie -waaraan ik in januari 1988 begon- was een zware klus, maar dat schijnt 'normaal' te zijn. Gelukkig was die zware klus niet vervelend. Aan een of ander leuker, interessanter en boeiender onderwerp voor een afstudeerscriptie heb ik tijdens het schrijven van deze scriptie niet hoeven denken, want wat is er leuker dan schrijven over de opera?! Ik heb met enorm veel plezier aan deze scriptie gewerkt. Het was de moeite waard!

Tot slot van dit woord vooraf wil ik een aantal mensen bedanken. Jojada Verrips' optreden als begeleider, tijdens het verrichten van het opera-onderzoek en het schrijven van deze scriptie, heb ik als een enorme ondersteuning en stimulans ervaren. Zijn commentaren waren niet alleen nuttig en doeltreffend, maar vaak ook zeer inspirerend. Aan mijn onderzoek leverde ook Birgit Meyer -vooral in de beginfase- een belangrijke bijdrage. Ik ben haar niet alleen zeer erkentelijk voor enkele nuttige literatuursuggesties, maar ook voor de vele malen dat ze mij in de gelegenheid stelde generale repetities in Het Muziektheater te bezoeken. Dankzij het bezoeken van die generale repetities -het was voor mij financieel niet haalbaar veelvuldig de gewone publieksvoorstellingen te bezoeken omdat me daarvoor geen subsidie werd verstrekt- heb ik vier van de dertien informanten, die in deze scriptie zullen worden opgevoerd, kunnen bereiken -waarvan drie informanten rechtstreeks-. Slechts één informant kon ik via de normale publieksvoorstelling bereiken. Met negen van de dertien informanten kwam de ontmoeting niet rechtstreeks in het Muziektheater tot stand. Met hen kon ik dankzij een vijftal personen in contact treden: Annemarie Aalders, Bert Berenschot, Maruska Svasek, Isa Thie en Jeannette Wasscher. Bert Berenschot ben ik tevens zeer erkentelijk voor diens kritische opmerkingen bij een eerdere versie van de inleiding. Gerben Kroese dank ik voor het feit dat ik voor het opnemen

van een groot aantal informantengesprekken van zijn opname-apparatuur -die niet alleen handzaam, maar ook uitstekend van kwaliteit was- gebruik mocht maken. Twee personen mag ik tenslotte niet vergeten te bedanken, mijn zus Marie-Jeanne voor enkele zinvolle literatuursuggesties en mijn broer Vincent voor diens op- en aanmerkingen bij een eerdere versie van deze scriptie.

INLEIDING

"Zingend wordt het woordeloze denken verklankt. Daarom zijn mensen verslaafd aan de opera: ze horen hun geheime gedachten."
(Schönberger 1986: zonder paginavermelding)

Een westerse kunstvorm die de laatste jaren overal ter wereld een opmerkelijke opleving doormaakt is de opera. Ook in Nederland mag de opera zich momenteel in een grote belangstelling verheugen. De telkens uitverkochte operavoorstellingen in het nieuwe Muziektheater in Amsterdam, vorig seizoen ('86-'87) en dit seizoen ('87-'88), vormen een treffende illustratie van dit fenomeen. Voorts is het opvallend dat in vele operatheaters, waaronder het Amsterdamse Muziektheater, een toename van jeugdig publiek kan worden vastgesteld. Wanneer we de volgeboekte operahuizen van de laatste jaren als maatstaf nemen kunnen we zelfs spreken van een drastisch toegenomen populariteit van opera. Dit is, gezien in het licht van de ontwikkelingsgeschiedenis van opera in de twintigste eeuw, op het eerste gezicht verbazingwekkend.

Na de Eerste Wereldoorlog zijn er maar weinig opera's geschreven die met enige regelmaat worden opgevoerd. Het repertoire dat vandaag wordt opgevoerd stamt hoofdzakelijk uit een periode die ongeveer honderdvijftig jaar beslaat, en loopt vanaf het einde van de achttiende eeuw tot en met het begin van de twintigste eeuw.

Tot het begin van de twintigste eeuw werden opera's door componisten steeds vanuit eenzelfde esthetische norm getoonzet:

"Das Behagen am Wohlklang, selbst wenn es sich um Eifersucht, Rache und Mord handelt, die Wahrung des schönen Scheins, die wir in

allen Opern jener Zeit vor dem Ersten Weltkriege finden, (...)." (Borris 1962: 5)

Maar rond de eeuwwisseling (1900) ondergingen literatuur, beeldende kunst, wetenschap en filosofie ingrijpende veranderingen. Het negentiende-eeuwse positief-romantische denken maakte plaats voor een visie waarin de geheiligde christelijk-humanistische waarden, tradities en taboes aan betekenis inboetten. Er ontstond een mensbeeld waarin het individu geplaatst wordt in een wereld vol angst, twijfel en onzekerheid en hoofdzakelijk vanuit een pessimistische visie op de werkelijkheid wordt belicht. Literatuur, beeldende kunst en muziek uit het 'fin-de-siècle'-tijdvak getuigen hiervan. De periode 1890-1914 wordt over het algemeen gekenschetst als

"(...) the last period during which opera flourished as a lively contemporary thing, with a clear bond between the composer and the public." (Kerman 1956: 252)

In deze jaren rondom de eeuwwisseling vonden radicale muziektheoretische opvattingen doorgang in de westerse muziekpraktijk. Een aantal componisten, waaronder Arnold Schönberg en diens leerlingen Anton von Webern en Alban Berg, brak met de algemeen geaccepteerde wetten van de tonaliteit¹, die tot dan toe hadden gegolden als een onantastbaar basisprincipe bij het componeren. Schönberg ontwikkelde de atonale muziek² en systematiseerde haar later tot twaalftoonmuziek³. Zijn bijdrage aan de westerse muziekgeschiedenis was revolutionair. De beginselen der melodie-, harmonie- en accoordenleer werden genegeerd en zouden ook in later ontwikkelde twintigste-eeuwse muziek niet meer de rol van weleer krijgen toebedeeld⁴. In het werk van de meeste grote componisten uit het begin van de twintigste eeuw weerklinkt die 'afrekening' met de 'klassieke tonaliteit'.

De musicoloog Grout omschrijft in zijn standaardwerk 'A History of Western Music' (1973) de periode 1900-1920 als volgt:

"The period from 1900 to 1920 was one of separate, largely independent movements without any generally acknowledged central standard to which they could be referred. Running through all the movements was the steady trend toward the dissolution of Classical tonality, a trend already perceptible in Schubert and Chopin, continued in Liszt and Wagner, accentuated with the harmonic experiments of Mussorgsky, Mahler, Strauss, Fauré, Debussy, and Ravel, and climaxed to a certain point in the prewar works of Scriabin, Ives, Schoenberg, Bartok, and Stravinsky. Chromaticism, complex and unorthodox chords, national folk song, exoticism, modality, the use of pentatonic, whole-tone, or other non-Classical scales, chord-streams, polytonality- all had a part." (Grout 1973: 660-661)

Het concertpubliek reageerde erg verdeeld op die veelheid van complexe en vaak moeilijk toegankelijke idiomén en waar het nieuw operawerk betrof werd er door het overgrote deel van het operapubliek verschrikt en afwijzend op gereageerd, zodat al vanaf het begin van de twintigste eeuw

"(...) the new aesthetic of difficulty worked to stabilize the operatic repertory, for audiences felt so discouraged trying to absorb what they witnessed at first hearing that few companies dared risk the expense of mounting productions certain to incur public disapproval." (Lindenberger 1984: 15-16)

Door de houding van het operapubliek enerzijds en het daar, noodgedwongen, op afgestemde beleid van operadirecties anderzijds, wordt na de Eerste Wereldoorlog de programmavoering van operahuizen in toenemende mate 'conserveratiever' en minder experimenteel⁵. Na de Eerste Wereldoorlog is opera in de literatuur steeds vaker bestempeld als een 'museumkunst'. In zijn 'klassiek' geworden studie 'Opera as Drama' (1956) schrijft de musicoloog Kerman dat operahuizen in de twintigste eeuw zijn geworden tot

'historische ontspannings- of rustoorden' waarin steeds dezelfde werken worden opgevoerd (Kerman 1956: 253). En tot op vrij recente datum -maar in de jaren '80 steeds minder frequent- wordt opera in de literatuur nogal eens getypeerd als een achterhaalde, tot het verleden behorende kunstvorm. Tot in de jaren '70 hebben operacritici regelmatig de doodslok over het genre geluid. Zij betoogden dat de jongere generatie zich steeds meer van opera zou afwenden vanwege de burgerlijke uitstraling van het operatheater en het daarin krampachtig vasthouden aan een uitvoeringspraktijk -het 'lijsttoneel' met het publiek 'op afstand'- die een steeds clichématiger indruk achterliet⁶. Opera zou hierdoor haar levensvatbaarheid verloren hebben en een langzame, maar zekere dood tegemoetgaan. In de jaren '80 zien we echter een hernieuwde belangstelling voor de opera en een toenemende stroom van publicaties waarin de 'nieuwe' populariteit van opera centraal staat.

Wanneer men opera in de twintigste eeuw als een 'museumkunst' typeert dreigt het misverstand te ontstaan dat er in de ontwikkeling van de operakunst in de twintigste eeuw sprake is van een absolute stilstand en dat er slechts wordt geconserveerd (Brunt & Fresco 1986: 204). Dit is geenszins het geval. Op muzikaal en theatraal vlak hebben zich sinds de eeuwwisseling binnen de operapraktijk allerlei uiteenlopende, interessante ontwikkelingen voorgedaan. De twintigste eeuw is tegelijkertijd een periode van snel opeenvolgende turbulente muzikale ontwikkelingen en een periode van nostalgie, van terugblikken op de muzikale rijkdom van het verleden. De discipline die 'graafwerk' verricht in ons muzikale verleden -'de muziekarcheologie'- kwam op; radio en grammofoon, met hun grote educatieve

waarde, deden hun intrede. Daardoor kwam het besef op van een artistieke traditie en kreeg het grote publiek meer belangstelling en respect voor muziek uit het verleden (cf. Coleman & Korenhof 1986; zie ook Bornoff 1968).

Door de verbreiding van opera door radio, grammofoon, operafilm⁷ en televisie is opera voor een zeer groot publiek bereikbaar geworden. Vooral de komst van de langspeelplaat was een belangrijke ontwikkeling (cf. Helm 1970):

"Perhaps no technological advance popularized opera as powerfully as the long-playing record, which, developed soon after World War 2, enabled listeners at home to hear a particular opera repeatedly until it had achieved the kind of familiarity that in earlier times was possible only for performing musicians and readers of scores." (Lindenberger 1984: 244)

Belangrijke theatrale vernieuwingen hebben er toe bijgedragen dat de kunstvorm opera een ontwikkeling kon doormaken van 'gekostumeerd concert' naar 'volwaardig muziektheater'. Na de Tweede Wereldoorlog kwam binnen de operapraktijk het 'regisseurs'-theater op. Naast dirigenten en zangers verwierven ook regisseurs een hoge status in de operawereld. Er ontwikkelden zich belangrijke regiestromingen en de dramaturgie⁸ werd -vooral de laatste jaren- steeds belangrijker. Recentelijk zien we ook een groeiend aantal toneelregisseurs opera regisseren. Door deze ontwikkelingen kunnen operawerken op zeer uiteenlopende wijze worden geënceneerd en geïnterpreteerd. Er is in vele operatheaters sprake van een streven naar evenwichtige samenhang tussen muzikale elementen (zang- en orkestbegeleiding) en theatrale elementen (acteren, belichting en decors). Kortom, de hedendaagse operapraktijk kenmerkt zich door een streven naar 'muziektheater', oftewel operaproducties waarin

plaats is voor moderne theateropvattingen. Bovendien ondernemen operadirecties, nu opera zo in de belangstelling staat, weer serieuze pogingen om te komen tot verbreding van het bestaande repertoire. Dat gebeurt enerzijds door 'herontdekking' en heropvoering van vergeten opera's, zowel van bekende ('La finta giardiniera' en 'La finta semplice' van Mozart en 'Cendrillon' van Massenet) als minder bekende ('Doktor Faust' van Busoni en 'Der Zwerg', 'Der Kreidekreis' en 'Eine Florentinische Tragödie' van Zemlinsky) componisten⁹. Anderzijds gebeurt dat door het in première brengen van nieuw hedendaags operawerk. De hierboven geschetste ontwikkelingen zijn overal binnen de operawereld waar te nemen. Ook aan het Amsterdamse Waterlooplein, in het hoofdkwartier van De Nederlandse Opera, Het Muziektheater.

Vanaf maart 1987 tot en met eind mei 1987 heb ik leeronderzoek verricht naar de perceptie, beleving en waardering van opera onder een aantal bezoekers van operavoorstellingen in Het Muziektheater. Aanleiding voor het verrichten van dergelijk onderzoek was de recente populariteit en herwaardering van opera in de jaren '80. De inhoud van deze scriptie is gebaseerd op tijdens leeronderzoek verrichte literatuurstudie en tweeëndertig door mijzelf afgenomen interviews. Het betreft gesprekken met twaalf bezoekers van operavoorstellingen in Het Muziektheater, tien journalisten en wetenschappers en tien medewerkers van De Nederlandse Opera¹⁰. Aanvankelijk stond het onderzoek in het teken van de vraag hoe de opleving en 'nieuwe' populariteit van opera valt te verklaren. De globale inzichten die ik hieromtrent heb verkregen worden in hoofdstuk 1 aan de orde gesteld. Daarbij heb ik gebruik gemaakt van de interessante

informatie en belangrijke inzichten die de journalisten, wetenschappers en operamedewerkers mij hebben verschaft. Hun informatie vormt een belangrijke aanvulling op de door mij verzamelde en doorgenomen literatuur, omdat de literatuur op zichzelf niet toereikend was om een adequaat beeld te krijgen van de huidige ontwikkelingen op operagebied in Nederland en in het buitenland.

Bij het verklaren van de opera-'revival' kan een beroep gedaan worden op factoren van uiteenlopende aard. In hoofdstuk 1 stel ik ter verklaring van de opera-'revival' achtereenvolgens factoren van sociaal-economische aard (1.6.2.1), van artistiek-esthetische aard (1.6.2.2) en factoren die betrekking hebben op de emotionale kwaliteiten van opera en de daarmee samenhangende rol die het genre als leverancier van escapisme voor mensen kan vervullen (1.6.2.3) aan de orde. Bij de bespreking van de laatstgenoemde factoren (1.6.2.3) wordt ook als verklaring voor de opera-'revival' de herwaardering van de gezongen taal van de opera als communicatie- en expressiemiddel genoemd. Deze herwaardering van de muziektaal van de opera komt volgens de Brusselse opera-intendant Gerard Mortier voort uit de ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten die in deze taal -en in de opera-opvoeringsritus als geheel- liggen besloten. De ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten van de opera-opvoeringsritus staan in deze scriptie centraal en worden in hoofdstuk twee nader aan de orde gesteld. In hoofdstuk drie wordt de operabeleving van twaalf Muziektheater-operabezoekers aan de orde gesteld. Hun beleving en waardering van de theatervorm opera, alsmede hun motieven om daarvan kennis te nemen zullen vanuit de invalshoek die in deze scriptie centraal staat -opera als theater van mythe

en rite- worden besproken en geanalyseerd. Hieronder zal ik duidelijk maken waarom en vanuit welke specifieke vraagstelling ik dat wil doen.

Zowel uit de literatuur als uit mijn onderzoeksgesprekken komt de constatering dat we ons in de jaren '80 in een retrospectief tijdperk bevinden het meest frequent naar voren als verklaring voor de opleving van de opera:

"Wij zijn nu, in de tachtiger jaren bezig het verleden terug te halen, het expressionisme en de tijd rond 1920, de Blaue Reiter, Bauhaus, in de muziek, Schreker, Zemlinsky. De twaalftoonsmuziek is voorbij, ook de post-twaalftoonsmuziek, en we vallen terug op minimal of tonaliteit. Men kan het een revolutionaire epoeche noemen, men kan het een retrospectief tijdperk noemen. En dat is de enige lijn die te ontdekken valt. Voor de rest is het fragmentatie alom." (opera-intendant Rolf Liebermann in Van der Linden 1987: 51)

Er zou sprake zijn van een restauratieve tendens waardoor volgens de reclamefilosoof Paul Schweitzer 'tekenen van waardigheid, stijl en goede smaak' (Schweitzer in Dings 1987: 20) een opmerkelijke 'revival' doormaken. Volgens Schweitzer was het verleden duidelijk, daar was houvast (ibid.: 20):

"De houvasten uit het verleden eroderen en er dienen zich nog geen duidelijke alternatieven aan. In kerk, huwelijk, buurt, vereniging en burgerlijke moraal voelen we ons niet meer veilig. We zoeken naar controle over de chaos. (...). De opera is terug. Tijdloos, boven discussie verheven en alleen daarom al een aantrekkelijk gevoel om je mee te identificeren'." (ibid.: 20)

Dergelijke beweringen worden de laatste jaren ook veelvuldig gelanceerd door opera-intendant Gerard Mortier, vanuit zijn Brusselse opera-bastion De Muntshouwburg. Interviews die hij gaf voor opiniebladen getuigen hiervan¹¹. Vooraleer ik Mortier's uitspraken over de opleving en het belang van opera in onze samenleving nader aan de orde stel, wil ik

eerst de aandacht vestigen op Mortier's houding en waardering ten aanzien van opera, omdat ik daarmee licht kan werpen op een belangrijk, nog niet aangeroerd operafenomeen. Ik doel hier op de wijze waarop de esthetische waardering van opera zich in de afgelopen eeuwen heeft gemanifesteerd.

Gerard Mortier wordt als één van de grote theatrale vernieuwers van de opera in de jaren '80 beschouwd. In het spoor van Joseph Kerman's visie in 'Opera as Drama' (1956) is Mortier's beleid

"(...) er op gericht het dramatische element in de opera te herstellen en te bewijzen dat opera een serieuze kunstvorm kan zijn in de tweede helft van de twintigste eeuw." (Coleman & Van der Linden 1984: 3)

Wanneer Mortier spreekt over het belang van opera in onze moderne samenleving benadrukt hij de communicatieve aspecten die aan de specifieke uitdrukkingwijze van deze theatervorm zijn verbonden:

"Mijn eigen enthousiasme voor opera hangt samen met de communicatiekracht die deze kunstvorm heeft. Het is een kunstvorm die absoluut verbonden is met de moderne tijd en met de Europese geschiedenis (...)." (Mortier in Joris 1987: 26)

Mortier behoort tot diegenen die opera beschouwen als een serieus en intellectueel genre.

De uitlatingen over opera zijn, sedert zijn ontstaan in Florence omstreeks 1600, bijna zonder uitzondering extreem en kunnen in vrijwel alle gevallen in het kader van twee tegenover elkaar staande kampen worden gezien. Aan beide zijden treffen we uit verschillende maatschappelijke geleidingen meningen omtrent de waardering van deze emotionele en uitbundige kunstvorm aan. Allereerst zijn er de opvattingen van componisten, libretto-schrijvers en hun opdrachtgevers¹². Maar ook filosofen¹³ als Rousseau,

Kierkegaard, Nietzsche en Adorno en schrijvers¹⁴ als Joyce, Flaubert, Heine, Mann en Shaw hebben meningen over opera geformuleerd, dan wel zich daar door laten inspireren:

"The speculative, satiric, and polemic literature is very extensive. And lively, thanks to the interest of Saint-Evremond, Addison, Diderot, Kierkegaard, Stendhal, Nietzsche, Shaw, and many intemperate lesser men." (Kerman 1956: 4)¹⁵

Enerzijds wordt opera gekenschetst als een ridicuul, moreel verwerpelijk, kunstmatig genre, dat beslist niet serieus genomen dient te worden¹⁶. Want een opera,

"(...), I tell you (...) is a bizarre mixture of poetry and music where the writer and the composer, equally embarrassed by each other, go to a lot of trouble to create an execrable work." (Saint-Evremond/1613-1703/in Knapp 1972 : 5)

Vanuit dit standpunt wordt opera op moreel-esthetische gronden veroordeeld (Grout 1960: 10) en afgedaan als een absurd, ongeloofwaardig genre, dat door de 'onnatuurlijke' gezongen communicatiewijze onmogelijk serieus te nemen valt. Kortom, opera reikt niet verder dan oppervlakkig volksvermaak. Het zou in opera alleen maar om sensatie, loze opwinding en oppervlakkige emoties gaan. Deze gedachtengang wordt ook wel 'het antitheatrisch vooroordeel'¹⁷ genoemd :

"Deze houding wordt gekenmerkt door een diep wantrouwen tegen alles wat naar kunstmatigheid en illusie smaakt, naar imitatie en vertolking." (Brunt & Fresco 1986: 207)

Anderzijds wordt opera gezien als een uiterst gecompliceerde en bovenal geloofwaardige communicatievorm waarin met krachtige overtuigingstechnieken een maximum aan emotionele zeggingskracht kan worden bereikt (cf. Lindenberger 1984). Dit standpunt wordt ook gehuldigd door Gerard Mortier en in diens uitspraken over de achtergronden van de opera-opleving betrokken. Mortier ziet opera als een kunstvorm die

buiten elk realisme staat en legt een verband tussen het 'leegstromen' van de kerken en het 'vollopen' van de opera-huizen:

"Voor veel mensen kunnen opera's bieden wat men vroeger in de superstitie en de religie zocht. Opera doorbreekt het rationalisme alleen al door het feit dat de spelers zingen." (Coleman & Van der Linden 1984: 4)

In feite benadrukt Mortier voortdurend de ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten van de kunstvorm. Ook in veel operaliteratuur wordt gewezen op deze kwaliteiten van opera (cf. Lindenberger 1984; Swanston 1978)

"(...) -its ability to rouse the passions, to raise the stories it tells to a mythical level, to provide a ceremonial framework within which we live out our own ordinary lives." (Lindenberger 1984: 210)

Opera is mythisch theater. Mythen hebben betrekking op intellectuele paradoxen en hiermee verbonden diepgaande sociale conflicten (De Ruijter 1979: 94). Zij stellen psychologische problemen aan de orde, uiten kritiek op bestaande situaties en bieden daarvoor alternatieven (ibid.: 94). Volgens de antropoloog Van Baal is de ware fundamentele aard van de mythe het (veelal door middel van 'inversie' oftewel 'omkering') verklaren van de bestaande orde der dingen uit een andere orde, die spot met de dagelijkse ervaringswetten (in ibid.: 105). Dit gebeurt in opera heel nadrukkelijk. Als we een operavoorstelling bezoeken worden we na het weerklinken van de eerste klanken van het orkest een andere wereld binnengetrokken. We verblijven in die wereld omdat de opera-executanten zingen en bijna voortdurend orkestbegeleiding genieten. Wanneer emoties continu muzikaal worden uitgedrukt ervaren we een realiteit die fundamenteel verschilt van de vertrouwde ervaringswereld van alledag. Een operapersonage ervaren we daardoor

"(...) -at least initially- as a more mythical, more heroic, more sublime character."
(Lindenberger 1984: 44)

Het ceremoniële en rituele karakter manifesteert zich in vorm-elementen en kenmerkende scènes die steeds weer in de opera-opvoering worden betrokken:

"-prayers, demands for vengeance, expressions of thanksgiving, not to speak of the mimesis of traditional musical forms such as dances, marches, hymns, as well as songs for special occasions such as hunting and drinking."
(ibid.: 27)

In een opera brengen zang en orkest de emotionele expressie van de dramatische handeling op een niveau waar geen gesproken tekst aan kan tippen. Door de muzikale uitdrukkingwijze en een thematiek die betrekking heeft op fundamentele, universele problemen en gevoelens -liefde en dood ontbreken nooit- kunnen opera's diep in het gevoelsleven van de operaliefhebber ingrijpen. Opera kan 'verrukkend', 'hartverscheurend', 'pijnigend' en 'inspirerend' zijn. Gerard Mortier acht het zelfs mogelijk dat van opera een grote therapeutische werkzaamheid kan uitgaan (Mortier in Joris 1987: 27).

Mortier spreekt ook over de noodzaak van het mythologiseren en ritualiseren van onze wereld (cf. Coleman & Van der Linden 1984). De laatste decennia vond in onze samenleving een sterke deritualisering en demythologisering plaats. Normen en waarden van de christelijke geloofstraditie boetten aan betekenis in en konden geen 'houvast' meer bieden. Volgens Mortier zou de toegenomen belangstelling voor de opera een reactie op deze ontwikkelingen kunnen zijn en gezien kunnen worden in het kader van een toenemende behoefte aan mythologiseren en ritualiseren in een tijd waarin het technisch rationalisme hoogtij viert (ibid.: 3).

Met de toegenomen belangstelling voor opera zouden we kunnen spreken van een herwaardering van de 'gezongen communicatie', of zoals Mortier het stelt, een herontdekking van 'de rite van de zang' (cf. Mortier 1987). Van oudsher neemt 'de rite van de zang' in de Europese cultuur een belangrijke plaats in. We treffen haar al aan in het Antiek-Griekse en het oud-christelijk Middeleeuws drama. Volgens een algemeen geaccepteerde theorie wortelt het Europese drama in mythe en ritueel (Noske 1977: 241; Goodlad 1971: 7). De musicoloog Noske wijst er op dat rituele scènes in het Europese theater nooit hebben ontbroken (Noske 1977: 241). Taferelen met een ritueel karakter komen echter in het muziekdrama beter tot hun recht dan in het gesproken drama

"(...) since the connection with a supernatural power inherent in the concept of a ritual calls for an atmosphere that can hardly be evoked by the spoken word alone; here music proves a much more effective means of expression." (ibid.: 241)

Muziekgebruik in dramatische presentaties is een universeel verschijnsel (Grout 1960: 3) en zang vervult zowel in rituele¹⁸ als in theatrale optredens overal ter wereld een voorname rol. Etnomusicologen, theaterwetenschappers en antropologen zijn op dit terrein actief geweest. Antropologen die zich voor de Tweede Wereldoorlog met niet-westerse podiumkunsten bezighielden deden dat vanuit een 'evolutionistisch' standpunt. Zij wilden aantonen dat theater, zoals we dat in de Noord-Atlantische wereld kennen, een voortvloeisel en tegelijkertijd een hogere ontwikkeling is van ritueel (Epskamp 1987: 5-6). De theaterwetenschapper Epskamp wijst er op dat collega's van hem tot ver na de Tweede Wereldoorlog getracht hebben deze premisse te bewijzen (ibid.: 6). Onder hen die dachten het 'oertheater'

in rituele optredens in verre culturen terug te vinden bevond zich de Duitse theaterwetenschapper Eberle. In zijn intrigerende 'Cenalora; Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker' -een werk dat dateert uit 1954- beschouwt Eberle opera als een theatervorm waarin de 'oervorm' van het theater ligt besloten ('Urtheater' ist 'Oper', Eberle 1954: 505)¹⁹:

"Die älteste Form des Theaters ist die Oper, in der alle Worte des Solisten ebenso gesungen werden wie die Chorlieder des Publikums. Die Oper ist heute das technisch komplizierteste Gebilde des Theaters, sie ist dennoch älter als das gesprochene Drama." (ibid.: 486)

De vraag of we opera nu wel of niet als een in 'oerdrama' wortelend genre kunnen benoemen is hier niet aan de orde, maar Eberle's uiteenzetting geeft eens te meer aan dat de universele drang van de mens, zijn diepste zieleroesen en fundamentele problemen in 'gezongen drama' te uiten, al dateert uit een zeer ver verleden en blijkbaar beantwoordt aan een elementaire menselijke behoefte.

Deze scriptie is in zekere zin gebaseerd op de intrigerende uitspraken van Gerard Mortier over de groeiende belangstelling voor opera. Zijn beweringen zijn belangwekkend en klinken heel aannemelijk, maar zijn tegelijkertijd te vaag omdat wetenschappelijke onderbouwing ontbreekt. Mijn scriptie kan gezien worden worden als een poging tot nadere systematische uitwerking en toetsing van de door Mortier geschetste samenhangen. De kernvraag die ik op basis van door mij verzamelde onderzoeksgegevens van twaalf operabezoekers van Het Muziektheater zal toetsen en beantwoorden, luidt:

In hoeverre spelen de aan opera te onlenen ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten, waar Mortier voortdurend over spreekt, een rol voor het huidige operapubliek om van opera kennis te nemen? Welke algemene conclusies omtrent

motieven van het huidige operapubliek voor operabezoek zijn hieraan te verbinden?

In hoofdstuk drie zal ik ingaan op de onderzoeksgegevens die ik tijdens mijn leeronderzoek heb verkregen van twaalf Muziektheater-operabezoekers. In de vorm van twaalf cases zal hun beleving en waardering van opera aan de orde worden gesteld. Er zal in hoofdzaak gelet worden op hun motieven om van opera kennis te nemen. Aan de hand van de bespreking van dit case-materiaal zal worden nagegaan hoe opera -benaderd vanuit zijn mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten- fungeert als een gedramatiseerd oriëntatiemodel van en voor de werkelijkheid (cf. Geertz 1973). Eerder, in hoofdstuk twee zal worden duidelijk gemaakt dat operadrama -net als religie- een explicatief en normatief kennismodel van de sociale werkelijkheid biedt. Door het waarnemen van operadrama neemt het operapubliek kennis van een bepaalde visie op de sociale werkelijkheid en van een handelingsverloop waarvan het -in tegenstelling tot de opererende personages op het toneel- de gevolgen volledig kan overzien (cf. Blok 1974). Het neemt kennis van de figuraties die de handelende operapersonages met elkaar vormen of aangaan en wordt geconfronteerd met de manier waarop zij hun sociale relaties regelen en hun gevoelsleven reguleren (cf. Elias 1971). Hieraan kan de operabezoeker vanuit zijn eigen dagelijkse ervaringswereld 'zin' verlenen en ontlenen.

De weergave van de operabeleving van mijn twaalf informanten heeft betrekking op operabezoek en wat men ervaart in het auditorium tijdens de opvoering van het operadrama en daaromheen in het pauze-gebeuren. Maar ook de omgang met het genre buiten het operatheater om wordt in de

analyse betrokken. Daarin ligt voor vele operabezoekers immers een belangrijk deel van de operabeleving -het verzamelen en beluisteren van operaplatten, lezen, nadenken en praten over opera, zingen bij de afwas, 'galmen' op het toilet etc.- besloten. Op deze wijze kom ik ten aanzien van mijn informanten tot een profielschets die een genuanceerde beantwoording van de hierboven gestelde kernvraag toelaat.

Ik acht het zinvol om op grond van de behandelde theorie in hoofdstuk een en twee en het besproken case-materiaal in hoofdstuk drie, in de slotbeschouwing uitspraken te doen over de therapeutische aspecten die aan het genre opera kleven. Allerlei fundamentele menselijke problemen en gevoelens worden vanaf het operatoneel en vanuit de orkestbak op het operapubliek in het auditorium overgebracht. In de wereld van de 'volmaakte uitbarsting' wordt een volledig kleurenpalet aan klankgeworden emoties openlijk op het operatoneel beleden:

"Deze onmetelijke wereld vol hartstocht en tranen, vol burleske grappen en sappige grollen, vol zinnelijke extase en priesterlijke verhevenheid, deze wereld vol juichend geluk en trieste ondergang, vol list en verraad, vol liefde en dood is uiteindelijk niets dan een welluidende of dissonante Fata Morgana, altijd aanwezig en nooit geheel bereikbaar."
(Loeser 1958: 3)

In een opera geven de handelende personages telkens weer uitdrukking aan 'emotions which in everyday life we usually try to suppress or conceal, however deeply we may feel them' (Dent 1940: 18). De operabezoeker kan door het operadrama 'gegrepen' worden en daarbij allerlei gevoelens ondervinden. Ik zal daarom bij de bespreking van het case-materiaal in hoofdstuk drie letten op de 'gemoedsaandoening' oftewel de aard van de emoties -bv. 'verdriet', 'melancholie',

'blijdschap', 'agressie' en 'afkeer'- die het ondergaan van opera kan oproepen. Het draait hierbij tevens om de vraag waarom men wel of niet door opera in het algemeen of door een bepaald operagenre of operawerk wordt 'geraakt' of ontroerd. Door het therapeutische aspect in de analyse te betrekken kan zicht worden verkregen op het belang van de 'emotionaliteit' van de opera in de operabeleving van de operabezoeker en daarmee op de mogelijke betekenis en zin die hij daar in het dagelijks leven aan kan verbinden²⁰.

Het belang van deze scriptie is er in gelegen dat zij vanuit een specifieke benadering -opera als theater van mythe en rite- licht werpt op het fenomeen van de grote belangstelling die opera momenteel geniet. De onderzoeksresultaten zijn belangwekkend omdat ze tonen op welke niveau's opera werkzaam kan zijn en mensen kan aanspreken. Kortom, dit onderzoek verschaft inzicht in opera als communicatievorm en de wijze waarop modern operapubliek daarmee wordt geconfronteerd en daar kennis van neemt.

Noten inleiding

1.

De Nederlandse componist Sem Dresden (1881-1957) verheldert in zijn bekende 'Algemeene Muziekleer' (1932) het een en ander omtrent het begrip 'tonaliteit'. In een tonale compositie hebben melodieën en harmonieën

"in hun beweging (stuwing en val) een centrum, waaraan zij ondergeschikt zijn, waarnaar zij zich dus voegen. Zij behoren, tot hetgeen men noemt, een 'toonaard' of 'tonaliteit'. De toonaard omvat dus, zoolang hare heerschappij duurt, alle samenklanken, van welken aard ook (3-,4-,5- en meerklanken, op allerlei wijzen gevormd en geplaatst)."(Dresden 1932: 124-125)

Over die beweging van en naar het centrum vervolgt Dresden: "Tegenover deze merkwaardige middelpuntzoekende kracht, der accoorden naar een toon-centrum, staat een andere, middelpuntvliedende, die veroorzaakt, dat elke harmonie de neiging heeft zich van het centrale punt te verwijderen en zelfstandig op te treden. De wrijving dezer beide elementaire krachten is de quintessens van het harmonische leven (de vitaliteit der harmonie),

dat, naast melodie en rythme, overal is te vinden. Wordt de zelfstandigheid van een willekeurig accoord zoo groot, dat het zich losmaakt van de banden der tonica (de centrale toon van de toonladder, PdR), wint m.a.w. de middelpuntvliedende kracht het van de middelpuntzoekende, dan wordt hetgeen men noemt gemoduleerd. Een nieuwe tonica treedt in plaats van de oude, met al haar kracht en overwicht." (Dresden 1932: 125)

Van groot belang in de tonale compositie is de functie van de consonerende en de dissonerende samenklank. De consonant is te omschrijven als het unisono, 'den één-klank, de gelijkheid benaderend; met een minimum van tegenstelling; rust of (in samenhang) ontspanning gevend' (ibid.: 95). De consonant is 'statisch', evenwicht bewarend en de dissonant is 'dynamisch', beweging gevend (ibid.: 95).

2.

Atonale muziek kenmerkt zich door afwezigheid van tonaliteit (zie noot 1 hierboven). De harmonieleer die Schönberg verwerpt - zijn eigen ideeën legt hij neer in zijn 'Harmonielehre' (Schönberg 1911) - dateert al van de zestiende eeuw:

"(...) voor dien tijd stond zij in de kinderschoenen. Het is echter een feit, dat van de 11-de of 12-de eeuw (toen van samenklank in de betekenis van harmonie nog geen sprake was) tot de 16-de, reeds een zeer groote en belangrijke schrede werd gemaakt.

De harmonie is dus een betrekkelijk nieuw element in de muziek; in onzen tijd zijn er nog volken, waar zij niet, of nagenoeg niet, bestaat." (Dresden 1932: 125)

3.

Twaalftoonmuziek is gebaseerd op een compositie-techniek waarbij de twaalf tonen (de zeven witte en vijf zwarte toetsen op een piano) binnen het octaaf zich niet hiërarchisch, maar gelijkwaardig ten opzichte van elkaar verhouden,

"(...) a method of composing with twelve notes which are related only to one another." (Schoenberg in Jacobs 1982: 427).

De methode werkt met de zogeheten 'note-row', 'series' van noten, waarin de twaalf tonen in een bepaalde volgorde worden geplaatst als basis van een muziekwerk. Binnen een serie wordt een noot niet herhaald. Een serie bestaat dus telkens uit twaalf verschillende noten en vormt niet noodzakelijkerwijs

"(...) a theme or part of one, but it is used as the 'tonal reservoir' from which the piece is drawn; it may be used as it stands, or transformed or transposed. The total structure of the work, not merely the shape of the particular melody, must conform to the observance of the note-row." (ibid.: 427)

4.

Zie hierover het intrigerende, uit 1964 daterende essay 'moeilijkheden bij het componeren' van Theodor Adorno. In dit essay behandelt Adorno de dilemma's waarvoor de hedendaagse componist zich bij de keuze, vorming en ordening van zijn muzikale materiaal ziet gesteld, en beargumenteert hij de onmogelijkheid in onze tijd naar het traditionele tonale componeren terug te keren (Adorno, 1977).

5.

Het dient benadrukt te worden dat het hier gaat om een tendens. Wanneer we het repertoire-beleid, de opvoeringspraktijk en de organisatie-vorm (ensemble- of stagione-principe) van verschillende operahuizen, vanaf de Eerste Wereldoorlog tot op heden, nader beschouwen en met elkaar vergelijken, stuiten we op aanzienlijke verschillen. Zo boden bijvoorbeeld Amerikaanse 'huizen' in de eerste decennia van deze eeuw bijna uitsluitend standaardrepertoire, terwijl tezelfdertijd in Centraal-Europa, met name in Duitsland, een avontuurlijker repertoire-beleid, met aandacht voor nieuw werk, werd gevoerd (Lindenberger 1984: 247).

6.

Alternatieven om het publiek op andere wijze te confronteren met de theatrale werkelijkheid -bv. uit het 'lijsttoneel' stappen en het publiek aan de 'performance' deel laten nemen door hen in de vormgeving daarvan 'inbreng' te verlenen- zijn hoofdzakelijk ontwikkeld in de wereld van het gesproken theater, in het bijzonder het kleinschalige, avant-garde toneelcircuit. Binnen dat circuit liep in de jaren '60 mensen rond die af wilden van het conventionele lijsttoneel met zijn laat-negentiende-eeuwse naturalistische verschijningsvorm. Allerlei vernieuwingen barstten los:

"Ze hebben nu allemaal namen als echte stromingen: actionisme, situationisme, performance, maar toen was het een chaos van prikkelende ideeën. Men las over Joseph Beuys' opvattingen over het kunstonderwijs en over zijn museale optredens met objecten, men zag de eerste films van Jean-Luc Godard en in het Sigma-centrum (de voormalige Kloveniersdoelen) de belangrijkste toneelgroep van die tijd, het Living Theatre uit New York, dat met zijn 'objets trouvés' op het toneel de verbinding legde tussen theater en beeldende kunst. Het waren bominslagen in jeugdige breinen." (NRC-toneelcriticus Jac Heyer 1987: 3)

Op de aloude opvoeringsritus van de opera hebben deze recente ontwikkelingen binnen het toneelcircuit echter weinig invloed gehad.

7.

Zie over de ontwikkelingsgeschiedenis van de operafilm het filmblad *Skrien* (nr.150, nov./dec.), 1986.

8.

Het belang van de dramaturgie in de Nederlandse opera-praktijk is de laatste jaren toegenomen. Zie daarover Van der Linden, 1986.

De specifieke werkzaamheden van een dramaturg verschillen per operagezelschap, afhankelijk van de 'filosofie' en de organisatorische structuur van een operahuis. De dramaturg heeft een veelomvattende taak en houdt zich in het algemeen bezig met

"(...) de muzikale, historische en theatrale achtergronden van een opera, praat het regie-concept door met een dirigent, vertaalt de sfeer van een produktie naar het publiek in de vorm van een zinnig programmaboek." (Frans Straatman in *Trouw*, 1 oktober 1985)

9. Een voorbeeld van een in onze eeuw herontdekte opera die tegenwoordig regelmatig wordt opgevoerd is Mozart's 'Cosi fan tutte'. Dit werk werd in de jaren '30 herontdekt en in 1935 te Glyndebourne opnieuw opgevoerd.

Een recent voorbeeld van herontdekking van 'vergeten' operawerk vormen de in het begin van de jaren '80 uit het stof gehaalde en met succes heropgevoerde vroeg-twintigste-eeuwse opera's van Alexander von Zemlinsky.

Omdat in deze scriptie de onderzoeksresultaten van twaalf operabezoekers van het Amsterdamse Muziektheater centraal worden gesteld, heb ik me bij het noemen van enkele herontdekte opera's beperkt tot produkties die in het seizoen '86-'87 en '87-'88 in Het Muziektheater of in de Stadsschouwburg te Amsterdam werden opgevoerd.

10.

Gesprekken met journalisten/wetenschappers:

- Emma Brunt (sociologe/publiciste)
- Lodewijk Brunt (socioloog, UvA)
- Louise Fresco (sociologe)
- Hans Heg (De Volkskrant/ tevens werkzaam bij de NOS)
- Casper Jansen (NRC)
- Paul de Neef (toneelregisseur/publicist)
- Leontien Rosier (Het Parool)
- Sytze Smit (componist/ hoofdredacteur 'Muziek & Dans')
- Frans Straatman (Trouw)
- Eddie Vetter (Het Parool/ musicoloog, UvA)

Gesprekken met medewerkers van De Nederlandse Opera:

- Ton de Boer (toneeldienst)
- Inez Both (directiesecretariaat)
- Jan Bouws (regie-assistentie)
- Tim Coleman (dramaturgie)
- Hans Kragten (planning- en repetitie-indeling)
- Ton Post (publiciteit)
- Ans den Ouden (kostuumdienst)
- Nico Out (decoratelier)
- Aafje Terwey (productieleiding)

'Vrienden van de Opera:

- Hannie Parreira (secretaresse)

11.

Zie Toneel Theatraal, 1984; Joris, 1987; Heg, 1987; De Beer, 1986; De Bruyne, 1984.

12.

Met name briefwisselingen tussen componist en librettist zijn interessant en boeiend. Ze geven vaak op kleurrijke wijze, en tot in de kleinste details, een beeld van het reilen en zeilen in de operabranche. Als voorbeeld van een beroemde briefwisseling kan ik bijvoorbeeld die tussen componist Richard Strauss en dichter/schrijver/librettist Hugo von Hofmannsthal noemen. Zie Hofmannsthal & Strauss, 1964.

13.

Zie Rousseau, 1970; Kierkegaard, 1959; Nietzsche, 1985; Adorno, 1968.

14.

Zie Joyce, 1946, 1958; Flaubert, g.d.; Heine, g.d.; Mann, 1960, 1971, 1975, 1985; Shaw, 1981.

15.

Het dient benadrukt te worden dat een satirische visie in de literatuur lang niet altijd een beschouwing van opera in termen van een ridicuul, oppervlakkig genre hoeft in te houden. De eigenaardige conventies van opera lenen zich uitstekend voor beschouwingen waarin 'serieuze ernst' kan worden gekoppeld aan 'milde ironie'. We treffen zo'n schrijftrant vaak aan in de operarecensies van bijvoorbeeld Roland de Beer in De Volkskrant:

"Waarom roepen operazangers bij sommigen agressie op? Dat houdt me dikwijls bezig. Het moet te maken hebben met de zelfingenomenheid die een operazanger juist op dramatische hoogtepunten kan uitstralen. Als longen, stembanden en middenrif boven hun macht moeten presteren, terwijl de huig maar hangt in een groot zwart gat en de muziek zegt: loop, draai, beweeg; en je weet niet waarheen en hoe. Dan lijkt de stem te bluffen, maar is het vibrato slechts neurose, en glundert het aangezicht terwijl het zou willen wenen in hulpeloosheid. Deze zelfingenomenheid tegen wil en dank lijkt in de operabranche veel op echte; die bij operazangers trouwens ook voorkomt." (recensie 'Gemoderniseerde Rosenkavalier goed bezet' van De Beer in De Volkskrant, 28 februari 1987)

Een weergaloze illustratie van de 'ernst-ironie koppeling' vormt de bundel 'Ik lach bij het zien' (1982) waarin Elmer Schönberger en Willem Jan Otten onder het pseudoniem 'Wilhelm Schön' middels 'een grondslagenonderzoek' een poging wagen 'om na te gaan wat opera niet is door zo onbevangen mogelijk te beschrijven hoe operavoorstellingen (van De Nederlandse Operastichting in de periode 1977-1982) in hun werk gaan' (Schön 1982: 5). Uit de inleiding:

"Hoe het ook gewend of gekeerd wordt, er bestaat zoiets als de onverdunde operasensatie, de brok in de keel als men door een stille straat loopt en ergens uit een dakraam klinkt de kostganger die zich Placido Domingo waant. Fluiten in tunnel, galmen op het toilet, dat moet het begin van opera zijn, daar wordt iets uitgedrukt dat taal te buiten gaat." (ibid.: 5)

16.

Kritiek op opera is iets van 'alle tijden':

"The opposition of the literary world to opera was widespread, intense, and powerful. Addison and Steele ridiculed it in England, Swift detested music altogether, but especially opera; St. Evremond and Boileau denied its validity 'because music is incapable of rational narration'; Gottsched and Schlegel, the aesthetic lawgivers in Germany, opposed it; even in Italy, the Arcadian poets and philosophers, Aristotelians to a man, maintained that 'it is not natural to speak in music'. Yet nothing could thwart the succes of this

much-denounced, paradoxical, and hybrid form of art."
(Lang 1973: 25-26)

17.

De literatuurwetenschapper Herbert Lindenberger besteedt in zijn studie 'Opera. The Extravagant Art' (1984) uitvoerig aandacht aan 'het antitheatrisch vooroordeel' (dat door Lindenberger het 'anti-operatic' vooroordeel wordt genoemd). Zie Lindenberger 1984, hoofdstuk 5, "Opera and Society: 1. Opera and Cultural Attitudes", pp. 197-234.

18.

Zie hierover Merriam, 1964; de Rooij, 1986; Suojanen, 1984.

19.

Eberle stelt dat 'Urtheater ist Oper' (Eberle 1954: 505) of 'getanzte Oper' (ibid.: 537), waarvan ritme, melodie en mimiek (ibid.: 537) de elementen uitmaken:

"Das dauernde Mitschwingen eines Rhythmus oder einer gesungenen Melodie scheint geradezu zum Wesen des Urtheaters zu gehören. Gesänge der Feuerlandindianer oder Rasseln der Babuti-pygmaën -später entleihen sie sich Trommeln und Saiteninstrumente von der benachbarten Neger- begleiten die Tier- und Jagdspiele. Man darf also wohl sagen: Urtheater ist 'Oper', auch das Urtheater des christlichen Abendlandes, des Dionysuskultes der Griechen ebenso wie des Christuskultes der mittelalterlichen Kirche." (ibid.: 505)

20.

De oudst bekende theorie in de Westerse cultuur omtrent de therapeutische functie en werkzaamheid van drama is de 'catharsis'-theorie van Aristoteles (384-322 v. Chr.). In zijn 'Poetica' -een werk dat handelt over de aard en de functie van de tragedie- betoogt Aristoteles dat de toeschouwer door het aanschouwen van een tragedie een 'catharsis' ('reiniging'/'loutering') oftewel een 'morele reiniging' kan doormaken. Door het waarnemen van allerlei extreme emoties -bv. 'angst' en 'verdriet'- in de tragedie, kan de toeschouwer zijn eigen gevoelens van 'leed', 'angst', 'zwakte', 'zelfkritiek' en 'zelfbeklag' tijdelijk 'verlichten' of 'verzachten'. In Aristoteles' visie kan de tragedie bewerkstelligen dat de driften en affecten van de toeschouwer tijdelijk worden gereduceerd 'to a healthy, balanced proportion' (Lucas 1972: 39). De 'catharsis' vervult volgens Aristoteles in moreel opzicht een belangrijke functie omdat hij bijdraagt tot een gezond en evenwichtig geestelijk functioneren. Een uitstekende, verhelderende uiteenzetting over de 'catharsis'-theorie -en over de betekenis en reikwijdte van de 'Poetica' van Aristoteles in zijn geheel- geeft de uit 1928 daterende 'klassieke' studie 'Tragedy. Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics' van Lucas (1972). In hoofdstuk 3 van dit standaardwerk, 'The Emotional Effect of Tragedy' (ibid.: 35-78) besteedt de auteur uitgebreid aandacht aan de 'catharsis'-theorie van Aristoteles.

1 ALGEMEEN OVERZICHT: ONTWIKKELINGEN EN TENDENZEN

IN DE OPERAPRAKTIJK VAN VROEGER EN VANDAAG

1.1 ONTSTAAN EN GESCHIEDENIS VAN DE OPERA

Teneinde een gedegen opbouw van deze studie te waarborgen, acht ik het noodzakelijk allereerst een blik te werpen op de ontstaans- en ontwikkelingsgeschiedenis van de kunstvorm opera. Het moge duidelijk zijn dat de onderstaande uiteenzetting vanwege haar beknoptheid onmogelijk een volledig beeld kan schetsen van de ontwikkelingen, die zich sedert het ontstaan van de opera tot op heden, in de operapraktijk hebben voorgedaan. Het onderstaand overzicht dient beschouwd te worden als een weliswaar beperkte, maar toch verantwoorde aanduiding van de belangrijkste ontwikkelingen.

We kunnen de oorsprong van de opera al in het Antiek-Griekse drama situeren. Daarin leverden de koren een muzikaal commentaar bij de monologen van de handelende personages (Bernet Kempers 1929: 6; Sanders 1974: 3). In de Middeleeuwen duikt in de Christelijke Kerk het drama op in de Passie- en Mysterie-spelen, die respectievelijk handelden over het lijdensverhaal van Christus en andere delen uit de Heilige Schrift. Hierbij werd de dialoog meestal op bestaande liturgische melodieën gezongen (Bernet Kempers 1929: 7). Naast deze kerkelijke sacrale opvoeringen kenden in de Middeleeuwen ook wereldse dramatische presentaties -zoals de herdersspelen¹- waarin werd gedanst en troubadoursliederen werden gezongen (ibid.: 8-9). In de vijftiende en zestiende eeuw werden in de zogenaamde 'intermedieën' tussen de verschillende bedrijven van een drama, hofballet

of maskerspel, dansen en pantomimen opgevoerd die met instrumentale muziek en koor- of solozang werden opge-
 luisterd (ibid.: 10). De intermedieën werden doorgaans
 prachtig geënceneerd. Het waren dan ook vaak grote kunste-
 naars -in Italië bijvoorbeeld onder andere Rafaël en Leo-
 nardo Da Vinci- die zorg droegen voor de kostuum- en decor-
 ontwerpen. In de zestiende eeuw kende men naast de
 tragedies, intermedieën en herderspelen -die hun stof
 ontleenden aan antieke drama's, heldenverhalen en herders-
 gedichten- in Italië ook nog de uit de volkskunst voort-
 gekomen 'commedia dell'arte'. Het ging hierbij om kluchtige
 schouwspelen waarbij de dialoog door de spelers werd
 geïmproviseerd en in sommige onderdelen muziekfragmenten
 werden verwerkt. Rond de periode van het ontstaan van de
 opera werden ook zogeheten madrigaal-comedies ten tonele
 gevoerd. Daarin werd door de acteurs een pantomimisch spel
 vertoond, terwijl de tekst door een verdekt opgesteld, aan
 het zicht onttrokken koor werd voorgedragen (ibid.: 11):

"Het spreekt vanzelf dat een dergelijke
 bastaardkunst, die den allerpersoonlijksten
 kunstvorm: het drama, kruiste met de onper-
 soonlijkste kunstuiting: het koorgezang,
 spoedig plaats moest maken voor de opera, met
 haar solozang als uitdrukking van de
 individueele gevoelens en hartstochten."
 (ibid.: 11)

We moeten deze op het eerste gezicht nogal bot aandoende
 uitspraak van de musicoloog Bernet Kempers begrijpen in
 relatie tot de periode waarop zij betrekking heeft. We
 bevinden ons in het 'Renaissance'-tijdperk. Deze periode,
 die zich uitstrekt van het begin van de vijftiende eeuw tot
 het begin van de zeventiende eeuw, is er een van algehele
 vernieuwing op het gebied van kunst en wetenschap.
 In de wetenschap en de filosofie werden nieuwe horizons

verkend en in de kunst kwamen het individuele karakter en de innerlijke drijfveren van de mens meer tot uitdrukking. Het ontstaan van de opera is een typisch 'renaissance'-verschijnsel en kan als een logisch voortvloeisel uit het klimaat van vernieuwingsdrang in die periode worden gezien.

De opera werd geboren in Florence. Daar verzamelde de graaf Giovanni Bardi omstreeks 1570 een kring van bevriende geleerden en musici, afkomstig uit Florentijnse adellijke families, om zich heen. Het was een conglomeraat van bevlogen theoretici die met elkaar een 'Academie' vormden: de 'Camarata Fiorentina'. De creatieve vervoering en intellectuele overmoed van de 'Camarata' zouden leiden tot het ontstaan van de unieke kunstvorm die zij 'dramma per musica' ('handeling door muziek' of 'handeling in muziek) noemden.

De 'Camarata' wilden een wedergeboorte van het Antieke Griekse drama bewerkstelligen. De leden van het gezelschap kwamen na lang beraadslagen tot de slotsom dat de oude Griekse muziek de meerstemmigheid niet kende. Om nu 'net als de Grieken' tot een zuivere uitbeelding van dramatische teksten te komen, moest het Florentijnse gezelschap de polyfonie en het contrapunt in de muziek van zijn tijd verwerpen. De 'Academie' werkte aan een nieuwe componeerwijze waarin het contrapunt ontbrak: de solozang (monodie) met ondergeschikte begeleiding. Deze stijl werd in de 'Nuove Musiche', een bundel liederen van het Academie-lid Caccini, voor het eerst uitgetoetst. Op basis van de theoretische bepalingen van deze nieuwe muziekstijl componeerde een ander lid van de vereniging, Jacopo Peri, in 1594 -het sterfjaar van de 'polyfone' grootmeesters Da Palestrina

en Di Lasso- 'Dafne', de eerste opera. Het 'nieuwe' componeren en het verwerpen van de polyfone componeerstijl kwam niet enkel voort uit een verheerlijking van de Klassieke Oudheid. Het was evenzeer een uiting van het zoeken naar een expressieve muziek die het 'ontwakend individu' in al zijn facetten, 'door middel van de door aandoening geregelde uitstooting van den adem, die de stembanden in trilling brengt, het gezang' (ibid.: 25), kon belichten. Ook het ontstaan van het oratorium² en de cantate³ in diezelfde periode kunnen in dit licht worden gezien.

In de vroegste opera's werd veelvuldig gebruik gemaakt van het koor. Daarom spreekt men meestal van 'koor'-opera's. De stof voor de allereerste opera's is ontleend aan de Griekse mythe van Orpheus, de onfortuinlijke zanger uit Thracië. Deze mythe is ook verwerkt in Peri's 'Eurydice' (1600) en in Monteverdi's 'L'Orfeo' (1607), dat algemeen als het eerste belangrijke muziekdramatische werk in de operageschiedenis wordt beschouwd. L'Orfeo, een werk dat behoort tot de vroege barokkunst, is een van de eerste operawerken waarin de strofische aria (bv. 'Vi ricorda, o boschi ombrosi' etc., / -'O, schaduwrijke wouden, kunnen jullie je nog herinneren', etc.-/, tweede akte) ten gehore wordt gebracht. Sindsdien zijn eigenlijk voortdurend nieuwe muzikale vormen -waaronder al spoedig de 'aloude' polyfonie en het contrapunt- in opera's toegepast en uitgetoetst.

Van een betalend operapubliek was omstreeks 1600 nog geen sprake. Operawerken werden voorlopig alleen nog maar aan de rijke vorstenhoven ter gelegenheid van feestelijke gebeurtenissen opgevoerd. Vanaf het allereerste begin is opera een zeer kostbare kunstvorm geweest. Want ook in het beginstadium van de opera gold al dat niet alleen het oor

maar ook het oog gestreeld dient te worden. We zien dit al aan de hoven waar kosten noch moeite werden gespaard om de meest oogverblindende produkties op de planken te brengen. De musicoloog Bernet Kempers spreekt in dit verband van 'kakelbonte godencomedies' (ibid.: 35) waarin het uiterste van de machinerieën en decors van die tijd werd geveerd:

"Vooral de machinist verrichtte wonderen, dieren, boomen, rotsen traden zingend op, personen kwamen en verdwenen op onverklaarbare wijze voor de oogen van het publiek, vlieg- en zweefmachines speelden een groote rol. Goden verschenen op wolken, die heele orchesten herbergden, kortom het was een schouwspel dat naïeve gemoederen in de hoogste verbazing bracht." (ibid.: 35-36)

Omstreeks het midden van de zeventiende eeuw werden in Italië en Duitsland de eerste openbare operatheaters gebouwd, en al spoedig wist opera zich een grote populariteit onder alle lagen van de bevolking te verwerven. Daardoor onderging het genre al gauw veranderingen. In de tweede helft van de zeventiende eeuw werd de stad Napels het centrum van de operacultuur in Italië. Er ontstond een 'Napolitaanse School', een stijlrichting waarin sprake was van een absolute overheersing van de muziek ten koste van de dramatiek. In de Napolitaanse Opera stond de virtuose zang voorop en verdween het koor volledig op de achtergrond. Opera's bestonden uit losjes aaneengeregen solo- en ensemble-aria's met zoveel mogelijk coloratuur. De Napolitaanse Opera domineerde in Italië en had tot ongeveer 1800 een grote invloed op de opera-ontwikkelingen in Duitsland, Engeland, Frankrijk, Rusland en de andere Europese staten. Zonder dat er sprake was van blinde navolging -in elk van de hierboven genoemde landen maakte de opera een eigen karakteristieke ontwikkeling door- deed de invloed van 'Napels'

zich overal in Europa gelden. In Frankrijk brachten Lully en Rameau, respectievelijk aan het eind van de zeventiende eeuw en in het begin van de achttiende eeuw, de Franse opera op een hoog dramatisch niveau. In Engeland was in de tweede helft van de zeventiende eeuw Purcell (*Dido en Aeneas*, 1689) een belangrijke figuur, terwijl Händel (*Giulio Cesare*, 1724; *Rodelinde*, 1725) in de eerste helft van de achttiende eeuw daar een belangrijk vertegenwoordiger werd van de hoofsernstige, maar wel op Napolitaanse 'leest' geschoeide opera.

Naast de 'ernstige' opera, oftewel de 'opera seria', die zich in het baroktijdperk aan de vorstenhoven had ontwikkeld, ontstond omstreeks het einde van de zeventiende eeuw binnen de 'Napolitaanse School' een luchtiger genre, de 'Opera Buffa' of 'komische opera'. Dit genre werd erg populair onder de burgerij. Ook in Frankrijk, Duitsland en Engeland ontwikkelde zich in het begin van de achttiende eeuw naast de 'serieuze opera' aan de hoven een wat volkser genre: de Franse 'Opéra Comique', het Duitse 'Singspiel' en de Engelse 'Beggar's Opera'. Deze vormen van 'komische opera' weerspiegelden het leven van alledag en werden populair onder de kleinburgerlijke klasse, die -op zoek naar haar eigenwaarde- zichzelf in de thematiek van dit genre kon herkennen.

Vanaf de opkomst van de Napolitaanse 'belcanto'-opera waren het vooral de castraat-zangers die in geheel Europa grote artistieke triomfen oogstten en bij het operapubliek een grote populariteit genoten:

"De 17-de en 18-de eeuw zijn de bloeiperioden van het castratendom, waarvan Italië in de Renaissance duizenden sopranen en alten afleverde. De barbierwinkels, waar vele ouders een of meer hunner zoontjes brachten, droegen tot opschrift "qui si castra ad un prezzo

raggionevole" ("hier castreert men tegen billijke prijs") (...)." (Frank g.d.: 14)

De castraten domineerden de opera-zangpraktijk en het publiek genoot van het bijzondere fenomeen van de 'unusually high and beautiful vocal range, contained in the body of a tall, broad-shouldered, hairless male' (Martorella 1982: 32):

"Jeder Naturalismus der dramatischen Anschauung war aufgehoben. Wichtig war nur, dass so schön wie denkbar gesungen wurde.

Dieser Forderung entsprach die Kastratenstimme mehr als jede andere. Ihr Tonbereich erfasste die klanglich vorteilhaftesten Register, sie vereinigte in sich Glanz und Weichheit der Frauen- mit der Kraft der Männerstimme, unumschränkte Ausdrucksfähigkeit im Sinne musikalischer Vortragskunst mit ebenso unumschränkter Virtuosität. Ihren besten Mustern gegenüber müssten die heutigen Stimmen plump und gewöhnlich erscheinen, (...)." (Bekker 1983: 9-10)

De 'ontmante' keelvirtuozen zouden tot het begin van de negentiende eeuw, als de opkomst van de 'primadonna' zich aftekent, hun succes-story vervolgen. De hegemonie van de Napolitaanse Opera was toen echter allang verbroken. Al omstreeks het midden van de achttiende eeuw was daarvoor in belangrijke mate de componist en hervormer Von Gluck (Orfeo ed Euridice, 1762; Alceste, 1767) verantwoordelijk geweest. Von Gluck (1714-1787) wilde aan de opera de dramatische functie teruggeven, die hem in het beginstadium rond 1600 was toebedacht en in de operawerken van toen was toebedeeld. Volgens Von Gluck was met de opkomst van het Napolitaanse 'belcanto', waarin het belang en de dramatische uitbeelding van de tekst schromelijk werd verwaarloosd, sedert de tweede helft van de zeventiende eeuw de dramatische functie van de opera teloor gegaan. Hij wilde opnieuw de tekst benadrukken: de muziek moest de tekst dienen en niet andersom.

Von Gluck stond weer de Klassieke Oudheid als voorbeeld en inspiratiebron voor ogen. In zijn werken verleent hij dan ook weer een voorname rol aan het koor. Na Von Gluck komt er een einde aan de heerschappij van de Italiaanse opera en de daaraan verbonden monopolie-positie van het castratendom. We kunnen gevoeglijk aannemen dat

"Although statistics are never likely to be available, the decline of opera seria in the wake of Gluck's reform probably reduced the instances of surgery necessary to produce the castrato voice associated with that genre."
(Lindenberger 1984: 250)

In de tweede helft van de achttiende eeuw doet Mozart (1756-1791) kort maar krachtig van zich spreken. Zijn muziekdramatische werken (o.a. *Le Nozze di Figaro*, 1786; *Don Giovanni*, 1787; *Die Zauberflöte*, 1791) worden tot de hoogtepunten van de operaliteratuur gerekend. Mozart's operawerk is uitzonderlijk omdat het een ideale versmelting van het Duitse Singspiel, Gluck's 'ernst' en de Italiaanse 'buffo'-stijl in zich herbergt. Een belangrijke opera, die enerzijds nog aanknoopt bij het Singspiel, en anderzijds de Duitse Romantiek al aankondigt, is Beethoven's *'Fidelio'* (1805).

De castratzanger verdwijnt aan het begin van de negentiende eeuw geleidelijk van het toneel:

"Napoleon, before his fall had issued a decree, outlawing castration, and as religious beliefs began to tolerate women on the stage, females reappeared." (Martorella 1982: 22)

Bovendien kon door de opkomst van de romantische opera -die sterk erotisch getint was- 'een ontmande mens, waarvoor het woord verlangen een begrip zonder inhoud was, op het toneel niet langer worden aanvaard' (Frank g.d.: 14). Het erotische karakter manifesteert zich nadrukkelijk in de thematiek van de negentiende-eeuwse operalibretti ten tijde van de

Romantiek, een periode die na 1800 in de muziek een aanvang neemt. In het begin van de negentiende eeuw komt de 'tragische' opera op en breekt de tijd aan van de succesvolle primadonna (eerste- of hoofdzangeres). De jonge onschuldige heldin, die niet verdient te sterven, wordt geïntroduceerd. Zij is, binnen een onverbiddelijke sociale omgeving -die haar op allerlei manieren belemmert zelfstandige keuzes te maken- veroordeeld tot een soort 'outsider'-positie. Daardoor kan ze haar lot -dat haar meestal met een 'ongelukkige' of 'onmogelijke' liefde opzadelt- niet ontlopen en moet ze steevast -als ging het om een soort martelaressendom- haar uitzichtloze situatie met de dood bekopen⁴.

In het begin van de negentiende eeuw wordt in Italië de Romantiek voornamelijk door drie 'belcanto'-grootmeesters vertegenwoordigd: Rossini (*Il Barbiere di Siviglia*, 1816; *La Cenerentola*, 1817), Donizetti (*L'Elisir d'Amore*, 1832; *Lucia di Lammermoor*, 1835; *Don Pasquale*, 1843) en Bellini (*Norma*, 1821; *I Puritani*, 1835).

Het middelpunt van de negentiende-eeuwse operacultuur wordt Parijs. In de negentiende eeuw overheerst in Frankrijk de Grand'Opéra, die zich kenmerkt door de grote muzikale bezetting, balletten en 'historische' libretti. In Cherubini (*Médée*, 1797), Spontini (*La Vestale*, 1807) en Meyerbeer (*Les Huguenots*, 1836) kent hij zijn belangrijkste vertegenwoordigers. De Franse componist Offenbach (*La Belle Hélène*, 1864; *Les Contes d'Hoffmann*, 1881) was een belangrijk vertegenwoordiger van de Opéra Comique.

De Parijse negentiende-eeuwse opera was erg commercieel van karakter. We kunnen hierover vernemen uit berichten die Heinrich Heine vanuit Parijs -waar hij

vanaf 1830 tot aan zijn dood in 1856 heeft gewoond- voor een aantal Duitse kranten verzorgde⁵. Een groeiend middenklasse-publiek wilde in het operatheater vermaakt worden. Die drijfveer werd in belangrijke mate bepaald door het feit dat men in het operatheater 'gezien' kon worden en aan aanwezigheid aldaar -temeer omdat status door geboorte in deze groep geen rol speelde- sociaal prestige kon ontlelen:

"This public, moreover, sought a type of diversion that was easy enough for quick consumption yet that still seemed 'serious' enough to satisfy its cultural pretensions."
(Lindenberger 1984: 228)

Uit Heine's berichtgevingen over het Parijse culturele leven in de periode 1830-1850 komt naar voren dat de sterk op harmonie-effecten gerichte Franse opera -hetgeen bijvoorbeeld nadrukkelijk tot uiting komt in Meyerbeer's operawerken- in Parijs vooral entertainment voor een bourgeois-publiek⁶ betekende. In Italië daarentegen, was volgens Heine de immer oppermachtige melodie-gerichte opera -een te simpel 'aesthetic vehicle to tap its audience's deeper emotions' (ibid.: 236)- nog altijd een uitvloeisel van een typisch aristocratisch vermaak:

"(...) the Italian style, he claimed, did not encourage its audiences to take the form seriously, and as a result audiences were notorious for chattering loudly in their boxes and even playing cards during a performance." (ibid.: 236)

In de Italiaanse operahuizen, die gelegenheid boden tot kaartspel en het uitvechten van politieke controverses in 'de loges', vormde het muzikaal vertier heel nadrukkelijk slechts een onderdeel van de opera-'performance'.

In de negentiende eeuw bloeide de opera in geheel Europa als nooit tevoren. Er werden zeer veel operagebouwen neergezet. Met de bouw en architectuur van operagebouwen

zijn allerlei vormen van symbolische macht verbonden⁷. Wanneer we de weelderige operagebouwen, die in de loop van de negentiende eeuw in Parijs en Wenen werden gebouwd, nader beschouwen, dan wordt duidelijk dat deze huizen

"(...), celebrated both the imperial power exercised by their respective nations and the participation of the urban middle-class audience in the imperial enterprise." (ibid.: 238)⁸

Een genre dat als een 'typisch burgerlijk' vermaak in de tweede helft van de negentiende eeuw sterk opkomt en tot in het begin van de twintigste eeuw een grote bloei doormaakt, is de operette. In de loop van de twintigste eeuw is operette steeds meer verdrongen door de populaire 'musical', een genre dat elementen van de balletrevue bevat (Sanders 1974: 5). Operette kenmerkt zich door een uitgebreide gesproken dialoog en aria's die het karakter van muzikale 'nummers' dragen (ibid: 5). Het mag met recht een 'licht' genre genoemd worden. Operette verschilt sterk van opera omdat het aan een aantal essentiële kenmerken van opera niet 'tegemoetkomt'. Het doel van operette is 'amusement' door middel van voortdurend vertoon van sentimentele taferelen. In operette is het dramatisch raamwerk minder gecompliceerd dan in opera:

"Things can happen in any old way as long as there is at least one couple who for the time being cannot be united." (Lang 1973: 318)

Het gebrek aan dramatische ontwikkeling in operette-muziek en de daaraan verbonden dramatische ontwikkeling van de personages manifesteert zich duidelijk wanneer de 'verschillende' karakters het handelingsverloop vorm geven door het zingen van hun tekst op dezelfde muziek (ibid.: 318). Terwijl in opera op zijn minst de mogelijkheid bestaat

dat personages 'karakters worden' door muziek, ontwikkelen zich in operette -ook in de 'betere' operettes- slechts stereotiepe personages, hetgeen door de muziek eerder wordt benadrukt dan verdoezeld. Van karakter-ontwikkeling door muziek kan geen sprake zijn. We kunnen in dit verband operette beter aanduiden als toneelhandelingen met muziek, in plaats van toneelhandelingen door of in muziek, hetgeen in opera het geval is. Waar opera draait om 'the wholeness of human life' (ibid.: 317), daar vermijdt operette het aansnijden van universele problemen en is ze niet in staat een symbolische projectie van het leven uit te drukken:

"The protagonists are the typical representatives of human smallness; they are pleasant, even lovable, and their quest for riches and women -usually both- is an occupation that readily evokes sympathetic understanding. Since their world is purely materialistic, eating and mating are the only worthwhile aims in life, and since this agrees with them, they are in perfect harmony with themselves and with the atmosphere that surrounds them." (ibid.: 318)

De twee operagiganten van de negentiende eeuw zijn de Duitser Wagner (1813-1883) en de Italiaan Verdi (1813-1901). Deze twee figuren weten op eigen karakteristieke wijze het genre opera naar ongekende hoogten te voeren.

Voor de opkomst van Wagner is de Romantiek in Duitsland vooral verbonden aan de naam Weber (Der Freischütz, 1821; Oberon, 1826), terwijl Nicolai (Die lustigen Weiber von Windsor, 1849) en Lortzing (Zar und Zimmermann, 1837) zich met hun komische opera's onderscheiden.

Wagner maakt een ontwikkeling door van de romantische opera (Tannhäuser, 1845; Lohengrin, 1850) naar een doorgecomponeerde muziektheatrale vorm die de klassieke

scheiding tussen aria en recitatief opheft (Sanders 1974: 5). Hij luidt het einde in van de 'nummer'-opera, die is opgebouwd uit verschillende afgesloten 'nummers' -zoals recitatieven, aria's en duetten- en stelt daar tegenover de doorgecomponeerde opera, het muziekdrama. Na Von Gluck is het Wagner die het genre opera herdefiniëert. Ook Wagner stelt dat de nadruk dient te liggen op de tekst, op de dramatische handeling, waarbij de muziek een dienende rol op zich moet nemen. In zijn streven naar monumentaliteit ontwerpt Wagner -die niet alleen componeerde maar ook zelf de libretti schreef- universele, op mythologisch materiaal gebaseerde werken (Tristan und Isolde, 1865; Der Ring des Nibelungen, 1876; Parsifal, 1882). Hij ontwikkelt het 'Gesamtkunstwerk', oftewel 'totaaltheater' waarin melodie, tekst en handeling samengaan met acteren, beeldende kunst (decors) en andere beschikbare vormgevende theatrale uitdrukkingsmiddelen (belichtingstechniek). Wagner is een revolutionaire figuur omdat hij zowel in muzikaal (Tristan und Isolde) als in theatraal opzicht baanbrekend werk heeft verricht. Hij was zijn tijd ver vooruit en heeft in feite op alle kunststromingen van de twintigste eeuw invloed uitgeoefend. Aan Wagner hebben we onder andere het tijdens een opera-voorstelling verduisterd auditorium te danken. Wagner zag in zijn 'Festspielhaus', het geheiligde Bayreuth-theater -compleet met verzonken, aan het oog onttrokken orkestbak- het gebruik van belichtingstechniek

"(...), together with darkness in the auditorium, as a means of illusion to cast a spell over the audience." (Lindenberger 1984: 242)

Wagner vermijdt in zijn werken de ensemble-zang, maakt gebruik van het 'Leitmotiv'⁹ en is op het gebied van orkestratie-technieken een voorbeeld voor zijn componerende

tijdgenoten en hun opvolgers. Hij leidt hen de weg naar steeds grotere orkestapparaten en steeds sterkere klank-differentiaties (Maehder 1987: 21). Deze ontwikkeling doet zich voor

"tot in de crisis van de Europese decadentie kort voor de Eerste Wereldoorlog ook de klankhypertrofie van het gigantische orkest tenonder ging, waarvan de antithese is terug te vinden in het uit zeven musici bestaande kamerorkest dat Igor Strawinsky bedacht voor zijn 'Histoire du Soldat' (1918)." (ibid.: 21)

Niet alleen Wagner, maar ook Verdi is een uitzonderlijke figuur. Hij voert de Italiaanse operatraditie zowel in vocaal als dramatisch opzicht naar een hoogtepunt:

"Verdi macht die Schönheit des italienischen Gesanges handlungsfähig. Die Aktivierung der Stimme, die Gewinnung der gegenwärtigen, lebendigen Melodie ist sein Werk. So löst er sich von der Atelier-Opernmelodik der vorangehenden Zeit und gibt der Melodie die Wirklichkeit der Freilichtkunst." (Bekker 1983: 125).

In tegenstelling tot de bovenmenselijke, ideaal-typische wezens, die in Wagner's esoterisch aandoende werken gestalte krijgen, worden in Verdi's veelal op historische libretti gebaseerde scheppingen (Un Ballo in Maschera, 1859: Don Carlo, 1867), 'levensechte' personages -gedreven door 'uit het leven gegrepen' gevoelens- opgevoerd. Verdi was een politiek actieve figuur, en beijverde zich voor de eenwording van Italië. In een aantal werken weet Verdi op verholde wijze een politieke lading te verwerken die op niet mis te verstane wijze inspeelt op de nationalistische sentimenten van de toehoorders, en op krachtige toon -vaak in massale koren- aanstuurt op een van het Oostenrijks juk bevrijd Italië. Verdi's koren (bv. 'Va pensiero, sull'ali dorati'/'Vlieg gedachte, op gouden vleugels', uit: Nabucco, 1842) ontketenden in Italië een massaal enthousiasme onder

de patriottische bevolking.

Net als bij Wagner vertoont ook Verdi's werk, dat meer dan een halve eeuw omspannt (Oberto, 1839; Macbeth, 1847; Rigoletto, 1851; Il Trovatore, 1853; La Traviata, 1853; La Forza del Destino, 1862; Aida, 1871; Falstaff, 1893) een stijlontwikkeling. Zijn het aanvankelijk de koren (Nabucco, 1842; I Lombardi, 1847) waarmee Verdi een grote dramatische geladenheid kan verwezenlijken, gaandeweg slaagt Verdi er in ook de enkeling (Simon Boccanegra, 1857; Otello, 1887) een volwaardige dramatische zeggingskracht te verlenen¹⁰.

In de tweede helft van de negentiende eeuw komt de Franse lyrische opera sterk opzetten met vertegenwoordigers als Gounod (Faust, 1859), Berlioz (Les Troyens, 1863), Bizet (Carmen, 1875) en Massenet (Manon, 1884; Werther, 1892; Cendrillon, 1899).

Vooraf in Italië manifesteert zich rond de eeuwwisseling het Verisme. Historische libretti worden door 'levensechte' libretti vervangen. Mascagni (Cavalleria Rusticana, 1890) en Leoncavallo (I Pagliacci, 1892) zijn bekende namen binnen deze stijlrichting. Ook Puccini kunnen we tot deze categorie rekenen. Diens werk (o.a. La Bohème, 1896; Tosca, 1900; Madama Butterfly, 1904), dat een groot vakmanschap verbindt met een flinke dosis sentimentaliteit, behoort tot het meest gespeelde van het standaardrepertoire.

Het Franse Impressionisme, dat zich aan Wagner's invloed weet te onttrekken, levert aan het begin van de twintigste eeuw belangrijk operawerk op van Debussy (Pelléas et Mélisande, 1902) en Ravel (L'Heure Espagnole, 1911; L'Enfant et les Sortilèges, 1925).

Een belangrijk vertegenwoordiger van de Duitse opera in de eerste decennia van de twintigste eeuw is Richard

Strauss. Zijn operawerk, dat veelal in samenwerking met de schrijver/librettist Hugo von Hofmannsthal tot stand kwam, is erg veelzijdig en een aantal werken behoort tot het 'ijzeren' repertoire (Salome, 1905; Elektra, 1909; Der Rosenkavalier, 1911). Vele 'Strauss'-opera's hebben betrekking op mythologisch materiaal (o.a. Elektra, 1909; Ariadne auf Naxos, 1912; Die Frau ohne Schatten, 1919). Daarmee zet Strauss zich af tegen het 'verisme' van zijn tijd.

Op het eind van de negentiende eeuw en aan het begin van de twintigste eeuw manifesteren zich heel duidelijk een aantal Nationale Scholen. In Spanje schiept Manuel de Falla (La Vida Breve, 1913; El Retablo de Maese Pedro, 1923) operawerk waarin folkloristische elementen zijn verwerkt.

Voor de Oost-Europese School heeft veel interessante werken opgeleverd. Mussorgsky (Boris Godunov, 1874), Tsjaikovsky (Evgeny Onegin, 1879) en Borodin (Prins Igor, 1890) leveren laat-negentiende-eeuws belangrijk Russisch werk op, en in de twintigste eeuw reikt het Russisch operawerk van Rimski-Korsakov (De Gouden Haan, 1909), Prokofiev (De liefde voor de drie sinaasappelen, 1921) en Sjostakovitsj (Katherina Ismailova, 1934) tot over de landsgrenzen. In Tsjecho-Slowakije leveren de inspanningen van Smetana (De Verkochte Bruid, 1866) en Dvorák (Rusalka, 1901) bekend werk op, maar het is vooral Janáček die het operarepertoire met prachtige werken (o.a. Jenůfa, 1904; Kát'a Kabanová, 1921; Het Sluwe Vosje, 1924) verrijkt. Ook de Hongaarse componist Bartók (Hertog Blauwbaard's Burcht, 1918) verwerft op operagebied internationale bekendheid.

Voor de Tweede Wereldoorlog componeren o.a. Hindemith (Mathis der Maler, 1938), Krenek (Johnny spielt auf, 1927), Schönberg (Erwartung, 1909; Moses Und Aron, 1932),

Berg (Wozzeck, 1921; Lulu, 1937), Weill (Dreigroschenoper, 1928; Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, 1930), Orff (Carmina Burana, 1937; Die Kluge, 1943) en Stravinsky (L'Histoire du Soldat, 1918) opera's die nog regelmatig worden opgevoerd. Laatstgenoemde componist creëert ook na de Tweede Wereldoorlog belangrijk werk (The Rake's Progress, 1951). Vanaf 1945 verschijnt ook belangwekkend operawerk van o.a. Britten (Peter Grimes, 1945; Albert Herring, 1947), Menotti (The Medium, 1946; The Consul, 1950), Dallapiccola (Il Prigioniero, 1950), Poulenc (Les Dialogues des Carmélites, 1957) en Henze (Elegie für junge Liebende, 1961; Der junge Lord, 1965), om maar enkele namen te noemen. De laatste decennia zorgden de multi-mediale 'spectacle total'-werken van Zimmermann (Die Soldaten, 1964), Ligeti (Aventures, 1962; Nouvelles Aventures, 1965), Penderecki (Die Teufel von Loudon, 1969), Stockhausen (Licht:Donnerstag, 1981; Samstag, 1984; Montag, 1988), Kagel (Staatstheater, 1970), Berio (Passaggio, 1962) en de 'minimal'-opera's van Glass (Einstein On The Beach, 1976; Satyagraha, 1981) voor vernieuwingen binnen de operapraktijk.

1.2 Operakarakters in de twintigste eeuw

In onze eeuw heeft de kunstvorm opera zowel op muzikaal als op theatraal vlak ingrijpende vernieuwingen ondergaan. Een aantal belangrijke ontwikkelingen kwam al in de inleiding aan de orde.

Wanneer we de thematiek en de personages in twintigste-eeuwse operawerken vergelijken met de thematiek en de personages in de opera's uit de voorafgaande eeuwen, dan is er een belangrijke overeenkomst en een belangrijk verschil. Wat overeenkomt is het 'erotische element', dat

onverminderd nadrukkelijk aanwezig is in de twintigste-eeuwse opera. Het belangrijke verschil is dat 'karakters' van personages in twintigste-eeuwse operalibretto's, in vergelijking met de operaprotagonisten in de opera's van de voorafgaande eeuwen, psychologisch veel verder zijn 'uitgediept'. De opkomst van dit fenomeen vertoont een zekere samenhang met de opkomst van Freud's psychologie aan het begin van de twintigste eeuw. De seksuele problematiek, die in Freud's psycho-analytisch denkkader vervat zit, komt in een aantal vroeg-twintigste-eeuwse operawerken heel nadrukkelijk naar voren:

"Freud's theories, most of which he published in the century's first quarter, became common knowledge slowly, but independantly opera approached them through an increasing interest in symbolism." (Martin 1979: 6)

Enkele prachtige operawerken waarin een Freudiaans getint symbolisme op zeer uiteenlopende wijze muzikaal en dramatisch tot uitdrukking wordt gebracht zijn Debussy's 'Pelléas et Mélisande' (1902), Richard Strauss' 'Salome' (1905) en 'Die Frau ohne Schatten' (1919) en Bartók's 'Hertog Blauwbaard's Burcht' (1918).

Opera's in de twintigste eeuw hebben veelal het karakter van psycho-drama's. Meestal hebben de personages te kampen met een problematiek van seksuele en/of religieuze aard:

"Both the religious and psychoanalytical operas therefore, tend to have the same kind of protagonist - a person who is divided against himself." (ibid.: 10)

Terwijl de negentiende-eeuwse operaheld(in) de strijd aanbindt met krachten die 'van buitenaf' bedreigend zijn, voeren de twintigste-eeuwse operapersonages op het toneel vooral een innerlijke strijd. Enkele bekende opera's waarin

deze gang van zaken zich op prominente wijze manifesteert zijn bijvoorbeeld 'Wozzeck' (1921) en 'Lulu' (1937) van Berg, 'Kát'a Kabanová' (1921) van Janáček en 'Peter Grimes' (1945) van Britten. Er wordt ons op het operatoneel een worsteling getoond van in zichzelf verdeelde persoonlijkheden. Opera-personages in twintigste-eeuws operawerk hebben te kampen met een interne, complexe psychische problematiek -veelal op het terrein van sexualiteit en/of religie- die zich afspeelt binnen een sociale orde waarmee ze moeilijk in het reine kunnen komen, of erger, waarin ze zich niet langer kunnen handhaven.

1.3 De opkomst van het 'regisseurs'-theater na 1945

Omdat de operabeleving van hedendaags operapubliek in deze studie centraal staat, moet wat nader ingegaan worden op het 'regisseurs'-theater dat zich na 1945 heeft ontwikkeld. Binnen de na-oorlogse operapraktijk neemt de regisseur een prominente positie in. Het aanzien van hedendaagse operaproducties wordt grotendeels bepaald door de regisseur, die een operawerk interpreteert en daarmee een bepaald stempel opdrukt.

Het autonome vak van operaregisseur bestaat pas honderd jaar. Tot ver in de negentiende eeuw kwam operaregie neer op:

"Das Arrangement, die Organisation einer Aufführung, und natürlich auf die entsprechende Bühnengestaltung. Die Regisseure der ersten 300 Opernjahre waren Architekten, Maler, Librettisten, Komponisten, Choreographen und Baumeister." (Jaeger & Ely 1984: 8)

Overigens stelde de regie op het einde van de negentiende eeuw niet veel voor. Een ontwikkelde dramaturgie kende men niet en clichés golden als 'eeuwige waarden':

"Bij werken waarvan men de originele ensce-
nering niet meer kende, werd doorgaans de
'regie' gevoerd door een afgedankt zanger,
die voor een 'mise en place' zorgde, zodat de
zangers op het toneel niet op elkaar
botsten." (Sanders 1974: 12)

De emancipatie van de operaregie in onze eeuw heeft belangrijke theatrale vernieuwingen in de opvoeringspraktijk mogelijk gemaakt. Waar zangers sinds het ontstaan van opera een ongekende populariteit hebben genoten, en dirigenten vanaf halverwege de negentiende eeuw -maar vooral in de twintigste eeuw, als het belang van de muzikale interpretatie groter wordt- binnen de operapraktijk steeds meer aan status winnen en triomfen mogen vieren, veroveren regisseurs pas na 1945 een hoge statuspositie in de operawereld. Na de Tweede Wereldoorlog wordt het 'gezicht' van de opera in belangrijke mate bepaald door de inbreng van regisseurs. Door hun ensceneringen en uiteenlopende interpretaties weten zij opera boven het niveau van 'gekostumeerd concert' uit te tillen. Sinds enkele decennia kan men niet meer spreken van een geslaagde operavoorstelling enkel op grond van een goed spelend orkest en operapersonages die aan de vertolking van hun rol, door goed zang- en acteerwerk, dramatische zeggingskracht weten te verlenen. Het draait in de naoorlogse operapraktijk veeleer om het creëren van 'volwaardig muziektheater' waaraan regisseurs met behulp van moderne theateropvattingen gestalte hebben weten te geven. Het cliché dat zegt dat opera's uit het verleden geworden zijn tot museumstukken en voor een hedendaags theaterpubliek geen actuele waarden in zich herbergen, is door de opvallende regieprestaties in de laatste decennia voorgoed onderuit gehaald:

"Regie begnügt sich nicht mit musealer Rekonstruktion des Bekannten, Vertrauten und Gewohnten, vielmehr strebt es jeweils eine neue Deutung, Interpretation und Gestaltung an die ebenso werk- wie zeitgerichtet sein sollte, (...)." (regisseur Götz Friedrich in Jaeger & Ely 1984: 10)

De regisseur heeft tot taak, in nauwe samenwerking met de dirigent en veelal in samenspraak met een dramaturg, gestalte te geven aan het scenische gedeelte van een opera. De wijze waarop dat gebeurt dient in beginsel voort te komen uit de muziekpartituur, omdat daarmee immers, fundamenteel, de op het libretto gebaseerde handeling dramatisch wordt opgebouwd en gestalte krijgt. De operacomponist heeft in de muziekpartituur de karakters van de operapersonages al emotioneel ingekleurd. Daardoor kan een regisseur toneelstukteksten wél en operateksten per definitie juist niet op uiteenlopende wijze interpreteren. Volgens Walter Felsenstein, de belangrijkste grondlegger van de moderne operaregie, gaat het er in eerste instantie om 'die Partitur auf der Bühne szenisch nachzudichten' (in Jaeger & Ely 1984: 10). Naast dit basisprincipe staat de moderne operaregisseur nog een belangrijk beginsel voor ogen, namelijk dat muziektheater of opera begrepen moet worden

"(...) als eine in die Gegenwart hineinwirkende musikalische und literarische Auseinandersetzung mit der Geschichte. Mit der Oper wird eine Qualität transportiert, die auch auf die in der Geschichte wurzelnde Tiefendimension der Emotionalität einer Gesellschaft hinweist." (ibid.: 15)

De operaregisseur dient recht te doen aan deze emotionele kwaliteiten, ze te onderstrepen en te laten spreken voor een modern operapubliek. Dat is mogelijk door een operawerk te interpreteren of een boodschap te verlenen op een wijze die

blijk geeft van een zoeken -steeds opnieuw, vanuit verschillende invalshoeken- naar mogelijke aanknopingspunten met de gevoels- en leefwereld van de toehoorders.

Regisseurs weten met hun interpretaties en door middel van uitgekiende decor-, belichtings- en kostuumontwerpen -die zij meestal in samenwerking met een vast ontwerpersteam uitwerken- steeds weer elementen in opera's te belichten, waarmee nieuwe gezichtsvelden in de opera-ervaringen van de toehoorders kunnen worden betrokken. Een dergelijke werkopvatting vermijdt het ontstaan van museumstukken en waarborgt het behoud van de kracht en de vitaliteit van opera als opvoeringskunst.

Het bieden van een uitputtend overzicht van alle regiestromingen en hun vertegenwoordigers is binnen het bestek van deze studie niet van wezenlijk belang. Om toch een preliminair inzicht te verschaffen zal ik kort de drie belangrijkste na-oorlogse stromingen aanduiden.

De moderne operaregie nam vooral een hoge vlucht via een richting die met de al eerder genoemde naam Felsenstein kan worden verbonden. De inmiddels allang overleden Oost-Duitser Walter Felsenstein werd vlak na de Tweede Wereldoorlog bekend door zijn eigzinnige regie-opvattingen, die hij in produkties van zijn 'Komische Oper' in Oost-Berlijn gestalte wist te geven. Zijn manier van regisseren wordt gekenmerkt door het zogenaamde 'hineininterpretieren'. In Felsenstein's werkwijze worden karakters vanuit een bijna 'ziekelijke' belangstelling voor details psychologisch uitgediept. Zo wil Felsenstein tot de kern van een operadrama doordringen. Felsenstein was bij wijze van spreken bereid iemand die 'alleen maar' een schitterende stem te bieden had op te offeren voor iemand die een goede stem met

daarachter een sterke toneelpersoonlijkheid bezat. De werkwijze van Felsenstein vereist lange repetitieperiodes, een manier van werken die we bijvoorbeeld ook bij het team van intendant Gerard Mortier in Brussel en bij het gezelschap van De Nederlandse Opera in Amsterdam aantreffen. Een regisseur die rechtstreeks als leerling voortkomt uit de school Felsenstein is de ook al eerder genoemde Oost-Duitser Götz Friedrich. Een ander bekend Oost-Duits regisseur en huidig intendant van de Komische Oper in Berlijn is Harry Kupfer die vanuit het 'episch theater' van Brecht aanknoopt bij de 'Felsenstein'-richting.

Een andere stroming is 'de symbolische richting'. Deze stroming vindt haar oorsprong in Wieland Wagner's ensceneringen van de Wagner-opera's te Bayreuth in de vijftiger jaren. Kleinzoon Wieland's ensceneringen kenmerkten zich door hun gestyleerde, sobere aankleding, het accentueren van een mythisch-tijdloos karakter en de bijzondere nadruk die op de belichting werd gelegd.

Weer een ander pad volgen regisseurs als Visconti en Zeffirelli, die ook in het filmvak hun sporen hebben verdiend. Vanuit een sterke personenregie werken zij met de 'grote emotie' die zij in prachtige, vaak hyper-realistische beelden weten te vatten.

De specifieke stijlen die de huidige regisseurs-generatie hanteert kunnen in grote lijnen worden teruggevoerd op de drie hierboven genoemde 'basis'-richtingen. Tot slot kan worden opgemerkt dat de grotere aandacht voor 'het visuele' in operaprodukties de laatste tientallen jaren te danken is aan de inbreng van filmregisseurs en de laatste jaren ook aan de inbreng van de 'nieuwkomers' in de opera, de toneelregisseurs.

1.4 Opera in Nederland 11

Misschien viel het niet eens op omdat het zo vanzelf spreekt. In de bespreking van de algemene geschiedenis van de opera (1.1) heb ik met geen woord gerept over opera-ontwikkelingen in Nederland. Operakunst in Nederland heeft op internationaal niveau dan ook nooit enige betekenis gehad. Nederland kan niet bogen op internationaal vooraanstaande componisten en een operatraditie zoals we die in vele Italiaanse, Duitse en Franse steden -met hun eeuwenoude prestigieuze instellingen- altijd hebben kunnen waarnemen. Van een operatraditie is in ons land nooit sprake geweest. Dat wil echter niet zeggen dat er geen Nederlandse operacultuur bestaat. Die bestaat wel degelijk, al heel lang, en heeft vaak grote bloeiperioden doorgemaakt. Er is in Nederland ook altijd een behoorlijk grote publieke belangstelling voor opera geweest en tot op de dag van vandaag is er ook steeds Nederlands operawerk in première gegaan. Maar tegelijkertijd moeten we constateren dat de operacultuur in Nederland het steeds moeilijk heeft gehad. De moeilijkheden zijn telkens terug te voeren op problemen van financiële aard. Tot in de twintigste eeuw is het voortbestaan van de operacultuur in Nederland hoofdzakelijk afhankelijk geweest van particuliere initiatieven van enkelingen die er, vaak met geringe geldmiddelen, het beste van moesten zien te maken.

In de tweede helft van de zeventiende eeuw worden in de Noordelijke Nederlanden voor het eerst opera-activiteiten ontplooid. Theodoro Stryker begon in 1680 aan de Leidsegracht in Amsterdam een opera-onderneming in een speciaal voor operavoorstellingen gebouwd theater. De toegangsprijzen van de voorstellingen waren fors. Alleen de

gegoede burgerij was in staat de dure voorstellingen bij te wonen. De onderneming moest de activiteiten aan de Leidsegracht al spoedig staken vanwege financiële perikelen. De erg hoge vermakelijkheidsbelasting die per voorstelling moest worden opgebracht kon niet worden afgedragen. Stryker's onderneming week voor het geven van voorstellingen uit naar het buiten de stadsgrenzen gelegen Banne Buiksloot. Op het einde van de zeventiende eeuw werden ook af en toe operavorstellingen gegeven in de Stadsschouwburg aan de Keizersgracht, terwijl in diezelfde periode ook in Den Haag initiatieven werden genomen om operavorstellingen te geven.

De oudste Nederlandse opera, 'De triompheerende min' van de componist Carel Hacquart, op tekst van D. Buysero werd in 1680 voor het eerst in Amsterdam opgevoerd. Niet alleen Hacquart, maar ook andere belangrijke Nederlandse componisten schreven op het einde van de zeventiende eeuw opera's die in Amsterdam werden opgevoerd: o.a. in 1687 Johan Schenk's 'Bacchus, Cerus en Venus' en in 1697 Hendrik Anders' 'Apollo en Dafne'. Tevens werden alle opera's van de Franse componist Lully -vaak binnen een jaar na de Franse première- opgevoerd. Uitvoeringen van Italiaanse opera's -in Nederlandse vertaling- vonden ook regelmatig plaats.

In de achttiende eeuw werd opera een steeds meer geaccepteerde kunstvorm. De meeste opera-activiteiten vonden wederom in het Westen van het land plaats. In het Théâtre Francais aan de Casuaristraat in Den Haag werden door een vast gezelschap voornamelijk Franse operawerken uitgevoerd. Amsterdam bezat in de eerste helft van de achttiende eeuw geen vast ensemble of gebouw voor opera-opvoeringen. Vanaf omstreeks 1760 werd in de Stadsschouwburg éénmaal per week een opera opgevoerd. In 1772 brandde de Stadsschouwburg af,

maar al twee jaar later werd aan het Leidseplein een nieuwe Stadsschouwburg in gebruik genomen. Tegen het einde van de achttiende eeuw nam de populariteit van opera toe en konden in Amsterdam regelmatig op drie plaatsen operavoorstellingen bijwonen: in de Stadsschouwburg, in een theater aan de Erwtenmarkt waar de Franse Opera optrad en in een theater aan de Amstelstraat waar de Hoogduitse Opera voorstellingen gaf. De grote belangstelling voor opera in die tijd wordt onder meer bewezen door het feit dat buitenlandse operawerken van belangrijke operacomponisten al vrij snel na hun buitenlandse première in Nederland werden opgevoerd.

Een belangrijk en succesvol Nederlands operacomponist in de achttiende eeuw was Bartholomeus Ruloffs (Richard Leeuwenhart, 1792). Niet alleen in Amsterdam, maar ook in de provincie was sprake van een gevarieerd operaleven. In Haarlem, Leiden, Utrecht, Groningen, Leeuwarden en Rotterdam werden regelmatig operavoorstellingen gegeven.

In de eerste helft van de negentiende eeuw ontstaan er voor het eerst een aantal vaste gezelschappen in Nederland. Daarmee wordt een regelmatig aanbod en een meer geïnstitutionaliseerde opera-uitvoeringspraktijk gecreëerd. Als we de gehele negentiende eeuw overzien dan komen naast Verdi en Wagner de operawerken van de grote componisten van het Belcanto, de Duitse Opera, de Franse Grand'Opéra en de Franse Lyrische Opera ruimschoots aan bod en doen vele internationale operasterren regelmatig de Nederlandse podia aan.

In Amsterdam slaagde Eduard de Vries er in, de Stadsschouwburg onder zijn directeurschap (1849-1859) tot het belangrijkste centrum van opera-activiteit te maken. Door zijn optreden verlegde de Hoogduitse Opera zijn

activiteiten van het theater aan de Amstelstraat naar de Stadsschouwburg. Onder leiding van De Vries werden operavoorstellingen van hoog niveau georganiseerd, waarin vaak buitenlandse sterren optraden. Behalve in de Stadsschouwburg werden verder ook nog steeds operavoorstellingen gegeven door de Franse Opera aan de Erwtenmarkt. De Franse Opera moest echter in 1855 zijn activiteiten staken wegens te hoog opgelopen financiële lasten. In Rotterdam werd in 1860 een Hoogduitse Opera opgericht. Dit gezelschap bracht jarenlang een uiteenlopend repertoire op de planken en wist vele succesvolle voorstellingen te realiseren. Toch viel in 1891 het doek voor het gezelschap. In Den Haag was in de negentiende eeuw De Franse Opera toonaangevend. Bij dit gezelschap traden vaak met groot succes bekende operasterren op. Het succes van dit gezelschap, dat tot 1918 actief bleef, was mede te danken aan de ruime financiële steun van de Oranje-familie.

In de tweede helft van de negentiende eeuw kwam het Nederlandse operaleven op een hoger plan te staan. Het belangrijkste en meest invloedrijke gezelschap werd de beroemde Wagnervereeniging, die op initiatief van een aantal Amsterdamse notabelen in 1884 was opgericht. De onderneming stond onder leiding van de zakenman Julius Bunge en de componist-dirigent Henri Viotta. Het Wagner-genootschap wierp zich in Nederland op als 'burcht van de Wagnermuziek'. Doelstelling van de Wagnervereeniging, die tot in 1959 actief zou blijven, was het op 'waardige wijze' uitvoeren van Wagner's werken. Men slaagde er regelmatig in voorstellingen te organiseren, waaraan beroemde zangvirtuozen en dirigenten hun medewerking verleenden. Indrukwekkend was bijvoorbeeld een serie Wagner-voorstellingen op

het einde van de negentiende eeuw en in het begin van de twintigste eeuw: Die Walküre (1894), Die Meistersinger (1896), Tristan und Isolde (1896), Götterdämmerung (1897), Das Rheingold (1899), Lohengrin (1901), Parsifal (1905) en Tannhäuser (1913). Tussendoor was er ruimte voor belangrijk operawerk van andere Duitsers. Zo werd bijvoorbeeld in 1913 en 1914 Richard Strauss' 'Salome' gegeven. Maar ook het minder bekend repertoire van andere (niet-Duitse) componisten werd zo nu en dan onder de aandacht gebracht. Kanttekening bij het functioneren van de vereniging is echter dat het een aangelegenheid was voor een intellectueel, elitair gezelschap, voor mensen afkomstig uit de dure maatschappelijke bovenlaag. Het was een sociëteit die slechts toegankelijk was voor de 'happy few' die zich een lidmaatschap hadden kunnen verwerven. Zij konden getuige zijn van het optreden van grote buitenlandse sterren: Maria Wittich, Zdenka Mottl-Fassbender, Sebastian Hofmüller, Heinrich Vogl en Ernst Kraus verschenen regelmatig binnen de gelederen van 'de Vereeniging'.

De realisering van een apart operagebouw in Amsterdam had reeds op het einde van de jaren twintig -lang vóór de opening van Het Muziektheater aan het Waterlooplein in 1986- dankzij een initiatief van de Wagnervereeniging, een beklonken zaak kunnen zijn. De steenrijke Julius Bunge toonde zich in zijn onderhandelingen met het Amsterdams gemeentebestuur bereid zeer diep in de geldbuidel te tasten om het bekroonde ontwerp van architect Jan Staal, bedoeld voor een operagebouw aan het Museumplein, te realiseren. In 1929, tijdens een legendarische vergadering, waarbij de voltallige gemeenteraad van Amsterdam aanwezig was, werd het voorstel van B & W voor de bouw van een opera aan het

Museumplein met een meerderheid van drie stemmen (24-21) verworpen. Let wel, op de totstandkoming van dit meerderheidsbesluit hebben mogelijkserwijs de intensieve en hardnekkige lobbypraktijken van 'tegenstander' Willem Mengelberg, die concurrentie vreesde voor zijn Concertgebouw-orkest, hun uitwerking op een aantal gemeenteraadsleden niet gemist.

Naast de Wagnervereeniging leverden twee andere Amsterdamse gezelschappen een belangrijke bijdrage aan de popularisering van opera. In 1886 werd onder leiding van J.C. de Groot 'De Hollandse Opera' opgericht. Dit gezelschap bespeelde de Amsterdamse Parkschouwburg met voorstellingen van bekende buitenlandse opera's in Nederlandse vertaling. Deze uitvoeringsvorm werd ook gehanteerd door 'De Nederlandse Opera', een gezelschap dat, in 1894 voortgekomen uit de opgeheven Hollandse Opera, door Cornelis van der Linden werd opgericht en als vaste bespeler in de heropende Stadsschouwburg (1894) ging optreden. Maar ook Van der Linden's onderneming wist het niet te redden en ging in 1901 ter ziele. De Stadsschouwburg en in toenemende mate het Paleis voor Volksvlijt werden daarna een aantal jaren bespeeld door gezelschappen die het maar heel kort volhielden of door buitenlandse groepen. Nog twee andere noemenswaardige gezelschappen, die onder leiding van G.H. Koopman in Amsterdam en Den Haag opereerden, maar ook weer een kortstondig leven leidden, waren 'De Nederlandse Opera' (1916-1923) en 'Co-Opera-tie' (1924-1928).

Tussen de twee wereldoorlogen verzorgden de Wagnervereeniging en de Opera Italiana het opera-aanbod. De Wagnervereeniging gaf als vanouds zorgvuldig voorbereide voorstellingen van een hoog artistiek en muzikaal gehalte.

Behalve aan de vormgeving en de aankleding van de produkties werd door het Wagner-genootschap ook aan programmaboeken en affiches grote aandacht geschonken, en regelmatig werden, voorafgaand aan voorstellingen, inleidende lezingen verzorgd door gerenommeerde sprekers uit binnen- en buitenland.

De Opera Italiana, een onderneming die in 1897 werd opgericht door de Hagenaar C. de Hond, verzorgde tot het begin van de Tweede Wereldoorlog voorstellingen in theater Carré. Het gezelschap voerde er de grote belcantomeesterwerken op. Daarvoor wist het steeds weer vermaarde buitenlandse solisten aan te trekken. Vele oudere Amsterdammers, die destijds in Carré opera's bijwoonden, zullen zich ongetwijfeld nu nog de Carré-optredens van Sara Scuderi, Gaspare Rubino en Cina Cigna weten te herinneren.

Tot het publiek van de Wagnervereeniging in de Stadsschouwburg behoorde uitsluitend een bevoorrecht, duur en belegen, elitair bourgeoisiegezelschap. In Carré kwam een publiek dat hoofdzakelijk behoorde tot de arbeidersklasse. Tot dit publiek behoorden ook vele Joodse Amsterdammers, een groep die bekend stond als een publiek van echte operaliefhebbers en daarom zowel in de literatuur als in mijn onderzoeksgesprekken apart vaak bij naam genoemd wordt. Welbeschouwd is in het Amsterdam van de jaren '20 en '30 sprake van een tweesoortig operapubliek en een tweesoortig repertoire:

"De arme schlemielen zaten in Carré en volgden vol overgave de belevenissen van Rigoletto, Martha, Paljas, en La Traviata: en als het koorwerk 'daar komen de landelijke schó-ó-ó-ó-nen' werd aangeheven, werd dit in de pauze geparafraseerd tot 'daar komen de schandelijke ló-ó-ó-ó-nen'. De bourgeoisie had zich daarentegen in de Stadsschouwburg rond Parsifals Graal verzameld en showde

gedurende de lange pauzes de robes, billentikkers, sieraden en ridderorden." (Van Amerongen 1986: 21)

Tijdens de Tweede Wereldoorlog opereerden vanuit Amsterdam twee gezelschappen, het Gemeentelijk Theater Bedrijf en De Nederlandse Kameropera. Beide groepen konden echter na de oorlog, vanwege hun compromitterende houding ten aanzien van de Duitse bezetters, onmogelijk verder functioneren.

Na 1945 zijn weer verscheidene nieuwe gezelschappen opgericht. Slechts twee gezelschappen hebben zich, dankzij aanzienlijke overheidssubsidies, kunnen handhaven: De Nederlandse Opera uit Amsterdam en Opera Forum uit Enschede. Een gezelschap dat het jarenlang wist vol te houden was de Zuid-Nederlandse Opera. Dit gezelschap verzorgde vanaf zijn oprichting in 1948 tot zijn opheffing in 1970, vanuit Maastricht het opera-aanbod in het Zuiden van het land. In Zuid-Nederland snakt men overigens momenteel weer naar een 'eigen opera'. De laatste jaren wordt vooral vanuit politieke instanties in Brabant bij de overheid aangedrongen op de vestiging van een nieuwe operavoorziening in het Zuiden van het land¹².

In 1946 werd een repertoiregezelschap met een vast ensemble, waarvan veel Nederlandse solisten deel uitmaken, opgericht: De Nederlandse Opera. Aanvankelijk verzorgde de Amsterdamse onderneming ongeveer tweehonderd voorstellingen per jaar, in Amsterdam alleen al drie voorstellingen per week. De eerste jaren was er sprake van een goed niveau, maar langzamerhand trad verstarring op. Dat leidde in 1964 tot de oprichting van De Nederlandse Operastichting, een onderneming die ging werken volgens het 'stagione'-principe

(een stagione-onderneming geeft steeds een blok voorstellingen van één produktie met een speciaal daarvoor bijeengezocht solistenensemble). Tot de ingebruikneming van Het Muziektheater in 1986 bespeelde De Nederlandse Operastichting de Stadsschouwburg. Met de verhuizing naar Het Muziektheater werd de naam van het gezelschap weer omgedoopt in 'De Nederlandse Opera'. Het Muziektheater, dat ook door Het Nationale Ballet wordt bespeeld, vormt het ene onderdeel van een bouwcomplex waarin ook het stadhuis, het andere onderdeel, is ondergebracht: De stadhuis-opera. Het is een ontwerp van de architecten Holzbauer en Dam. De uiteindelijke realisatie en bespeling van het gebouw, dat in de volksmond 'Stopera' is gaan heten, is zeer omstreden¹³ en kent een 'geboortetrauma van jewelste' (cf. Heg 1986). De Stopera, combinatie van stadhuis en operagebouw, kwam uiteindelijk tot stand, lang nadat in 1929 de Amsterdamse gemeenteraad de bouw van een opera aan het Museumplein tegenhield. Dat de realisatie van een nieuw operagebouw daarna nog zo lang op zich liet wachten komt onder meer doordat ook plannen voor een opera aan het Frederiksplein (1956) en in de Ferdinand Bolstraat (1968) geen doorgang konden vinden¹⁴.

1.5 Het operapubliek van het Muziektheater

In het overzicht van de opera in Nederland (1.4) gaf ik aan dat in Amsterdam vanaf het begin van de twintigste eeuw tot het begin van de Tweede Wereldoorlog twee soorten operapubliek kunnen worden onderscheiden. In de Stadsschouwburg nam het elitaire bourgeoisiegezelschap van de Wagner-vereeniging plaats en in theater Carré bezocht een arbeiderspubliek operavoorstellingen. Voor Wagner kon men zijn

heil zoeken in de Stadsschouwburg terwijl men voor het aanschouwen van de operahelden van het Italiaanse belcantorepertoire in theater Carré moest wezen. De situatie veranderde drastisch na 1945. Na de Tweede Wereldoorlog speelde de Wagnervereeniging geen rol van betekenis meer, en de Opera Italiana was al sinds het begin van de Tweede Wereldoorlog van het toneel verdwenen. In 1946 ging een nieuw gezelschap, De Nederlandse Opera, het opera-aanbod verzorgen. De voorstellingen van dit gezelschap waren voor iedereen toegankelijk, en niet zoals bij de Wagnervereeniging aan een beperkt toegankelijk lidmaatschap gebonden, voorbehouden aan een maatschappelijke bovenlaag. Daardoor ontstaat er in het naoorlogse Amsterdam een operapubliek waarin alle maatschappelijke lagen worden vertegenwoordigd. In een onderzoek van de Amsterdamse Kunstraad uit 1963, 'De houding van het publiek tegenover de opera', worden de volgende beroepsgroepen binnen het operapubliek onderscheiden: de hogere, middelbare en lagere welstandsklasse, scholieren en studenten, mensen zonder beroep en gepensioneerden. Alle maatschappelijke lagen worden vertegenwoordigd. Dit geldt evenzeer voor het huidige publiek van Het Muziektheater. Belangrijker dan deze voor de hand liggende constatering is echter het feit dat bij een zeer groot deel van het huidige operapubliek van Het Muziektheater de kennismaking met opera in eerste instantie heeft plaatsgevonden binnen het sociaal milieu waaruit men is voortgekomen. Kortom, hier manifesteert zich het verband tussen kennismaking met opera binnen het ouderlijk milieu en het reeds op jeugdige leeftijd ontwikkelen van een lage bezoekdrempel voor operavoorstellingen. Uit het onderzoek van de Amsterdamse Kunstraad in 1963 bleek onder meer dat

nagenoeg alle belcantoliefhebbers onder het Amsterdamse operapubliek in die periode 'van huis uit' naar de opera gaan:

"(...) zij gingen in hun jeugd reeds met hun ouders of met één van hen mee naar de opera, of luisterden met hen samen naar opera-grammofoonplaten of -radiouitzendingen. Er bestond dus in het gezin belangstelling voor opera." (De Amsterdamse Kunstraad 1963: 13)

Omdat de belcantoliefhebbers vanaf kindsbeen opera met de paplepel -'moeder zong vroeger altijd al de mooiste melodieën bij de afwas' (ibid.: 13)- ingegoten hebben gekregen, wordt het bezoeken van operavoorstellingen binnen deze groep als een soort vanzelfsprekendheid ervaren (ibid.: 13)15.

Naast de hierboven besproken 'socialisatie'-factor als bepalend element voor de hoogte van de drempel die voor operabezoek wordt ontwikkeld, is bij een deel van het huidige Amsterdamse operapubliek sinds 1986 een andere factor van invloed geweest op de hoogte van de drempel voor operabezoek. Het is een bekend verschijnsel dat wanneer een stad wordt voorzien van een nieuw centraal theater, dit in de eerste jaren van zijn bestaan een trekpleister zal vormen (De Jager 1967: 12). Met de komst van het prestigieuze Muziektheater, dat 1500 bezoekers per voorstelling kan herbergen, manifesteert zich dit verschijnsel ook weer heel nadrukkelijk. Sinds de opening van het gebouw aan het Waterlooplein in september 1986 heeft het operapubliek van De Nederlandse Opera zich sterk vergroot. In die zin tekent zich met de komst van Het Muziektheater, het eerste echte operagebouw in Nederland, dan ook een doorbraak af. Door het ontbreken van een operatraditie en operatheaters in Nederland kon bij een groot deel van de Nederlandse bevolking nooit sprake zijn van een binding met de bijvoorbeeld in

Italië en Duitsland zo vanzelfsprekende 'grote emoties' van de opera. Het lijkt er op dat de opera in Nederland, met de ingebruikneming van Het Muziektheater, de sleur van 'haar schuilkerkenbestaan' heeft doorbroken:

"Het Calvinisme speelde hier altijd een rol, drukte een stempel en heeft altijd remmend gewerkt. Maar onder die mentaliteit heeft het voortdurend geborrel. Wij hebben een verborgen operacultuur. Je zou kunnen zeggen dat de opera in Nederland altijd een schuilkerkenbestaan heeft geleid. Er wordt altijd beweerd dat Nederland een Protestantse natie is. Dat is niet waar. Amsterdam is op z'n minst altijd nog voor eenderde deel katholiek geweest. Als je in de enig overgebleven en nu als museum gebruikte schuilkerk in Amsterdam gaat kijken, de Amstelkerk, daar hangt een kaart en daar zie je met lampjes op aangegeven hoeveel schuilkerken er in Amsterdam waren. In de 'Protestantse tijd' is Amsterdam zelfs nog 60% katholiek geweest. Er waren grote kerken. Alleen, ze waren niet te zien. Er was opera in Nederland. Maar het speelde zich af achter onooglijke gevels, in toch iets te kleine theaters. Op het moment dat ze weer naar buiten mochten treden, bouwden de katholieken grote 'kathedraalachtige' kerken. Nederland stond binnen de kortste keren vol met de scheppingswerken van Cuypers. Nou, datzelfde effect vindt nu plaats op operagebied. Het nieuwe Muziektheater in Amsterdam is eigenlijk de 'kathedraal' waar we al lang op zaten te wachten. Nu durven we ineens. Eindelijk treedt het geheel uit de schuilkerkentradiitie. Maar er waren altijd kerken, massa's gelovigen, voor de liturgie en ook voor opera. Die belangstelling voor opera erkennen we nu pas. En ineens zegt iedereen 'ik heb er altijd in geloofd' en 'ik doe ook mee'." (Trouw-muziekjournalist Frans Straatman, uit het gesprek op 19 mei 1987)

Een opvallend verschijnsel in de laatste jaren is de toename van jeugdig operapubliek in Amsterdam. In 1963 was nog meer dan 50% van het operapubliek van De Nederlandse Opera ouder dan 50 jaar en ongeveer 65% was minstens 45 jaar oud (Amsterdamse Kunstraad 1963: 74). Recente publieksonderzoeken, verricht door het enquête-bureau Intomart in 1985 onder operapubliek in de Stadsschouwburg en in theater Carré, tonen aan dat het operapubliek zich de laatste jaren

sterk heeft verjongd (Intomart 1985a en 1985b). De leeftijdscategorie van 25 tot 34 jaar is tegenwoordig sterk vertegenwoordigd. In het onderzoek wordt onder meer verwezen naar vijf onderzochte voorstellingen van Loevendie's 'Naïma' in Carré waar 31% van het publiek tot de cohorte van 25 tot 34 jaar behoorde (Intomart 1985b: 111).

Binnen het Amsterdamse Muziektheater-operapubliek, dat een conglomeraat is van individuen uit zeer uiteenlopende maatschappelijke geledingen en leeftijdscategorieën, treffen we verschillende soorten operabezoekers aan.

1.5.1 Naar een typologie van soorten operabezoekers

In de inleiding gaf ik al de scheiding der geesten weer die zich op het vlak van de operawaardering steeds doet gelden. Er wordt echter vaak een wat gechargeerde voorstelling van zaken gegeven, waardoor niet zelden een stereotiep beeld wordt opgeroepen van de wijze waarop opera wel of niet wordt gewaardeerd. Met een eenvoudig voorbeeld, ontleend aan de praktijk, kan ik dit illustreren. In 1948 merkt Jan Engelman in een bespreking van Gounod's 'Faust' bij De Nederlandse Opera op, dat letterkundigen en toneelbezoekers in Nederland 'niet musisch gezind en voor de magie van de klank ontvankelijk' (Engelman 1948: 118-119) zijn. Het staat volgens hen

"(...) nog altijd gekleed en fijnzinnig om de opera 'af te doen' als een bedenkelijk genre en een grof volksvermaak." (ibid.: 118)

Drie jaar later doet Engelman een soortgelijke bewering in het artikel 'Opera en schilders' (Engelman 1951). Volgens Engelman vindt de Nederlandse intellectueel opera een tweederangs-genre,

"goed genoeg voor ondergeschikte ambtenaren, fruitverkopers en andere neringdoenden, maar toch eigenlijk te simpel voor de fijne geest, (...)." (ibid.: 197)

Tegenover de uitspraken van Engelman kunnen een aantal bezwaren worden ingebracht. Engelman wekt de indruk dat Nederlandse intellectuelen, waartoe hij in het bijzonder letterkundigen en toneelbezoekers rekent, opera beschouwen als een moreel verwerpelijk genre. Vele intellectuelen, zowel toen als tegenwoordig, hanteren inderdaad de opvatting dat opera niet serieus te nemen valt en dient te worden bestempeld als een onnatuurlijk, oppervlakkig en goedkoop vermaak. Dit rechtvaardigt echter niet Engelman's generaliserende opvatting dat aan 'de Nederlandse intellectueel' rond 1950 een antitheatrische houding moet worden toegeschreven. Onder het publiek dat samen met Engelman 'Faust' en andere voorstellingen van de Nederlandse Opera in die periode bijwoonde, kon men namelijk ook vele intellectuelen -waaronder letterkundigen en toneelbezoekers- aantreffen, die opera zeker niet als een grof volksvermaak wensten te bestempelen en het ook niet als zodanig ondergingen. Ik kan hierbij bijvoorbeeld verwijzen naar twee informanten uit mijn onderzoek, die in hoofdstuk 3 als case aan de orde zullen worden gesteld: de 84-jarige Thérèse Scheffers-Vegt uit Bloemendaal en de 75-jarige Richard Kolk uit Oosterbeek. Zij bewogen zich voor en na de Tweede Wereldoorlog in intellectuele kringen en behoorden tot de elitaire 'jet-set' die zich regelmatig in de Stadsschouwburg ophield. Binnen het sociaal milieu waarin zij verkeerden werd operabezoek gezien als een 'uiterst sjiek' gebeuren. Het was voor hen een intellectuele aangelegenheid waarbij het onder elkaar kunnen filosoferen en het tentoonspreiden van kennis over het

genre en bijvoorbeeld het kunnen meelezen van de partituur tijdens de voorstelling in hoog aanzien stonden. In tegenstelling tot wat Engelman beweert was voor een groot deel van het intellectuele publiek dat in de Stadsschouwburg operavoorstellingen bijwoonde,

"(...) opera juist niet vulgair. Het was heel sjiek en uitermate elitair om naar de opera te gaan. Daar kwam je helemaal niet aan toe als je niet uit een bepaald milieu kwam." (toneelregisseur/publicist Paul de Neef, uit het gesprek op 26 mei 1987)

Niet alleen Engelman vergaloppeert zich op dit punt. Ook in recente publicaties wordt nogal eens een eenzijdig beeld geschetst van het standpunt dat Nederlandse intellectuelen in de jaren '50 ten aanzien van opera zouden hebben ingenomen. Emma Brunt tracht in een Haagse Post-artikel, 'Dit is opera!' (Brunt 1986: 62-68), enkele oorzaken van de opera-'revival' in de jaren '80 -toegespitst op de Nederlandse operapraktijk- bloot te leggen. Zij suggereert in dit artikel dat opera in de jaren '50 binnen intellectuele kringen over het algemeen werd beschouwd als een minderwaardig, ridicuul volksvermaak. Emma Brunt tekent deze stereotiepe voorstelling van zaken op uit de mond van de socioloog Bart Tromp:

"Opera was muziek die een kind kon begrijpen, muziek zonder standing. Wagner onttrok zich aan die kritiek, maar die schreef dan ook geen opera's in de strikte zin van het woord, en Richard Strauss mocht ook, want die baseerde zijn opera's op Hugo von Hofmannsthal, op echte literatuur. Opera was toen iets voor oude mensen, het was niet sexy, niet spannend, net zoiets als de operette nu. Of de ijsrevue. Het toppunt van slechte smaak." (Tromp in Brunt 1986: 62)

Het komt mij voor dat Engelman destijds en Emma Brunt vandaag pogingen ondernemen één bepaalde houding van een

deel van het intellectuele publiek in de jaren '50 te benadrukken en te kenschetsen als zijnde 'de houding van de Nederlandse intellectueel'. Hun uiteenzetting kan niet door de beugel, omdat die simpelweg in strijd is met de gecompliceerde werkelijkheid, die zich nou eenmaal onttrekt aan 'stereotiepen' die Engelman en Brunt tot leven schijnen te willen wekken. Dergelijke 'ontsporingen' zijn overigens begrijpelijk omdat het moeilijk valt te vermijden in discussies over de waardering van opera te vervallen in stereotiepe denkbeelden. Dit hangt samen met het feit dat geen enkel muzikaal genre de smaak en de gemoederen zo verdeeld houdt als de opera (Noske 1986: 7). Desondanks kunnen we volgens de musicoloog Noske, heel extreem gesteld -zonder in stereotiepen te vervallen- twee archetypes, de 'dweper' en de 'hater', tegenover elkaar plaatsen (ibid.: 7):

"Aan de ene zijde bevindt zich de melomaan, de muziekliefhebber die louter de schone zangkunst, het belcanto, als doel en rechtvaardiging van het componeren en opvoeren van opera's beschouwt, en diametraal daartegenover staat de fervente concertbezoeker, die de opera verwerpt als zijnde vulgair, ridicul en bovenal onnatuurlijk." (ibid.: 7)

Tussen deze twee altijd weer geponeerde extremen, manifesteert zich, zo gauw we overgaan tot een analyse van de smaak en de gemoederen bij bezoekers van operavoorstellingen, een scala van minder gezouten en meer genuanceerde meningen ten aanzien van opera, dat met behulp van het opstellen van een typologie van soorten operabezoekers in kaart kan worden gebracht.

1.5.2 Een typologie van soorten operabezoekers

Het lijkt me zinvol een typologie van soorten operabezoekers op te stellen omdat het hanteren van een dergelijk categorisch onderscheid, verderop, bij de bespreking van de twaalf informanten-cases, verhelderend zal werken. In het onderzoek van de Amsterdamse Kunstraad onder het operapubliek van De Nederlandse Opera in 1963 worden 6 typen operabezoekers onderscheiden: de all-round muziek-liefhebbers, de meelevers, de cultureel-geïnteresseerden, de theaterliefhebbers, de belcantoliefhebbers en het uitgaanspubliek (de Amsterdamse Kunstraad 1963: 8-12). Naast deze 6 typen wil ik ten aanzien van het Muziektheater-opera-publiek nog een zevende type operabezoeker onderscheiden, namelijk de 'nieuwkomer'. Het operapubliek van Het Muziektheater kan dus worden onderverdeeld in 7 typen opera-bezoekers, die als volgt kunnen worden omschreven:

1. De all-round muziekliefhebbers

In deze categorie gaat het om operabezoekers die naast opera muziek in het algemeen waarderen. Zij bezoeken niet alleen opera, maar ook concert-muziek (ibid.: 8). Bij dit type bezoekers neemt opera temidden van andere muzikale manifestaties echter wel een bijzondere plaats in. Door de combinatie van muziek, tekst en handeling wordt opera door hen beschouwd als een hoogstaande kunstuiting. Zij komen in de eerste plaats voor de muziek, zonder deze overigens los te zien van het dramatische gebeuren (ibid.: 8). De operabelangstelling van de all-round muziekliefhebber bestrijkt een zeer breed terrein. Binnen dat terrein kunnen zich wel specifieke voorkeuren voordoen. Zowel het ijzeren repertoire als minder bekend repertoire mag aan bod komen (ibid.: 9).

Globaal gezien wenst de all-round muziekkliefhebber kennis te nemen van het gehele repertoire (ibid.: 9).

2. De meelevers

Dit type bezoekers houdt van de combinatie van gezongen muziek en acteren (ibid.: 9). Essentiëel is voor hen het meeleven met het gebeuren op het toneel:

"Allen geven aan, dat zij er 'helemaal in' zijn; er is een sterke identificatie met de personages, hun emoties en hun wedervaren. Deze ondervraagden spreken van 'koude rillingen', 'tranen lopen mij over de wangen'." (ibid.: 9)

Bij deze 'gevoelsmensen' wekt het overdadig muzikaal vertoon van tragiek en romantiek in opera een sterke emotionele betrokkenheid op. Het onderzoek uit 1963 geeft aan dat binnen deze categorie nagenoeg allen een bijzondere voorkeur hebben voor het Italiaanse repertoire tot en met het begin van de twintigste eeuw (ibid.: 9):

"Een minderheid wil hiervan zelfs uitsluitend de oude bekende opera's horen ('er is nog niet genoeg Traviata en Butterfly') (...)." (ibid.: 9)

De meerderheid wil echter een wat ruimer geschakeerd repertoire:

"(...) wél Wagner (met name Lohengrin), de onbekende Verdi's, iets van het Franse repertoire." (ibid.: 9)

De onderzoeksresultaten van het onderzoek uit 1963 geven impliciet te kennen dat het 'meelevende' type zich niet zou kunnen laten meeslepen door het wat modernere twintigste-eeuwse operawerk. Het behoeft geen betoog dat het zogenaamde voorkeurrepertoire van de 'meelevers' in 1963, nu volstrekt 'gedateerd' aandoet. Het onderzoek uit 1963 lijkt te veronderstellen dat -behalve in de 'tear-jerkers' van Puccini- van een 'meeleven' met twintigste-eeuwse operapersonages

geen sprake kan zijn. Alsof de twintigste eeuw geen meeslepende, diep ontroerende operameesterwerken heeft opgeleverd! Zelfs populaire operacomponisten als bijvoorbeeld Richard Strauss en Janáček, wier operawerken regelmatig worden opgevoerd, blijven in dit verband onvermeld. Het idioom van Strauss en Janáček, dat overigens onderling geen enkele verwantschap vertoont of ook maar enigzins met elkaar valt te vergelijken, is voor een geoefend en geïnteresseerd gehoor zeer toegankelijk en inleefbaar. Wanneer ik bij mezelf te rade ga en opnieuw als voorbeelden -om het overzichtelijk te houden- beide bovengenoemde componisten in ogenschouw neem, dan denk ik waar het Strauss betreft onmiddellijk aan diens opwindende 'Salome' (1905) of aan zeer ontroerende scènes in 'Der Rosenkavalier' (1911) en 'Ariadne auf Naxos' (1912), of bijvoorbeeld aan de indringende confrontatie van de keizerin met haar vader -in diens tempel- alvorens zij haar 'schaduw' verkrijgt, in de slotakte van 'Die Frau ohne Schatten' (1919). En kent de meeslepende, spannende muziek in Janáček's 'Kát'a Kabanová' (1921) of in diens 'Sluwe Vosje' (1924) geen momenten van onuitsprekelijke erotische schoonheid? Wekt Kát'a Kabanová's tragiek, die ons meevoert naar de oevers van de ruisende, zuchtende Wolga, geen diep mededogen op? Met het naar voren brengen van mijn eigen subjectief oordeel ten aanzien van operawerk van Strauss en Janáček wil ik niet alleen maar zeggen dat het genoemde 'meelevers'-repertoire in het onderzoek uit 1963 onvolkomen is. Ik wil er vooral mee aanduiden dat eenieder op individueel niveau ten aanzien van verschillende operagenres en verschillende muzikale idiomen eigen (eventueel nog verlegbare) grenzen van inleefbaarheid, ontroering, opwindend en mededogen kent. Waar de ene persoon

die grenzen al bereikt bij Puccini of Massenet, zal een ander die bereiken bij het werk van -bij wijze van spreken- Zemlinsky en Britten of bij werk van Berio en Stockhausen.

3. Cultuurgeïnteresseerden met een antitheatrisch
voooroordeel ten aanzien van opera

Een derde categorie die in het onderzoek uit 1963 wordt onderscheiden en die ik ten aanzien van het Muziektheater-operapubliek zou willen handhaven, zijn de 'cultuureelgeïnteresseerden' (ibid.: 9). Deze omschrijving kan leiden tot misverstanden, indien ze niet nader wordt gespecificeerd. Ik zou willen spreken van 'cultuurgeïnteresseerden met een antitheatrisch vooroordeel ten aanzien van opera'. Het gaat hier om bezoekers die naast opera allerlei andere culturele manifestaties bezoeken. Opera neemt voor hen geen bijzondere plaats in (ibid.: 9). Men is in wezen niet enthousiast over het medium opera als zodanig. Het antitheatrisch vooroordeel dat ik al in de inleiding ter sprake heb gebracht weelt tierig onder deze bezoekers:

"Men distantiëert zich van de -niettemin toch bezochte- opera: 'opera is volkskunst, je krijgt het allemaal zo gemakkelijk voorgeschoteld'; 'het "zingende doodgaan" is eigenlijk belachelijk"(...).' Dat deze groep toch tot operabezoek komt is te verklaren vanuit hun bredere culturele belangstelling, soms ook vanuit een intellectuele of sociaal-bepaalde nieuwsgierigheid: men wil 'zich een gefundeerd oordeel kunnen vormen', 'overal over mee kunnen praten', 'kennismaken met het nog onbekende medium', 'volledig zijn'." (ibid.: 9)

Binnen deze categorie heerst ook een zekere aversie ten aanzien van het zich steeds herhalende 'ijzeren repertoire' (ibid.: 10).

4. De theaterliefhebbers

Bij dit type operabezoekers ontbreekt de drang tot het verzamelen en veelvuldig beluisteren van opera-platen. Het theaterbezoek staat voorop. Men waardeert opera omdat het een aantrekkelijke vorm van theater is (ibid.: 10):

"(...) men vindt het levendiger dan toneel waarmee het door deze bezoekers wordt vergeleken. Het gaat hen om het concreet-gebodene (niet om het kunstwerk dat uitgevoerd wordt); zij noemen zowel de 'mooie zang' als de ensceneringen. De meesten van deze categorie noemen ook het feestelijke van het uitgaan bij de aantrekkelijkheden van het operabezoek." (ibid.: 10)

5. De belcantoliefhebbers

In deze groep treffen wij de zogenaamde 'melomanen' aan. We konden dit type operaliefhebber voor de Tweede Wereldoorlog veelvuldig in Theater Carré, waar de 'Opera Italiana' voorstellingen gaf, aantreffen. Het credo van het arbeiderspubliek in Carré, waartoe veel 'Jordaners' behoorden, luidde: 'opera is opera als het melodieuze is'. Om iets te kunnen proeven van de sfeer die destijds in theater Carré kon heersen verwijzen de sociologen Lodewijk Brunt en Louise Fresco in een artikel over de 'nieuwe' populariteit van opera in de jaren '80 (Brunt & Fresco 1986) naar herinneringen van de zesenzeventigjarige Amsterdammer Jan de Kater aan het vooroorlogse operagebeuren in Carré:

"Aan een verslaggever van Het Parool (18 mei 1985) vertelde hij hoe het toeling in de jaren twintig en dertig: 'Er was een matinée van De Parelvisiers en in plaats dat die tenor op het eind uithaalt, gaat-ie naar beneden! Op zulke momenten klonken er kreten uit de zaal. Op 't schellinkie stond er een op, die zong dat héle nummer. Mét de hoogte! Zo'n echt Jordaans type. Een applaus dat die man kreeg...'" (in Brunt & Fresco 1986: 204)

Het gaat belcantoliefhebbers om de pure zang en om de 'melodieën die nooit verloren gaan' (Amsterdamse Kunstraad

1963: 10). De inhoud van een opera is van minder belang en het geeft niet als het geheel 'drakerig' overkomt. In tegenstelling tot de 'meelever' hecht de belcantoliefhebber aan het handelingsverloop en de scenische vormgeving niet al te veel waarde (ibid.: 10). Opvallend is dat we onder de belcantoliefhebbers geen muziekliefhebbers in brede zin aantreffen:

"(...) voor zover andere muziek gewaardeerd wordt, is het ook daar vooral de gemakkelijk aansprekende en melodieuze vorm ('licht-klassiek')."(ibid.: 10)

Het Italiaanse 'belcanto'-repertoire is veruit favoriet,

"maar steeds wenst men dit zo ruim mogelijk gerepresenteerd te zien. Men vraagt naar de onbekende Verdi's, Donizetti, Bellini, Rossini. Soms wordt ook nog de Franse (lyrische, PdR) opera genoemd, een enkele keer Fidelio, Eugen Onegin en de Tsjechische opera's (Smetana)."(ibid.: 10)

De musicoloog Noske wijst er op dat aan de uitspraken van de 'melomane' belcantoliefhebber -die zegt uitsluitend de zangkunst te beminnen en daarin juist verschilt van de 'theaterliefhebber'- zelfbedrog kleeft (Noske 1986: 7):

"De tekst, de zichtbare handeling op het toneel, de mise-en-scène, kortom het gehele theatergebeuren vindt hij eigenlijk maar bijzaak. Men vraagt zich af, waarom gaat hij eigenlijk naar de opera? In de concertzaal kan de zangkunst zonder al die rompslomp en tegen heel wat geringere kosten toch evengoed tot haar recht komen [?] Maar dat wil de aanhanger van het belcanto niet, hij is verknocht aan het theater. Als hij zich met concertuitvoeringen of grammofoonplaten moet behelpen, geschiedt dit uit nood. Het ontbreekt hem aan de gelegenheid zijn geliefde zangkunst te beluisteren waar zij thuishoort: het theater. De uitspraak van de melomaan is dus in feite zelfbedrog. Hoe beperkt hij ook moge zijn in zijn smaak, wat hij wil beleven is een drama."(ibid.: 7)

Tijdens mijn onderzoek kwam ik naast de twaalf operabezoekers die als case in hoofdstuk 3 zullen worden opgevoerd, met een heleboel Muziektheater-operabezoekers in

aanraking. De meeste mensen die ik in Het Muziektheater, meestal tijdens de pauze(s) van een voorstelling, over opera en mijn onderzoek aansprak gaven echter nul op rekest zodra ik hen vroeg of ze eventueel bereid waren op een nader te bepalen plaats en tijdstip een interview af te geven. Toch heb ik in Het Muziektheater ook enkele mensen gesproken die vanwege ontbrekende achtergrondgegevens omtrent hun persoon niet als volwaardige case naar voren kunnen worden gebracht, maar mij toch belangrijke informatie omtrent hun opera-beleving hebben verschaft. Zo ontmoette ik op donderdagochtend 12 maart 1987, toen in Het Muziektheater de 'generale' werd gegeven van 'Il barbiere di Siviglia' van Rossini, een fervent liefhebber van het 'belcanto'. Zijn uitspraken over opera frapperen me omdat ze met de hierboven genoemde kenmerken van de 'melomaan' geheel overeenstemmen. Omdat deze kenmerken in de beleving van deze persoon treffend en concreet gestalte krijgen wil ik er hieronder in de vorm van een 'kleine case' op ingaan.

Een liefhebber van het 'belcanto'

In deze case gaat het om een man die tijdens de 'generale' van 'de barbier' naast me zat, rechts van het midden op de derde rij van het eerste balcon. We waren getuige van een bijzondere voorstelling:

"We worden allemaal overrompeld door dit schitterende, dolkomische gebeuren. Regisseur Dario Fo levert een zwierig schouwspel af, vol mimiek, dans, bewegende decors en inventieve grappen." (Uit mijn notities over deze voorstelling, 21-3-'87, PdR)

In de foyers beland tijdens de pauze van deze 'barbier' waag ik het er op met de man die in het auditorium naast me zit een praatje te maken:

"Ik schat deze al wat oudere man -bril op, grijzend, klein van stuk, met een bescheiden buikje gedrapeerd in grijze coltrui- ouder dan de pensioengerechtigde leeftijd, maar zeker niet ouder dan 70 jaar." (ibid.)

Het is een vlotte spreker. We bestellen koffie en al gauw ontstaat er een ontspannen gesprek:

"Het is een Amsterdammer die vroeger in de Jordaan heeft gewoond. Hij woont nu al geruime tijd met zijn vrouw in Amsterdam-Noord. Hij is abbonementhouder." (ibid.)

Over de voorstelling is hij zeer enthousiast:

"Meneer, het is mooie muziek hè? Ach, Rossini vind ik prachtig. Ik ken deze opera al heel lang en heb al heel veel uitvoeringen op plaat en van de radio beluisterd." (ibid.)

Ik begin over regisseur Dario Fo, die op de voorstelling zo'n duidelijk stempel heeft gedrukt:

"Hij reageert nauwelijks en wil het daar blijkbaar niet over hebben. Onverstoorde vertelt hij verder over zijn favoriete genre, het Italiaanse 'belcanto': 'Ik hou van Verdi, Donizetti, Bellini, Rossini en vooral ook van Puccini. En operette meneer, dat is mooie muziek. Dat ligt net als Rossini gemakkelijk in het gehoor'." (ibid.)

Ik probeer weer eens een zijpad en vraag hem wat hij van het 'serieuzere' Duitse operawerk vindt, Wagner en Richard Strauss bijvoorbeeld:

"Wagner en Strauss, dat ligt allemaal zo zwaar op de hand, en bij Wagner duurt het ook nog eens zo lang hè. In de 'Rosenkavalier' van Strauss, die ik hier pas geleden nog heb gezien, bevallen me slechts enkele passages. En 'Der Kreidekreis' van Zemlinsky heb ik ook bezocht. Dat vond ik moeilijke muziek." (ibid.)

Maar opnieuw voert hij mij terug naar een belangrijker gespreksonderwerp, namelijk -het stokpaardje van de 'melomaan'-, de zangers:

"Luciano Pavarotti, daar ben ik dol op. Ik heb heel veel platen van hem en luister er met mijn vrouw heel vaak naar. Jammer dat die grote zangers hier nooit te zien zijn. Weet u, vroeger, voor de oorlog, bezocht ik

voorstellingen van de Italiaanse Opera in Carré. Vanaf m'n zeventiende ging ik daar naar toe. Daar kwamen ook grote Italiaanse sterren. In de jaren '30 heb ik er de grote Italiaanse diva Sara Scuderi gezien. Die heeft zoveel indruk op me gemaakt.... De sfeer in Carré was fantastisch. Er was altijd een dolenthousiast publiek. En Carré is een schitterend theater voor opera. De acoustiek is er heel goed."(ibid.)

Als de pauze bijna afgelopen is en we ons terug naar de zaal moeten begeven, legt hij me uit wat voor hem de 'essentie' is van opera:

"De 'kracht' van de zanger of de zangeres op de bühne, dat is belangrijk. Van de zang moet overtuiging uitgaan, anders slaat het niet over op het publiek. Met de uitstraling, de kracht, de persoonlijkheid van de zanger, staat of valt de voorstelling."(ibid.)

We nemen onze plaatsen weer in. Het auditorium wordt verduisterd en opnieuw worden we getraceerd op een uitgekiend, kluchtig schouwspel. Mijn enthousiaste buurman herinnert me er -lichtjes stotend met de elleboog en in m'n oor fluisterend- regelmatig aan dat er op het auditieve vlak minstens evenveel te genieten valt. Naast opmerkingen als 'mooie muziek hè?', 'moeilijk hoor, dat spinet', 'begrijp je het?', word ik nauwkeurig op de hoogte gehouden van de af en aan rollende aria's van 'die en die daar'. Als de voorstelling is afgelopen en ik hem vraag of ik hem misschien nog een keer uitgebreider kan spreken toont hij zich gereserveerd en beduidend minder enthousiast. Om hem gerust te stellen waag ik het maar niet zijn naam en adres te vragen. Enigszins beduusd geef ik hem wel mijn naam en telefoonnummer zodat hij me eventueel nog op kan bellen voor een afspraak:

"Ik weet het niet meneer. Ik heb u toch al een heleboel verteld? Wat wilt u nu nog meer weten?"(ibid.)

Een heleboel eigenlijk. Ik verneem later niets meer van hem. Maar inderdaad, dit was een belcantoliefhebber.

6. Het uitgaanspubliek

Tot het Muziektheater-operapubliek behoort ook een aantal mensen dat operabezoek in eerste instantie ziet als een feestelijke uitgaansavond. Door het beleven van een 'avondje opera' kan men de dagelijkse beslommeringen, de zorgen van alledag even opzij zetten, maar de operavoorstelling zelf fungeert daarbij slechts als een kijkspel dat men op de koop toe neemt (de Amsterdamse Kunstraad 1963: 10). Het draait niet zozeer om de betrokkenheid bij een operavoorstelling, als wel om de bijzondere ambiance, de aparte sfeer die men, al dan niet in aanwezigheid van een partner, familielid of goeie vriend(en), tijdens het nuttigen van een drankje in de pauze, of in de operazaal, gezeten tussen het overige publiek, kan ervaren.

7. De nieuwkomers

Binnen het operapubliek van De Nederlandse Opera manifesteert zich sinds de ingebruikneming van Het Muziektheater in 1986 een belangrijke nieuwe groep, de 'nieuwkomers'. Bij dit segment van het publiek ontbreekt de socialisatie-factor, en komt de belangstelling voor opera voort uit de aantrekkingskracht van het nieuwe gebouw. De rol van de grote aandacht die in de media werd besteed aan de ingebruikneming van deze nieuwe cultuurtempel mag zeker niet worden onderschat. Bij een groot aantal mensen werd daardoor de belangstelling voor opera opgewekt of vergroot, en derhalve de drempel om operavoorstellingen te bezoeken verlaagd. Het 'nieuwkomer'-type kan kenmerken vertonen of gaan ontwikkelen van elk van de zes hierboven al genoemde

typen operabezoekers, maar wat de 'nieuwkomers' in essentie onderscheidt van de rest van het operapubliek -de reden om hen apart te vermelden- is dat het hier mensen betreft die nog maar sinds kort operavoorstellingen bezoeken en zich derhalve nog niet lang geconfronteerd weten met het verschijnsel opera in het theater.

Het is uiteraard niet de bedoeling met de hierboven gestelde typologie van soorten operabezoekers de informanten-cases in hoofdstuk 3 zomaar in een 'hokje' te duwen en daarna strikt het stempel van één van de genoemde typen en de kenmerken daarvan te laten dragen. De typologie zal worden gehanteerd als een grofmazig analytisch onderscheid en heeft derhalve een attenderende functie en werking. De specifieke inhoud en de interpretatie van het case-materiaal is vanzelfsprekend bepalend voor de vraag in hoeverre een informant kenmerken en eigenschappen vertoont van één of meer van de hierboven omschreven typen operabezoekers.

1.6 Achtergronden van de opera-'revival' in de jaren '80: constatering en mogelijke verklaringen

Tot slot van dit hoofdstuk wil ik ingaan op de vermeende opera-opleving van de laatste jaren. Allereerst wil ik aangeven op wat voor constatering van een recente opera-opleving ik tijdens mijn onderzoek ben gestuit. Daarna wil ik een aantal mogelijke verklaringen voor de recentelijk toegenomen operabelangstelling de revue laten passeren.

1.6.1 Constatering van een opera-opleving

Het aantal publicaties over de recentelijk toegenomen belangstelling voor opera staat in schril contrast met de uitgebreide hoeveelheid literatuur die in de loop van de

twintigste eeuw opera onophoudelijk heeft gekenschetst als een museumkunst die het ontbreekt aan vitaliteit, oftewel als een theatervorm zonder toekomstperspectief:

"Fast jedes Buch über die Oper beginnt damit, dass sie eigentlich längst tot sei, und dass man sich wundern müsse, wie rüstig die vor drei, vier Generationen Verstorbene sich noch immer gebärde." (een uitspraak van muziekcriticus Martin Vogel, in Jaeger & Ely 1984: 8)

We kunnen in dit verband spreken van 'crisis'-literatuur, omdat opera als een zich in crisistoestand bevindend genre wordt benaderd, onderzocht en beschreven. Zo schrijft Heinrich Strobel in 1929 dat er sprake is van een operacrisis in de traditionele operahuizen in Duitsland:

"Der Opernhörer, geistiger Auseinandersetzung immer mehr entwöhnt, liess sich von einer absterbenden Form benebeln und berauschen. Er blieb passiv. Oper trat in einem immer weiter aufklaffenden Gegensatz zum Theater. So konnte es kommen, dass sich hier eine Dramaturgie und eine Darstellungspraxis konservierte, die in keinem Schauspieltheater mehr möglich wäre." (Strobel in Kühn 1982: 9)

En in 1958 constateert de musicoloog Norbert Loeser in 'De opera. Haar wezen en haar ontwikkeling.' (Loeser 1958) dat er sprake is van een operacrisis, maar hij koestert daarbij de hoop dat de Europeaan, 'gevangen in de fantastische droomwereld van de wetenschap en der abstracte berekening' (Loeser 1958: 249), uit deze droom zal ontwaken, zich de ogen zal uitwrijven en de schromelijk verwaarloosde opera met een nieuwe liefde zal gaan koesteren (ibid.: 249). Een zwaartepunt in de omvang van de 'crisis'-literatuur tekent zich af in de jaren '60 en de beginjaren '70¹⁶:

"The opera is currently undergoing another in its long series of crises, and it would appear that the present crisis is more severe than any of the foregoing ones." (Helm 1970: 140)

De jaren '60 en het begin van de jaren '70 tonen ons een

jonge generatie die tegenover de burgerlijke, maatschappijbevestigende gedragskenmerken van het operapubliek en de 'musealiteit' van de kunstvorm opera toentertijd, een uiterst kritische houding aanneemt. Kortom, de jeugd meed het operatheater. Daardoor had de operabranche te kampen met de in die dagen veelbesproken ouderdomscrisis van het operapubliek. Maar ook de muzikale avant-garde lag dwars. Componisten verzetten zich tegen de verstarde, in honderd jaar nauwelijks geëvolueerde muziekpraktijk. In Nederland herinnert ons daaraan de zogenaamde 'Notenkraker'-actie, die zich voordeed in 1969. Ook de grote operahuizen -Pierre Boulez, componist en tegenwoordig een gevierd operadirigent, verkondigde in 1969 dat we ze allemaal 'maar beter op kunnen blazen' (zie Mayer 1969: 180)- waren mikpunt van hun kritiek. De 'verburgerlijkte' opera moest het ontgelden en werd door de componerende voorhoede de rug toegekeerd. Er brak een periode aan waarin componisten zich geneerden om een opera te schrijven. Opera, dat hoorde men niet te doen. Dat is jarenlang zo geweest. Maar het tij heeft zich de laatste jaren gekeerd. De jaren '80 staan in schril contrast met de twee voorafgaande decennia: de jeugd toont weer interesse voor opera en componisten -ook de kritische generatie van 'toen'- storten zich weer met volle overgave op het genre zodra hen daartoe de gelegenheid wordt geboden:

"Er is nu een heel duidelijke tendens waar te nemen dat iedere componist een opera moet schrijven. Als je kijkt naar de Nederlandse componisten, dan is er bijna niemand meer te vinden die geen opera wil schrijven, aan het schrijven is, of heeft geschreven." (Parool-muziekjournalist Eddie Vetter, uit het gesprek op 18 mei 1987)

In vele publicaties ben ik gestuit op constatering van een opera-'revival' die in de jaren '80 plaatsvindt en

wordt melding gemaakt van een wereldwijde massale belangstelling voor opera. Paul Korenhof, als dramaturg werkzaam bij De Nederlandse Opera, opent het voorwoord van de door hem samengestelde 'Winkler Prins Encyclopedie van de Opera' (Korenhof 1986) met de constatering van een wereldwijd groeiende belangstelling voor opera (ibid.: 5). Ook in recensies en beschouwingen over opera in de landelijke dag- (NRC, Het Parool, De Telegraaf, Trouw, De Volkskrant) en weekbladen (Vrij Nederland, De Groene Amsterdammer, Elsevier, Haagse Post, De Tijd), en in meer gespecialiseerde opiniebladen (Mens & Melodie, Muziek & Dans) ben ik regelmatig op constatering van een opera-opleving gestuit¹⁷. De toenemende belangstelling voor opera in ons land wordt onder andere gerapporteerd in het 'Informatiebulletin Raad voor de Kunst' (jrg.16 nr.1, 1985). Daarin wordt door de Raad voor de Kunst een inventarisatie van de muziektheatersituatie in Nederland gegeven. Men constateert dat het muziektheater in Nederland in een stroomversnelling is geraakt (Raad voor de Kunst 1985: 16). De toegenomen belangstelling zorgt voor zo'n grote vraag naar grootschalig muziektheater, dat de grote gezelschappen in ons land, De Nederlandse Opera uit Amsterdam en Opera Forum uit Enschede, hier niet aan kunnen voldoen (ibid.: 16). Bovendien wordt er een gebrek aan geschikte podia geconstateerd (ibid.: 16), een probleem dat overigens met de ingebruikneming van nieuwe podia in Amsterdam (Het Muziektheater, 1986), Den Haag (Danstheater aan 't Spui, 1987) en Rotterdam (Rotterdamse Schouwburg, 1988) minder nijpend lijkt te zijn geworden. Het ziet er zelfs naar uit dat het niet bij deze drie nieuwe muziektempels zal blijven. Er bestaan allerlei plannen om de komende jaren ook in Eindhoven en Enschede de bouw van een

muziektheater te verwezenlijken. In de onderzoeksgesprekken met medewerkers van De Nederlandse Opera en met muziekjournalisten en wetenschappers vernam ik eveneens dat er sprake is van een opera-opleving:

"Uit vaststaande gegevens blijkt dat de belangstelling voor opera momenteel gigantisch is. Niet alleen in Nederland, maar eigenlijk over de gehele wereld. Dat is een gegeven. Heel veel mensen willen hier naar de opera. Opera is in de mode. Het nieuwe Muziektheater in Amsterdam heeft een enorme zuigkracht. Zo zijn er toestanden ontstaan van mensen die na twintig jaar abonnementerschap van voorstellingen van De Nederlandse Opera in de Stadsschouwburg nu teleurgesteld worden en zich genoodzaakt zien de operadirectie een boze brief te schrijven in de trant van 'hoe moet ik nu nog kenbaar maken dat ik een trouwe operafan ben als ik een gestencild klote-briefje met de mededeling 'jammer, uitverkocht' krijg thuisbezorgd?'" (componist en hoofdredacteur van 'Muziek & Dans' Sytze Smit, uit het gesprek op 4 juni 1987)

Wanneer Sytze Smit spreekt over de zuigkracht van het nieuwe Muziektheater in Amsterdam dan is dat allerm minst overdreven, want de getallen liegen er niet om. Terwijl de vroeger door De Nederlandse Opera bespeelde Stadsschouwburg plaats bood aan slechts 850 bezoekers, kan Het Muziektheater 1500 belangstellenden herbergen. De meeste operaproducties in het nieuwe theater zijn uitverkocht. Op 25 mei 1987 sprak ik met de secretaresse van de vereniging 'Vrienden van de Opera'¹⁸, Hannie Parreira. Zij vertelde dat Het Muziektheater een grote aantrekkingskracht uitoefent:

"Op het ogenblik hebben we ruim 2500 leden. Toen ik anderhalf jaar geleden als administratief medewerkster bij deze vereniging in dienst trad, waren er nog maar 1200 leden. Door de bouw en de opening van Het Muziektheater is de belangstelling enorm toegenomen."

Vanaf het begin van de jaren '80 tot de opening van Het Muziektheater in 1986 werden de voorstellingen van De Nederlandse Opera in de Stadsschouwburg ook al erg goed bezocht. De gemiddelde bezettingsgraad lag in die jaren constant rond 85%. Enkele medewerkers van De Nederlandse Opera die ik heb gesproken, vertelden dat tijdens de laatste jaren van Hans de Roo's intendantschap, wiens functie met de ingebruikneming van Het Muziektheater door de inmiddels in 1987 al weer door het Operabestuur 'gewipte' Jan van Vlijmen werd overgenomen, de Stadsschouwburg ook vaak was uitverkocht of bijna vol zat. De abonnementen waren in die periode meestal bijna geheel uitverkocht, aldus de medewerkers. Sinds de opening van Het Muziektheater is de belangstelling echter nog zeer sterk toegenomen:

"De belangstelling van de vaste kern operaliefhebbers is ongewijzigd gebleven. Maar er komt nu een groep bij. Die opleving moet je natuurlijk wel zo zien dat wij in Nederland op het gebied van opera een enorme achterstand hebben. Nederland is het enige land in de West-Europese cultuur vanaf 1600, dat tot voor kort niet echt kon beschikken over een eigen operatheater." (Volkskrant-muziekjournalist Hans Heg, uit gesprek op 15 mei 1987)

Bij de losse kaartenverkoop kan men voor de meeste produkties alleen nog terecht indien men tijdig, in een vroeg stadium reserveert en op de abonnementen is een 'ware run' ontstaan:

"Er zijn nu met de nieuwe abonnementenindeling voor het seizoen '87-'88 zeventuizend mensen afgeschreven die het hadden aangevraagd. Bij de afdeling Publiciteit van De Nederlandse Opera worden ze stapelgek van de telefoontjes die ze daarover krijgen. Mensen die bij wijze van spreken al dertig jaar een abonnement hebben kunnen nou opeens niet." (Hannie Parreira, uit het gesprek op 25 mei 1987)

De belangstelling voor operaprodukties van De Nederlandse

Opera in het seizoen '88-'89 is onverminderd groot. Omstreeks half mei 1988 ontving ik van de Afdeling Abonnementenadministratie van De Nederlandse Opera een brief waarin de door mij een maand eerder geplaatste abonnementenorder wordt bevestigd. Naast dit heuglijke feit vernam ik in de brief dat de belangstelling voor het komende seizoen 'opnieuw overweldigend' is, en dat alle plaatsen beschikbaar voor de abonnementenverkoop inmiddels zijn volgeboekt. Hoogstwaarschijnlijk weer teleurstelling, gecompleteerd met een klote-briefje 'jammer, uitverkocht', bij velen. Deze bittere ervaring is niet aan mij besteed. Voor mij geldt het komende seizoen gewoon weer: 'op naar de opera!'

1.6.2 Mogelijke verklaringen voor de toegenomen operabelangstelling in de jaren '80

De gesprekken die ik heb gehad met de muziekjournalisten, de medewerkers van De Nederlandse Opera en enkele wetenschappers stonden voornamelijk in het teken van de populariteit en herwaardering van opera in de jaren '80. Op grond van hun opvattingen en door mij geraadpleegde literatuur zal ik een globaal overzicht van mogelijke verklaringen van dit alom geconstateerd fenomeen presenteren. Deze verklaringen zullen in verband met mijn onderzoeksactiviteiten zoveel mogelijk op de Nederlandse operapraktijk en het huidige Muziektheater-operapubliek worden toegespitst. Ik zal drie typen verklaringen aan de orde stellen. Allereerst verklaringen waarin sociaal-economische factoren een rol spelen (1.6.2.1), vervolgens verklaringen waarin een beroep wordt gedaan op factoren van artistiek-esthetische aard (1.6.2.2) en tot slot verklaringen waarin factoren met betrekking tot de emotionele kwaliteiten van opera en de daarmee

samenhangende functie die opera momenteel kan vervullen als leverancier van escapisme (1.6.2.3) aan de orde worden gesteld. Het summier gehouden overzicht gaat in feite dieper in op de drie meest frequent gegeven en in de inleiding al genoemde verklaringen voor de opera-'revival':

- de restauratieve tendens:
mensen hebben weer behoefte aan de glamour en glitter van opera en herwaarderen het genre als een burgerlijk element uit het verleden waaraan gevoelens van orde, veiligheid, duidelijkheid en houvast kunnen worden verbonden.
- de theatrale vernieuwingen:
de opera van alleen maar zingende vedetten is verleden tijd. Opera is een volwaardig theatermedium geworden.
- de herontdekking van de 'rite van de zang':
oftewel de herontdekking van de gezongen taal als een communicatie- en expressiemiddel, waarbij de mythische inhoud van opera's en ceremoniële en rituele gedragvormen in en rond de opera-opvoeringsritus een belangrijke rol spelen.

1.6.2.1 Factoren van sociaal-economische aard

Opera is een burgerlijke kunstvorm. Er wordt in de literatuur vaak gewezen op de burgerlijke kenmerken van het genre. Desalniettemin hebben uiteenlopende maatschappelijke lagen zich altijd thuisgevoeld in het operatheater. Al sedert de opening van de eerste openbare operatheaters in Italië en Duitsland, omstreeks het midden van de zeventiende eeuw, wordt de populariteit van opera niet alleen bepaald door de klankenpracht die tijdens een operavoorstelling valt te genieten, maar vooral ook door de burgerlijke uitstraling van het operatheater. De socioloog Sanders wijst er op dat het aanzien en functioneren van de opera in de negentiende eeuw in belangrijke mate werd geconditioneerd door de bourgeoisie (Sanders 1974: 14):

"Theaters werden in de negentiende eeuw niet gebouwd om het toneel te kunnen zien, maar de loges dienden vooral om het overige publiek goed te kunnen bekijken." (ibid.: 14)

Het operatheater vormt bij uitstek een uitgaansgelegenheid om bestaande maatschappelijke omgangsvormen in stand te houden. Voor de burgerij heeft het operatheater altijd gefungeerd als een maatschappijbevestigend instituut, een ontmoetingsplaats waar status- en klasseverhoudingen kunnen worden uitgedrukt, bevestigd en in stand gehouden:

"De opera is een instituut waar die drang naar de hogere sport op de maatschappelijke ladder beleefd wordt. De glamour en de architectuur van de opera scheppen het juiste kader om die drang uit te leven." (intendant Gerard Mortier in De Bruyne 1984: 43)

Ook in de inhoud van bijna alle opera's die regelmatig worden opgevoerd kunnen we burgerlijke kenmerken aantreffen. De Duitse cultuurfilosoof Adorno kenschetst opera als 'eine typisch bürgerliche Form' (Adorno 1956: 88), die in de twintigste eeuw de functie vervult van 'eines magischen Elements in einer entzauberten Welt' (ibid.: 88). Een typisch burgerlijk element dat in veel opera's sterk op de voorgrond treedt is bijvoorbeeld het ideaal van de romantische liefde. In deze opera's wordt op doeltreffende wijze door overdrijving en door uitvergroting van emoties een 'geloofwaardigheid' en een magische uitstraling aan dit thema verleend. Het draait allemaal om die ene 'ware' passie, die in staat is menig operapersonage tot grote hoogten te laten stijgen dan wel, zodra het noodlot toeslaat, de afgrond in te drijven. Veel operabezoekers vinden het zalig om te zwelgen in de enorme emoties die daarbij op het toneel kunnen losbarsten.

Voor vele bezoekers van grote operahuizen vormen status-overwegingen en 'gezien worden' belangrijke motieven om naar de opera te gaan. Deze motieven spelen ook een

voornamelijk rol bij een groot deel van het Muziektheater-operapubliek. In de onderzoeksgesprekken werd mij vaak voorgehouden dat statusoverwegingen ook bij veel 'nieuwkomers' een rol spelen in de motieven voor operabezoek. Het nieuwe Muziektheater is bij uitstek de gelegenheid om je te vertonen:

Louise Fresco: "Toch dat oude effect van vroeger ging je naar de kerk om gezien te worden en nu ga je naar de opera." Lodewijk Brunt: "Zoals zakenlieden een box huren voor tienduizend gulden bij Ajax. Je wordt daar gezien. In de opera zie je dit ook. Ik hoor het ook van journalisten en mensen die ik ken: 'die was er, en die en die was er'. Het gaat ook om de 'parade' in de pauze. Dat is een heel duidelijk element. Wat mij al jaren opvalt in de opera is dat er publieken zijn die zich wat dat betreft heel erg onderscheiden en zich echt gedragen als mensen die zich vertonen op een parade." (de sociologen Louise Fresco en Lodewijk Brunt, uit het gesprek op 22 mei 1987)

Omstreeks 1970 had een groot deel van de toenmalige generatie jongeren niet veel op met de burgerlijke kunstvorm opera. De maatschappijkritische houding van de jeugd stond lijnrecht tegenover de maatschappijbevestigende houding van het publiek in de opera. Reden dus om geen stap over de drempel van een operatheater te zetten. De huidige generatie jongeren heeft daar minder moeite mee en weet haar gang naar het operatheater gemakkelijk te vinden. Van een maatschappijkritische gedragshouding is onder het toegenomen aantal jongeren onder het Muziektheater-operapubliek -voor zover het hun aanwezigheid in het operatheater betreft- weinig te merken.

De genoemde burgerlijke kenmerken die aan het genre opera kleven oefenen op vele 'nieuwkomers' binnen het Muziektheater-operapubliek een grote aantrekkingskracht uit. In de onderzoeksgesprekken werd er vele malen op gewezen dat

dit in het bijzonder zou gelden voor een deel van het jonge publiek dat zich de laatste jaren in het operatheater, maar ook daarbuiten, een dominant image heeft verworven:

"Er is inmiddels een nieuwe generatie 'established' geworden. Noem het 'yuppies' of 'de nieuwe intelligentsia', dat zal me een biet zijn. Zij hebben de enorme schoonheid en kwaliteit van het operarepertoire ontdekt en zijn er door gefascineerd geraakt. In sommige gevallen is dat heel hoopgevend, in sommige gevallen vind ik dat wat lachwekkend. Als ik momenteel (juni 1987, PdR) de enorme belangstelling voor de 'Fledermaus' zie, dan denk ik, de intelligentsia die nog nooit van haar leven een operette heeft gehoord of gezien heeft de 'boeket-reeks' ontdekt." (Sytze Smit, uit het gesprek op 4 juni 1987)

Het betreft hier een groep jonge, hoog opgeleide mensen die zich onder invloed van de economische restauratie-effecten in de jaren '80 in hoge, goedbetaalde maatschappelijke posities hebben weten te manoeuvreren. Het economisch herstel in de jaren '80 heeft deze jonge carrièremakers geen wind-eieren gelegd. Zij profileren zich als 'de nieuwe machthebbers'. Een geschikte locatie en een ideale ambiance om deze nieuw verworven status uit te dragen en met champagne extra luister bij te zetten vormt voor hen het operagebeuren in het nieuwe prestigieuze Muziektheater. De jonge carrièremakers die we momenteel binnen het operapubliek kunnen aantreffen staan echter over het algemeen niet te boek als een publiek van 'echte operaliefhebbers':

"Die carrièremakers hebben opera inderdaad ontdekt als iets 'sociaal aanvaardbaars', eindelijk eens een omgeving waarin je netjes uit kunt gaan. Die mensen denken dat opera 'in' is. Ik vind dat dus niet het echte operapubliek. Het zijn in elk geval niet de liefhebbers. Ze leggen niet eens een extra bezoekje af aan buitenlandse theaters, hebben niet veel platen en luisteren niet naar de radioprogramma's op dit gebied. Nee, dat zijn alleen maar van die uitgaanders." (NRC-muziekjournalist Casper Jansen, uit het gesprek op 2 juni 1987)

De veelbesproken restauratieve tendens,

-mensen hebben weer behoefte aan de glamour en glitter van opera en herwaarderen het genre als een burgerlijk element uit het verleden waaraan gevoelens van orde, veiligheid, duidelijkheid en houvast kunnen worden verbonden-

houdt verband met een al even veelbesproken gedragshouding die in de jaren '80 onder het kunstminnend publiek een sterke opmars doormaakt en kan worden omschreven als 'de nieuwe zakelijkheid' of 'de no-nonsense benadering'. Deze houding die volgens mij ook met 'aloude burgerlijkheid' kan worden omschreven, bepaalt volgens Sytze Smit in belangrijke mate de 'come-back' van de opera:

"Vergelijk het Holland Festival van nu met het Holland Festival van 10, 12 jaar geleden. De anarchie, de Grünen, kortom, het avontuur is allemaal wat achterhaald. Daarvoor in de plaats is de 'no-nonsense'-benadering en de 'nieuwe zakelijkheid' gekomen. Die 'nieuwe zakelijkheid' voelt zich buitengewoon behaaglijk bij een boven iedere discussie staande optelsom van Johann Strauss, 'Fledermaus', Johannes Schaaf (operaregisseur, PdR), concertgebouworkest, Harnoncourt en Holland Festival. De nieuwe veiligheid, de nieuwe saaiheid. Helaas past opera daarin. Opera is een schitterende kunstvorm en niemand zal het in zijn hersens halen om de kwaliteit van Verdi's 'Otello' of Zimmerman's 'Die Soldaten' in twijfel te trekken. Maar wat we nu zien is een restauratieve ontwikkeling. Dit wordt nog eens versterkt door de media die de opera ook net ontdekt hebben." (Sytze Smit, uit het gesprek op 4 juni 1987)

Smit voegt hier wel aan toe dat het niet helemaal eerlijk is om te zeggen dat men alleen voor de 'veiligheid' kiest:

"Men kiest voor een schoonheid die jarenlang niet erkend werd door de intelligentsia. Een fantastisch gedeelte van het repertoire dat wat geringschattend het 'ijzeren repertoire' werd genoemd en twee decennia lang werd verketterd, krijgt nu erkenning. Met het traditionele 'ijzeren repertoire' heeft de wat bredere laag van de bevolking nooit zoveel moeite gehad. De avant-garde loopt wat achterop zullen we maar zeggen. Nu schiet men door in de andere richting en krijgt het

traditionele repertoire opeens volop erkenning. Het enige wat je er natuurlijk nooit van kunt zeggen is dat het een muzikaal oninteressant gebied zou zijn. Het is een schitterend gebied."(ibid.)

Rond het traditionele operapubliek in Amsterdam heeft zich de laatste jaren, vooral na de ingebruikneming van Het Muziektheater, een toenemende stroom bezoekers genesteld die de kunstvorm opera 'ontdekt' heeft. Opera is populair en wordt in brede kring gewaardeerd. Door een groot deel van het toegestroomde publiek wordt aan de burgerlijke kenmerken van het genre eerherstel verleend. Kortom, met de grote belangstelling voor opera -nog eens versterkt door de uitgebreide aandacht die hem wordt toegemeten in de media- en de daaruit voortgekomen wederopstanding van het genre, staat uitgaan in de opera als een 'salonfähige' bezigheid heel nadrukkelijk weer in hoog aanzien (Emma Brunt 1986: 63).

Naast de genoemde sociaal-economische factoren dienen factoren van artistiek-esthetische aard in de analyse te worden betrokken om meer greep te krijgen op het fenomeen van de recente opera-opleving en klaarheid te brengen in het waarom van de recente opwaardering van het genre in bredere kring.

1.6.2.2 Factoren van artistiek-esthetische aard

In de onderzoeksgesprekken was men het er over eens dat theatrale vernieuwingen,

-de opera van alleen maar zingende vedetten is verleden tijd. Opera is een volwaardig theatermedium geworden-

een belangrijke rol spelen in de recente opleving en opwaardering van opera. Theatrale vernieuwingen in de opera hebben de laatste jaren in belangrijke mate geleid

"(...) tot de wijdverspreide tendens dat opera veel meer als een serieuze kunstvorm wordt behandeld. Maar het is niet nieuw. Je kan zo'n tendens bijvoorbeeld ook terugvinden ten aanzien van de Visconti-Callas-produkties in de jaren '50." (dramaturg Tim Coleman, uit het gesprek op 19 augustus 1987)

Coleman vertelt dat de laatste jaren in het algemeen aan de produktieprocedure van opera's een benadering ten grondslag ligt die meer dan vroeger de nadruk legt op het 'theatrale'.

Er heeft zich binnen de operapraktijk een ontwikkeling naar 'realistischer theater' voorgedaan. Het draait in vele operatheaters tegenwoordig om 'volwaardig' muziektheater. Er wordt gestreefd naar het creëren van een evenwichtige samenhang tussen zang, orkestbegeleiding, acteren, decors en belichting. Door deze ontwikkeling is opera interessanter geworden:

"Niet alleen voor de muziekliefhebber. Het is interessant geworden voor een veel breder publiek. Men ziet de dikke 'Violetta's', die nauwelijks bewegen en alleen maar staan te zingen, niet meer. Er is iets anders voor in de plaats gekomen, en dat is eigenlijk theater. Men moet tegenwoordig meer kunnen dan alleen maar zingen. Men moet ook kunnen acteren. De eisen die nu aan opera gesteld worden zorgen ervoor dat veel mensen hun drempelvrees overwinnen. Vroeger moest je echt de muziek kennen, want de nadruk lag op de muziek. Nu is het een theatergebeuren geworden." (decorbouwer Nico Out, uit het gesprek op 1 juni 1987)

De opera van vandaag heeft op theatraal vlak meer te bieden dan de opera van twintig, dertig jaar geleden:

Louise Fresco : "Het zit 'm vooral in de opvattingen over de dramaturgie. Het ligt niet zozeer op muzikaal vlak. Als je opnamen uit de jaren '50 beluistert, die zijn erg mooi. Maar als je de beelden uit die tijd er bij ziet is het waanzin." Lodewijk Brunt : "Je ziet het bij die oude opnamen al op de foto's van de platenhoezen. De regie is erg geëmancipeerd en van grote invloed geweest. Wat wij in ons artikel (Brunt & Fresco 1986; PdR) het 'antitheatrisch vooroordeel' noemen

is tegenwoordig door allerlei moderne technieken in de encenering toch minder nadrukkelijk aanwezig." (Louise Fresco en Lodewijk Brunt, uit het gesprek op 22 mei 1987)

Operaregisseur Jan Bouws is van mening dat operafilms de laatste jaren veel hebben bijgedragen aan de toegenomen populariteit van opera:

"Vooral die films van Zeffirelli, 'Otello' en 'Traviata', en bijvoorbeeld Rossi's 'Carmen' hebben invloed gehad. Dat zijn natuurlijk ook de populaire opera's. En de film 'Amadeus' heeft ook duidelijk een positief effect gesorteerd." (uit het gesprek op 21 augustus 1987)

Bouws redeneert dat mensen die weinig vertrouwd zijn met opera, in eerste instantie makkelijker de drempel van een bioscoop, dan van een operatheater zullen passeren. Eenmaal geconfronteerd met opera in de bioscoop kan de drempel voor operabezoek in het theater gemakkelijker worden genomen.

Behalve sociaal-economische en artistiek-esthetische factoren dienen ook factoren die betrekking hebben op de emotionele kwaliteiten van de kunstvorm opera, alsmede op zijn mogelijke functie als leverancier van escapisme, in de analyse en verklaring van het fenomeen van de opera-opleving te worden betrokken.

1.6.2.3 Emotionaliteit en escapisme

De sociologe/publiciste Emma Brunt neemt in de jaren '80 een 'formalisering' op allerlei terreinen waar:

"Mensen vinden het weer leuk om in 'stijl' uit te gaan. Post-modernisme heeft er mee te maken; in zekere zin het zoeken van elementen uit vroegere stijlperioden en die dan met enige ironie samenvoegen tot nieuwe combinaties. Opera is daar natuurlijk bij uitnemendheid geschikt voor." (uit het gesprek op 26 mei 1987)

Avant-garde kunst treedt volgens Brunt de laatste jaren minder op de voorgrond. Ze heeft het over een 'moeheid' in de kunsten:

"Het modernisme is 'uit'. Mensen hebben dat wel gezien. Ik denk dat de opera-'revival' toch te maken heeft met een blasé zijn van wat dan 'avant-garde' heet in de muziek. Men ontleent weer meer aan vroeger." (ibid.)

Het is volgens Brunt 'misschien niet toevallig' dat er de laatste jaren een vernieuwde belangstelling bestaat voor het theatrale, het melodramatische en het 'puur gevoelsmatige', waar opera van doordrenkt is:

"Dat is dan ook zo'n beetje het tegenovergestelde van al die avant-gardistische, conceptuele, intellectualistische, cerebrale kunst. Opera is een pure gevoelsuitbarsting waarbij emoties op een krankzinnige manier worden uitvergroot." (ibid.)

In de visie van Brunt kan opera bij uitstek fungeren als 'een soort tuintje' waar mensen het een en ander van zich af kunnen zetten. Want, betoogt ze, in de relatiesfeer in de jaren '80 -zowel onder privé- als onder werkomstandigheden- stelt de 'nieuwe zakelijkheid' aan mensen zware eisen:

"Al die yuppies, al die ambitie. Het moet allemaal zo 'hard' en zo nodig. Mensen moeten zich verschrikkelijk beheersen in die zin dat die zakelijkheid ook eisen stelt in de privé-sfeer waarin je allerlei gevoelens moet opofferen aan je werk en aan je presentatie naar buiten toe." (ibid.)

Hieruit zou dan volgens Brunt kunnen voortvloeien dat opera tegenwoordig bij veel meer mensen dan vroeger aanslaat, omdat de toehoorder in de opera ontzettend elementaire emoties krijgt voorgeschoteld. Emoties als angst, haat, passie, lust, woede en verdriet treden onverhuld aan de oppervlakte. Het gaat om zeer uiteenlopende gevoelens die in het dagelijks leven vaak (moeten) worden onderdrukt of niet zo gemakkelijk kunnen worden geuit, kortom, gevoelens waar

ontzettend voorzichtig mee moet worden omgesprongen:

"Gevoelens waar je eigenlijk in geen enkele context mee op de proppen kunt komen, omdat ze zo naïef, primitief en melodramatisch zijn. Andere kunstvormen bieden natuurlijk 'een zeer droog toastje'. Wat dat betreft is opera 'een slagroomtaart', prachtig. Ik ken niet veel mensen die janken bij literatuur en toneel, maar bij opera zie ik toch echt 'geharde' types enigszins ontfloerst naar buiten komen. Dat is 'die venijnige trap onder de gordel' die je kunt krijgen. We denken in principe natuurlijk veel te 'sophisticated' om te huilen om een geisha als Butterfly en een hoertje als Traviata. Maar opera maakt het zo meeslepend, prachtig en onontkombaar." (ibid.)

Als leverancier van escapisme lijkt opera de laatste jaren een belangrijke rol te vervullen. Coleman en Van der Linden (1984: 3- 4) wijzen er op dat opera in dit opzicht de plaats van film heeft ingenomen. Het is volgens hen niet toevallig dat de groeiende belangstelling voor opera dateert uit de jaren dat Hollywood in aanzien daalde:

"Voor velen vervult een Pavarotti nu de functie van een Errol Flynn, of een Caballé van een Garbo." (ibid.: 4)

We stuiten hier op het fenomeen van de herontdekking van de 'rite van de zang'. Met name de Brusselse intendant Gerard Mortier is ervan overtuigd dat er sprake is van een herwaardering van de gezongen taal van de opera als een communicatie- en expressiemiddel:

"Mortier zegt dat mensen in de opera weer het mysterie terugvinden. Daar vinden ze terug wat in het leven haast niet meer te vinden is. Zelfs doodgaan is tegenwoordig zo klinisch, zo kil, zo gevoelloos, ontdaan van emoties. In een operatheater merken mensen dat verschil op." (Trouw-muziekjournalist Frans Straatman, uit het gesprek op 19 mei 1987)

Mortier beweert dat de mythische inhoud van opera's en de ceremoniële en rituele gedragsvormen in en rond de opera-opvoeringsritus momenteel mensen in onze samenleving sterk

aanspreken:

"We leven momenteel niet in een hoogtij van sociaal-bewustmakend, politiek theater. Wat je ziet is een terugkeer naar het theater van de mythe. Het oudste theater is liturgisch theater. Het gaat dan in feite om de opvoering van geloofsgeheimen. Dat doet de opera ook. En opera is zinnenprikkend. Je kunt iets heel moois, een ideaalbeeld maken, iets wat zinsbegoochelend is en daardoor werkt als een kracht, net als in een kerkdienst. En het is niet alleen de kracht van de muziek, maar ook de kracht van het beeld."(ibid.)

De beweringen van intendant Gerard Mortier, die al in de inleiding aan de orde kwamen, staan in hoofdstuk twee centraal. Dat betekent dat ik het genre opera vanuit een specifieke invalshoek zal benaderen, namelijk als theater van mythe en rite. De aandacht zal worden gevestigd op de mythische inhoud van opera's, en op de ceremoniële en rituele kwaliteiten in en rond de opera-opvoeringsritus.

Noten hoofdstuk 1

1.
Beroemd zijn de laat-dertiende-eeuwse herdersspelen 'Le Jeu de Robin et de Marion' en 'La Feuillée' van de Franse minstreel Adam de la Hale (1240-1286). Beide pastorale zijn bijzonder omdat ze geheel op zichzelf staan. Van eventuele voorgangers of navolgers van Adam de la Hale is niets bekend (Bernet Kempers 1929: 8).

2.
Het oratorium is een
"Vocale compositie, van grooten omvang, voor koor, solo-stemmen en begeleiding. Tekst: Episch, (of) lyrisch en (of) dramatisch, van religieusen (vaak ontleend aan den bijbel) of wereldlijken aard (mythologisch onderwerp, sage, of dergelijke). Het O. is in eenige deelen gesplitst. Elk deel op zich zelf bestaat weer uit afgesloten nummers. In het oratorium kunnen allerlei instrumentale en vocale vormen voorkomen." (Dresden 1932: 310)

3.
De cantate is een
"Vocale vorm, meestal in polyphonen stijl, voor koor alleen of met solo-stemmen. Begeleiding: verschillende instrumenten. Tekst van religieusen of wereldlijken aard (Kerk- of wereldlijke cantate)." (Dresden 1932: 309)

4.

Zie over sterfscènes in opera's Pitt, 1987.

5.

Zie Heine, (z.d.).

6.

"(...), the new bourgeois audience in Paris, despite the fact that its members expected to be seen to ensure their individual advancement, also expected the historical struggles harmonically dramatized on stage to remind them of the unstable times they had themselves been through and over which they could now celebrate their triumph." (Lindenberger 1984: 237)

7.

Adorno heeft met betrekking tot dit fenomeen in zijn 'Einführung in die Musiksoziologie' (Adorno 1968) gewezen op het gebrek aan monumentaliteit in de architectuur van Duitse operahuizen die na de Tweede Wereldoorlog zijn 'heropgericht':

"(..); lacking boxes, as he points out, these theaters have the appearance of cinema's, and the absence of differentiation and ostentation reflects the powerlessness that the individual feels in contemporary society." (Lindenberger 1984: 239)

8.

In de tweede helft van de negentiende^{eeuw} ontwikkelden zich een aantal Europese staten tot koloniale mogendheden. In sommige kolonies werden imitaties van de grootse Europese operahuizen gebouwd om de fysieke aanwezigheid van het desbetreffende 'moederland' uit te drukken:

"For example, the imitations of French provincial houses built in the late nineteenth century in distant colonies extended the physical presence of the mother country to backward regions thought to be in need of French civilizing power. The late nineteenth-century rubber boom in Brazil enabled Manaus, a swatch of civilization cut deep in the Amazon jungle, to build an ornate opera house - a monumental proof that the high culture of Europe could legitimize the exploitation that financed the house in the first place." (Lindenberger 1984: 238)

9.

Het leid-motief is een melodisch of ritmisch motief dat herhaaldelijk in het muziekdrama optreedt met als doel het verwijzen naar- of symboliseren van een object, een gebeurtenis, een bepaalde karaktertrek van een personage, etc. (zie Dresden 1932: 311)

10.

Zie voor een uitgebreide bespreking van alle Verdi-opera's Osborne, 1973.

11.

De gegevens die ik heb gebruikt om een overzicht te schetsen van de geschiedenis van de opera in Nederland zijn voornamelijk ontleend aan Bottenheim, 1983 en een rapport van de Raad voor de Kunst (Raad voor de Kunst 1961).

12.
Zie hierover Koopmanschap, 1986; **Muziekwereld** (nr.12, 1986);
Van Engelen, 1986.

13.
Zie hierover Schat, 1982; Nederlands Theater Instituut,
1982; Bouws & Van Rossen, 1984.

14.

Zie over de ontstaansgeschiedenis van de Stopera (in woord
en beeld) Van Rooij, 1986.

15.
In dit onderzoek van de Amsterdamse Kunstraad (1963) werden
570 bezoekers van voorstellingen van De Nederlandse Opera
schriftelijk geënquêteerd en 33 bezoekers van voorstellingen
van De Nederlandse Opera onderworpen aan een diepte-inter-
view. (Amsterdamse Kunstraad 1963: 13)

16.
Het onderzoek van de socioloog Sanders (1974) met betrekking
tot de opera in Vlaanderen is een voorbeeld van wetenschap-
pelijk publieksonderzoek waarin op systematische wijze de
achtergronden van de Vlaamse operacrisis in die periode wor-
den doorgelicht.

17.
Zie voor artikelen die geheel aan de opera-opleving gewijd
zijn Emma Brunt, 1986; Lodewijk Brunt & Fresco, 1986;
Toneel Theatraal (nr.4, 1984).

18.
Secretaresse Hannie Parreira vertelde me dat de vereniging
'Vrienden van de Opera' zich ten doel stelt:
"De Nederlandse Opera in brede zin te ondersteunen en
in het algemeen de muziekdramatische kunst in Nederland
te bevorderen, de belangstelling van het publiek voor
het muziektheater te vergroten en het publiek en het
muziektheater bij elkaar te brengen." (Hannie Parreira,
uit het gesprek op 25 mei 1987)

2 OPERA ALS THEATER VAN MYTHE EN RITE

"Misschien dat de voerders van mijn pen het ooit nog meemaken: het doek gaat op, uiteraard nadat het orkest al enige tijd gespeeld heeft; wat gedurende de daarop volgende tweeënhalf uur wordt vertoond tart iedere beschrijving: zangers die zo acteren dat zij de indruk wekken stervelingen na te bootsen en geen klerenkasten: gedrag dat zingen even vanzelfsprekend maakt als duisternis fluiten; een regie die doet geloven dat opera die avond wordt uitgevonden; een muziek die de handeling dirigeert en een manier van handelen die de muziek tastbaar maakt." (Wilhelm Schön 1982: 7)

In het vorige hoofdstuk werd duidelijk gemaakt dat opera mensen op verschillende niveau's kan aanspreken. Motieven om een bezoek aan een operatheater te brengen kwamen aan bod en uit de typologie van soorten opera-bezoekers van Het Muziektheater bleek dat het genre opera in muzikaal en theatraal-dramatisch opzicht uiteenlopend wordt gewaardeerd. Er werd ook ingegaan op drie verklaringen voor de recentelijk toegenomen populariteit van opera: de restauratieve tendens, de theatrale vernieuwingen in de opera en de herontdekking van de rite van de zang. Bij de bespreking en interpretatie van het case-materiaal in hoofdstuk drie zullen deze verklaringen weer in ogenschouw worden genomen. Aan één van de genoemde verklaringen zal ik in dit hoofdstuk uitgebreid aandacht besteden, namelijk, de herontdekking van de rite van de zang:

de herontdekking van de gezongen taal als een communicatie- en expressiemiddel, waarbij de mythische inhoud van opera's en ceremoniële en rituele gedragsvormen in en rond de opera-opvoeringsritus een belangrijke rol spelen.

De Brusselse intendant Gerard Mortier beweert dat de toegenomen operabelangstelling te maken heeft met een

herwaardering van de communicatieve aspecten van de opera-opvoering:

"De gemeenschapsgevoeligheid die mensen in een theaterzaal ervaren, al kennen ze elkaar niet, en de realiteit die een opera met haar symbolen en rituelen in de zaal teweeg kan brengen, staat recht tegenover onze maatschappij waarin iedereen met communicatiemiddelen met elkaar is verbonden en toch van elkaar gealiëneerd." (Mortier in De Beer 1986: 26)

Een 'Mortieriaans' getinte gedachtengang valt ook te bespeuren bij De Nederlandse Opera, getuige deze passage in de inleiding van het programma-overzicht van dit gezelschap voor het seizoen '88-'89:

"Opera beleeft op dit moment weer een periode van groeiende populariteit. Deze populariteit moet nu echter niet gezien worden als een compensatie voor een hedendaags geloof in rationaliteit. Eerder lijkt het te wijzen op een eigentijds verlangen verder te kijken dan de grenzen van de logische, westerse filosofie. Dit verlangen valt in een tijd waarin we het contact met die rituelen verloren hebben die het ons mogelijk maakten de essentiële ervaringen van het leven te aanvaarden. Opera moet zijn plaats in onze maatschappij gaan innemen, als een vitale, belangrijke kunstvorm, als een bron waaruit we de kracht kunnen putten het leven zelf het hoofd te bieden." (De Nederlandse Opera, Programma-overzicht seizoen 1988-1989: 3)

Op grond van Mortier's opvattingen kwam ik in de inleiding tot het formuleren van de vraag die in deze scriptie centraal staat:

In hoeverre spelen aan de kunstvorm opera te ontlene ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten, waar Mortier voortdurend over spreekt, een rol voor het huidige operapubliek om van opera kennis te nemen? Welke algemene conclusies omtrent motieven van het huidige operapubliek voor operabezoek zijn hieraan te verbinden?

Het case-materiaal in hoofdstuk drie zal worden gebruikt om deze vraag te beantwoorden. Er zal ook een analyse moeten worden gemaakt van de ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten die in en rond de opera-opvoeringsritus zijn

waar te nemen. Daarmee zal zicht worden verkregen op de wijze waarop deze elementen zich in de operabeleving van de twaalf informanten in hoofdstuk drie ten opzichte van elkaar verhouden. Tot slot van dit hoofdstuk zal ik de aandacht vestigen op mogelijke therapeutische aspecten van de kunstvorm opera (2.4). Met deze aspecten zal ik in hoofdstuk drie rekening houden, omdat ze mogelijkserwijs in de beleving en waardering van mijn informanten een betekenisvolle rol kunnen spelen.

De uiteenzetting van de mythische, ceremoniële en rituele kwaliteiten van de opera-opvoeringsritus zou haar belangrijke doel voorbij schieten als niet eerst wordt duidelijk gemaakt wat de meest wezenlijke kenmerken zijn van opera (2.1) en wordt ingegaan op de oriëntatie-functie van opera voor de toeschouwers (2.2).

2.1 Wezenskenmerken van opera

Opera is een zeer gecompliceerde kunstvorm. In een opera worden een aantal media met elkaar versmolten en tot een eenheid gesmeed. Taal, muziek en toneelspel gaan op de operabühne een verbintenis met elkaar aan. Deze elementen vormen tezamen de uitdrukkingsmiddelen met behulp waarvan een dramatisch werk gestalte krijgt en kan worden opgevoerd. In een opera worden op verschillende niveau's mededelingen gedaan over de inhoud van het drama. Er is een tekstlaag, een beeldlaag en een muzikale laag. Muziek, tekst en beeld zijn betekenisdragers die uitdrukking en vorm geven aan de gevoelens en innerlijke drijfveren van de operapersonages en aan het handelingsverloop en de 'plot' van een operawerk. Specifieke opvattingen van intendanten, regisseurs, dirigenten en dramaturgen over de inhoudelijke betekenis en de

interpretatie van een operawerk kunnen en worden op uiteenlopende wijze in de beeldlaag -de inscenering- verwerkt en tot uitdrukking gebracht.

Het lijkt me zinvol nog een aantal wezenlijke kenmerken van opera -in feite een gezongen toneelstuk- aan de orde te stellen aan de hand van een vergelijking met het gesproken toneelstuk. De musicoloog Noske noemt in een kort, onderhoudend opstel dat handelt over de vraag 'wat is opera?' (Noske 1986) twee overeenkomsten tussen de beide podiumkunsten. Ten eerste komen in beide genres de vier 'klassieke' dramatypes aan bod, te weten, de tragedie, de komedie, het melodrama en de klucht (ibid.: 8). Ten tweede komt de formele en structurele opbouw van een opera en een gesproken toneelstuk overeen:

"Beide genres bestaan in de regel uit een aantal scènes en bedrijven (aktes). Monologen en dialogen wisselen af met scènes waaraan een groter aantal personen deelneemt en niet slechts opera maar ook 'toneel' maakt zonodig gebruik van massataferelen. Tegen het einde van een bedrijf zal het dramatische tempo (de opeenvolging van handlingsmomenten, ook wel dramatisch ritme genoemd) zich versnellen." (ibid.: 8)

De wezenlijke verschillen zijn echter zoals Noske terecht constateert 'veel opvallender en ook belangwekkender' (ibid.: 8), en berusten allemaal op het fundamentele verschil tussen het gesproken woord van het 'gewone' toneelstuk en de orkestrale en vocale muziek van de opera als communicatie- en expressiemiddel (ibid.: 8). Terwijl de toneelschrijver 'slechts' via het gesproken woord aan plot en drama uitdrukking kan geven beschikt de operacomponist daartoe over woord én muziek (ibid.: 9). De muzikale dimensie van de opera biedt tal van uitdrukkingsmogelijkheden die in een gesproken toneelstuk niet mogelijk

zijn. Maar omgekeerd geldt ook dat het gesproken toneel expressiemogelijkheden biedt die in een opera niet kunnen worden verwezenlijkt. Waar het gesproken woord in een toneelstuk overeenkomt met het normale spraakgebruik, daar treedt de opera met zijn muzikale dimensie buiten de wetten van die gewone alledaagse communicatie. De expressie- en uitdrukkingsmogelijkheden van de vocale en orkestrale muziektaal in de opera zijn van een heel andere aard dan die van de gesproken taal omdat ze zijn gebonden en onderworpen aan muziekstructurele principes:

"Een tekst die gezongen wordt, neemt veel meer tijd in beslag dan wanneer hij wordt gesproken. Bovendien kent de muziek, in tegenstelling tot het gesproken woord, het verschijnsel van de (gevariëerde) herhaling, die bepalend is voor haar structuur. (...). Het gesproken woord als expressie van het drama bezit een direct-overdraagbare betekenis, die aan de toehoorder reeds bekend is. Een vergelijkbaar muzikaal element (bijv. een motief) kan zijn betekenis daarentegen slechts door connotatie met verscheidene handelingsmomenten op het toneel verkrijgen." (ibid.: 8)

Noske verduidelijkt dit met een voorbeeld:

"(...) wanneer Heijermans in *Op hoop van zegen* een van zijn personages laat zeggen 'De vis wordt duur betaald', dan kent de theaterbezoeker niet slechts de letterlijke betekenis van deze woorden, maar hij begrijpt tevens dat in dit geval het werkwoord 'betalen' in overdrachtelijke zin wordt gebruikt. Hoort hij echter in een opvoering van *Das Rheingold* voor de eerste maal het zgn. ringmotief, dan kan hij zich hierbij niets voorstellen. Pas in de loop van de avond wordt hem duidelijk naar welk begrip dit motief verwijst; hij verkrijgt deze kennis doordat het motief in verscheidene situaties herhaald wordt, waarbij de ring steeds expliciet of impliciet een rol speelt. Hier blijkt hoe de componist het fenomeen van de herhaling aanwendt, teneinde aan zijn combinatie van tonen een verstandelijk begrijpbare betekenis te geven." (ibid.: 8)

Zowel in een opera als een toneelstuk worden plot en drama met woorden uitgedrukt, maar in een opera fungeert vooral de muzikale laag als vertolker van het drama (ibid.: 9). De operacomponist kan met muziek de gevoelens en innerlijke drijfveren van de operapersonages weergeven en allerlei boodschappen over hun hoofden heen aan het publiek overdragen (ibid.: 9). Met de muzikale dimensie in een opera weet de componist de toehoorder -zoals de romanschrijver dat ten aanzien van romanpersonages met literaire middelen in een 'vertellers'-rol kan doen tegenover een lezend publiek- toegang te verschaffen tot de innerlijke wereld van motieven en verlangens van operakarakters (Morris 1987: 11). Met het gezongen woord van de opera kunnen, gemakkelijker dan in het gesproken toneelstuk, diepe emoties met een intense dramatische geladenheid tot uitdrukking worden gebracht. In het gesproken toneelstuk ligt de nadruk meer dan in de opera het geval is op hetgeen toneelpersonages denken, terwijl het in een opera veel meer draait om wat operapersonages voelen. Die gevoelens worden de toehoorder vooral door middel van de muzikale laag duidelijk gemaakt. Als we operalibretto's doornemen en tegelijkertijd de gezongen vertolking daarvan beluisteren -of het nu gaat om 'nummer'-opera's met de afwisseling van recitatief en aria of over 'doorgecomponeerde' opera's- dan bemerken we dat operapersonages hun 'woordeloze denken' in hun gezongen teksten verklanken. Zij weten hun gevoelens en drijfveren als het ware in de gezongen taal te kanaliseren en als een inleefbaar, dan wel inzichtelijk geheel over te brengen naar de toehoorder. Het begeleidend orkest neemt daarbij niet slechts de rol van 'mede-vertolker' van die gevoelens op zich, maar levert ook commentaar op de tekst. De componist kan bijvoorbeeld met

behulp van het orkest de tekst benadrukken, of bijvoorbeeld met zijn muziek de tekstwoorden van de zanger tegenspreken (Noske 1986: 9). Ook kan hij de zanger zichzelf laten tegenspreken door diens gezongen tonen iets anders te laten vertellen dan zijn woorden (ibid.: 9).

Ondanks het artificiële karakter van de muzikale laag als communicatie- en expressiemiddel is het toch juist de muziek die effect sorteert en geloofwaardigheid verleent aan het operadrama. De muzikale inbreng maakt het mogelijk emoties en wederwaardigheden van operapersonages uit te vergroten en de dramatische zeggingskracht van het handlingsverloop te verhogen. Zo kan bijvoorbeeld een 'onnatuurlijk' element als het koor op uiterst effectieve wijze commentaar leveren op de handeling. De essentiële functie van muziek in een opera maakt zich aan ons duidelijk wanneer we een operalibretto doornemen, zonder tegelijkertijd kennis te nemen van de vocale en orkestrale klanken die daar 'onverbrekkelijk' mee zijn verbonden. Een operatekst sorteert slechts effect via de vertolking van de zanger op het toneel, de langspeelplaat of de CD. Enkel op papier, los van de bijbehorende muziek, verliest de operatekst zijn kracht en geloofwaardigheid. Een libretto wordt geschreven ten behoeve van een muziektheatraal gebeuren, de opvoering van een operadrama. Noske wijst er op dat om die reden het operalibretto niet als een literair produkt kan en mag worden beoordeeld (ibid.: 9-10). De auteur van een libretto

"(...) dient niet slechts effectvolle dialogen te schrijven en een organische vorm aan de uiterlijke handeling te geven, hij moet bovenal de componist de kans bieden het drama achter de plot te creëren. Deze kunst vereist een onfeilbaar inzicht in de toneelmatige presentatie van de tekst; literaire kwaliteiten spelen hierbij in beginsel geen rol." (ibid.: 10).

Deze korte bespreking van de wezenskenmerken van opera zou ik willen besluiten met een definitie van de musicoloog Noske. Zijn definitie van opera omschrijft op kernachtige wijze hoe een operadrama -met behulp van de hierboven beschreven operaconventies- in essentie wordt uitgedrukt en op het operapubliek wordt overgebracht:

"Opera is de verwekking van handeling door gemoedsaandoening en gemoedsaandoening door handeling, gebaseerd op het tekstboek, aanschouwelijk gemaakt op het toneel en uitgedrukt door muziek." (Noske 1986: 7)

2.2 Opera als oriëntatie-model van en voor de werkelijkheid

Ging het in het voorafgaande (2.1) om operaconventies, oftewel de middelen waarmee plot, drama en handeling in een opera gestalte krijgen, hieronder wil ik ingaan op de betekenis van het handelingsverloop in opera's als middel om zich in de samenleving beter te kunnen oriënteren (Blok 1974: 702) en op de oriëntatiefunctie die in het kennisnemen van operadrama's in het theater ligt besloten.

2.2.1 Theater en sociale werkelijkheid

Theatrale opvoeringen van het meest uiteenlopende karakter fascineren mensen overal ter wereld. Zij spiegelen niet alleen de dagelijkse ervaringswereld, maar presenteren daarvoor ook alternatieve modellen (Peacock 1968: 236-237). In de opvoering van een drama komt -met behulp van theatrale middelen die daarbij binnen een bepaalde theatervorm kunnen worden aangewend- een metaforische representatie van de sociale werkelijkheid tot stand (Epskamp 1987: 7). De theateropvoering toont ons de wereld als een schouwspel. Enerzijds keert theater zich van het dagelijks leven af met een in zichzelf besloten tekentaal en anderzijds is theater

volledig afhankelijk van de concrete tekentaal in het dagelijks leven om zich verstaanbaar te kunnen maken aan het publiek (ibid.: 10). Theater heeft een wezenlijke maatschappelijke bestaansgrond vanwege de zin die het ontleent aan de dagelijkse interactie tussen mensen en de zin die het geeft aan het dagelijks leven (ibid.: 10).

2.2.2 Beleving en waardering van operadrama

Hoe een operabezoeker de inhoud van een operadrama beleeft en waardeert hangt af van een aantal uiteenlopende factoren.

1. Specifieke voorkeuren en waarderingen

Binnen het operapubliek bestaan uiteenlopende voorkeuren en waarderingen ten aanzien van verschillende operagenres en -mede daaruit voortvloeiend- ten aanzien van de inhoud van opera's en de dramatische uitwerking daarvan (zie 1.5.1 en 1.5.2). Zo is bijvoorbeeld de belangstelling van de belcantoliefhebber bijna geheel en al op het 'belcanto'-repertoire gericht. Ten aanzien van zijn geliefde repertoire laat hij zich slechts kritisch uit over het gehalte van de muzikale uitvoering. De dramatische uitwerking van het operadrama laat een bevredigende indruk achter als de zangers goede vocale prestaties afleveren en daarmee op het toneel dramatische overtuigingskracht weten uit te stralen. De belcantoliefhebber stelt eisen aan het niveau van de muzikale uitvoering, maar hoe de muzikale laag als vertolker van het drama wordt verbeeld en in de encenering mede gestalte krijgt, is niet of nauwelijks van belang. Kortom, aan de vormgeving en uitwerking van het muziekdrama met buiten-muzikale middelen hecht hij weinig waarde.

Andere soorten operabezoekers daarentegen, zoals bijvoorbeeld de meelevers, de all-round muziekliefhebbers en de cultuurgeïnteresseerden met een antitheatrisch vooroordeel ten opzichte van opera (zie 1.5.2), stellen wel eisen aan de toneelmatige vormgeving van een operawerk en zijn geïnteresseerd in de interpretatie van de inhoud van een operawerk.

2. Genre, muziekstijl en muzikale conventies

Binnen de kunstvorm opera hebben zich op muzikaal vlak telkens weer nieuwe ontwikkelingen voorgedaan. In het operatheater wordt het operapubliek met verschillende operagenres en uiteenlopende muziekidiomen geconfronteerd. Ook neemt het publiek kennis van verschillende muzikale conventies waarmee de dramatische uitwerking van het handlingsverloop wordt gerealiseerd. In de zogenaamde 'nummer'-opera wisselen aria en recitatief elkaar af, terwijl in de doorgecomponeerde opera van zo'n scheiding geen sprake is. Niet iedereen toont evenveel interesse voor- of is in dezelfde mate vertrouwd of begaan met die veelheid van muziekidiomen en muzikale conventies waarmee het operadrama gestalte wordt gegeven.

3. Aard en inhoud van het operadrama

Het is van belang of we met een tragedie (bv. 'Boris Godunov' van Mussorgsky), een komedie (bv. 'Le nozze di Figaro' van Mozart), een melodrama (bv. 'De parelvisser' van Bizet) of een klucht (bv. 'Don Pasquale' van Donizetti) te maken hebben (cf. Noske 1986). De inhoud van operawerken is veelal gebaseerd op literaire werken, toneelstukken, historische gebeurtenissen, thema's uit de klassieke oudheid, volksverhalen, sprookjes en heldendichten. Een operadrama

kan gaan over 'levensechte' mensen (bv. in Verdi-opera's), maar ook over ideaaltypische 'übermenschlich'-achtige gestalten (bv. in Wagner-opera's).

Een bepaald thema of onderwerp kan op verschillende manieren uitgewerkt worden. Zo wordt bijvoorbeeld in opera's die op sprookjes zijn gebaseerd het ideaal van de romantische liefde niet alleen verheerlijkt, maar ook verwezenlijkt -bijvoorbeeld in het sprookje 'Assepoester' dat voor Rossini ('La Cenerentola', 1817) en Massenet ('Cendrillon', 1899) stof voor een opera vormde- terwijl ditzelfde onderwerp in veel negentiende-eeuwse melodramatische operawerken als een onmogelijk te realiseren ideaal tegemoet wordt getreden.

De mate waarin operabezoekers wel of niet worden geboeid of 'geraakt' door de inhoud van een operawerk is ook afhankelijk van de dramatische uitwerking en de psychologische uitdieping van operakarakters. Met andere woorden, de beleving en waardering van de toeschouwer worden mede bepaald door de wijze waarop de problematiek van operapersonages in het libretto wordt verwoord en in een operaproductie op de bühne gestalte wordt gegeven (zie 1.2).

4. De inbreng van regie en dramaturgie

De regisseur interpreteert vanuit een bepaalde visie en met behulp van theatrale middelen en dramaturgische opvattingen de inhoud van een operawerk. Met zijn visie, speelstijl en manier van regisseren creëert hij het scènische gedeelte van een operaproductie, de enscenering. In de enscenering manifesteert zich niet alleen het aanzien en de fysieke verschijning van een operadrama op het toneel, maar wordt door de regisseur ook de aandacht

gevestigd en nadruk gelegd op facetten die hij in het drama van essentieel belang vindt. Operawerken kunnen vanuit verschillende invalshoeken worden geïnterpreteerd. Op twee dimensies wordt echter altijd heel nadrukkelijk de aandacht gevestigd. Enerzijds wordt de politieke betekenis en reikwijdte van een operawerk benadrukt. Meestal gebeurt dat door het manifest maken en/of -eventueel voorzien van een (actuele) boodschap voor het operapubliek- aan de kaak stellen van sociaal-maatschappelijke (machts-)verhoudingen. Anderzijds worden de in elk operawerk besloten liggende universele gevoelens, drijfveren en verlangens van mensen benadrukt. De regisseur drukt met zijn scènische weergave van een operawerk en met zijn betekenisgeving aan de inhoud van het drama, een stempel op een operaproductie. Daarmee doet hij een beroep op het bevattingsvermogen van de toeschouwer en oefent hij invloed uit op diens beleving en waardering.

5. Ideeën en opvattingen van opera-'makers' en operabezoekers over opera

Ideeën en opvattingen van de intendant, de regisseur, de dirigent en de dramaturg over de muzikale en toneelmatige inhoud van een operawerk worden in de opera-voorstelling op het publiek overgedragen. De wijze waarop een operawerk is geënceneerd en geïnterpreteerd wordt door het operapubliek niet eenduidig gewaardeerd. Het is mogelijk dat de opvattingen van de 'makers' van een operaproductie over de inhoud van het werk in strijd zijn met de opvattingen die de toeschouwer daarover heeft.

2.2.3 Het hoe en waarom van het handelingsverloop

Tijdens de opvoering van een operadrama in het theater neemt het publiek kennis van de collectieve daden van mensen binnen een uit (gezongen) tekst, beeld en muziek opgetrokken theatrale werkelijkheid. Het operapubliek krijgt tijdens een voorstelling van alles te zien en te horen. Instrumentale klanken stijgen op uit de orkestbak en lyrische ontboezemingen en galmende verlangens ontrollen zich vanaf het operatoneel en planten zich tot in de nok van het auditorium voort. De dramatische gebeurtenissen op het toneel voltrekken zich met een logische en artistieke noodzakelijkheid. Anton Blok maakt in een 'Gids'-artikel (Blok 1974) duidelijk dat op het handelingsverloop van (klassieke) romans en drama's -waaraan de opera in belangrijke mate zijn stof ontleent- de betrokkenen geen 'greep' hebben:

"Waar het hier vooral om gaat is het grotendeels ongeplande, doch gestructureerd handelingsverloop in deze verhalen waarin een fundamenteel probleem van het samenleven op vaak tragische wijze tot uitdrukking komt, te weten: hoe kan men zich in de samenleving waaraan men zelf deel heeft en mede gestalte geeft beter oriënteren?" (Blok 1974: 702)

In het handelingsverloop van opera's zien we een element van tragiek dat berust op 'het gebrekkige inzicht van de helden of hoofdpersonen in de figuraties die zij met anderen vormen' (ibid.: 703). De sociale werkelijkheid die wij dagelijks ervaren confronteert ons met hetzelfde probleem. Ook wij kunnen de loop der gebeurtenissen en de gevolgen van onze handelingen niet of slechts gedeeltelijk overzien. Bezoeken wij echter een operavoorstelling dan ervaren wij een gevoel van 'bevrijding', omdat wij als toeschouwer, in tegenstelling tot de hoofdpersonen in de opera 'een volledig

overzicht kunnen krijgen van de figuratiedwang, van het hoe en waarom van het handelingsverloop' (ibid.: 703). In het operadrama wordt de tragiek van het (samen-)leven muzikaal verklankt en met theatrale middelen op dramatische wijze aanschouwelijk gemaakt. Tijdens de opvoering van een opera herkent de toeschouwer het tragische element in het handelingsverloop. Het bijwonen van een voorstelling verschaft hem het prettige gevoel zicht te hebben op een handelingsverloop waarvan de gevolgen volledig overzien kunnen worden.

2.2.4 Het operadrama als model van en voor de werkelijkheid

Met het aanschouwen van een operadrama in het theater kan de toeschouwer zichzelf een volledig overzicht verschaffen van het hoe en waarom van het handelingsverloop. Daarnaast neemt hij kennis van de wijze waarop in het operadrama de sociale werkelijkheid en in bredere zin de ons omringende wereld -afhankelijk van de aard en de inhoud van het desbetreffende werk- worden opgevat en voorgesteld. In vrijwel alle opera's worden fundamentele sociale problemen aan de orde gesteld die voortvloeien uit de figuraties die mensen met elkaar vormen of waarvan zij deel uitmaken. Het draait om sociale relaties tussen mensen en de daarmee onlosmakelijk verbonden problematiek van sociale beheersing en zelfbeheersing, oftewel de manier waarop mensen respectievelijk hun sociale relaties regelen en hun gevoelsleven reguleren (cf. Elias 1971). In het theater worden middels de opvoering van het operadrama kennis en waarderende opvattingen omtrent deze problematiek op het operapubliek overgedragen. Het operapubliek neemt in het theater een waarderende houding ten opzichte van het zich op het

operatoneel afspelende gezongen drama in. Daar wordt een bepaalde visie op de werkelijkheid die wij dagelijks ervaren uitgewerkt en tot uitdrukking gebracht. Daarom kan de toeschouwer er vanuit zijn eigen dagelijkse ervarings- en belevingswereld zin aan verlenen en ontleen. De opera-voorstelling kan derhalve voor het operapubliek fungeren als een oriëntatiemiddel. Het consumeren van een operadrama in het theater vertoont in dit opzicht overeenkomst met de oriëntatiefunctie die aan bepaalde vormen van 'religieuze activiteit' -bijvoorbeeld de opvoering van mythen in religieuze rituelen- kan worden toegeschreven (cf. Goodlad 1971). In de antropologie wordt in het werk van onder andere Durkheim (1912), Kluckhohn (1942), Van Gennep (1960), Radcliffe-Brown (1922) en Mary Douglas (1976) uitvoerig gewezen op de oriëntatiefunctie die religie binnen een samenleving kan vervullen. Clifford Geertz' visie op het functioneren van religie als een model van en voor de werkelijkheid in de samenleving (Geertz 1973; zie ook Verrips 1983: 5) kan mijns insziens worden gehanteerd om inzichtelijk te maken hoe een operadrama voor het operapubliek werkzaam kan zijn als een oriëntatiemiddel. De opvoering van het operadrama kan -net als religie- gezien worden als een 'informatiebron met een intrinsiek dubbel karakter' (Verrips 1983: 5). Enerzijds wordt op het operatoneel een model van de wereld gestalte gegeven. Het operadrama bezit dus een explicatief karakter, dat wil zeggen, de wijze waarop de wereld in elkaar zit wordt er in verklaard en tot uitdrukking gebracht. Voor de handelende personages op het operatoneel vloeien uit dit verklaringsmodel van de werkelijkheid 'attitudes en motivaties voort, een ethos, waardoor hun handelen richting krijgt'

(ibid.: 5). Anderzijds ligt in de opvoering van een operadrama dus een model voor de werkelijkheid besloten, oftewel een normatief handelingsmodel dat duidelijk maakt hoe de handelende personages zich binnen hun wereldbeeld tegenover elkaar moeten opstellen en dienen te gedragen (ibid.: 5). Het publiek kan door het bijwonen van een operavoorstelling kennisnemen van een explicatief en normatief model van de wereld. Met andere woorden, het operadrama verschaft de toeschouwers een gedramatiseerd oriëntatiemodel van en voor de werkelijkheid waaraan zij, in relatie tot hun alledaagse ervaringswereld, betekenis en zin kunnen verlenen en ontleen.

2.3 Ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten in en rond de opera-opvoeringsritus

Ik heb het gehad over de middelen waarmee handelingsverloop, plot en drama in een opera worden uitgedrukt (2.1) en heb gewezen op de oriëntatiefunctie van de opera-opvoering voor de toeschouwers in het theater (2.2). In het vervolg van mijn betoog wil ik -in verband met de in de inleiding opgeworpen vraag die in deze studie centraal staat- ingaan op de ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten die in en rond de opera-opvoeringsritus een rol spelen. Deze drie kwaliteiten van de kunstvorm opera bepalen volgens de Brusselse intendant Mortier in belangrijke mate de opera-'revival' van de laatste jaren. Hij spreekt van een 'herontdekking van de rite van de zang' en legt een relatie tussen de toegenomen belangstelling en herwaardering voor de 'gezongen communicatie' van de opera en een toegenomen behoefte aan mythologiseren en ritualiseren. In onze samenleving waarin momenteel het technisch

rationalisme hoogtij viert kan die behoefte volgens hem gezien worden als een reactie op de sterke deritualisering en demythologisering die de afgelopen decennia heeft plaatsgevonden.

De opera-opvoering bezit een uitzonderlijke uitstraling omdat zij wordt omgeven door ceremoniële gedragsvormen en oefent op haar gehoor een bijzondere aantrekkingskracht uit vanwege haar mythische inhoud en vele rituele scènes. Op het operatoneel komen de mythische inhoud en de rituele scènes in de muzikale dimensie van een opera uitstekend tot hun recht. Aan de muzikale communicatielaag ontleen zij in belangrijke mate hun geloofwaardigheid en hun overtuigingskracht. De ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten bepalen in belangrijke mate het karakter van de opera-opvoering, alsmede de atmosfeer daaromheen. Zij verlenen herkenbaarheid aan de opera-opvoeringsritus.

2.3.1 Ceremoniële gedragsvormen rond de opvoeringsritus

Onder de ceremoniële dimensie van opera versta ik gedragsvormen die in en rondom de opera-opvoering zijn waar te nemen. De opera-opvoering is bij uitstek een ceremonieel gebeuren, omdat de uitvoerings- en uitdrukkingswijze van het operadrama door nauwkeurige vastomschreven regels worden bepaald. Het vormelijk karakter van de opera-opvoering kwam al in de bespreking van de wezenskenmerken van opera (2.1) uitvoerig aan bod en zal ook bij de bespreking van de mythische (2.3.2) en rituele (2.3.3) dimensie van opera weer aan de orde worden gesteld. Daarom wil ik hier vooral de aandacht vestigen op ceremoniële gedragsvormen die rondom de opera-opvoering zijn waar te nemen. Deze gedragsvormen onderscheiden zich van andere, meer alledaagse vormen van

sociaal gedrag door hun vormelijk karakter en beantwoorden aan een uitgewerkt geheel van regels die antwoord geven op de vraag: hoe hoort het eigenlijk (cf. Tennekes 1982: 90)? Het zijn gedragsvormen die er op gericht zijn de operavoorvoering aan te duiden als een belangrijke gebeurtenis. Zij verlenen aan het performatieve gebeuren als geheel een plechtig karakter en een unieke sfeer en uitstraling.

Voor de aanvang van een operavoorstelling heerst er in het auditorium altijd een bijzondere ambiance. Als de eerste bezoekers het auditorium 'binnendruppelen' zitten de leden van het uitvoerende orkest al in de orkestbak. Het publiek dat langzaam maar zeker 'bezit' neemt van het auditorium koestert hooggespannen verwachtingen ten aanzien van wat zich de komende uren zoal op het operatoneel zal gaan afspelen. De musici in de 'bak' houden zich voor het begin van de voorstelling bezig met het stemmen van instrumenten en het doornemen van toonladders en instrumentale passages die deel uitmaken van het op te voeren operawerk. Ieder orkestlid bereidt zich afzonderlijk voor en probeert al 'warm' te lopen voor de voorstelling die 'zodadelijk' gaat beginnen. Daarom vult het auditorium zich voorlopig met een ongeorganiseerde klankenbrei, want van samenwerking en enig samenspel is onder de musici nog geen sprake. Het fascinerende kabaal in de orkestbak veroorzaakt een prettige spannende sfeer in het auditorium. De activiteiten en geluiden in de orkestbak maken het gehoor al duidelijk dat zich over enige tijd een bijzondere gebeurtenis voor hun ogen zal gaan voltrekken. Op ceremoniële wijze wordt duidelijk gemaakt dat de voorstelling daadwerkelijk gaat beginnen. Er treedt een volgens vast stramien verlopende reeks van handelingen en gebeurtenissen in

werking waaraan zowel door operaproducerenden als door het operapubliek wordt deelgenomen. Als het tijdstip is genaderd waarop de voorstelling moet beginnen gaan de lichten in het auditorium uit en staken de musici hun geraas in de orkestbak. De aandacht van het 'plotseling' in duisternis gehulde publiek wordt hierdoor geheel en al toegetrokken naar het domein van de musici -de orkestbak- en het zich daarachter bevindende operatoneel, dat voorlopig nog door het voorhangend toneeldoek aan het zicht wordt onttrokken. Het toneelbeeld waarin de operapersonages zich zullen vertonen en het handelingsverloop van het operadrama zich zal voltrekken dient nog even voor het oog van de toeschouwer verborgen te blijven. De figuur die het operadrama in gang zal zetten en tijdens de opvoering eerstverantwoordelijk is voor het muzikale verloop van de handeling, de dirigent, verschijnt in de orkestbak en vertoont zich aan het publiek. Het publiek is zich bewust van diens belangrijke taak en geeft dat te kennen door hem met een kort applaus te begroeten. Met een lichte buiging naar de toeschouwers neemt de orkestleider dit onthaal in ontvangst. Vervolgens keert hij het publiek de rug toe om zich van zijn artistieke taak te kwijten en alles in het werk te stellen zichzelf en zijn orkest die avond overeind en in de hand te houden. Het publiek weet nu dat dadelijk het 'magische' moment aanbreekt waarop de dirigent de eerste maat van de muziekpartituur van het operadrama zal inzetten.

Uit mijn uiteenzetting hierboven blijkt dat de operavoorstelling slechts kan beginnen na inachtneming van een aantal achtereenvolgende ceremoniële gedragsvormen: de verduistering van het auditorium / het daarmee samenvallende

'stilvallen' van de orkestbak / de opkomst van de dirigent in de 'bak' / het daaropvolgend verwelkomend applaus van het publiek / het moment waarop de dirigent voor het eerst inzet (alsmede de verheven ogenblikken van vlak daarvoor: de dirigent in volle concentratie gereedstaand voor het orkest / de volledige aandacht die hij daardoor weet op te eisen van zijn musici in de 'bak' en de toeschouwers in het auditorium). Tijdens het waarnemen van het operadrama kan het operapubliek door middel van een al genoemde ceremoniële gedragsvorm reageren op het handelingsverloop en de vocaal-dramatische prestaties van de opererende personages op het toneel: het applaus. Het publiek kan deze gedragsvorm hanteren na afloop van de 'ouverture'² van een opera of na een mooie vertolking van een bekende aria, aan het begin van een scène of bedrijf met een verrassend en boeiend toneelbeeld, aan het einde van een scène of bedrijf of na afloop van een opmerkelijk tafereel (bv. een scène waarin dans is verwerkt). Het al dan niet applaudiseren in de bovengenoemde situaties wordt overigens in belangrijke mate bepaald door het genre opera dat wordt opgevoerd en kan ook afhankelijk zijn van de aard van de inhoud van het betreffende operadrama. Als operabezoekers enthousiast zijn over de vertolking van een of meerdere aria's tijdens de opvoering of na afloop van de voorstelling over de prestaties van het orkest en/of een of meerdere zangers en/of de enscenering van de genoten opera, dan kunnen zij op geestdriftige wijze hun waardering uiten. Het operapubliek geeft dan niet alleen met een langdurig en luid applaus, maar ook met de bekende uitroep 'bravo' op ceremoniële wijze uitdrukking aan die geestdrift.

Een ceremoniële gedragsvorm die buiten het auditorium kan worden waargenomen is de 'parade' van het operapubliek in de foyers van het operatheater tijdens de pauze(s) van een voorstelling. Menig operabezoeker maakt van deze gelegenheid gebruik om zich aan andere aanwezigen te vertonen. Statusoverwegingen spelen hierbij een voorname rol. Een groot deel van het publiek vindt het belangrijk om er in het operatheater wat kleding en uiterlijk betreft goed verzorgd uit te zijn. Vele operabezoekers vertonen zich in feestelijke 'avond'-kleding omdat dat volgens hen 'zo hoort'. Het besteden van extra aandacht aan kleding en verzorging van het uiterlijk verschaft het prettige gevoel even aan de dagelijkse sleur te ontkomen, de mogelijkheid om tijdens de 'parade' in de pauze door anderen opgemerkt te worden en kan in zijn algemeenheid gezien worden als een uiting van de bijzondere betekenis die aan het bezoeken van een operavoorstelling in een operatheater wordt gehecht.

2.3.2 Mythische kenmerken van opera

"Muziek en mythe zijn beide in staat de geest en de zintuigen te beroeren, zowel ideeën als emoties op te wekken en deze in een gemeenschappelijke stroom samen te voegen, zodat zij ophouden naast elkaar te bestaan."
(De Ruijter 1979: 104)

De bijzondere aantrekkings- en communicatiekracht van de opera-opvoering als oriëntatiemiddel is in belangrijke mate gelegen in de mythische kwaliteiten van het operadrama. Sedert het ontstaan van de kunstvorm opera heeft het publiek op het operatoneel altijd taferelen met een mythisch karakter kunnen aanschouwen. Hieronder zal ik duidelijk maken wat voor mythische kwaliteiten in de opera-opvoering liggen besloten en nagaan wat voor rol zij daarbinnen vervullen.

Mythen zijn verhalen die betrekking hebben op de worsteling van de mens met fundamentele levensvragen en daaruit voortvloeiende psychologische problemen. Het draait in deze verhalen om intellectuele paradoxen die binnen een samenleving allerlei sociale problemen en conflicten kunnen oproepen en veroorzaken. Mythen uiten kritiek op bestaande maatschappelijke situaties en bespreken daarvoor mogelijke alternatieven (De Ruijter 1979: 94). Zij kenmerken zich door hun 'probleem'-gerichte karakter en fungeren voor de leden van een samenleving als een orientatiemiddel omdat zij verklaringen bieden voor de bestaande orde der dingen en daarmee inzicht verschaffen in de ervaringswerkelijkheid van alledag. In mythen worden daden van goden, helden en menselijke wezens met bijzondere gaven of capaciteiten uit de doeken gedaan. Aan allerlei gebeurtenissen die in mythen plaatsvinden liggen bovennatuurlijke oorzaken ten grondslag. Dat gebeurtenissen niet op een normale rationele manier verklaard worden doet er niet toe. De mythe is 'een middel om onwelgevallige en onoplosbare logische tegenstellingen en sociale problemen uit te drukken' (De Ruijter 1979: 94) en tegelijkertijd 'af te zwakken' (ibid.: 94). Deze paradoxen en problemen 'zijn uiteindelijk niet oplosbaar, maar wel worden zij aanvaardbaar gemaakt door het bespreken van alternatieven' (ibid.: 94). De mythe functioneert dus als een instrument

"by which we continually struggle to make our experience intelligible to ourselves. A myth is a large controlling image that gives philosophical meaning to the facts of ordinary life; that is, which has organizing value for experience." (Schorer 1960: 355)

Mythen scheppen orde in de 'chaos' van de dagelijks ervaren werkelijkheid en hebben volgens de socioloog Goodlad

-verwijzend naar een artikel van de antropoloog Kluckhohn (1942)- betrekking op

"those sectors of experience that do not seem amenable to rational control and hence where human beings can least tolerate insecurity."
(Goodlad 1971: 19)

De onderwerpen die in mythen worden aangeroerd hebben betrekking op sociale relaties tussen mensen en de daarmee verbonden problematiek van sociale beheersing en zelf-beheersing (zie 2.2.4). Het draait om thema's die ook in operaverhalen steeds een rol spelen, bijvoorbeeld problemen rondom onderwerpen als liefde, dood, machtsverdeling en machtsuitoefening in de samenleving, de realiseerbaarheid van idealen en de omgang met morele waarden en maatschappelijke normen. Deze onderwerpen leggen diepgewortelde universele innerlijke drijfveren en verlangens van mensen bloot en zijn beladen met elementaire emoties als angst, haat, passie, lust, woede, verdriet, vreugde en extase. De neiging van opera 'to raise actions to a mythical level' (Lindenberg 1984: 44) wordt ook nog eens bevestigd en versterkt door het feit dat de operaverhalen vrijwel altijd worden geplaatst 'in times and places far removed from the worlds of the audiences for whom composers write' (ibid. 1984: 51).

Voortredenerend op de uiteenzetting hierboven zou ik de opera-opvoering willen omschrijven als een gedramatiseerd mythisch oriëntatiemodel van en voor de werkelijkheid. Het mythisch karakter van operawerken is echter niet alleen gelegen in de thematiek van de operaverhalen en de emoties die daarbij een rol spelen, maar ook heel nadrukkelijk in de muziktaal van de opera waarmee de inhoud van het drama wordt vertolkt en betekenis gegeven.

Door de muzikale laag verkrijgen de operapersonages

en hun wederwaardigheden op het operatoneel een subliem, heroïsch en mythisch karakter. De gezongen communicatie in een opera staat diametraal tegenover de alledaagse communicatie van het gesproken woord. In het fenomeen van het gezongen woord manifesteert zich een mythisch kenmerk van de eerste orde. De ware fundamentele aard van de mythe is volgens de antropoloog Van Baal 'dat de bestaande orde der dingen verklaard wordt uit een andere orde' (in De Ruijter 1979: 105), die spot 'met de dagelijkse ervaringswetten van de mens' (ibid.: 105). Dit gebeurt in mythen veelal door 'inversie' ('omkering'). Door het toepassen van 'inversie' kan in mythen 'het buitengewone' worden aangeduid (ibid.: 106).

"Mensen kunnen zich in dieren veranderen en omgekeerd. Dieren kunnen spreken en hebben omgang met mensen." (ibid.: 105)

Volgens ditzelfde principe wordt in een operawerk aan de dagelijkse realiteit uitdrukking en betekenis gegeven. Een operapersonage communiceert niet via het gesproken, maar via het gezongen woord met zijn tegenspelers op het toneel en met de toeschouwers in het auditorium. Opera is muziek-drama. Het drama dat zich op het toneel voltrekt wordt in essentie door de muziek vertolkt. Dramatische gebeurtenissen op het toneel, alsmede emoties en innerlijke drijfveren van operapersonages worden muzikaal uitgedrukt. De muziektaal van de opera verschaft de toeschouwers al na het klinken van de eerste muzikale frasen van de ouverture uit de orkestbak toegang tot een belevingswereld die fundamenteel verschilt van de alledaagse realiteit. Aan de kracht van de muziektaal in een opera ligt een innerlijke tegenstrijdigheid ten grondslag. De muziek creëert een belevingswereld -vaak met daarbij behorende mythische

beelden en taferelen- die haaks staat op de normale beleving van de dagelijkse realiteit en dus in feite irreëel is, maar is tegelijkertijd in staat aan die opgeroepen belevingswereld overtuigingskracht en geloofwaardigheid te verlenen. Zij is dus in staat buiten de wetten van 'het gewone' te treden zonder de toeschouwer het gevoel te bezorgen dat hij de illusie beleeft als een illusie:

"The structural conventions of opera, the patterning of aria, ensemble, and chorus, are, paradoxically (mijn onderlijning, PdR), instrumental in persuading those in the audience to accept what is happening on the stage as a convincing metaphor of what goes on in their lives." (Swanston 1978: 72)

De 'kracht' van de gezongen communicatie in de opera is in belangrijke mate gelegen in haar vermogen ons te doen geloven in een -op nadrukkelijk artificiële manier gecreëerde- illusoire werkelijkheid.

De mate waarin een opera-opvoering door de toeschouwer in het operatheater wordt ervaren als geloofwaardig en overtuigend, dan wel als absurd en onaanvaardbaar is sterk afhankelijk van diens houding en waardering ten opzichte van de in het opgevoerd operadrama besloten liggende mimische en retorische kwaliteiten. De muziktaal van de opera creëert een groot spanningsveld tussen de mimische en retorische uitbeeldings- en uitdrukkingsmogelijkheden van het operadrama. Door de muzikale communicatie- en uitdrukkingswijze van het drama verkrijgen de mimische handelingen van de operapersonages -hun gebaren, gelaatsuitdrukkingen en bewegingen op het operatoneel- veelal een ongeloofwaardig en soms zelfs een absurd en onaanvaardbaar karakter. In een operadrama kan vanwege de muzikale communicatiewijze geen sprake zijn van een

naturalistische weergave en uitdrukking van de werkelijkheid. Het operadrama streeft een ander doel na. Niet in mimisch, maar in retorisch opzicht verleent de muzikale laag in een opera aan het drama een zeer geloofwaardig en overtuigend karakter. Door de intensiteit van de muzikale expressie en door de 'immediacy of communication' (Lindemberger 1984: 26) van operazang³ verkrijgt de inhoud van het operadrama een 'realiteits'-waarde en een emotionele zeggingskracht die in literatuur of in een gesproken toneelstuk veel moeilijker -of zelfs niet- te realiseren valt. Operazang kan op onbuigzame wijze uitdrukking geven aan 'passions that become acceptable within fiction only in ironic guise -or that are exposed there as meaningless' (ibid.: 166):

"The conventions of the sung word permit all sorts of things to be expressed and to receive due attention which in other circumstances would be thought not too dull or too complex but too personal. The conventions are precise instruments by which the composer can address us directly and intimately." (Swanston 1978: 73)

Door de inbreng van de muziektaal in een opera kunnen elementaire karaktertrekken -bijvoorbeeld de 'goede' of 'kwade' eigenschappen van personen- op het operatoneel veel overtuigender worden weergegeven dan op het gesproken toneel of in een literaire context:

"The goodness of Elsa in Lohengrin or of Desdemona in Verdi's Otello becomes evident to us less from their words or the comments of other characters -as they would in spoken drama- than from musical signals such as the orchestral accompaniment to their words, their vocal phrasing, and the fact that in the mid- and late nineteenth century we are generally expected to associate the lyric soprano voice with moral goodness. The badness of Elsa's antagonist Ortrud and of Desdemona's antagonist Iago is rendered by similar means, including the fact that during

this period villains expressed themselves in a relatively lower pitch." (Lindenberger 1984: 43)

Veelal worden belangrijke operakarakters volledig beheerst door één enkele emotie:

"In major opera's as stylistically diverse as Don Giovanni, Fidelio, Il trovatore, Tristan und Isolde, and Elektra, important characters can be defined by a single (and obsessively passionate) emotion." (ibid.: 43)

Al moet gezegd worden dat het karakter van vele twintigste-eeuwse operapersonages veelzijdiger en gecompliceerder is dan de karakters van hun voorgangers in voorgaande eeuwen, toch kunnen we stellen dat 'the subtly shaded characters we seek in literary works are not the norm in opera' (ibid.:43). De gebondenheid aan de muzikale communicatie- en expressiewijze scheept operapersonages op met een mimisch onvermogen. Zij moeten daardoor tevens genoegen nemen met een karakterschets die minder subtiel is als die van een gesproken toneelpersonage of een personage in een literaire context. Hier kunnen zij echter de ijzersterke retoriek van hun gezongen teksten tegenover stellen. De retoriek van de orkestrale en gezongen muziek in een opera verleent aan de handelingen, emoties en elementaire karaktertrekken van de operapersonages zeggingskracht en geloofwaardigheid. Zij weet de elementaire gevoelens en de fundamentele problemen van de handelende personages heel intens te vertolken. Dat gebeurt bijvoorbeeld vaak heel overtuigend in liefdes- en sterfscènes die in vele opera's een belangrijke rol spelen. Vaak hebben operapersonages te kampen met problemen omtrent de liefde en speelt in de operaverhalen de notie dat de mens sterfelijk is -het besef van de dreigende dood die ons allen boven het hoofd hangt- een voorname rol. In sterfscènes nemen opererende perso-

nages definitief afscheid van elkaar. Het sterven 'uit volle borst' neemt in deze scènes meestal lange tijd in beslag en heeft in mimisch opzicht niets meer met de alledaagse realiteit te maken:

"Wat moet die arme Siegfried als hij een lange passage staat te zingen met een speer tussen zijn schouderbladen- en vermoedelijk in zijn longen?" (Brunt & Fresco 1986: 206)

Door het retorisch vermogen van de orkestrale muziek en van de gezongen teksten kunnen sterfscènes -niet in het minst vanwege de romantische taferelen die zich dan vaak 'nog eens' voordoen- de toeschouwer echter diep ontroeren. De muzikale inbreng in deze scènes confronteert de toeschouwer op intense wijze met gevoelens van 'rouw' en met de betekenis van de dood in het leven:

"Neem Simon Boccanegra, de sterfscène van Simon. Die man sterft temidden van zijn vrienden. Iedereen zingt zacht, iedereen heeft tranen in de ogen, iedereen is ontroerd. De opera geeft een beeld van wat sterven zou kunnen zijn. De dood zou beleefd kunnen worden als iets heel belangrijks in de maatschappij." (opera-intendant Gerard Mortier in De Bruyne 1984: 45)

Vele taferelen in operascènes kenmerken zich niet alleen door hun uitgesproken ceremoniële, formele karakter, maar ook door hun rituele karakter. We kunnen hierbij denken aan

"prayers, demands for vengeance, expressions of thanksgiving, not to speak of the mimesis of traditional musical forms such as dances, marches, hymns, as well as songs for special occasions such as hunting and drinking." (Lindenberger 1984: 27)

Het zijn taferelen die op de toeschouwers een bijzondere aantrekkingskracht uitoefenen.

2.3.3 Rituele scènes in de opera

In de vorige paragraaf werd duidelijk dat de mythische inhoud van operaverhalen bij uitstek kan gedijen in de muzikale communicatielaag van de opera-opvoering. Muziek en mythe -die beide in staat zijn de tijd te ontkennen (De Ruijter 1979: 104; Leach 1974: 115)- vormen in een opera met elkaar een doeltreffende eenheid. Dit is niet alleen in de opera het geval. We treffen deze krachtige 'tandem' overal ter wereld aan in religieuze rituelen. Ook in de opera-opvoering kunnen we te maken hebben met een rituele context. Hiervan is sprake als zich op het operatoneel taferelen voordoen in een geritualiseerde vorm. We hebben dan te maken met rituele scènes⁵. Vanwege het rituele karakter oefenen deze scènes op het operapubliek een grote aantrekkingskracht uit. De verklaring daarvoor moeten we zoeken in de algemene functie en werkzaamheid van rituelen en rituele gedragvormen.

Onder een ritueel zou ik willen verstaan

"(...) gedragvormen die zijn opgebouwd rond ceremoniële symbolische handelingen en/of een ceremoniële omgang met symbolen, met de daarbij behorende spreuken en formules." (Tennekes 1982: 89)

Met ceremoniële symbolische handelingen bedoelt de antropoloog Tennekes in zijn hierboven voorgestelde definitie van ritueel, handelingen die zich van andere gedragvormen onderscheiden doordat ze hun 'bestaansrecht primair ontleen aan de "boodschap" waarvoor zij staan' (ibid.: 90):

"Ik denk daarbij aan het geven van de ridderslag, het gezamenlijk eten als teken van verzoening, een ceremoniële uitwisseling van giften waarin een sociale relatie tot uitdrukking wordt gebracht of aan mimische handelingen waarin iets wordt uitgebeeld (zoals bijvoorbeeld de christelijke doop als uitbeelding van de afwassing van zonden)." (ibid.: 90)

In rituelen handelen mensen volgens formele, voorgeschreven regels. Door middel van rituele handelingen kunnen mensen belangrijke dingen -die men vaak niet op een andere wijze tot uitdrukking kan brengen (ibid.: 104)- tegen elkaar zeggen en tegelijkertijd begrijpen. Normen die nodig zijn voor het behoud en het bijeenhouden van de samenleving worden in rituelen herhaald en 'nog eens' verduidelijkt (Van Beek 1982: 32). Mensen construeren in rituelen -veelal door middel van mythen- collectieve boodschappen die zowel 'betrekking hebben op de sociale werkelijkheid als op de aard van de cosmos en de zin van het menselijk bestaan' (Tennekes 1982: 104). Het ritueel is bij uitstek de gelegenheid waar mensen elkaar kunnen vertellen hoe de wereld in mekaar zit en hoe zij zich daarbinnen moeten opstellen en gedragen. In religieuze rituelen is daarbij het gebruik van gezongen muziek van essentieel belang om collectieve boodschappen uit te kunnen drukken en in te prenten:

"Zang is onmisbaar in religieuze rituelen. Ze vervult een belangrijke sociale, normatieve functie en is een expressie van gevoelens die mensen met elkaar delen." (De Rooij 1986: 112)

De opera is rijk aan vele scènes waarin handelingen en gedragsvormen van operapersonages hun bestaansrecht primair ontleen aan de 'boodschap' waarvoor zij staan: sterfscènes, liefdesscènes, scènes waarin een serenade of een jacht-, drink-, mars-, slaap-, bruilofts-, overwinnings-, lof- of klaaglied wordt gezongen, dansscènes, 'waanzin'-, 'storm'-, gebeds- en vervloekingsscènes en scènes waarin men een eed van 'beproeving', 'trouw', of 'wraak' aflegt. Componisten weten aan de concrete inhoud van deze scènes met hun muziek grandeur en overtuigingskracht te verlenen. Vaak hanteren zij vertrouwde muzikale vormen (bv.

marsen en walsen) om de inhoud van bepaalde scènes te benadrukken en herkenbaarder te maken. In bepaalde scènes worden ook vaak specifieke muziekidiomen (bepaalde toonreeksen en/of harmonieën en/of ritmische patronen) gehanteerd om het autonome karakter van de inhoud van een scène te benadrukken. Zo zijn bijvoorbeeld de 'folklore'-achtige liedjes die in opera's van Janáček worden aangeheven (bv. in 'Het sluwe vosje' en in 'Kát'a Kabanová') geënt op Moravische volksmuziek. Een ander voorbeeld is 'de sluierdans van Salomé' (in 'Salomé') waarin Richard Strauss gebruik maakt van 'local color effects' (Lindenberger 1984: 140). Met elementen uit niet-westerse muziek tracht hij daar een exotische sfeer op te roepen. In sommige rituele scènes kunnen de emoties zeer hoog oplopen, bijvoorbeeld in gebeds-, vervloekings- en stormscènes. De doorgaans grote overtuigingskracht van deze taferelen kan langs verschillende wegen bereikt worden. Zo kan het dramatisch effect van bijvoorbeeld stormscènes (bv. in 'Rigoletto' van Verdi en 'Kát'a Kabanová' van Janáček) drastisch verhoogd worden met behulp van het orkest en het koor:

"Whenever a storm plays a memorable role in the literary models on which an opera is based, it becomes incumbent on the composer to take full orchestral (and even choral) advantage of the medium and demonstrate to what degree music can outdo words." (ibid.: 37)

Rituele scènes zijn -vanwege hun overtuigingskracht- bij uitstek geschikt om belangrijke dramatische gebeurtenissen of dramatische wendingen in het handelingsverloop weer te geven. In storm-, gebeds- en vervloekingsscènes wordt bovendien de dramatische zeggingskracht verhoogd door het 'bovennatuurlijke' element dat daarin meestal een rol speelt. De 'vervloeking' van Salomé (in Strauss' opera

'Salome') geeft niet alleen een belangrijke dramatische gebeurtenis, maar ook een belangrijke wending in het handlingsverloop van het drama weer. Ook speelt in deze scène een bovennatuurlijk element -de 'vervloeking' door Johannes de Doper- een belangrijke rol. Een ander voorbeeld is de gebedsscène in Janáček's 'Jenufa'. Deze scène is zowel bedoeld als een weergave van een indrukwekkend tafereel -Jenufa's gebed- als om de zeggings- en overtuigingskracht van de daaropvolgende dramatische gebeurtenissen te verhogen. Een ingrijpende dramatische wending vindt plaats pal na Jenufa's gebed. Zij bidt tot Onze Lieve Vrouwe Maria en vraagt om bescherming en behoud van haar baby over wiens lot zij in het duister tast. Direct hierna verneemt Jenufa van haar stiefmoeder dat haar baby niet meer in leven is. De toehoorder wordt in deze scène op indringende wijze geconfronteerd met Jenufa's gevoelens van 'droefenis' en 'eenzaamheid' tijdens het gebed, en direct daaropvolgend haar gevoelens van 'rouw'. In stormscènes wordt veelal de aanwezigheid van een bovennatuurlijke kracht -gesymboliseerd door storm, donder en bliksem- gesuggereerd. Door middel van het introduceren van een bovennatuurlijk element -waarop de helden en heldinnen van de opera geen 'greep' hebben- kan dan op krachtige wijze uitdrukking worden gegeven aan 'het lot' van de hoofdpersonages van de opera, oftewel aan hun conflict met 'het lot' dat hen 'beheerst' (Wellesz 1950: 142). In de stormscène in 'Kát'a Kabanová' (gebaseerd op het toneelstuk 'De Storm' van Ostrovski/1823-1886) is Katja -de heldin van het verhaal- 'terrified at the thunderstorm which appears to her as if something living were moving in it, some relentless force which is driving her to judgement' (Chisholm 1971: 213). Onder deze atmosferische condities

wordt zij er toe 'gedreven' in het openbaar een bekentenis af te leggen van haar 'overspel'. Vooral in een tragische context vervullen stormscènes een belangrijke dramatische functie. Zij dienen daar als achtergrond

"(...) for violent events (Gilda's murder in *Rigoletto*), as an analogue to a storm within a character's psyche (the opening of Gluck's *Iphigénie en Tauride*), or as a 'premonition' of dire events to come (the storm preceding the heroine's suicide in Janáček's *Katya Kabanova*)."(Lindenberger 1984: 37)

In dit hoofdstuk heb ik achtereenvolgens de ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten in en rond de opera-opvoeringsritus -die zijn fundamentele karakter ontleent aan de gezongen communicatiewijze- aan de orde gesteld. Deze kwaliteiten maken het mogelijk om in de opera-opvoering op intense wijze uitdrukking te geven aan fundamentele levensvragen en belangrijke sociaal-maatschappelijke problemen, alsmede aan de daarmee samenhangende universele gevoelens en innerlijke drijfveren van mensen. Door de directe, emotionele zeggingskracht van de muziektaal van de opera kunnen die universele problemen en gevoelens op zeer indringende wijze worden vertolkt. Vele toeschouwers in het auditorium worden dan ook 'geraakt' door de problemen en gevoelens waaraan de operapersonages op het operatoneel zingend uitdrukking geven. Het is om die reden best mogelijk te vooronderstellen dat van opera een therapeutische werkzaamheid kan uitgaan.

2.4 De therapeutische werkzaamheid van opera

"Most of [the public] want to see powerful emotions on the stage because, as average individuals, they experience none in real life; but perhaps also because they lack the courage to engage in such conflicts, for which they nevertheless yearn." (de Italiaanse componist Ferruccio Busoni/1866-1924/; in Lindenberger 1984: 151)

"The appetite for emotion may grow with the eating." (Lucas 1972: 52)

Bij de bespreking van mogelijke verklaringen voor de opera-'revival' die zich de laatste jaren voordoet -aan het eind van hoofdstuk 1- liet ik de sociologe Emma Brunt aan het woord (zie paragraaf 1.6.2.3) over het mogelijke verband tussen de vernieuwde belangstelling voor opera en 'het puur gevoelsmatige' waar opera van doordrenkt is. Op het operatoneel worden openlijk allerlei extreme emoties, driften en impulsen beleden, die in het dagelijks leven veelal onderdrukt (moeten) worden en daardoor moeilijk te hanteren zijn. We kunnen hierbij denken aan angst, haat, lust, passie, woede en verdriet. Wanneer operabezoekers in de opera onomwonden worden geconfronteerd met gevoelens die men in het dagelijks leven misschien moet ontberen, moet wegstoppen of moeilijk kan reguleren, dan is het niet ondenkbaar dat van opera een therapeutische kracht kan uitgaan. Ik denk hierbij aan de uitwerking van 'de volmaakte uitbarsting' van opera op iemands persoonlijkheid en de daarmee verbonden dagelijkse ervaringswereld. Op het therapeutisch vermogen van opera wordt herhaaldelijk gewezen door de theoloog Swanston in zijn studie 'In Defence of Opera' (1978). Volgens Swanston bevordert opera 'zelfwaardering' ('self-appraisal', Swanston 1978 : 70). Door opera, luidt het betoog van Swanston, denken wij weer aan onszelf, wat niet

strookt met algemeen geaccepteerde opvattingen in de moderne samenleving (ibid.: 70)

"Those who determine how we should think of ourselves and our environment -social scientists, psychologists, ministers of religion and ecologists- have combined to persuade us that almost our every action exhibits an immature selfishness. And a great many of us have accepted what they say, and been persuaded that it is only by attending to the collective voice that our society can survive at all." (ibid.: 70)

Het individu dat in zijn handelen telkens wordt gestimuleerd het gemeenschappelijk belang te laten prevaleren boven het eigenbelang, 'may well be startled by opera' (ibid.: 70), want in opera wordt het individu op een voetstuk geplaatst:

"The immense stress that is commonly laid in opera on a human being's having to sustain, and being capable of sustaining, his individual integrity in an inimical world, dignifies everyone who responds to this meaning in the music. At its very centre, therefore, opera, concerned with a single human being, turning attention to the sound of a single voice, and heard as an inward comment upon the single hearer, is set against the socially acceptable notion of the 'real'." (ibid.: 70)

Met andere woorden, opera kan dus invloed uitoefenen op onze alledaagse zelfbeleving. Dit impliceert dat we door opera in ons alledaags functioneren -met name in emotionele zin- beïnvloed zouden kunnen worden. Het idee dat het operatheater ons 'een ideale ambiance' zou kunnen verschaffen om aan onszelf 'te ontstijgen' en ons tijdelijk het gevoel zou kunnen geven dat we belangrijker zijn dan in de alledaagse werkelijkheid het geval is vind ik intrigerend en belangwekkend. Ik zal met dit therapeutisch aspect bij de bespreking en de analyse van de cases in hoofdstuk drie dan ook terdege rekening houden.

Noten hoofdstuk 2

1.

"Plot -er bestaat geen gangbaar Nederlands woord voor- is het totaal aan samenhangende gebeurtenissen die zich op het toneel afspelen of althans vanuit het toneel ons ter kennis komen. Het drama achter de plot verschaft ons door middel van deze gebeurtenissen toegang tot de menselijke geest." (Noske 1986: 8)

2.

De ouverture is een

"Orkestwerk, ter inleiding van muziekdrama, opera, oratorium (operette, cantate), of ook toneelstuk." (Dresden 1932: 313)

3.

"Operatic song is the language of passion. It is not merely the commanding stylization of existence, but also the expression of what nature accomplishes in man against every convention and mediation, a conjuring up of pure immediacy." (Adorno in Lindenberger 1984: 150)

4.

"If the characters of twentieth-century opera's have a subtlety and many-sidedness rare in earlier operatic periods, the reason may not simply be that the great opera composers of our time have been more self-consciously 'literary' than their predecessors. The ability of composers such as Strauss, Janáček, Schönberg, and Berg to create characters with 'depth effect' may also lie -perhaps even primarily lies- in the fact that the complex musical language at their disposal allowed them to create the illusion of correspondingly complex characters." (Lindenberger 1984: 45)

5.

Zie over rituele scènes bijvoorbeeld Frits Noske's 'The Signifier and the Signified. Studies in the Opera's of Mozart and Verdi' (1977), hoofdstuk 10, "Ritual Scenes", pp. 241-270.

3 OPERABELEVEN EN MOTIEVEN VOOR OPERABEZOEK. TWAALFPRAKTIJKGEVALLEN1CASE 1: WILLY REITSMA: SCHRIJVER, SCHILDEREN OPERALIEFHEBBER

Op woensdagmiddag 25 februari 1987 vindt in Het Muziektheater de 'generale' plaats van Richard Strauss' 'Rosenkavalier'. Ik bevind mij tijdens de voorstelling in het auditorium -op de voorlaatste rij van het eerste balcon (de eerste ring). Links van mij zit een jongeman die zo nu en dan Octavian's verkleedpartijen en baron Ochs' ondeugende capriolen rondom de sympathieke, vergevingsgezinde Marschallin en de nog 'ongerepte' natuur van Sophie met een operakijker gadeslaat. Hij reageert af en toe met ingehouden kreetjes van 'verrukking' en 'plezier' op het samenspel van het orkest en de operaspelers. Op de maat van Strauss' charmante walsjes zit hij soms even met één arm mee te zwaaien en af en toe -bij gevoelige, ontroerende scènes- laat hij -vooroverleunend- ellebogen en hoofd rusten op de balustrade. Tijdens de pauzes van deze voorstelling maak ik in de foyers van Het Muziektheater nader kennis met hem. Zijn naam is Willy Reitsma. Reitsma vertelt me dat hij schrijver en schilder is. Vanmiddag woont hij alweer voor de zesde maal een 'Rosenkavalier' bij in een operatheater. De zevende maal zit er trouwens aan te komen want deze produktie in Het Muziektheater gaat hij aanstaande zondagmiddag (matinée-voorstelling), 29 februari, nogmaals bekijken. Reitsma is abonneementhouder van voorstellingen van De Nederlandse Opera in Het Muziektheater. Dit seizoen ('86-'87) heeft tot nog toe 'Der Kreidekreis' van Zemlinsky het meest indruk op hem gemaakt. Reitsma blijkt nogal een

liefhebber van Wagner en Strauss te zijn. De 'Ring'-cyclus van Wagner kent hij geheel van buiten. Hij zingt me zacht enkele passages van Siegfried en Siegmund voor. Ook krijg ik wat te horen -hij vertelt dat ie graag zingt- uit 'Die Frau ohne Schatten', één van de opera's van Strauss waar hij 'erg van onder de indruk' is. Deze opera ken ik zelf ook 'van buiten'. Wat hij me zachtjes voorzingt -uit de keizer-partij' in de eerste akte- klinkt me dan ook zeer bekend in de oren:

"und sie hatte den Leib einer weißen Gazelle und warf keinen Schatten und entzündete mir das Herz."

Reitsma is bereid om met mij een afspraak te maken om uitgebreider over opera te kunnen praten. Op zaterdagmiddag 7 maart spreek ik hem in zijn woning te Utrecht.

Willy Reitsma is 29 jaar oud. Hij is geboren in Groningen, waar hij een VWO-opleiding volgde en tot zijn twintigste heeft gewoond. Willy schrijft en schildert. Hij woont alleen. Het schrijverschap vindt hij erg belangrijk. Hij wil als schrijver graag 'naam' vestigen zodat hij een behoorlijke boterham zou kunnen verdienen. Momenteel wordt hij 'zwaar gesteund door het Rijk'. Hij vertelt dat een uitkering 'toch te beperkend' is en 'te weinig inkomsten en een te onzeker bestaan' biedt.

Willy schrijft voornamelijk proza. Verder ook wel eens gedichten.

"Op m'n 23-ste stond ik met een verhaal in het maandblad 'Avenue'. Dat was mijn debuut. Een 'fraai' debuut (lachend, met ironie; PdR). Ik heb vier romans geschreven. Eén daarvan is nu in roulatie bij de uitgever. Met de rest zie ik wel wat er van wordt... Zolang ik maar maak, dat is voor mij het belangrijkste. In 'De Gids' publiceerde ik een paar jaar geleden twee gedichten. Af en toe schrijf ik ook wel eens versjes voor Het Utrechts Nieuwsblad. Ik heb ook een keer een libretto geschreven. Niemand wou het hebben. 'Morgen komt de President' heette het, met kleurrijke figuren. Een twee-akter. Als operalibretto was het volgens mij perfect geschikt."

Schilderen doet hij ook.:

"Ja, ik schilder wel, maar ik doe er absoluut geen moeite voor om het te verkopen. Da's het verschil met schrijven. Als ik iets schrijf, dan stuur ik het op, meestal naar Amsterdam. Dat gaat helemaal anoniem, dus je hoeft zo'n kerel niet te zien, hoewel ik denk dat ik eerder succes zou hebben als ik bij personen zou aankloppen. Maar daar heb ik absoluut geen zin in. Bij schilderijen moet dat, wil je in een galerie komen te hangen. Maar ik wil m'n werk niet verkankeren."

Hij kwam ongeveer vijf jaar geleden met de opera in aanraking door de dichter Auden:

"dus niet door vrienden of persoonlijke contacten. Op Auden ben ik gekomen door het boek van Robert Craft 'The Chronicle of the Friendship' over Stravinsky. Door dit boek over Stravinsky maakte ik kennis met Auden, als librettist van 'The Rake's Progress'. Ik ging toen artikelen lezen van Auden over de opera. Onder andere over 'Elektra' van Richard Strauss. Die opera kwam toen toevallig ook op televisie. Het duurde toen nog even voor ik 'Elektra' op langspeelplaat in huis haalde. Maar toen ik deze opera eenmaal had was ik er heel gelukkig mee. Toen ben ik meteen 'overgestapt' op Wagner. Ik leende grammofoonplaten van de 'Ring' in de bibliotheek. De 'Siegfried', daar begon ik mee. Ik luister nu vijf jaar naar opera's. Ik ging daarvoor nooit naar de opera. Voordat ik naar de Stopera ging gaven ze er hier in Utrecht een paar per jaar. Die zaten dan meestal bomvol. Abonnementen waren heel moeilijk te krijgen, maar dat was eigenlijk ook niet de moeite waard omdat de helft van wat er gespeeld werd toch rotzooi was. Hier in Utrecht ben ik dus nooit zo'n operabezoeker geweest. De laatste jaren ben ik af en toe wel eens naar de Muntscouwburg in Brussel geweest. En sinds die Stopera hier staat heb ik onmiddellijk een abonnement genomen."

Willy leest graag over opera en bezit zelf flink wat boeken (ongeveer tweeëneenhalve meter) over opera en muziek in het algemeen. Maar meer indruk maakt op mij de platenkast. Zijn grote muziekverzameling omvat ongeveer 500 platen. Hij bezit veel instrumentaal en vocaal werk van de grote 'klassieke' componisten en van de grote componisten van de twintigste eeuw. Atonale werken bezit hij niet veel, want 'dat vergt een andere manier van luisteren en je weet nooit goed waar je het moet zoeken'. Wat opera betreft stuit ik overwegend op vier bekende namen - Mozart, Verdi, Wagner en Strauss - waarvan hij vele werken bezit. Van sommige

opera's bezit hij meerdere uitvoeringen, want hij vindt het boeiend om verschillende zangstemmen en produkties uit verschillende decennia met elkaar te vergelijken. Hij laat me een aantal fragmenten uit verschillende produkties van de 'Rosenkavalier' horen om me in dit geval duidelijk te maken hoe verschillend baron Ochs kan klinken. Tot zijn platenverzameling behoren slechts enkele 'pop'-platen. Hij bezit ook operettes, ook al zijn die

"als een suikerspin; je hapt je een ongeluk, maar je raakt nooit vol. Het is steeds maar meer van hetzelfde."

Wat Willy op zijn draaitafel legt blijkt sterk bepaald te worden door atmosferische condities, oftewel door wat hij noemt het 'seizoen en weersomstandigheden':

"In de vroege zomer draai ik meestal Mozart en in de late zomer Beethoven-symfonieën en Beethoven-concerten. Het weer speelt een belangrijke rol. Daarin voel ik me verwant met Hofmannsthal. Die was meteen nergens meer als het een paar dagen regende. In de herfst en in december luister ik vooral naar Strauss en Wagner. Dat gaat dan door tot en met de lente."

Een muziekinstrument heeft hij nooit leren bespelen, wat hij nu erg betreurt, maar zangles heeft hij wel genoten:

"Ik kom uit een erg onmuzikaal milieu. Dat ik geen noten kan lezen... dat vind ik jammer. Dat had ik graag gekund. Mijn vader was zenuwpatiënt. Die kon geen muziekinstrument in huis verdragen. Hij werd helemaal stapel toen ik op m'n zestiende met een elektrische gitaar aan kwam zetten. Ik kon er een beetje op spelen en speelde in wat bandjes mee, maar ik werd er steeds uitgeschopt, want ik wilde altijd wat anders dan de anderen. Toen heb ik het ding maar weggedaan omdat ik definitief afscheid wou nemen van al die onzin. Wat later kreeg ik daar toch weer wel spijt van. Ik heb nu een acoestische gitaar waar ik af en toe op speel. Ik heb wel zangles gehad. Ik zing hier thuis heel vaak fragmenten uit opera's. Dat doe ik bijvoorbeeld graag als ik in de keuken aan de 'afwas' sta. Maar ik moet ontzettend oppassen, want ik heb hier overal burens. Zingen is heerlijk als de 'sjeu' er in zit. Het is gezond, goed voor de conditie en de bloedsomloop. Maar ik rook eigenlijk te veel. Daardoor gaat het zingen vaak veel minder goed dan ik zou willen."

Willy gaat in z'n eentje naar operavoorstellingen in Het Muziektheater. Hij zou het wel leuk vinden om samen

met iemand een abonnement te nemen en opera's te bezoeken, maar in zijn omgeving is hij 'de enige die veel opera's kent'. Aan de andere kant vindt hij het ook wel prettig om alleen te gaan. Hij verveelt zich in elk geval nooit tijdens de pauzes in de foyers van Het Muziektheater. Hij wandelt en kijkt daar graag alleen in het rond. Willy zit in Het Muziektheater, derde rang, op het tweede balkon. Hij zit helemaal bovenin. Dat bevalt hem 'uitstekend' temeer omdat 'de acoestiek daar goed is'. Hij bezoekt niet alleen abonnementsvoorstellingen maar ook 'generale' repetities. Daar kan hij heen gaan omdat hem daartoe af en toe de gelegenheid wordt geboden door de vereniging 'Vrienden van de Opera'. Van deze vereniging werd hij lid vanwege de mogelijkheid die 'generales' te kunnen bezoeken. Dit seizoen heeft hij drie produkties bezocht: 'Falstaff' (Verdi), 'Der Kreidekreis' (Zemlinsky) en 'Der Rosenkavalier' (Richard Strauss). Zijn abbonement geeft hem recht nog twee voorstellingen te bezoeken: 'Faust' (Busoni) en 'Die Fledermaus' (Johann Strauss).

Thuis naar opera luisteren is 'heel anders' dan in het theater. Het theater biedt een 'aantal extra spannende elementen':

"Je gaat naar het theater. Je hangt om te beginnen je jas op. Dat hoef je niet als je thuis bent. Het grote verschil is dat je thuis afgeleid kunt worden. Je gaat koffie inschenken terwijl de opera aan de gang is en je steekt nog eens een sigaret op. Maar in de opera schenken ze geen koffie als de voorstelling aan de gang is. Je mag d'r ook niet roken. Je kijkt steeds en je denkt zelfs niet aan roken. Ik denk altijd: als ik niet rook, denk ik aan roken, maar in de opera is dat niet het geval. Dat is het grote verschil. En in het theater voel je ook de spanning vlak voordat de voorstelling begint, met dat kabaal uit de orkestbak."

Willy is introvert, en niet het type toeschouwer dat na een voorstelling met luid applaus en uitbundig

'bravo'-geroep hulde brengt aan de opera-executanten:

"Als mijn favoriet opkomt klap ik wat harder. Maar 'bravo' roepen, dat kan ik niet. Ik zou het wel willen, maar ik ben daar geloof ik te introvert voor. Daarvoor moet ik geloof ik nog te veel overwinnen, want ik ben van nature erg introvert. Ja, misschien wel als het hele huis op stelten staat. Da's ook het praktisch nut van opera. Voordat ik naar opera's ging luisteren en me met opera bezighield was ik een stuk minder spraakzaam, tenminste, ik heb toch die indruk. Als je een paar opera's gehoord hebt vervagen je normen een beetje. Dat introverte komt ook voort uit het feit dat ik ben geboren in Groningen. Daar heb ik de eerste twintig jaar van mijn leven gewoond. Dat speelt ook mee. De opera is een extraverte kunstvorm en dat slaat over op het publiek. Dat zou je niet zeggen als je die mensen in de foyers ziet, die mensen van de eerste rang, van de begane grond. Van die aangeklede houten klazen zitten daar."

Op grond van wat hem doorgaans op het operatoneel wordt voorgeschoteld concludeert Willy dat de opera een echt 'gekkenhuis' is:

"Opera is in de regel een gekkenhuis. Ik heb er wel eens over gedacht om een serie artikelen te schrijven over opera en die serie dan te noemen 'het goddelijk dolhuis'. Het is een dolhuis, een mallotige keet. Het is niet bepaald domineesachtig of 'stichtelijk' of zo. Neem nou 'Die Walküre': Siegmund ontmoet z'n tweelingzusje en duikt meteen met haar in de koffer (lachend, PdR). Hij gaat met haar naar bed en ze krijgen dan een kind, dat wordt dan Siegfried. Aan het eind van de 'Götterdämmerung' gaat de hele zaak naar de knoppen, heel Walhall en alles wat daar aan vastzit. Of 'Elektra' van Strauss: het verloren broertje komt thuis, snijdt zijn moeder het hoofd af en hakt haar bijslaap het hoofd af. Elektra danst van geluk en valt dan dood neer: 'happy end' (vrolijk lachend, PdR). Opera is in de regel een gekkenhuis."

Ik krijg ook wat te horen over de 'kracht' van de opera:

"Vele scènes krijgen in de opera "een kracht", alléén door de gezongen muziek, terwijl de tekst van die scènes je helemaal niet raakt op papier. Op papier of in de gesproken taal stelt hij niks voor. Maar door de muziek kunnen scènes een enorme kracht bereiken. Het moet natuurlijk goed gezongen worden. Als ik zo zou kunnen schrijven...."

Heel uitvoerig vertelt Willy me waarom hij graag van opera kennis neemt :

"Ik ga niet naar de opera om naar zangers te kijken. Opera, daar ga ik voornamelijk heen om de hartstocht. En het voegt iets toe aan mijn bestaan en mijn werk. Het plaatst iets buiten mezelf wat er toch al inzat, maar binnen bepaalde wegen. Ik heb je in de opera al verteld dat het geen donder

met de realiteit heeft te maken en het doet er ook geen enkele moeite voor. Opera is voor mij de volmaakte ontspanning. Het is hardstikke emotioneel, maar niemand zal denken dat ze het menen. Je kunt naar een emotionele film gaan en een week van je stuk zijn, gewoon omdat je je beroerd voelt. Da's bij opera onmogelijk. Je kunt er desnoods in tranen van ontroering uitkomen, maar je hebt een heerlijke tijd gehad en je neemt een heerlijke herinnering mee naar huis, behalve als het een rotuitvoering is natuurlijk. De gevoelens van de executanten zijn in beginsel echt, maar zij hebben tegelijkertijd ook een heerlijke tijd. Wijd open monden, geweldig volumehet is de volmaakte uitbarsting. Het is heel hard. Niemand zal ooit denken dat ze het serieus menen. Neem de 'Liebestod' van Isolde, ze geniet, ze gaat heerlijk dood. Het is heerlijk, zonder voorbehoud. Voor alle partijen. Da's het leuke van opera."

Het is 'vooral de muziek' in opera die het mogelijk maakt om emoties op een bijzondere, indringende wijze te vertolken:

"Ik had vroeger een vriendin. Die deed veel aan toneel en nam me mee naar progressief toneel en dat soort toestanden. Daar waren toneelstukken bij waar emoties werden getoond met schreeuwen en brullen. Ik zat me dood te generen. Een of andere tante ligt dan over het toneel te rollen. Ik vond het walgelijk. In de opera worden diezelfde gevoelens, dus het schreeuwen en het brullen en het janken, gekanaliseerd in bijvoorbeeld 'leidmotieven' van het orkest, maar vooral in de juiste stembeheersing. Want een schreeuw is niks. Die is ongecoördineerd, die breekt niks open. Bij opera schreeuwen ze ook wel, en zelfs veel harder, maar met de juiste stemtechniek. Operazang blijft het oor strelen, zodat je er helemaal in op kunt gaan."

Identificatie met operapersonages vindt doorgaans niet plaats, 'omdat ze zo "opgeblazen" en door hun schepers buiten alle menselijke proporties geplaatst zijn',

"maar met Siegmund voel ik me in persoonlijk opzicht wel verwant. Siegfried stormt overal als een dolle stier op af, 'der dumme Knabe, der das Fürchten nicht kennt', hij is echt een soort voetbalsupporter. Maar Siegmund, zijn vader, gaat in Die Walküre heroïsch tenonder, door toedoen van de god die dat eigenlijk niet wil."

Soms gaan opera-ensceneringen 'wat te ver':

"Je kunt en mag van mij in opera van alles uithalen, maar als men bij wijze van spreken 'Traviata' gaat regisseren met Alfredo als SS-officier en Violetta als NSB-kameraad dan gaat me dat toch net even iets te ver. Ik vind ensceneringen nogal eens 'geforceerd' aandoen. Ik heb een boek, 'Theaterarbeit an Wagner's Ring' (hij neemt het boek uit de boekenkast, PdR). Daarin staan een hele hoop ensceneringen

(hij toont het boek, PdR), met vaak de idiootste ideeën. Kijk, hier met robots, ruimtemannetjes en dat soort dingen. Dit gaat me echt iets te ver. En je ziet het ook altijd meteen als zo'n regisseur weer eens zo nodig wat nieuws moest bedenken. Maar Wagner-opera's met hoorns en bees-tenvellen, dat spreekt me nou ook weer niet zo aan moet ik zeggen."

Willy zegt voor zowel zijn schrijf- als zijn schilderarbeid veel uit de opera op te kunnen pikken:

"In mijn werk heb ik te maken met een wisselwerking. Van de dingen die ik schrijf maak ik schilderijen en van mijn schilderijen kan ik soms weer een verhaal of een versje brouwen. Uit een opera pik ik soms een fractie van een seconde op. Het 'bloemenbankduet' van Tristan und Isolde, daaromheen heb ik een hele roman opgehangen en ik heb daar ook schilderijen van gemaakt." (hij laat me twee doeken zien die daarop betrekking hebben en toont me vervolgens nog wat ander werk, PdR)

Opera 'inspireert':

"en niet altijd op een manier dat je kunt zeggen daar en daar heb ik dit of dat gepikt. Nee, het dringt in je denken. Je raakt er van doordrongen. Voor een groot deel word je opera. Ik tenminste wel."

Analyse case 1:

De 29-jarige schilder en schrijver Willy Reitsma heeft een brede muzikale belangstelling. Hij is een all-round muziekliefhebber en geïnteresseerd in het gehele operarepertoire, maar zijn voorkeur gaat uit naar Mozart, Verdi, Wagner en Richard Strauss. Willy is ook een 'meelevende' toeschouwer hetgeen tot uiting kwam in zijn gedrag tijdens de 'generale' van de 'Rosenkavalier'. Hij is geen 'nieuwkomer' in de opera. Buiten het theater houdt hij zich intensief met opera bezig. Hij maakte vijf jaar geleden pas kennis met de opera. Hoe belangrijk opera voor hem is geworden blijkt alleen al uit zijn indrukwekkende operaplattencollectie en de aanzienlijke hoeveelheid operaliteratuur die hij in enkele jaren tijd heeft verzameld. We moeten hierbij bedenken dat Willy moet leven van een smalle beurs, een uitkering. In Willy's motieven om van opera kennis te nemen spelen burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus geen rol. Hij hecht geen waarde aan het 'kleding'- en 'status'-vertoon in het operatheater. Kortom, het gaat niet om de 'parade' in de pauze en de glamour en de glitter van het operatheater. Wat hij in essentie aantrekkelijk vindt aan opera is de kracht van zijn gezongen communicatiewijze. De ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten van de operaopvoering oefenen een grote aantrekkingskracht uit. Willy kan zich doorgaans niet identificeren met de mythische 'opgeblazen' operakarakters, maar is van mening dat in vele operascènes hun gevoelens en wederwaardigheden door de muziktaal van de opera een grote emotionele zeggingskracht krijgen. Hij ziet

operazang als het ideale medium om de meest extreme emoties met een grote overtuigingskracht te vertolken. Hij vindt het ook heerlijk om zelf te zingen als de 'sjeu er in zit'. De 'volmaakte uitbarsting' van de operazang biedt hem de 'volmaakte ontspanning' en een genot 'zonder voorbehoud'. De emotionaliteit van de kunstvorm opera speelt in zijn beleving en waardering een voorname rol. De uitspraken van de introverte Willy impliceren dat van de extraverte opera een therapeutische werkzaamheid kan uitgaan. Opera fungeert ook als een orientatiemiddel. Hij verleent en ontleent zin aan de opera. Opera is in zijn denken 'gedrongen' en geeft ook richting aan zijn denken. Dit blijkt uit het feit dat hij zich in zijn bestaan als schrijver en schilder laat inspireren door elementen of thema's uit opera's.

Case 2 tot en met 5: een 'cluster' van vier personen

In de volgende vier cases manifesteert zich het zogenaamde 'sneeuwbal'-effect. Het gaat om vier personen die min of meer een 'cluster' met elkaar vormen. Zij kennen elkaar en verkeren -de een meer dan de ander- in elkaars sociale omgeving. Deze personen heb ik afzonderlijk gesproken. Case 2 heeft betrekking op de 32-jarige tandarts Geert Scheffers. In case 3 gaat het om de 31-jarige hersenspecialist Peter Geelhuizen, een vriend van Geert. Geert en Peter bezoeken samen operavoorstellingen in Het Muziektheater. In case 4 gaat het over de 84-jarige grootmoeder van Geert, Thérèse Scheffers-Vegt. En in case 5 maken we kennis met de 75-jarige muziekpedagoog Richard Kolk. Geert Scheffers verwees me door naar zijn vriend Peter en zijn grootmoeder. De grootmoeder van Geert verwees me door naar haar vriend Richard Kolk. Doordat we hier te maken hebben met een 'cluster' van personen geeft de bespreking van hun case niet alleen een beeld van de beleving en waardering van opera in vier afzonderlijke gevallen, maar ook van de niveau's waarop opera werkzaam is binnen het sociale netwerk dat deze mensen met elkaar vormen.

CASE 2: GEERT SCHEFFERS: DE JAARKAART BIJ AJAX
EN HET ABONNEMENT OP DE OPERA

Mijn tweede informant heet Geert Scheffers. Hij is 32 jaar oud en woont in een rustig, gezellig straatje in de Amsterdamse Nieuwmarktbuurt. Daar spreek ik hem op dinsdagavond 24 maart 1987. Ik kwam in contact met Geert dankzij zijn vriendin, met wie hij samenwoont. Geert's vriendin heb ik al eerder ontmoet. Ik heb haar leren kennen op het ASC (Antropologisch-Sociologisch Centrum) waar zij -net als ik- antropologie studeert. Zij maakte mij er op attent dat haar vriend een groot liefhebber is van de opera en regelmatig operavoorstellingen bezoekt. Verder vertelde ze mij -nog voordat ik met Geert een afspraak heb geregeld- dat in de familie Scheffers 'de cultuur' een voorname rol speelt.

Geert Scheffers werd geboren in Bloemendaal. Daar doorliep hij een Gymnasium-B opleiding. Daarna ging hij tandheelkunde studeren aan de Vrije Universiteit in Amsterdam. Hij zette daarmee een familietraditie voort, want ook zijn overgrootvader, zijn grootvader en zijn vader hadden tandheelkunde gestudeerd. Zes jaar geleden studeerde Geert af. Hij is tegenwoordig part-time werkzaam als tandarts in Bloemendaal. Hiernaast studeert Geert momenteel filosofie aan de Universiteit van Amsterdam omdat hij 'niet alleen maar bezig wil zijn met het toepassen van praktische kennis'.

In Bloemendaal maakte hij al op jonge leeftijd kennis met opera:

"Niet in mijn ouderlijk huis, maar bij mijn grootouders. Mijn grootouders waren grote liefhebbers van opera. Ze hadden nogal specifieke opvattingen over opvoeding. Toen ik en mijn zus klein waren werden we gewoon opgepakt en neergezet voor een twee uur of langer durende sessie waarin we geacht werden ons niet te verroeren, behalve bij het wisselen van de platen. Dat ging ook zo op ander gebied.

Gedichten en verhalen werden voorgelezen. Mijn grootvader (negen jaar geleden overleden, PdR) was nogal een cultureel mens en mijn grootmoeder is dat ook."

Op jonge leeftijd kreeg hij muziekles

"maar dat was geen succes, wegens gebrek aan muzikaliteit denk ik. Het trad al vrij snel aan het licht dat het niet haalbaar was. Ik heb eerst piano gespeeld. Dat ging eigenlijk vrij redelijk. Toen ben ik gitaar gaan spelen, maar dat was veel te moeilijk voor me. Op zich lijkt het me enig om zelf muziek te spelen, maar je moet natuurlijk toch wel iets aan kwaliteit inbrengen."

Geert is in 1974 in Amsterdam gaan studeren en wonen. Toen hij in Amsterdam kwam wonen koesterde hij twee idealen:

"een jaarkaart bij Ajax en een abonnement op de opera. Ik woon vanaf 1974 in Amsterdam. Het is nu 1987. Vorig jaar besloot ik voor het eerst een abonnement op de opera te nemen. Dat heeft dus twaalf jaar geduurd en de jaarkaart bij Ajax moet nog komen. Ik ben nog steeds van plan er een te nemen. Dan wordt het een echte Amsterdamse combinatie."

In de twaalf jaren die voorafgingen aan zijn besluit een abonnement op de opera te nemen bezocht Geert elk seizoen wel enkele operavoorstellingen in Amsterdam. Hij ging dan alleen of in (wisselend) gezelschap. Dit seizoen ('86-'87) verkeert hij in vast gezelschap. Samen met een goeie vriend -eveneens afkomstig uit Bloemendaal- Peter Geelhuizen, heeft hij een abonnement genomen op operavoorstellingen in Het Muziektheater. Geert vindt het gezellig om samen met iemand naar de opera te gaan. Het 'pauze'-gebeuren in de opera vindt hij 'heel belangrijk'. Het is leuk om dan met Peter over de voorstelling te praten en het operapubliek te bekijken. Het bevalt hem dat je in Amsterdam een operapubliek hebt, dat er -wat kleding betreft- afwisselend uitziet:

"Je ziet mensen in fantastische avondkleding, maar je kan ook gaan in een spijkerbroek en een trui. Dat vind ik nog altijd het leuke van opera. Je kan gaan zoals je wilt."

In het auditorium zit Geert eerste rang. Beneden en

voorin. Op rij zeven, in het midden. Vanaf die positie heeft hij dit seizoen al de premières gezien van ('86-'87) 'Boris Godunov', 'de barbier van Sevilla', 'Falstaff' en 'Der Kreidekreis'.

Het is 'prima, maar eigenlijk niet zo essentieel' dat operawerken vanuit verschillende invalshoeken door regisseurs worden geïnterpreteerd en geënceneerd. Slechte acteerprestaties op het operatoneel zijn 'niet bezwaarlijk als de zangers maar mooi zingen'. Het gaat hoofdzakelijk om de muzikale vertolking in een operavoorstelling:

"Voor mij is de opera toch 90% muziek. Of misschien wel 95%. De handeling, de tekst is toch op de een of andere manier ondergeschikt. Zang en muziek vind ik verreweg het belangrijkste. De aankleding vind ik ook belangrijk en ik denk dat opera ook een beetje gespeeld kan worden, maar een echt 'Gesamtkunstwerk' waarin iemand zang en acteren volledig beheerst is volgens mij niet haalbaar. Ik zie liever een goeie zanger die slecht acteert, dan andersom. Ik heb een keer een schitterende voorstelling van Verdi's 'Macbeth' gezien waarin een 'stand-in' moest opdraven, iemand die dus nauwelijks het acteerwerk had gerepeteerd. Hij ging voor een prachtige aria toch maar even voor op het toneel staan, met zijn armen in de zij en zong op die manier de zaal in, nauwelijks deelnemend aan het toneelspel. Nou, dat vind ik uitstekend. Ik weet dat het in de opera niet meer alleen om het zingen gaat tegenwoordig. Acteren is belangrijker geworden. Maar ik heb er dus geen enkel bezwaar tegen als iemand als een blok vastgenageld op het toneel staat en er gewoon zijn aria uitgooit. Dat vind ik schitterend. Als ik thuis een operaplaat draai, beleef ik ook ontzettend veel plezier aan opera. Daar wordt helemaal niks bij geacteerd en ook de decors ontbreken. Ik vind het helemaal geen gemis om thuis een opera te draaien waar ik nog nooit een voorstelling van heb gezien of waarvan ik zelfs niet weet waar ie over gaat. Ik heb tijden lang 'La Traviata' gedraaid zonder dat ik wist waar het nou eigenlijk over ging. Ik wist er niets van. Van de achtergrond, van het hele verhaal. Maar ik vond het schitterende muziek."

Hij is geen verzamelaar van operaplatten of literatuur over opera. Zijn voorkeur gaat uit naar het belcanto en vooral naar opera's van Verdi:

"Wat operaplatten betreft bezit ik alleen Verdi-opera's. Ik hou erg van zijn opera's: Aida, La Traviata, Il Trovatore, Macbeth en Don Carlos zijn mijn favorieten. Verdi is de enige componist waar ik ook echt iets van weet en opera's goed van ken. Ik heb van mijn grootvader een keer 'Macbeth' gekregen. Dat was de eerste plaat en mijn eerste opera die

ik bezat. Die heb ik veel gedraaid. Dat vind ik een schitterende opera. Later kwamen er andere Verdi-opera's bij. 'La Traviata' en 'Il Trovatore' ken ik ook vrij goed. Ik heb wel al vaak opera's van andere componisten bezocht in het theater, Wagner, Mozart, Strauss, enzovoort, maar ik heb er geen platen van. Lezen over opera doe ik nauwelijks. Ik koop en lees wel altijd de programmaboeken. Daar staat ontzettend veel in. Het is ook leuk en verhelderend als je thuis de plaat opzet en er de vertaalde tekst bij kunt nemen. Maar ik ben niet iemand die een studie maakt van opera en heel bewust dingen gaat beluisteren. Ik hoor wat me toevallig wordt voorgeschoteld. Soms vind ik het leuk, soms bevalt het me niet. Als ik iets mooi vind zal ik er nog wel eens naar op zoek gaan. Opera is zo'n groot gebied. Het is niet echt mijn hobby. Ik hou er van en vind het enig om naar voorstellingen te gaan, maar ik ben niet bezig met het lezen van artikelen of het kopen van platen."

Met het vergelijken van opnamen van operazangers en verschillende vertolkingen van dezelfde operawerken houdt hij zich niet bezig:

"ik denk dat ik daar geen fijngevoelig genoeg 'oor' voor heb. Ik val echt op het deuntje."

Er bestaat 'een groot verschil' tussen het beleven van opera in het theater en thuis naar opera's luisteren:

"Ik wil niet zeggen dat ik thuis tijdens het beluisteren van een opera aan het stofzuigen ben, maar je kunt er natuurlijk toch van alles bij doen wat in het theater niet kan. Thuis kun je ook een mooie aria of een boeiend fragment op de plaat uitpikken en telkens weer opnieuw afdraaien. Je kunt een plaat heel vaak draaien. Ik vind dat je opera ook echt moet kennen. Als je de muziek van een opera goed kent is het des te leuker om die opera in het theater te gaan zien. Je weet dan al wat voor aria's er op een bepaald moment gezongen gaan worden en je bent ook op de hoogte van wat er op het toneel gebeurt. Dat vind ik erg belangrijk. Al is het niet essentieel dat je op de hoogte bent van alle dubbele bodems en achtergronden die met een bepaalde opera te maken hebben. Dat kan overigens wel een grote verrijking zijn. Mijn grootmoeder heeft een kennis, een muziekpedagoog, Richard Kolk. Die nodigen we thuis (in Bloemendaal, PdR) wel eens uit en dan houden we een 'avondje opera'. Dan wordt er een opera kant voor kant gedraaid en dan legt Richard uit wat de thema's en achtergronden van die opera zijn. Dat is echt schitterend. Zo hebben we bijvoorbeeld de 'Don Carlos' van Verdi gedaan en dan maakt Richard je dus echt duidelijk dat dit het thema van de liefde is en dát het thema van de haat en het wordt je duidelijk hoe in deze opera de inquisitie -de kerkelijke macht- tegenover de staat -de wereldlijke macht- wordt geplaatst en tot uitdrukking wordt gebracht. Dan overzie je de achtergronden van zo'n opera."

Tot operette voelt hij zich niet aangetrokken:

"Daar ben ik in mijn leven ooit één keer naar toe geweest en dat was best aardig vanwege de reacties van het publiek. In Wenen heb ik 'Der Zigeunerbaron' gezien. Daarbij ging het publiek gewoon meedeinen. Dat was gewoon grappig om te zien. Maar verder trekt het me gewoon niet."

Naast opera beluistert Geert graag ' van alles wat': klassieke muziek, popmuziek en jazz. Ook moderne twintigste-eeuwse 'serieuze' muziek en atonale werken. Als hij thuis alleen is zingt hij wel eens met de muziek mee:

"Niet alleen bij opera hoor. Ook bij andere muziek. Zeker als het echt meeslepende muziek is. Een favoriet muziekstuk van me is de 'Pastorale' van Beethoven. Daar kan ik heel erg lekker bij meedeinen. Ik luister graag naar Mahler. Mahler en Beethoven, die ken ik zo'n beetje. Voor de rest luister ik naar allerlei muziek. Atonale werken vergen een ander soort luisteren. Meezingen met een atonaal operawerk zie ik mezelf nog niet zo gauw doen. Dat kan je niet meeneuriën. Maar het operawerk van Berg bevat wel schitterende muziek. Van Schönberg ken ik de 'Gurrelieder'. Dat vind ik een heel mooi werk."

Hij is geen regelmatige bezoeker van toneel, cabaret, ballet en film

"Vroeger, in mijn studententijd, ging ik niet regelmatig, maar wel vaker dan tegenwoordig naar de film. Cabaret vind ik wel leuk, al ga ik er zelden heen. Zo nu en dan ga ik wel eens naar een toneelstuk. Datzelfde geldt voor ballet en voor concert- en popmuziek."

Operaverhalen zijn meestal erg 'sullig':

"Zeker in de 'vrolijke' opera's is dat het geval, met al die persoonsverwisselingen. Verder zie je in de opera doorgaans liefdesgeschiedenissen en lange sterfscènes."

Van een duidelijke identificatie met operapersoges is geen sprake:

"Ik heb geen duidelijke identificatie met operafiguren. Maar ik moet zeggen, sommige dingen raken mij diep. Zoals ik net bijvoorbeeld van 'Don Carlos' vertelde, over de strijd tussen de wereldlijke en de kerkelijke instanties, de strijd tussen koning Philips De Tweede en de grootinquisiteur. Ik voel daar heel sterk de macht van de strijd en de strijd om de macht."

Op emotioneel vlak kan opera een verrijking zijn:

"De opera vindt ik verrijkend in emotionele zin. Als ik thuis in een melancholische stemming ben draai ik wel eens lekker opera. Om me wat op te monteren. Ik hou wel van de tragiek in de opera. Ik moet ook wel eens bijna huilen. Dan ligt het er zwaar op. Dat mag ik wel. Opera kan een

uitlaatklep zijn voor opgekropte gevoelens. Je kunt bij de gevoelens in de opera vaak gemakkelijk aansluiten. Het zijn ook vrij universele gevoelens. Je ziet overdreven haat en buitensporige liefde. Daar kan ik heel makkelijk bij aansluiten en in meevoelen. Ik denk dat menig een zich wel eens zorgen maakt over de flauwheid van eigen gevoelens en als je dan in de opera komt, dan zie je dat iemand zich voor een mislukte liefde in zijn eigen zwaard stort. Zelf zul je dat niet zo gauw doen. In zo'n situatie ben je zelf misschien gedeprimeerd. Maar iedereen wil groot en meeslepend leven. Dat lukt niet altijd, maar als je naar de opera gaat dan zie je tenminste hoe anderen dat doen. In de opera krijg je vaak het gevoel dat je op zo'n avond beduidend bent en dan, daarna, keer je weer terug naar het dagelijks leven."

Analyse case 2:

De 32-jarige tandarts Geert Scheffers heeft een brede muzikale belangstelling, maar is geen platenverzamelaar. Ook niet op het gebied van opera. Lezen over opera doet hij ook niet veel. Hij is geen 'nieuwkomer' in de opera. Al sinds 1974 bezoekt hij regelmatig operavoorstellingen in Amsterdam. Geert bezit alleen operaplatten van Verdi. Zijn voorkeur gaat dan ook sterk uit naar deze componist. Hij is in essentie een belcantoliefhebber, maar mist de 'verzameldrang' die dit type operaliefhebber doorgaans kenmerkt. Zijn uitspraken doen denken aan de constatering van de musicoloog Noske (zie paragraaf 1.5.2) dat de melomaan zichzelf bedriegt. Want Geert zegt aanvankelijk uitsluitend de zangkunst te beminnen - 'voor mij is de opera misschien wel 95% muziek' -, maar later in het gesprek komt naar voren dat hij wel degelijk een drama wenst te beleven - 'ik hou wel van de tragiek in de opera' -. In zijn motieven om van opera kennis te nemen spelen burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus een belangrijke rol. Het 'pauze'-gebeuren in het operatheater vindt hij heel belangrijk. Met de uitspraak dat operaverhalen meestal nogal 'sullig' zijn geeft Geert aan dat hij de operaverhalen voorspelbaar en eentonig vindt. De mythische en rituele kwaliteiten in de opera-opvoeringsritus spelen in Geert's operabeleving een belangrijke rol. Bepaalde thema's - bv. 'de macht van de strijd en de strijd om de macht' in Don Carlos - universele gevoelens - 'overdreven haat en buitensporige liefde' - en scènes in de opera - 'iemand die zich voor een mislukte liefde in zijn zwaard stort' - kunnen hem diep raken. Daaruit blijkt ook dat hij er in relatie tot zijn eigen belevingswereld van alledag zin aan verleent en ontleent. Van opera blijkt een grote emotionele zeggings- en overtuigingskracht uit te kunnen gaan. Uit zijn uitspraken dat hij thuis wel eens 'lekker' opera draait om zich op te monteren en dat hij in het theater tenminste kan zien hoe anderen groot en meeslepend leven blijkt dat hij een kortstondige therapeutische werkzaamheid van opera kan ervaren.

CASE 3: PETER GEELHUIZEN: DE OPERA? EEN REUZE VERWENNERIJ!

Mijn derde informant is de 31-jarige hersenspecialist Peter Geelhuizen. Hij bezoekt in het seizoen '86-'87 samen met Geert Scheffers operavoorstellingen in Het Muziektheater. Via Geert kon ik contact met Peter opnemen en een afspraak maken. Peter woont in de Amsterdamse Jordaanbuurt. Ik spreek hem op maandagavond 6 april 1987. Peter werd geboren in Bloemendaal waar hij dezelfde lagere en middelbare school doorliep als Geert Scheffers. Geert en Peter kennen elkaar al vanaf hun lagere schooltijd. Net als Geert volgde Peter een Gymnasium-B opleiding. Daarna verloren ze elkaar een aantal jaren uit het oog, tot ze elkaar enkele jaren geleden in Amsterdam weer tegenkwamen. Sinds dat 'weerzien' gingen ze regelmatig met elkaar naar de film of naar ballet- en operavoorstellingen. Met de ingebruikneming van Het Muziektheater besloten ze samen een opera-abonnement te nemen om hun 'operabehoeft' uit te kunnen leven.

Peter heeft na het Gymnasium geneeskunde aan de Universiteit van Amsterdam gestudeerd. Nu is hij werkzaam op het Academisch Medisch Centrum in Amsterdam-Zuidoost. Daar verricht hij medisch onderzoek naar de veroudering en dementie van de hersenen:

"Reuze leuk. Ik kijk onder de microscoop naar celletjes en wat daar in zit."

Peter bezocht ongeveer vijf jaar geleden voor het eerst een operavoorstelling:

"Ik had voor die tijd wel eens opera op de radio gehoord. Met mijn ouders ging ik vijf, zes jaar geleden voor het eerst naar de opera. Daarvoor had ik nog nooit de opera bezocht. Na die eerste keer ging ik een paar jaar niet naar de opera. Wel is sindsdien mijn belangstelling voor opera toegenomen. Gaandeweg ging ik meer naar opera's luisteren en ook af en toe voorstellingen bezoeken. Met de komst van Het Muziektheater besloot ik een abonnement op de opera te nemen. Ik wilde eigenlijk al lang een abonnement. Bovendien wist ik dat het verkrijgen van losse kaartjes voor voor-

stellingen in het nieuwe theater moeilijk zou worden. Ik wilde graag samen met iemand anders naar de opera. Geert was ook net naar iemand op zoek om mee naar de opera te gaan. Zodoende besloten we samen onze operabehoefte uit te leven."

Vroeger kreeg hij muzieklessen:

"Ik heb piano gespeeld. Toen ik ging verhuizen in verband met studeren had ik geen piano meer. Het lijkt me leuk om er weer wat aan te gaan doen, maar het is me lange tijd de inspanning en de moeite niet waard geweest."

In het operatheater voelt hij zich 'prettig' en 'belangrijk':

"Tussen het operapubliek in het theater voel ik me prettig en op m'n plaats. Operapubliek is verschillend van ander publiek. Mensen daar vinden het belangrijk om in de opera te zijn. Je voelt je daar belangrijk. Want er wordt potverdorie iets geboden en iets voor je neergezet. Opera is totaaltheater, orkest, zang, mimiek, decors. Het is een reuze verwennerij. Ik voel me thuis in het operapubliek van Het Muziektheater. Het operatheater schept tussen de aanwezige mensen een band. Het is nu leuker dan in de Stadsschouwburg. Het publiek in het nieuwe theater is jonger. Voorheen zag je meer omaatjes en ouwe taarten in de Stadsschouwburg. Het was stijver."

Peter zit naast Geert, beneden in het auditorium, op rij 7, eerste rang:

"Ook de 'chique' is goed vertegenwoordigd in de Stopera. Misschien valt me dat op omdat we de premières bijwonen. Het bijwonen van de premières geeft je een feestelijker gevoel."

Aan het 'pauze'-gebeuren in het operatheater hecht hij een zeer grote waarde:

"Leuk is dat je in de opera je 'leuke pak' aan kunt trekken. Ik had dan ook reuze de pest in dat in twee operavoorstellingen geen pauze zat. Want waar doe je het dan voor? Het is niet de helft van zo'n avond, maar wel een kwart, dat je in de foyers kunt rondlopen en kijken naar de mensen en daar ook bij kunt horen. Dat vind ik leuk. Dat vind ik belangrijk. De foyers vind ik het sterke punt van Het Muziektheater. Je kunt er heerlijk rondwandelen."

De prijzen van de abonnementen mogen best 'ietsje duurder' zijn:

"Niet te veel duurder, want daar is het hier niet goed genoeg voor. Dan prijzen ze (De Nederlandse Opera, PdR) zichzelf uit de markt. Financieel is het voor mij geen enkel probleem. We betalen relatief gezien nu erg weinig, 180,-."

Daarvoor zitten we een heel seizoen, eens in de twee maanden, onder de pannen. Als je het bekijkt in termen van amusementsaanbod per minuut uitgedrukt, dan is het niet idioot duur."

De Nederlandse Opera 'doet het momenteel niet slecht'. Wat hier echter in Nederland op het operatoneel ontbreekt zijn de grote operasterren:

"Wat De Nederlandse Opera brengt vind ik eigenlijk tweederangs-kwaliteit. Alles eigenlijk, de hele produktie. Af en toe is het wel heel goed, maar er is meer. Ik wil zo nu en dan eens naar Covent Garden of naar Parijs. Binnen de traditie van de Nederlandse opera doet De Nederlandse Opera het momenteel niet slecht moet ik zeggen. Er komen hier wel goeie zangers, maar niet de echte grote zangers. Die zou ik wel eens willen zien. Je kent ze van de plaat, Domingo, Pavarotti, Sutherland."

Sinds Peter operavoorstellingen bezoekt gaat hij minder naar de bioscoop en naar het ballet. Voordat hij opera's ging bezoeken ging hij ook vaker naar het Concertgebouworkest, dat hij erg bewondert:

"Het Concertgebouworkest is 'geweldig'. Het Nederlands Philharmonisch Orkest, dat bij de opera meestal in de bak zit is 'goed'. Dat verschil moet er zijn. De Nederlandse Opera, dat is het Nederlands Philharmonisch Orkest en niet het Concertgebouworkest. Het Concertgebouworkest is beter."

Hij luistert tegenwoordig veel naar opera en houdt ook van operafilms. Toen hij op de middelbare school zat luisterde hij alleen naar popmuziek en toen hij net studeerde naar 'jazz en moderne jazz'. Langzaamaan kwam er ook klassieke muziek bij, 'Bach, Beethoven'. Hij houdt zich nog steeds heel intensief bezig met popmuziek. Operazang is zijn 'laatste vondst' of 'misschien wel' zijn 'eerste ontdekking'. Je moet er wel voor naar het theater:

"De menselijke stem is prachtig. Bij een sopraan-aria lopen de rillingen je over de rug. Je moet het in het theater horen, je moet er naar toe. Dat kan je niet op de radio horen. Je ziet er in het theater bovendien wat bij. Het is veel levendiger dan een concert."

Peter is dol 'op Mozart en de Italianen. de aria's :

"Mozart, Rossini en Donizetti zijn bij mij favoriet. Vroeger had ik de pest aan Mozart. Nu vind ik het een geniale

componist. Van Mozart is er bijna niets wat me niet aanspreekt. Ik ben er helemaal kapot van."

Van operette is hij 'geen echte liefhebber':

"De 'Fledermaus' wil ik wel zien. Lijkt me leuk. Operette kan leuk zijn. Op TV heb ik het wel eens gezien, maar ik ben er geen echte liefhebber van. Operette heeft de slechte kanten van opera in zich. Het is vaak te druk en de muziek is minder interessant. Het zijn echt van die 'meezingers', 'en nu allemaal inhaken', weet je wel, dat ongeveer, net als bij 'schlagers'. Ik ben er niet echt gek op. Musicals uit de vijftiger en zestiger jaren vind ik wél leuk, al ben ik er zelden naar toe geweest."

Er is maar weinig moderne muziek die hij kan waarderen:

"Atonale muziek vind ik vreselijk. Minimal music, Glass, Reich, dat vind ik mooi. Ons oor is ingesteld op tonale muziek. Soms heb je iets nog niet gehoord en dan word je toch uitgenodigd. Dan wekt dat een lust op. Veel moderne muziek wekt bij mij totaal geen lust op. Dat heb ik dan vaak nog veel eerder bij niet-westerse muziek. Maar 'Der Kreidekreis' van Zemlinsky bijvoorbeeld, dat is niet eens atonale muziek, maar dat vond ik 'rotmuziek'. Bij die voorstelling zat ik echt te draaien op mijn stoel. Dan haak ik echt af. Naar 'Faust' van Busoni ga ik niet. En 'King Lear' van Reimann heb ik niet gezien."

Wat 'absoluut heel diep raakt' is popmuziek,

"en daarbinnen wisselt dat. Bij popmuziek kan ik een link leggen met mijn dagelijks bestaan. Het wisselt naarmate het in de tijd of in mijn stemming past. Maar de popmuziek die is modern en die sluit goed aan bij hoe ik me voel en wat ik in m'n hoofd heb. Ik associeer m'n leven heel vaak met songteksten. Die spelen een belangrijke rol. Bepaalde liedjes en symbolen. De symbolen, de clichés uit de popmuziek, dat zijn symbolen waar ik mee leef. Daarmee treedt identificatie op. Het wisselt steeds. Disco was het. Moderne bandjes nu. Meestal zie ik ze niet of te laat. Joe Jackson afgelopen winter was leuk. Ik wil me evenwel niet als kudde-dier onder de massa begeven, niet bij dat publiek horen dat erg jong is. In het operatheater voel ik me wel thuis bij het publiek."

De operaverhalen zijn meestal ' knullig'. Hij beschouwt de opera als 'een oppervlakkige vorm van vermaak':

"Bij opera waardeer ik slechts de komieke kant of de dramatische aria's. Het enige wat echt diep gaat is een goeie stem. Daar moet je een goeie aria, mooie muziek en iemand die goed bij stem is voor hebben, iemand die dat net even mooi kan uitpakken. Die verhaaltjes van de opera pakken me niet zo direct. Ze zijn vaak maar op twee dingen gebaseerd: persoonsverwisselingen of verliefdheden achter iemand z'n rug om. Je ziet dat bijvoorbeeld in Mozart's 'Cosi fan tutte'. Die verhaaltjes zijn vaak te dom om waar te zijn."

Het gaat in deze opera's -waar zijn voorkeur naar uitgaat- 'puur om de muziek, de aria's en het feit dat het leuk en amusant is':

"Ik kan er met een glimlach naar kijken. André van Duin is ook leuk. Ja, soms heeft het de amusementswaarde van André van Duin."

In de gevoelens van operapersonages op het toneel kan Peter zich moeilijk verplaatsen:

"Er worden in opera's allerlei gevoelens getoond uit het dagelijks leven. Maar die zijn tijd- en cultuurgebonden en sluiten vaak niet aan bij onze tijd. Je kunt die gevoelens niet zo gemakkelijk naar onze tijd vertalen."

Relativerend stelt hij wel vast:

"Je hebt natuurlijk wel de moderne opera's met een grotere psychologische diepgang en inhoud. Sinds Freud is er veel veranderd. Opera's tot aan Freud tonen een aantal dingen minder duidelijk."

Analyse case 3:

De 31-jarige hersenspecialist Peter Geelhuizen is geen 'nieuwkomer' in het operatheater. Hij bezoekt al enkele jaren operavoorstellingen. Hij heeft een brede muzikale belangstelling maar op operagebied heeft hij een beperkte repertoirevoorkeur. Hij is een belcantoliefhebber en houdt erg van aria's. Mozart, Donizetti en Rossini zijn favoriet. Het moderne twintigste-eeuwse operarepertoire oefent geen aantrekkingskracht uit. Peter is niet alleen belcantoliefhebber maar behoort ook tot het uitgaanspubliek. Hij ziet een bezoek aan de opera in belangrijke mate als een feestelijke uitgaansavond. Hij brengt graag een bezoek aan de opera vanwege de ambiance en de aparte sfeer in het operatheater. Het bijwonen van premières maakt een operavond voor hem nog feestelijker. Een essentiële rol in Peter's motieven om operavoorstellingen te bezoeken vervullen burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus. Aan een avond in de opera mag de pauze niet ontbreken. Hij hecht aan de vertoning van 'glamour en glitter' en 'kleding' en 'status' gedurende de 'parade' in de pauze en vindt het ook leuk en belangrijk om daar zelf aan deel te nemen. Peter voelt zich thuis in het operatheater. Zijn relaas roept associaties op met het in hoofdstuk 1 besproken fenomeen van de restauratieve tendens als verklaring voor de recentelijk toegenomen operabelangstelling (zie 1.6.2.1). Immers, als hij hecht aan de glamour en de glitter van de opera en zich 'thuis' en 'belangrijk' voelt in het operatheater, dan kunnen we zijn recentelijk toegenomen belangstelling voor de kunstvorm opera plaatsen en bezien in het licht van de herwaardering van opera als een burgerlijk element uit het verleden waaraan gevoelens van orde, veiligheid, duidelijkheid en houvast kunnen worden verbonden. Deze gevoelens ontleent en verbindt hij aan de

ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus en niet aan de mythische en rituele kwaliteiten die in de opera-opvoeringsritus liggen besloten. De mythische en rituele kwaliteiten, die in de opera-opvoering van groot belang zijn om op een herkenbare, overtuigende manier uitdrukking te geven aan de fundamentele problemen van 'het samenleven' en de daarmee samenhangende universele innerlijke drijfveren en gevoelens van mensen, krijgen geen 'vat' op Peter. Ondanks het feit dat een goeie stem 'diep' kan gaan en een goeie sopraan-aria hem 'rillingen' kan bezorgen, kan hij zich moeilijk in de gevoelens van operapersonages verplaatsen. Opera kan voor hem de amusementswaarde van André van Duin niet ontstijgen. Wat hierbij wellicht een rol en -als ik het zo mag uitdrukken- Peter 'parten speelt' is diens beperkte repertoirevoorkeur. Zijn voorkeur gaat uit naar 'kluchtige' opera's als 'Cosi fan tutte'. Hij waardeert de komieke kant en de dramatische aria's van deze opera's maar kan zich niet in de wederwaardigheden en gevoelens van de personages in deze werken verplaatsen. Waar hij deze opera's in muzikaal opzicht prachtig vindt, moet hij afhaken bij de oppervlakkige en voorspelbare inhoud van hun handelingsverloop. Opera's waarbij hij wellicht meer voeling met de wederwaardigheden van de operapersonages zou kunnen hebben zijn de operawerken 'sinds Freud'. Die vertonen -zoals Peter zelf constateert- een grotere psychologische diepgang en een inhoud die meer aanknopingspunten biedt tot identificatie. Zij kunnen hem echter in muzikaal opzicht niet bekoren. In tegenstelling tot popmuziek is de opera dus niet in staat Peter een 'symbolische projectie van het leven' te verschaffen waarmee hij zich kan identificeren en met behulp waarvan hij zich kan oriënteren.

CASE 4: MEVROUW SCHEFFERS-VEGT EN 'DE CULTUUR'

Via Geert Scheffers kan ik een afspraak maken met diens grootmoeder, Thérèse Scheffers-Vegt. Mevrouw Scheffers-Vegt is een rijke dame. Geheel in overeenstemming met haar financiële welstand bewoont zij een mooie grote villa in Bloemendaal. Daar spreek ik haar op zaterdagmiddag 18 april 1987.

Thérèse Scheffers-Vegt is 84 jaar oud en werd geboren in Heemstede. Zij volgde een HBS-opleiding. Toen zij trouwde kwam ze in Bloemendaal wonen vanwege de daar gelegen tandartspraktijk van haar man. Haar man is negen jaar geleden overleden. Na een huwelijk van vijftig jaar moest ze alleen verder:

"Ik ben 84 jaar. Dat is helemaal niet zo olijk. Er zijn, zou je zeggen, zoveel mensen om je heen. Maar het is heel

moeilijk om mensen te treffen die gelijk gestemd zijn. En als je vijftig jaar getrouwd bent geweest..., en dat was leuk, enig, dan is dat wel een beetje somber. Mijn man is negen jaar geleden overleden. Ik zit nu liever te genieten in m'n eentje dan bij andere vrouwen saai op bezoek te gaan. Mijn man was een reusachtig inspirerend iemand op het gebied van muziek, literatuur en sport en ook op sociaal gebied. Dan mis je dat zo ontzettend. Je vindt niemand die dat ook heeft. Misschien eens een enkeling. Ik geniet van de natuur nu ik alleen ben. Het is natuurlijk naar dat de muren niks terugzeggen, geen antwoord geven als je iets wil zeggen, maar ik heb ontzettend veel leuke mensen gekend en veel leuke dingen gedaan.

Mevrouw Scheffers-Vegt vertelt dat ze vroeger pianonoles en zangles heeft gehad:

"Vroeger, voordat ik trouwde, heb ik veel piano gestudeerd. Ik kreeg een particuliere muziekopleiding. Ik had les van Karel de Jongh, een leerling van Busoni. Ik zou examen doen, maar ja, ik was verloofd toen. Ik was een heel eind gevorderd, maar door de verloving liep dat mis. We zijn toen getrouwd en we kwamen in dit huis. Ik was 25, mijn man 26. We moesten alles in orde maken. Dus van piano kwam toen niks meer. Ik heb m'n vleugel aan m'n zoon gegeven. Ik had nóg een vleugel. Die heb ik aan m'n dochter gegeven. Nu kan ik niet meer spelen. Het lukt me niet meer. Ik heb ook zangles gehad van een operazangeres, maar ik ben niet ver gekomen."

Wat haar nog steeds wél lukt is autorijden. Ze rijdt in een 'automaat' met stuurbekrachtiging. Met haar auto trekt ze er nog steeds op uit om -net als met haar man vroeger- culturele manifestaties te bezoeken. Ze bezoekt nog altijd musea en tentoonstellingen en probeert op de hoogte te blijven van recente stromingen en ontwikkelingen in de kunst. Al jaren is mevrouw Scheffers-Vegt lid van de vereniging 'Vrienden van de Opera'. Op het terrein van de muziek bezoekt ze dit seizoen naast operavoorstellingen in Het Muziektheater ook een serie zaterdagmiddagconcerten van de VARA:

"Ook voor volgend seizoen heb ik al weer een abonnement. Ik betaal voor 15 concerten en 3 concertante-opera's 149,-. Heel weinig geld. Enig."

Ze vertelt dat ze vroeger 'erg progressief' was:

"Hier in huis hadden we met een groot aantal vrienden altijd hele 'debat'-avonden over kunst."

Met haar man heeft ze veel gereisd en altijd culturele manifestaties bezocht. Samen verdiepten zij zich in literatuur, schilderkunst, toneel, moderne dans, muziek en opera.

Dit seizoen gaat mevrouw Scheffers-Vegt met twee vriendinnen naar operavoorstellingen in Het Muziektheater,

"tweelingzussen van 89 jaar. Die zongen nog in het koor van Mengelberg. Ze gaan nog overal heen. Maar of ze het nog beleven weet ik niet."

Het is niet essentieel om in gezelschap naar de opera te gaan:

"In gezelschap gaan is niet essentieel. Ik ontmoet altijd wel mensen die ik ken. Ik ga altijd op zondagmiddag naar de opera."

In het auditorium van Het Muziektheater zit ze eerste rang beneden, op de eerste rij. Over de prijzen van operavoorstellingen in Nederland is ze wel te spreken:

"Opera is hier veel te goedkoop natuurlijk. Als je in het buitenland bent betaal je zo 200,- voor een voorstelling. Maar ik ben wel tevreden hoor."

Na de Tweede Wereldoorlog nam ze met haar man een abonnement op de opera, maar voor de oorlog bezochten ze al regelmatig operavoorstellingen van de Wagnervereeniging in de Stadsschouwburg:

"De Wagnervereeniging zat in de Stadsschouwburg. Daar kwamen de dure mensen. Het was ook een duur lidmaatschap. In de pauze van een voorstelling werd er gesoupeerd in de Leidsestraat, want die pauzes duurden heel lang. Maar toen leefden we heel anders. Het was echt iets voor de 'upper-ten'. Het had iets 'Weens'. Dat was toen eigenlijk alles nog zo goed ging, de industrie, de geldomzet, er werd veel verdiend. Van de Wagnervereeniging heb ik een heleboel programma's en dergelijke liggen (ze wijst naar een grote kast waar het een en ander ligt opgeborgen, PdR). En toen kwam De Nederlandse Opera. Die gaven een heel gevarieerd programma."

Met haar man bezocht ze ook veelvuldig concerten in het Concertgebouw:

"We zijn daar altijd naar concerten geweest. We hebben Mengelberg beleefd, een begrip. Hij was niet alleen bijzonder voor het orkest, maar ook voor het publiek. Hij leerde je bij de 'Mattheus'-passie van Bach luisteren en gevoelsdingen ervaren. Maar nu bij die Harnoncourt is de 'Mattheus'-passie overal even flauw. Mengelberg maakte er een drama van..., als dat openingskoor begon bloeide alles open. Per slot van rekening is het ook een drama. Maar volgens Harnoncourt blijkbaar niet. De concerten bij Mengelberg bijwonen, dat was ook voor aanzien. Het was een echt uitje. Je werd gezien. Maar er waren natuurlijk ook muziekliefhebbers."

Kleding en 'gezien worden' in de opera vindt ze 'niet belangrijk' :

"Maar ik ben natuurlijk oud geworden. Ik kijk door al die franje heen. Die vrouwen die zich poeieren, hun ogen mooi maken, lief en aardig, dat wel. Ach, als ze dat nou leuk vinden. Het is natuurlijk wel amusant voor jonge mannen. Maar die tijd heb ik gehad."

Ze vertelt vervolgens dat ze 'kasten vol' met programma-boeken heeft van tentoonstellingen, muziekfestivals en opera- en concertvoorstellingen in binnen- en buitenland. Wat mij werkelijk imponeert is haar fantastische platenverzameling die duizenden exemplaren omvat. Er zit veel operawerk bij van de meest uiteenlopende componisten. Tot haar verzameling behoren ook erg veel oude -waarschijnlijk zeldzame- opnamen. Ze vergelijkt recente opnamen met die van vroeger:

"Ik vergelijk ook wel opnamen van nu met opnamen van vroeger. Er zijn schitterende opnamen van vroeger."

Literatuur is volgens mevrouw Scheffers-Vegt 'de mooiste manier om te communiceren over de teerste zieleroversen', maar zang geeft haar 'de hoogste kunstbeleving':

"Het geeft iets weer, net als de vogels in de natuur. Als je dan die vreselijke elektronische geluiden van tegenwoordig hoort. Dat vind ik vreselijk. De stem geeft iets weer van het wezen dat het voortbrengt. Want er is geen enkele stem hetzelfde: Callas, Ferrier, Panzera, Schwarzkopf. Ik hield erg van Schwarzkopf."

Thuis naar een grammofoonplaat luisteren of in het theater een voorstelling bijwonen is 'heel verschillend':

"Als je in het theater een opera hebt gezien en je draait 'm thuis op de grammofoon dan zie je het weer voor je. Veel platen van opera's zijn veel mooier dan de voorstellingen die je er van ziet in het theater."

Mevrouw Scheffers-Vegt heeft in haar leven veel operavoorstellingen gezien. Ze vindt dat het in een opera-voorstelling niet alleen draait om de zang maar 'om het geheel, de enscenering moet aannemelijk zijn'. Van vele opera's die zij kent heeft ze meerdere ensceneringen gezien. Ze vergelijkt de ensceneringen van nu met die van vroeger:

"In de jaren '30 heb ik een prachtige 'Godunov' gezien. De 'Godunov' hier in Het Muziektheater (regie: Harry Kupfer, PdR) was weliswaar duur, maar 'armoelig'. In die produktie van destijds stond er in de sterfscène alleen een stoel op het toneel. Maar Boris' sterfscène was prachtig. 'Godunov' hier was afschuwelijk, alleen maar Russisch volk in lompen en grote hekken eromheen. De enscenering hier zei me niets."

Als het gaat om de acteerprestaties en de fysieke verschijning van operazangers op het toneel constateert ze een groot verschil tussen de operapraktijk van vandaag en vroeger:

"Vroeger waren de zangeressen heel dik. Men dacht, dat is goed voor de résonance, want dan blubbert dat vet zeker mee, maar nu zie je vrouwtjes, prachtig dun, met ongelooflijke stemmen. Vroeger, Deutekom bijvoorbeeld, dat was zó'n pudding, die was zó dik, die stond daar maar onbeholpen met twee handen. Met haar tegenspeler Van Liempt, tenor, moest ze in Lucia di Lammermoor een verliefd paar voorstellen. Dat was geen gezicht. Zij was zó en hij was zó dik. En zo stonden ze tegenover elkaar. Dat is nu wel veranderd. Wat men nu moet acteren is ongelooflijk."

Mevrouw Scheffers-Vegt luistert erg veel naar muziek. Ze luistert niet alleen naar de grammofoonplaat, maar ook naar muziek op Hilversum 4. Ze vindt muziek 'enorm verrijkend'. 'Alle muziek' vindt ze interessant, al heeft barokmuziek en ook barokopera 'vaak wel datzelfde 'ping-ping' op het spinet'. Op operagebied stelt ze zich open voor het gehele repertoire. Ik verneem van haar dat het operawerk van Mozart, Rossini, Wagner, Verdi, Strauss, Puccini,

Debussy en Bartok 'prachtig' is. Voor moderne muziek heeft ze altijd bijzonder veel belangstelling getoond. Ze vertelt dat het van belang is dat 'je kunt luisteren' want dan 'hoor je altijd bijzonderheden'. Ze gaat in op het werk van Schönberg en vertelt over de Amerikaanse componist Carter die ze 'makkelijker dan Schönberg, maar óók goed' vindt en vertrouwt me toe dat John Cage 'een oplichter' en een 'afschuwelijke man' is ('Vreselijk. Dat is niks groots'). Aan het eind van de jaren zestig en de beginjaren zeventig bezocht ze vijf achtereenvolgende jaren met haar man een beroemd componistenconcours in Darmstadt waar vele nieuwe werken werden uitgevoerd. Over de 'moderne' opera's die dit seizoen in Het Muziektheater worden opgevoerd -met name 'Der Kreidekreis' van Zemlinsky en 'Faust' van Busoni- is zij zeer te spreken en ze ziet nu al uit naar John Adams' 'Nixon in China', een werk dat het komend seizoen in Het Muziektheater zijn Europese première zal krijgen.

Operette is 'ook erg leuk' :

"Operette vind ik éinig. Het is alleen een beetje stout en ondeugend. Het kan heel leuk gedaan worden. Er zijn vreselijk leuke operettes geschreven. 'Die Fledermaus' heb ik op TV gezien, vanuit New York. Dat was fenomenaal."

Mevrouw Scheffers-Vegt vindt dat opera 'je blik op je bestaan verruimt als je gevoelig en bevattelijk bent voor de gedachtengang en de fantasie van de componist'. 'Fantasie is toch heerlijk' zegt ze, 'anders is het leven zo droog, opera verriikt ie gemoedsleven'.

Analyse case 4:

Mevrouw Scheffers-Vegt uit Bloemendaal heeft een brede culturele en muzikale belangstelling. Door haar financiële welstand verkeerde zij gedurende haar leven in een bevoorrechte positie waar het de mogelijkheid betreft om zich in kunst te verdiepen en kennis te nemen van uiteenlopende culturele manifestaties. Kunst heeft binnen de relaties die zij met andere mensen vormde -haar huwelijk en haar

vriendenkring- altijd een zeer voorname rol gespeeld. Het kennisnemen, genieten en verzamelen van kunst (ze onderbrak zo nu en dan het gesprek dat ik met haar had om kunstwerken in haar woning tevoorschijn te halen en te tonen), alsmede het debatteren daarover vormde tussen de mensen met wie zij een sociaal netwerk vormde een belangrijke bindende factor. Zij is een all-round muziekliefhebber. Naast operavoorstellingen bezoekt zij ook concerten en andere muziekmanifestaties. Haar kasten met programmaboeken en haar impone-rende platenverzameling getuigen van de belangrijke waarde die zij hecht aan muziek in haar leven. Op operagebied stelt zij zich open en kan zij waardering opbrengen voor het gehele repertoire. Zij is ook erg gesteld op modern repertoire. Mevrouw Scheffers-Vegt heeft zich verdiept in literatuur, schilderkunst, toneel, moderne dans, muziek en opera. Ze is cultuurgeïnteresseerd, maar behoort niet tot de cultuurgeïnteresseerden met een antitheatrisch vooroordeel ten aanzien van opera. Ze wekt in het gesprek op geen enkele wijze de indruk dat operazang als een communicatie- en expressiemiddel onnatuurlijk zou zijn. Integendeel, ze neemt opera als communicatievorm serieus. Ze heeft de operapraktijk van vroeger gekend en meegemaakt en toont een grote betrokkenheid bij de operapraktijk van vandaag. Ze vergelijkt opnamen van nu met opnamen van vroeger en heeft zowel een beeld van de opera-opvoeringspraktijk van vroeger als die van tegenwoordig. Het relaas van mevrouw Scheffers-Vegt is interessant vanwege de veranderingen die zij in de operapraktijk heeft waargenomen. De theatrale vernieuwingen in de operapraktijk zijn niet onopgemerkt aan haar voorbijgegaan. Ze heeft opgemerkt dat aan het acteren tegenwoordig hogere eisen worden gesteld en dat de tijd van dikke, plumpe zangers op het toneel verleden tijd is. Uit het gesprek wordt niet helemaal duidelijk of in haar motieven voor operabezoek in het verleden burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus een belangrijke rol speelden. Wel wordt duidelijk dat ze zich altijd -hetzij in positieve of in negatieve zin- betrokken voelt bij gebeurtenissen die zich tijdens de opera-opvoering op het toneel afspelen. Ze wordt ook 'geraakt' door ceremoniële en rituele gedragsvormen in de opera-opvoering -'de sterfscène van Boris was prachtig'-. Hieruit vloeit voort dat ze in emotionele zin door de opera wordt aangesproken -'opera verrijkt je gemoedsleven'-. Met haar uitspraak -'ik vind dat opera je blik op je bestaan verruimt'- onderstreept ze haar positieve waardering en serieuze houding ten aanzien van het gezongen drama en impliceert ze dat ze aan de kunstvorm opera zin verleent en ontleent in relatie tot haar dagelijks bestaan.

CASE 5: RICHARD KOLK EN DE EROTISCHE VERRUKKINGEN VAN

WAGNER

Mijn vijfde informant is de muziekpedagoog Richard Kolk. Hij is 75 jaar oud. Met hem kon ik contact opnemen via mevrouw Scheffers-Vegt met wie hij al vele jaren bevriend is. Hij woont in Oosterbeek. In zijn ruime villa, die is

gelegen in een fraaie, bosrijke omgeving, spreek ik hem op dinsdagmiddag 5 mei, bevrijdingsdag. Hij woont daar alleen en op z'n gemak. Richard vertelt dat hij veel wandelingen maakt in zijn omgeving en thuis veel muziek maakt op zijn vleugel. Verder wil hij het rustig aan doen nu hij een dagje ouder wordt.

Richard Kolk werd geboren in Hilversum. Op driejarige leeftijd verhuisde hij naar Haarlem. Daar ging hij naar de lagere school en vervolgens naar het Kennemer-Lyceum. Na de middelbare school ging hij in Amsterdam wonen. In Amsterdam ging hij na de Tweede Wereldoorlog naar het conservatorium, op 36-jarige leeftijd:

"Het conservatorium heb ik pas na de oorlog gedaan. Toen dacht ik, nu of nooit. Dat zou nu niet meer kunnen. Ik ging naar het conservatorium in 1948, toen Juliana in september van dat jaar werd ingehuldigd als koningin."

Het eerste jaar van zijn studie op het conservatorium woonde hij in Bloemendaal bij de familie Scheffers in huis. Door de muziek had hij de familie Scheffers al op z'n zestiende jaar leren kennen. Na het eerste jaar op het conservatorium ging hij weer in Amsterdam wonen, op het Damrak. Hij studeerde behalve aan het conservatorium ook musicologie in Amsterdam. Na zijn studies werd hij leraar op het Amsterdams Muziek-lyceum, dat later is gefuseerd met het Sweelinck-Conservatorium.

Als kind voelde hij zich al aangetrokken tot muziek. Hij was al 'dol op opera' toen hij nog erg jong was. Mensen buiten zijn huiselijke omgeving reageerden vaak met onbegrip op zijn liefde voor de muziek:

"Ik was als kind al dol op opera. In mijn jeugd heb ik al veel opera-opnamen gehoord. Toen ik op de lagere school zat gingen de jongens allemaal voetballen. Muziek en opera, dat interesseerde hen geen moer. Dan was je belachelijk. Dat bestond niet. Ik was de enige. Als kind vond ik bepaalde dingen heel mooi. Dingen waar ik in oploste. Ik heb nooit

begrepen dat iets wat ik zo mooi vond en me zo dierbaar was, dat anderen daar dan zo krankzinnig over konden oordelen. De anderen sprak het niet aan. Ik was de enige in het gezin die aan muziek deed. Mijn oudste broer heeft wel eens viool gespeeld, maar dat stelde niks voor. Ik wilde van jongs af aan iets met muziek."

Richard's eerste aanknopingspunt met de muziek was de grammofoon:

"We hadden een hele oude grammofoon thuis. Ik ben opgevoed met de grammofoon. In mijn jeugd had ik platen met opnamen van voor de Eerste Wereldoorlog. Bijvoorbeeld van 'Caruso'. Dat was dan met een piano of een strijkje op de achtergrond, want een orkest, dat kon niet op die platen. In 1925 kwam pas de elektrische opname. Men kon toen pas met orkest opnemen. Toen ik een jaar of achttien was kwam er ook de radio bij. Ik vind grammofoon veel interessanter. Een radio verbreedt en een grammofoon verdiept. Je kan op een radio nooit horen wat je zelf wil horen en je kan het niet herhalen. De grammofoon heb je zelf in handen. Je kan zeggen, 'vanavond wil ik de "Butterfly" of een symfonie van Bruckner horen'."

In het gezin Kolk werd muziek gestimuleerd.

Richard was twee jaar oud toen zijn vader -die in tegenstelling tot zijn moeder niet veel aan muziek deed- overleed. Toen hij nog erg jong was nam hij klavieruittreksels mee naar bed om voor het slapen gaan door te nemen:

"Ik las ze en ik hoorde ze. Op muziekpapier is de melodie horizontaal en de harmonieën zijn verticaal. Daar had ik een kijk op. Er zijn mensen die dat niet hebben, maar als je dat kunt is het heel gewoon. Als ik het las dan hoorde ik -vooral bij Wagner- die verschuivingen van die harmonieën en al die verrukkingen. Maar als ik het dan in werkelijkheid hoorde, dan was ik vaak wel verrast door de instrumentatie. Want een piano-uittreksel, daar stond niet in of het koperblazers of strijkers of zo waren. Dat wist ik dus als kind niet. Maar zo heb ik als kind veel muziek leren kennen."

Als kind was hij er helemaal nog niet aan toe om de opera-verhalen te kunnen begrijpen, omdat al die verhalen te maken hebben met sexualiteit en erotiek:

"Mijn sex-kennis ging niet verder dan dat ik wist dat de ooievaar een sprookje was, dat het kind op de wereld werd gezet door een moeder. Verder ging mijn sex-kennis niet. Maar ik was wel Wagner-minded. Ik begreep dat op mijn manier. Een kind hoeft iets niet precies te begrijpen. Da's niet nodig om ergens van te genieten. Het gaat om het herkennen. Je wordt geconfronteerd met dingen waartoe je -wat karakteraanleg betreft- in staat bent die te gaan beleven."

Voor de Tweede Wereldoorlog bezocht Richard al vele operavoorstellingen. In Duitsland ging hij naar vele voorstellingen en hij ging vaak naar voorstellingen van de Wagnervereeniging in de Stadsschouwburg. Af en toe bezocht hij ook voorstellingen in Carré:

"De Wagnervereeniging gaf altijd voorstellingen in de Stadsschouwburg. Je moest lid zijn van de Wagnervereeniging. Er konden niet zoveel mensen in de Stadsschouwburg. Elke voorstelling werd twee keer gegeven, op donderdag en op zaterdag, alleen voor leden. Oorspronkelijk gaf de Wagnervereeniging alleen Wagner. Daarmee werd gebroken na de Eerste Wereldoorlog. In het voorjaar werd er altijd een grote Wagner-opvoering gegeven en in het najaar een niet-Wagnerwerk, bv. een 'Giovanni', een 'Fidelio', een 'Salome', een 'Godunov' of een 'Pelléas et Mélisande'. Ik heb van de Wagnervereeniging ook 'Mathis der Maler' van Hindemith gezien en werk van Alban Berg en balletten van Stravinsky. Voor de oorlog ging ik ook wel eens naar De Italiaanse Opera in Carré om Italiaanse opera's te zien. Maar ik vond het een vreselijk theater. En je zat er zo naar. De uitvoeringen in Carré hadden niet de pretentie van die van de Wagnervereeniging. In Carré had je een heel ander publiek. Het publiek van de Wagnervereeniging was het Concertgebouwpubliek. Dat was zeer elitair. Daar moest je in 'groot toilet' naar toe. Het was de elite tot en met. Het waren de mensen die op donderdagavond ook naar de Mengelbergconcerten gingen van het Concertgebouworkest. Naar Carré gingen ze niet, behalve degenen die er van hielden. Ik hield erg van Verdi, dus ik ging ook wel eens naar Carré. Die opvoeringen waren niet mooi om te zien. Het was vaak met lorren en lappen. Maar er waren soms wel eens hele goeie dingen. Ik vond het eigenlijk heerlijk om die opera's in Carré ook te horen. Maar mijn mooiste ogenblikken op muziekgebied heb ik vroeger bij de Wagnervereeniging op het Leidseplein gehad."

Na de Tweede Wereldoorlog bezocht hij voorstellingen van De Nederlandse Opera in Amsterdam en ook ging hij regelmatig voor operavoorstellingen naar het buitenland. In Engeland ging hij vaak naar Covent Garden en in Duitsland bracht hij onder andere twee maal een bezoek aan Bayreuth:

"In Bayreuth ben ik twee maal geweest. In 1936, toen ik 24 jaar was heb ik er de 'Parsifal' gezien onder Furtwängler. In 1960 was ik er ook. Toen was ik 48. Ik zei, ik ga één keer in vierentwintig jaar naar Bayreuth. Nou moet ik ook in 1984 gaan zei ik. Ik heb toen aangevraagd, maar het lukte me niet. Ook in '85 en '86 heb ik aangevraagd en voor dit jaar. Misschien dat het voor volgend jaar lukt. Afwachten maar."

Tegenwoordig bezoekt Richard regelmatig voorstellingen van de Hamburgische Staatsoper en van De Nederlandse Opera in Het Muziektheater. Hij bezoekt de matinée-voorstellingen van De Nederlandse Opera. Niet alleen, maar in gezelschap, samen met een 23-jarige jongeman die hij drie jaar geleden heeft leren kennen bij een Arnhemse muziekhandel. Met hem heeft hij een abonnement genomen op de voorstellingen van De Nederlandse Opera:

"Op zijn naam staat het abonnement. Hij komt me altijd halen met zijn autootje en dan rijden we er gauw heen. Dat vind ik altijd wel leuk en prettig. Toen ik hem leerde kennen was hij 20. Hij kende alle symfonieën van Mahler en Bruckner noot voor noot uit z'n hoofd. Hij houdt ook erg van Richard Strauss en hij is zeer Wagner-minded. Een zeer intelligente jongeman. Hij studeert rechten en filosofie."

Richard zou met deze jongeman ook graag naar Bayreuth gaan, ondanks het feit dat Bayreuth allang niet meer 'het heilige oord' is van weleer:

"Bayreuth interesseert me niet meer zoals vroeger. Vroeger was Bayreuth voor mij de heiligste tempel. Dat is allang niet meer zo, met al die gekke opvoeringen. De ensceneringen, de regie, dat is allemaal zo dwaas."

Met de manier waarop operawerken de laatste decennia door regisseurs worden geënceneerd en geïnterpreteerd heeft hij vaak de grootste moeite:

"Toen Bayreuth in 1976 honderd jaar bestond werd er een nieuwe 'Ring' gegeven onder de dirigent Pierre Boulez en de regisseur Patrice Chéreau. Daar zie je Siegfried in smoking en Brünnhilde in avondtoilet en de goden gaan met hutkoffers 'Walhall' binnen en je ziet een fabriek op de achtergrond. Dat brengt mij niet dichterbij tot Wagner. Ik vind het krankzinnig dat de grote werken van Wagner en ook bijvoorbeeld de op klassieke drama's gebaseerde werken van Verdi op deze wijze schade worden berokkend. Ik vind het belachelijk. De 'Ring' van Wagner speelt in de prehistorie, de godentijd. Vroeger werden die werken van Wagner heel anders geduid. Maar die ensceneringen van tegenwoordig brengen mij niet in het minst tot de kern en de symboliek van Wagner. Het is vlegelachtig. Het is kwajongensachtig. Een paar jaar geleden zag ik hier 'Parsifal'. Dat was ook zo'n ramp. De makers willen alleen maar etaleren, iets nieuws brengen. Ik word daar soms doodziek van. De grote werken worden er door misbruikt. Je ziet het ook in de toneelwereld. Het theater zit er vol van. Bij het toneel worden die grote werken van Shakespeare en dergelijke zo krankzinnig gebracht. Ik hou

erg van toneel, maar ik ga er nooit heen. Vertoningen die je helemaal niet dicht bij Shakespeare of Schiller brengen, daar heb ik geen zin in. Een paar maanden geleden gaf men in Duitsland een 'Carmen' waarin Carmen opkomt in een sport-auto. Dat slaat op niks. Het zijn allemaal vlegelachtige kwajongens die dat brengen."

Het grote verschil tussen het bijwonen van een opera-opvoering in het theater en thuis naar een opera luisteren is dat je thuis in je fantasie alles kunt zien met je 'innerlijk oog', terwijl je in het theater gedwongen wordt te kijken naar een enscenering die je misschien rampzalig vindt:

"In het theater word je gedwongen te kijken. Thuis kun je in je fantasie alles zien met je 'innerlijk oog', net zo mooi, leuk of aardig als je zelf wilt."

'Tristan und Isolde' is 'het moeilijkste en heerlijkste werk dat er bestaat'. Richard heeft er wel tien opvoeringen van gezien in het theater, maar iedere keer was het een even grote ramp voor hem:

"De 'Tristan' moet je innerlijk horen. Dat moet je horen van de radio of van de plaat, maar je moet dat niet zien. Want dan komt er meestal teleurstelling uit de bus."

Tijdens het enkele uren durende gesprek komt telkens Wagner om de hoek kijken. Maar Richard spreekt ook uitvoerig over andere componisten en hun muziek. Af en toe lijkt het wel of ik een hoorcollege musicologie zit bij te wonen. Een hoorcollege waarin alles op één middag de revue moet passeren. De stof die wordt behandeld omvat onder andere 'de grondslagen van de Westerse muziek' (beknopt), 'het ontstaan van de opera in Florence', 'de nationale scholen in de negentiende eeuw', 'de hervormers Gluck en Wagner', 'verschillende operagenres: stijlen en conventies', 'het belcanto', 'de romantische opera' en 'het verisme'. Af en toe onderbreekt hij zijn verloop. Hij neemt

plaats achter zijn vleugel en laat me horen waar hij het allemaal over heeft. Richard is geïnteresseerd in de meest uiteenlopende 'serieuze' Westerse muziek. Onder het motto 'van Bach tot Bartok' volgt hieronder een korte impressie van zijn muzikale belangstelling:

"Ik ben geïnteresseerd in van alles. Beethoven vind ik het grootst. Mozart vind ik het schoonst. Dat vind ik een hoogtepunt aan schoonheid. Maar mijn diepste emoties die krijg ik niet door schoonheid. Ik ben zeer gevoelig voor schoonheid. Vandaar dat ik van Mozart hou. De pianoconcerten van Mozart, die zijn van een schoonheid. Dan heb ik soms het gevoel dat de wereld stilstaat. Een symfonie van Mozart is mooier dan een symfonie van Beethoven. Maar Beethoven zet me meer ondersteboven. Dat zijn heel andere emoties. En ik hou ontzettend veel van Bruckner. Mahler niet zo eigenlijk. Daar hield ik in mijn puberteit wel erg van. Dat is verdrongen door Bruckner. Ik hou erg van Verdi en ook van de 'Fransen', Debussy en Ravel. Schubert vind ik ook prachtig. Zijn doorgecomponeerde liederen vind ik enorm. Van Bach ben ik in de oorlog gaan houden. Ik heb een enorme bewondering voor Bach, maar het is niet van huis uit mijn componist. Ik hou erg veel van Bartok. Bartok vind ik niet alleen mooi, maar daar hou ik echt van. Maar verder dan Bartok ga ik geloof ik niet. Die moderne partituren kan ik niet lezen. Dat zijn net grafische voorstellingen. Ik heb bij de familie Scheffers in huis ontzettend veel moderne muziek gehoord. Peter Schat heeft een half jaar bij hen in huis gewoond en ik heb daar toen al die moderne muziek gehoord, vaak tot diep in de nacht. En dan dacht ik, dit is heel interessant, dit is de muziek van deze tijd, dus daar moet ik van op de hoogte zijn. Maar het zet me niet ondersteboven. Schönberg heeft hele mooie dingen geschreven, maar daar weet ik te weinig van. Voordat Schönberg met het twaalftoons-systeem begon was ie zeer romantisch, 'verklärte Nacht', dat vind ik erg mooi, dat is prachtig. Dat is voor zijn seriële muziek. De 'Gurre-Lieder' heb ik ook van Schönberg. Zij zijn een aansluiting op Wagner's 'Tristan'. Je hoort dat het later is geschreven, aan het begin van deze eeuw. Maar ik vind de 'Tristan' in harmonisch opzicht veel gewaagder."

Voor Wagner heeft Richard altijd veel bewondering gehad. Hij windt zich tijdens het gesprek herhaaldelijk op over de anti-Wagneriaanse houding die hier in Nederland altijd zo gedomineerd zou hebben. Uitgebreid vertelt hij over de onuitroeibare Wagner-'haat' van 'de Hollanders', die volgens hem de laatste jaren wel wat geluwd en veel minder heftig is dan tot voor enkele tientallen jaren geleden het geval was. Vaak kwam de 'anti-Wagner'-houding tot uiting in

operarecensies. Vanzelfsprekend moest ook de Wagnervereeniging het ontgelden:

"In 1949 woonde ik bij de familie Scheffers in huis. Op zondag 3 april bezocht ik samen met Gerrit en Treesje (Thérèse Scheffers-Vegt en haar echtgenoot, PdR) de 'Tristan' in Amsterdam. Dat was nog een opvoering van de Wagnervereeniging met onder andere Kirsten Flagstad. En toen stond er in de kritiek (hij kan de bron niet nader aanduiden, PdR) dat het nu maar eens uit moest zijn met die tijd van het kapitalisme en van dat Wagner-gedoe, want mensen die van hun werk naar huis fietsten konden haast niet door de Leidsestraat vanwege al die auto's van die mensen die naar de Wagnervereeniging gingen. Dat was haat. Dat was afkeer. En zo ging dat stuk door."

In 1974 was het hetzelfde liedje in een recensie van Lex van Delden over een opvoering van 'Tristan und Isolde':

"In 1974 was er in Amsterdam een opvoering van de 'Tristan' met een prachtig mooie Isolde. En toen schreef Lex van Delden dat het nu maar eens uit moest zijn met die volkomen verouderde, nietszeggende muziek van Wagner. Bernard Haitink heeft daar toen op een hele lieve vriendelijke manier iets tegenin gebracht om duidelijk te maken dat Van Delden het toch niet zo aan het goede adres had."

Ook op het muzieklyceum waar Richard doceerde kon men Wagner niet pruimen. Vooral de houding van de directeur van het Amsterdams Muzieklyceum, 'die' Van Rooijen, schoot hem in het verkeerde keelgat:

"Ik was leraar op het muzieklyceum. Die Van Rooijen was de directeur. Die wilde de naam Wagner niet eens horen. Dan werd ie hysterisch. Toen heb ik eens een keer tegen hem gezegd dat twee eeuwen gelden het hoogtepunt van de muziek Bach's Mattheus-passie was en dat het hoogtepunt van de muziek in de vorige eeuw Wagner's 'Tristan' was. Ik heb toen tegen hem gezegd dat hij er als directeur van zo'n grote muziekinstelling niks van wist. Van Rooijen's mening had niets met muziek te maken. Het had alleen maar te maken met het idee dat hij 'politiek' goed zat. Ik kreeg daar wat van, van dat gedoe. Aan die idiote hysterie heb ik nooit meegedaan. In 1963 werd in de Stadsschouwburg 'Die Walküre' gegeven. Daar heb ik toen leerlingen van het muzieklyceum mee naar toe genomen. Ik heb toen tegen ze gezegd: 'dit mag je niet zeggen. De directie van het muzieklyceum mag dit niet weten'. Er waren andere leerlingen die de week daarop zeiden, 'meneer, we zijn vorige week naar "Die Walküre" geweest'. Ik vroeg hoe ze het hadden gevonden en ze zeiden: 'nou, we vonden het toch eigenlijk heel mooi'. 'Toch eigenlijk', want ze mochten het niet mooi vinden van het muzieklyceum. Maar Wagner's werken zijn zo groot en universeel, die 'pakken' toch."

Richard ervoer niet alleen een grote haat tegenover Wagner's operamuziek, maar ook tegenover het medium opera in het algemeen. De bron van die haat zouden we moeten zoeken in de Calvinistische mentaliteit die in Nederland lange tijd gedomineerd zou hebben:

"Kijk eens, Holland is natuurlijk altijd tegen theater, tegen opera geweest. Dat kwam door dat Calvinisme. Calvinisten hebben lak aan theater, dat interesseert hen niet. Vergeet niet, de Hollanders houden over het algemeen niet zo van muziek. Hier in Nederland heb je de Calvinisten en de Gereformeerden. Als je ze bij elkaar optelt zijn het er niet eens zo verschrikkelijk veel. Maar ze hebben hier een enorme invloed gehad. Nederland was domineesland en Calvijn heeft hier reuze huis gehouden. Alles wat mystiek, extase en verrukking is werd gedood. Bewust, niet per ongeluk. Het theater is het voorportaal van de hel. Daar wordt de mens neergezet met al zijn emoties en innerlijke drijfveren. Daar leer je natuurlijk alleen maar slechte dingen van. Je moet niet naar Shakespeare gaan. Je moet naar een dominee en naar een kerk met een paar inscripties op witte muren gaan. Holland is altijd tegen Wagner geweest. Een Calvinist kan niet tegen die erotische verrukkingen van Wagner. Dat is zinnenbegoochelend. Dat is dat innige Calvinisme. Typisch Hollands! In de kerk heb ik nooit iets moois gehoord, maar dat zal wel aan mij liggen. Ik ben niet confessioneel opgevoed. Ik spreek niet over de katholieke kerk. Die heeft een mooie liturgie, ook door het Gregoriaans."

Hij is ook van mening dat veel mensen niet naar muziek kunnen luisteren. Wagner bijvoorbeeld, daar moet je 'niet alleen met je oren, maar ook met je innerlijk oog en met alles wat er in je leeft naar luisteren':

"Je moet je door Wagner laten omhelzen en omver laten werpen. Dat willen een heleboel mensen natuurlijk niet. Die zeggen: 'ik wil niet omver geworpen worden'. Ze durven niet. Ze hebben er angst voor. Het is ook vaak heel angstig natuurlijk. Er worden dingen in de muziek en op het toneel gebracht die zover gaan dat mensen zeggen dat ze dat niet willen. Ze zijn bang met zichzelf geconfronteerd te worden. Zodra er een goeie noot muziek op de radio komt, een symfonie van Bruckner of van Beethoven, dan draaien een heleboel mensen de knop om. Er is iets met deze muziek waar ze niet tegen kunnen. Ze zetten het meteen af. Het is veel te opdringerig. Ze kunnen en willen er niet naar luisteren omdat ze niet tegen hun eenzaamheid kunnen. Ze zijn er toondoof voor. Wat ze willen is muziek op de achtergrond. Er zijn mensen die alleen maar met elkaar kunnen praten als er op de achtergrond een luidspreker staat te schallen en te brullen, want ze zijn ook bang voor de stilte. Maar muziek is om naar te luisteren. Vandaar dat ik muziek haat als ik het niet wil horen. Wat dat betreft ben ik volkomen dictatoriaal. Ik wil alleen maar muziek horen als ik dat wil. En dan wil ik ook

de muziek horen die ik wil horen. Als ik de radio aanzet en ik hoor iets wat me niet bevalt, dan zeg ik: 'weg'!"

Richard houdt er van om 'samen met_ gelijkgestemde vrienden' opera's te beluisteren. Bij de familie Scheffers in Bloemendaal werden vroeger voor een besloten kring van vrienden zogenaamde 'muziekfestivals' georganiseerd. Er vonden ook 'Wagner-festivals' plaats waarbij Richard lezingen hield:

"We hebben grote festivals gehad. Vaak gingen we dan tot zo'n uur of 4,5 's nachts door met luisteren. Er waren ook Wagner-festivals waarbij ik dan de inleidingen gaf. Dat was bij de familie Scheffers thuis. We waren dan met ongeveer twintig mensen bij elkaar. Dat was enig. De gasten kwamen dan om ongeveer twee uur 's middags."

Af en toe geeft Richard in zijn eigen woning ook 'festivals':

"Ik doe het hier ook wel. Dat is erg leuk. Vorig jaar heb ik hier nog de 'Parsifal' gedaan. Dat kon ik niet in één dag doen. Dat heb ik in twee dagen gedaan. De eerste middag, de eerste inleiding. En toen de eerste akte, een analyse. En 's avonds de hele eerste akte. Die duurt twee uur. Een paar dagen later heb ik de tweede en de derde akte gedaan. Ik ben dan met mensen die hier veel en graag komen. Zoveel mensen als bij de familie Scheffers vroeger kan ik hier niet aan. Ze moeten natuurlijk allemaal eten. We zijn hooguit met z'n zessen. Ik moet dus vreselijk oppassen wie ik wel of niet vraag. De 'Butterfly' heb ik hier ook al enkele malen gegeven. Dat is een 'smartlap'. Als ik hem hier geef -ik heb een prachtige opname met Von Karajan- dan zeg ik tegen de mensen, 'dit is een smartlap en wie niet huilt die zit er naast'. Ik leg dan papieren zakdoeken op tafel. De 'Butterfly' is helemaal geschreven op tranen. Als je de grote Verdi of Wagner hoort dan heb je ook vaak zeer diep ontroerende momenten. Maar zij schrijven nooit zoals Puccini, terwille van de tranen. Puccini was zeer sentimenteel en daar ben ik blij om, want hij kon dat. Hij deed dat geweldig. Zijn 'Bohème' is misschien wel het allermooiste van melodie. Vorige week vrijdag heb ik hier 's avonds met vrienden onder andere de laatste akte van 'Simon Boccanegra' van Verdi beluisterd. Dat is de muziek van Verdi die me het meeste heeft gezegd. De anderen waren het met me eens."

Hij wil me graag een gedeelte uit de laatste akte van 'Simon Boccanegra' laten horen. Daar heb ik geen bezwaar tegen. Ik ben er ook wel benieuwd naar want ik heb dit werk van Verdi nog niet eerder beluisterd. Hij overhandigt mij de tekst en stelt vervolgens zijn CD-speler in werking. De

komende twintig minuten laat ik de 'nieuwe' muziek op mij af komen. Terwijl ik me daarbij zo goed mogelijk probeer te verdiepen in het libretto zit Richard -in een zetel rechts van mij- stil, geconcentreerd en roerloos te luisteren, met één hand voor zijn ogen en tegen zijn voorhoofd. Hij gaat -zo te zien- helemaal op in het muzikale gebeuren.

Opera is een interessante kunstvorm omdat 'de mens met al zijn drijfveren en wat hem beweegt aan liefde, haat, afgunst en edelmoedigheid wordt neergezet in muziek':

"Opera -en kunst in het algemeen- verrijkt je gevoelsleven. In opera's worden emoties kracht bijgezet door de muziek. Toneel is gesproken woord. Dat kan ook prachtig zijn. Opera wordt door de muziek op een bijzondere manier gebracht."

De Nederlandse Opera verricht 'hele goeie prestaties'. Het is alleen jammer dat de grote operasterren te duur zijn voor de Nederlandse operapraktijk:

"De groten mis ik hier wel. Die zijn te duur voor hier. In Londen, Hamburg, Wenen, heb ik al die groten, Carreras, Domingo en anderen gehoord. Dat is geweldig. Die stemmen kunnen wij niet betalen."

Over de programmavoering van De Nederlandse Opera in het seizoen '86-'87 is Richard wel tevreden. Dat minder bekende opera's als 'Der Kreidekreis' van Zemlinsky en 'Doktor Faust' van Busoni door De Nederlandse Opera onder de aandacht worden gebracht vindt hij 'erg interessant':

"Zemlinsky, dat is goeie muziek. 'Der Kreidekreis' vond ik heel mooi. 'Doktor Faust' vond ik in muzikaal opzicht van een nog hoger gehalte. Erg interessant dat de Nederlandse Opera nu dit soort werken geeft, want ze zijn zeker de moeite waard."

Toneel en ballet vindt Richard 'prachtig', maar hij gaat er zelden of nooit naar toe. Televisie kijken doet hij niet want hij heeft geen televisie in huis:

"...maar als ik in Hamburg ben en logeer dan kijk ik wel televisie en dan geniet ik er erg van. Er zijn dan altijd wel concerten op televisie die ik wil horen."

Uitgaan in het nieuwe Muziektheater 'is erg prettig'. Als Richard een operavoorstelling bezoekt vindt hij het erg belangrijk om er verzorgd en feestelijk gekleed uit te zien:

"Smoking of rok wordt tegenwoordig niet meer gedragen. Vroeger ging ik in rok naar de Wagnervereeniging. Dat was een feest. Dat vond ik leuk. Dat is nu helemaal uit de tijd. Maar ik weet wel dat als ik nu plaatsen voor Bayreuth zou krijgen, ik in elk geval een nieuwe smoking zou aanschaffen. Ik ga op zondagmiddag niet in smoking naar Het Muziektheater. Dat is uit de tijd. Ik vind het niet juist dat mensen in spijkerbroek naar de opera gaan. Uitgaan in het Holland Festival vind ik bijvoorbeeld heel feestelijk. Maar in de vijftiger en zestiger jaren heb ik tijdens het Holland Festival in Amsterdam mensen op blote voeten, sandalen en in coltrui gezien. Nou, dat vind ik vreselijk. Als je naar zulke grote voorstellingen toegaat en je hebt jezelf dan zó toegetakeld. Vreselijk. Zulke grote manifestaties moet je feestelijk bezoeken. Daar betuig je de artiesten een eer mee. De laatste tien, vijftien jaar, als ik in Hamburg kom, zie ik dat het publiek daar ook altijd 'toilet maakt'. Peter Schat, die een tijd bij de familie Scheffers in huis woonde, ging naar Bayreuth. Dat 'toilet' dat daar gemaakt werd vond hij vreselijk. Daar werden juwelen vertoond en zo. Maar Peter Schat gaat het liefst in zwembroek. Dan zeg ik, 'goed, dat moet hij dan maar weten'.

Analyse case 5:

In het leven van de 75-jarige Richard Kolk uit Oosterbeek heeft muziek altijd een zeer belangrijke rol gespeeld. Als kind voelde hij zich al sterk aangetrokken tot muziek en opera. Op latere leeftijd ging hij verder in de muziek. Hij werd muziekdocent. Richard luistert veel naar muziek en musiceert veel. Hij is een all-round muzikkliefhebber. Zijn muzikale belangstelling is zeer veelomvattend en uiteenlopend. Op operagebied neemt hij kennis van het gehele repertoire. Het bezoeken van operavoorstellingen is voor hem erg belangrijk, ondanks het feit dat hij in het theater vaak kennis moet nemen van 'rampzalige' ensceneringen. Niet alleen vroeger maar ook nu nog bezoekt hij vele voorstellingen, zowel in Nederland als in het buitenland. Ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus, zoals het kleding- en statusvertoon van het operapubliek gedurende de pauze, staan in hoog aanzien. De glamour en de glitter mogen van Richard in het operatheater niet ontbreken. Hij vindt een bezoek aan de opera een feestelijk gebeuren, waar je feestelijk gekleed heen moet gaan. Het kennisnemen en beleven van opera in het theater is lang niet toereikend om zijn operabehoefte te kunnen bevredigen. Thuis luistert hij erg veel naar opera. Voor de mensen die deel uitmaken van Richard's vriendenkring vervullen muziek en opera een belangrijke samenbindende functie. Muziek en opera brengen hen tot elkaar. Van het grote belang dat Richard en diens vrienden hechten aan muziek en opera getuigen de 'muziek- en operafestivals' die vroeger bij de familie

Scheffers werden gehouden en tegenwoordig nog steeds bij Richard in Oosterbeek plaatsvinden. Richard is ook een meelever. De emotionele kwaliteiten van muziek worden door Richard voortdurend benadrukt -wie bij de 'Butterfly' niet huilt, 'die zit er naast'-. De mythische inhoud van operaverhalen en de ceremoniële en rituele kwaliteiten van de opera-opvoering oefenen een grote aantrekkingskracht uit. In het gesprek en uit zijn luistergedrag tijdens de derde akte van 'Simon Boccanegra' komt duidelijk tot uiting dat hij door de emotionele lading van de muziek en de inhoud van operaverhalen heel diep wordt geraakt. In zijn motieven om van opera kennis te nemen speelt 'het erotische element' -dat in vrijwel alle opera's op de voorgrond treedt- een voorname rol. Richard spreekt bijvoorbeeld over de 'erotische verrukkingen' van Wagner. Richard vertelt dat de opera overtuigend gestalte kan geven aan de mens met al zijn gevoelens en innerlijke drijfveren vanwege de emotionele zeggingskracht van de muziek. Van de gezongen taal als een expressie- en communicatiemiddel gaat voor Richard een grote overtuigingskracht uit. De elementen in muziek en opera waar 'de Calvinisten' een grote afkeer van hebben -mystiek, extase en verrukking- spelen in zijn waardering en beleving van opera een essentiële rol. Al op zeer jeugdige leeftijd had hij 'voeling' met de mystiek, de extase en de verrukkingen van de opera ('dingen waar ik in oploste'). Uit allerlei uitspraken van Richard komt naar voren dat van muziek en opera een therapeutische werkzaamheid uitgaat. Muziek kan hem helemaal 'ondersteboven zetten'. Als hij naar 'Tristan und Isolde' luistert laat hij zich niet alleen door Wagner 'omhelzen' maar ook 'omver werpen'. Door het kennismaken van opera wordt hij op een intense wijze met zijn eigen gevoelens en drijfveren, kortom, met zichzelf geconfronteerd. Het zijn in Richard's operabeleving vooral 'de mystiek, de extase en de verrukkingen' van operawerken die een grote aantrekkingskracht uitoefenen. Met andere woorden, in zijn operabeleving spelen metafysische kwaliteiten een essentiële rol. In dit opzicht verleent en ontleent hij heel nadrukkelijk zin aan de opera in relatie tot zijn dagelijks bestaan.

CASE 6: GERDI VAN BUSSEL EN DE ONWERKELIJKHEID VAN HET 'ZINGEND DOODGAAN'

Op donderdagavond 9 april 1987 ontmoet ik in de foyers van Het Muziektheater -tijdens de pauze van de voorstelling van Busoni's 'Faust'- mijn zesde informant, de 54-jarige Gerdi van Bussel uit Groenekan. Gerdi is gekleed in een zwarte avondjurk en in het gezelschap van een vriendin waarmee ze dit seizoen in Het Muziektheater opera's bezoekt. Ze is bereid om met mij op een andere plaats en een ander tijdstip over haar beleving en waardering van opera te praten. Gerdi is biologe. Ze werkt op een laboratorium in

Utrecht. Daar spreek ik haar op woensdagmiddag 15 april.

Gerdi heeft samen met een vriendin voor het seizoen '86-'87 een abonnement genomen op operavoorstellingen van De Nederlandse Opera in Het Muziektheater. Uit nieuwsgierigheid naar het nieuwe theater besloten ze een abonnement te nemen. Gerdi vertelt dat ze, in tegenstelling tot haar vriendin die in Amstelveen woont en al jaren regelmatig operavoorstellingen in Amsterdam bezoekt, van opera heel weinig afweet. Vóór de ingebruikneming van Het Muziektheater ging ze zelden of nooit naar de opera:

"In het Holland Festival heb ik jaren geleden wel eens 'De liefde voor de drie sinaasappelen' van Prokofief gezien en ik ben in Praag een aantal jaren achtereen als gast van de Universiteit van Praag in het kader van een onderzoeksproject naar de Opera van Praag geweest. Daar heb ik de 'Zauberflöte' van Mozart bezocht. Dat is een heel feestelijk stuk muziek."

Omdat ze wisten dat het moeilijk zou zijn om aan kaartjes te komen voor operavoorstellingen in Het Muziektheater en omdat ze 'wel eens wilden zien wat ze in dat nieuwe theater zouden gaan brengen' besloten Gerdi en haar vriendin een opera-abonnement te nemen. De laatste jaren bezoekt Gerdi met haar vriendin ook toneelvoorstellingen in het Cultureel Centrum van Amstelveen. Met opera heeft Gerdi weinig ervaring. Ook operette heeft ze weinig gezien. In Wenen zag ze een keer -toen ze daar was voor een congres- 'Der Zigeunerbaron'. Gerdi's muzikale belangstelling gaat voornamelijk uit naar klassieke muziek. Ze houdt vooral van kamermuziek, orkestwerken en vocale muziek:

"Ik heb ieder jaar een abonnement bij het Muziekcentrum Vredenburg. Meestal is dat een abonnement voor kwartetten. Ik heb ook wel eens een abonnement voor een zangserie en abonnement voor orkestwerken gehad. Voor het Concertgebouw-orkest lukt me dat steeds niet. Mijn belangstelling voor vocaal werk is er pas de laatste tientallen jaren bijgekomen. Mijn moeder zong veel. Zelf zing ik niet."

Ze houdt ook erg van toneel. Daar ging ze vroeger vaak naar toe. Tegenwoordig ontbreekt haar de tijd om toneel te kunnen bezoeken:

"Ik ben altijd veel naar toneel geweest. De laatste twee jaar heb ik wegens mijn werk nergens meer tijd voor. Die kwartetserie sleep ik er gewoon uit. Door werkomstandigheden zit ik nogal vast. Toneel heb ik de laatste tijd nauwelijks gezien. De vier aan dit seizoen voorafgaande jaren heb ik met mijn vriendin veel toneelvoorstellingen in het Cultureel Centrum in Amstelveen gezien. Een goed toneelstuk, daar kan ik ontzettend van genieten. Er zijn jaren geweest dat ik tijdens het Holland Festival drie, vier keer in de schouwburg zat, ook voor Franse en Italiaanse stukken. Italiaans versta ik nauwelijks, frans is goed te volgen. Bij die Italiaanse stukken lette ik vooral op het spel waar ik soms helemaal door werd gegrepen."

Gerdi komt uit een gezin waar muziek werd gestimuleerd. Ze heeft pianoles gehad:

"Muziek werd gestimuleerd. Ik was de jongste thuis. Ik had één oudere zus en één oudere broer. Mijn zusje en ik kregen, traditioneel, pianoles. Mijn broer kreeg vioolles. Ik begon in het begin van de oorlog met pianoles. Dat hield op in de laatste fase van de oorlog. Ik heb het later nooit meer opgepakt. In mijn studententijd hier in Utrecht heb ik een jaar of vier blokfluit gespeeld en daar ben ik later nog lang mee doorgedaan."

Ze luistert thuis niet naar opera's. Over het programma dat dit seizoen door De Nederlandse Opera wordt gebracht kan ze weinig zeggen:

"Ik weet er weinig van. Eerlijk gezegd was in het bepalen van de te bezoeken voorstellingen ook de dag van de voorstelling van belang. Dus zoiets van: welke serie is het meest geschikt om samen te kunnen bezoeken. Ik weet niet meer of een bepaalde opera of componist in de overwegingen een rol hebben gespeeld."

Voor de aanvang van een operavoorstelling leest Gerdi altijd de korte inhoud van de opera door. Ze heeft meestal geen tijd om zich nader in de inhoud van een operawerk te verdiepen:

"Vantevoren een libretto doornemen komt er nooit van. Als ik nou vooraf de tekst zou lezen en zou weten wat voor scènes in de opera voorkomen dan zou ik er misschien meer uithalen. Meestal komt dat er niet van."

In de opera kun je 'ontzettend van de muziek genieten':

"en ik let ook vaak op het orkest en de akoestiek, de ruimte waar het in klinkt."

Tussen het beleven van een toneelvoorstelling en een operavoorstelling bestaat 'een enorm verschil'. Toneel 'spreekt meer aan'. Opera is vaak 'onwerkelijk, vooral sterfscènes':

"Ik heb het altijd gek gevonden dat in de opera mensen zingend doodgaan. Dat vond ik altijd raar. Dat vind ik gek en onwerkelijk. Toneel ervaar ik dieper. Daar ontleen ik meer aan dan aan opera. Ik ontleen aan toneel diepere gevoelskwaliteiten dan aan opera."

Gerdi kan zich niet op een of andere wijze identificeren met de gevoelens en wederwaardigheden van de personages op het operatoneel:

"Identificatie, zover gaat het zeker niet bij opera. Bij toneel haal ik er thuis, of na de voorstelling, erover nadenkend, wel een bepaalde strekking of boodschap uit. Van operaverhalen weet ik te weinig. Maar opera vind ik leuk als schouwspel. Het is feestelijk in dat nieuwe gebouw. Verder zie ik het afstandelijk."

Net als vele andere operabezoekers, vindt Gerdi het belangrijk om in speciale kleding naar de opera te gaan:

"Ik vind het belangrijk hoe je gekleed bent. Het komt wel eens een enkele keer voor dat ik -als ik laat van m'n werk kom- in spijkerbroek ga omdat ik geen tijd meer heb om me te verkleden, maar normaal gezien kleeft ik me echt speciaal voor het bijwonen van een concert- of opera-uitvoering. Ik vind de opera heel feestelijk. Als je in de foyers van Het Muziektheater rondloopt en naar buiten over de Amstel kijkt, dat is grandioos. Ik beleef het als iets feestelijks. Het heeft allure. In Amsterdam is er geen ander gebouw met deze allure. Die openheid als je binnenkomt, het zicht op de gracht, grandioos!"

Analyse case 6:

De 54-jarige biologe Gerdi van Bussel uit Groenekan is een 'nieuwkomer' in de opera. Het beleven van 'opera' in het theater is een 'nieuw' fenomeen voor haar. Voor de ingebruikneming van Het Muziektheater bezocht ze zelden of nooit operavoorstellingen. Buiten het theater houdt Gerdi zich niet met opera bezig. Ze beluistert en verzamelt geen opera's en lezen over opera doet ze ook niet. In haar motieven om in het seizoen '86-'87 voor het eerst in haar leven

een opera-abonnement op operavoorstellingen van De Nederlandse Opera te nemen speelde de aantrekkingskracht van het nieuwe Muziektheater in Amsterdam een voorname rol. Gerdi behoort ook tot het uitgaanspubliek. Een bezoek aan de opera betekent voor haar in eerste instantie een feestelijke uitgaansavond die ze samen met haar vriendin wil beleven. Burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus spelen in Gerdi's motieven voor opera-bezoek een essentiële rol. Ze hecht, vooral tijdens de pauze van een voorstelling, aan de ambiance in het operatheater. Ze vindt het ook belangrijk om zich feestelijk te kleden voor een bezoek aan de opera. De mythische, ceremoniële en rituele kwaliteiten die in de opera-opvoeringsritus liggen besloten spelen in haar motieven voor operabezoek nauwelijks een rol. Ze bekijkt de opera-opvoering afstandelijk. Ze kan zich moeilijk in de gevoelens van de operapersoonages en de gebeurtenissen die zich op het operatoneel afspelen verplaatsen. De retorische kwaliteiten van de operazang schieten daartoe blijkbaar tekort. Gerdi heeft vooral moeite met de manier waarop operapersoonages in mimisch opzicht aan de inhoud van het operadrama gestalte geven. In haar gedachtengang over de betekenis van operazang als een communicatie- en expressiemiddel manifesteert zich heel nadrukkelijk het antitheatrisch vooroordeel ten opzichte van opera. Ze vindt de gezongen communicatie van de opera onnatuurlijk en ongeloofwaardig. Vooral het sterven uit volle borst vindt ze onwerkelijk, want in het dagelijks leven kun je niet zingend doodgaan. Gerdi is niet in staat operazang als communicatievorm serieus te nemen. Daardoor kan ze ook onmogelijk zin aan de opera verlenen en ontleen in relatie tot haar dagelijks bestaan.

Case 7 en 8: Axel Esman en Anne van Loo

Case 7 gaat over de kunstschilder Axel Esman en in case 8 gaat het om diens vriendin, de kunstenares Anne van Loo. Axel en Anne wonen samen. Ik kwam niet via het theater, maar via een vriendin die ook antropologie studeert, met deze twee informanten in contact. Ik heb met Axel en Anne afzonderlijk en niet in elkaars aanwezigheid gesproken. Met Axel sprak ik op woensdagochtend 22 april en met Anne een week later, op woensdagochtend 29 april. De gesprekken vonden plaats in de woning van Axel en Anne.

CASE 7: AXEL ESMAN: LEKKER ONDERUIT ZAKKEN IN HET
OPERATHEATER

Axel Esman is 25 jaar en kunstschilder. Hij woont samen met zijn vriendin Anne in de Amsterdamse Kinkerbuurt. Axel werd geboren in Utrecht. In Groningen volgde hij een opleiding aan de kunstacademie. Axel schildert. Hij vertelt dat daar absoluut niet van valt rond te komen. Naast het maken van schilderijen houdt hij zich vooral bezig met het schilderen van decors voor theaterproducties. Hij werkt meestal aan decors voor het Taller-Instituut.

Axel bezoekt sinds het theaterseizoen '84-'85 regelmatig operavoorstellingen van De Nederlandse Opera. Vóór de ingebruikneming van Het Muziektheater bezocht hij generale repetities van operaproducties van De Nederlandse Opera in het Circustheater in Scheveningen en voorstellingen van De Nederlandse Opera in de Stadsschouwburg. Door zijn vriendin Anne maakte Axel drie jaar geleden kennis met opera in het theater. Voor die tijd had hij zich nooit met opera beziggehouden:

"Ik heb met de opera kennism gemaakt door Anne en een vriendin van haar die werkt bij De Nederlandse Opera. Anne kent meerdere mensen die werkzaam zijn bij De Nederlandse Opera. Voordat ik naar de opera ging, hoorde ik altijd van die onzinnige verhaaltjes over opera. Ik wist er niets van. Ik had van opera zo'n idee van 'operette', 'kitscherig' met allemaal 'kleffe' dingen en toestanden. Dat bij opera ook nog een serieuze, gevoelige atmosfeer kon horen -anders dan die schijnwereld van de operette- wist ik helemaal niet."

Axel en Anne bezoeken veel generale repetities waarvoor ze vaak kaartjes van medewerkers van De Nederlandse Opera krijgen aangeboden. Daarnaast bezoeken ze ook regelmatig de normale publieksvoorstellingen. Ze hebben geen abonnement maar kopen losse kaartjes. Dat betekent dat ze in

het auditorium van Het Muziektheater telkens op verschillende plaatsen zitten. Waar ze komen te zitten is afhankelijk van de plaatsen die beschikbaar zijn, maar als het mogelijk is zit Axel het liefst op de 'eerste rang'-plaatsen in het middengedeelte van het eerste balkon.

Hij luistert het liefst naar twintigste-eeuwse operawerken:

"Ik heb nog niet echt een favoriet genre. Het is voor mij nog steeds kennismaken met wat er allemaal bestaat, maar ik luister toch voornamelijk naar moderne werken."

De twintigste-eeuwse operawerken die hij tot nu toe in Het Muziektheater heeft gezien - 'Faust' van Busoni en 'Der Kreidekreis' van Zemlinsky - bevielen hem goed. Acht jaar geleden ging Axel meer naar moderne muziek luisteren:

"Ik luister wel eens naar barokmuziek en klassieke muziek. Van popmuziek hou ik niet. Ik hou ook van liederen en Verdi vind ik ook wel mooi, maar mijn voorkeur gaat eigenlijk vooral uit naar moderne muziek. Mijn belangstelling voor moderne muziek werd gewekt door minimal music. Dat vind ik hele fijne werkmuziek. Ik word er rustig van. Je kunt zelf bepalen wat voor sfeer het creëert. Ik hou niet van muziek die je een uitgesproken sfeer oplegt. Soms wel, maar meestal niet. Bij minimal music gebeurt het me niet dat me een sfeer wordt opgelegd. Dat vind ik heel prettig. Over het algemeen vind ik het heel subtiel wat er in die muziek gebeurt, maar het kan ook wel eens heel saai zijn. Ik luister voornamelijk naar Steve Reich. Glass heb ik niet zo veel beluisterd. Die vind ik ook nogal saai. Glass is ook veel soberder. John Adams vind ik een beetje 'kitsch'-achtig, het klinkt alsof ie hier en daar wat muziek heeft weggepikt. Ik luister ook wel naar atonale muziek."

Hij heeft nooit een muziekinstrument leren bespelen:

"Muziek werd niet gestimuleerd. Ik heb nooit echt muziek gespeeld. Ik heb wel eens op een gitaar getingeld, maar verder niets. Ik heb een broer. Daarvoor geldt hetzelfde. Klassieke muziek heb ik zelf moeten ontdekken en ook via vrienden opgedaan. Van huis uit kreeg ik niks mee. Daar was het alleen maar populaire muziek."

Axel gaat regelmatig naar de bioscoop. Behalve opera bezoekt hij bijna nooit andere podiumkunsten. Van operette houdt hij niet en toneel bezoekt hij zelden:

"Het acteren op toneelgebied vind ik in Nederland momenteel niet zo best. Ik heb weinig toneelervaring, maar afgaande op wat ik heb gezien zeg ik: 'nou, laat maar'. Operette vind ik in muzikaal opzicht niet interessant. Het zijn goedkope liefdesverhaaltjes, stuiverromannetjes: 'lang leve de gezelligheid, de lol'."

Axel bezit niet veel operaplatten:

"Van opera's die ik heb gezien bezit ik geen platen. Ik heb niet veel operaplatten. Ik heb een paar opera's. Verder luister ik graag naar de grote sterren. Ik hou erg van Christa Ludwig, Teresa Berganza, Maria Callas en Elisabeth Schwarzkopf. Kiri Te Kanawa vind ik ook erg mooi. Die zul je hier in Nederland niet gauw te zien krijgen. Opnamen vergelijken doe ik vrijwel nooit. Het is meer toeval wat ik aanschaf. Meestal koop ik trouwens op advies. Met de platen meezingen doe ik niet. Daarvoor vind ik het te complex. Dan moet je ook veel luisteren."

Van opera 'moet je eigenlijk kennis nemen in het theater' ,

"want thuis heb je alleen de muziek. Je moet de hele opera zien. Alles wat er bij hoort."

Thuis een langspeelplaat draaien biedt wel één groot voordeel:

"Bij een plaat kan je kiezen. Je kan selecteren. Je kan herhalen. Als je je rot voelt kun je een bepaald stuk beluisteren. Dat doe ik wel eens. Meestal draai ik dan vocaal werk."

Hij gaat graag in gezelschap -meestal met Anne- naar de opera. Het pauzegebeuren is onbelangrijk:

"Pauzes vind ik niet belangrijk. Het is meer iets wat moet, je kunt er niet onderuit. Ik bedoel, na een uur zitten op je stoel wil je wel. Ik ga graag in gezelschap. Niet voor de pauze, maar om later over de voorstelling te kunnen praten."

Al zorgt de muziek in een opera voor een 'makkelijke toegang' tot de inhoud van een operaverhaal, waar Axel op 'af kan knappen' is het acteerwerk van de opererende personages:

"Waar ik op af kan knappen is het acteren, maar dat is niet zo erg omdat er muziek is. Acteren in de opera is en blijft een bombastisch gebeuren. De muziek maakt het goed. Het zingen. In het begin ergerde ik me aan het acteergebrek. Maar langzamerhand leer je daar niet meer naar te kijken."

Muziek en zang 'moeten zo goed mogelijk gebracht worden', maar het draait in het operatheater om de enscenering:

"Het belangrijkste is voor mij de enscenering, het visuele, het moet goed ogen. Ik let vooral op de decors en ook het acteren vind ik belangrijk. De enscenering moet leuk, interessant en spannend zijn. Dan komt de muziek en de zang. Het afwijken van de oorspronkelijke aankleding, het plaatsen van een operaverhaal in een andere tijd vind ik geen probleem."

Opera is 'aantrekkelijker' dan toneel

"omdat het toegankelijker is door de muziek. In principe is opera complexer. Het is totaaltheater. Toch is het toegankelijker. Het loopt beter."

In tegenstelling tot toneel slaagt opera er echter niet in Axel's gevoelsleven te verrijken. De operaverhalen zijn weliswaar leuk -Axel koopt en leest vrijwel altijd de programmaboeken- maar

"ze blijven toch te karikaturaal. In toneel kom je verder. Daar worden emoties subtieler gebracht. Toneel lijkt meer op de alledaagse werkelijkheid."

Met de gebeurtenissen op het operatoneel kan hij zich slechts een enkele keer identificeren op grond van de enscenering:

"Ik kan me nauwelijks met opera's identificeren. Bij 'Der Kreidekreis' kon ik het wel. Daarbij kon ik een link leggen met mezelf en ook met onze maatschappij. Dat kwam waarschijnlijk door de enscenering. Met toneel kan ik me makkelijker identificeren. Het is minder opgeblazen en het is verstaanbaar, je hebt daar de gewone spreektaal. Daardoor komen emoties gemakkelijker over. Dat is ook zo bij film."

Vanwege de 'vreemde taal' kan opera meestal niet 'een bepaald gevoel' oproepen. Axel denkt dat het wel zou uitmaken als hij opera's goed van buiten zou kennen, want daarmee heeft hij 'geen ervaring'.

Emoties in film en toneel 'komen beter over' dan in opera. Toch vindt Axel het bijwonen van een operavoorstelling een grotere belevenis:

"Dat zit 'm misschien in de opbouw en de presentatie en de hele toestand om de voorstelling heen. Opera vind ik exotischer en daardoor aantrekkelijker om er heen te gaan."

Film is alledaagser en werkt meer door. Opera is entertainment. Je gaat er niet heen om een boodschap of voor een waarheid. Het is meer iets leuks. Het is spannend en een beetje absurd ook. Je zakt lekker onderuit. Het drama in opera is prachtig. Er zit mystiek in de operaverhalen. En ze zijn poëtisch en mythisch. Je ziet allerlei clichés en symbolen. Ik vind het vaak grappig om te zien hoe in de opera met een bepaald mystiek probleem wordt omgesprongen en hoe daar oplossingen voor worden bedacht. Maar de operaverhalen zijn te clichématig, te oppervlakkig. Opera is grappig, maar niet reëel. Het is voor mij puur ontspanning."

Analyse case 7:

De 25-jarige kunstschilder Axel Esman uit Amsterdam is geen 'nieuwkomer' in de opera. Hij bezoekt al enkele jaren operavoorstellingen van De Nederlandse Opera. Voordat hij operavoorstellingen ging bezoeken had hij zich nooit met opera beziggehouden. In zijn motieven om operavoorstellingen te bezoeken spelen burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoering geen rol van betekenis. Axel vindt het leuk om in gezelschap naar de opera te gaan, niet zozeer voor het pauzegebeuren in het theater, maar veeleer om later over de voorstelling te kunnen praten. Het bijwonen van operavoorstellingen vindt hij óók vanwege de gedragsvormen rondom de opera-opvoering - 'de toestanden eromheen' - weliswaar 'een hele belevenis', maar zijn uitspraken impliceren dat hij het kleding- en statusvertoon gedurende de 'parade' in de pauze onbelangrijk vindt. Axel is een all-round muziekliefhebber. Hij heeft een brede muzikale belangstelling, maar zijn voorkeur gaat voor- namelijk uit naar moderne muziek. Ook op operagebied interesseert hij zich het meest voor het moderne twintigste- eeuwse repertoire. Hij is niet alleen een all-round muziekliefhebber, maar ook een theaterliefhebber. Hij vindt dat je voor opera naar het theater moet, - 'thuis heb je alleen de muziek. Je moet de hele opera zien. Alles wat er bij hoort'-. Axel vindt opera een aantrekkelijke vorm van theater. Buiten het operatheater houdt hij zich weinig met opera bezig. Hij bezit niet veel operaplatten en leest ook niet veel over opera. Het feit dat hij opera's niet van buiten kent, kan impliceren dat hij zijn weinige operaplatten hetzij niet vaak draait, dan wel alleen maar korte stukken daarvan beluistert en tot zich neemt. Als hij in het operatheater een voorstelling bijwoont let hij in eerste instantie op de beeldlaag - het visuele en het acteren - kortom, de enscenering. Axel's grote belangstelling voor de beeldlaag valt te verklaren vanuit zijn werkzaamheden als decorschilder. De muzieklaag, die in essentie de inhoud van het drama vertolkt en met behulp waarvan de enscenering gestalte krijgt, vindt hij minder belangrijk. Hij let niet zozeer op wat de muzieklaag in een opera allemaal over de inhoud van het drama te vertellen heeft en aan de beeldlaag op het operatoneel toevoegt. Hij moet zich - omdat hij geen ervaring heeft met het van buiten kennen van opera's - heel erg op het beeld als betekenisdrager verlaten. Daardoor zou het kunnen dat de retorische kwaliteiten van de operazang, die

aan de inhoud van het drama een grote emotionele zeggingskracht geven, in zijn operabeleving een ondergeschikte rol spelen. Uit Axel's relaas moet ik opmaken dat hij de betekenis en de zeggingskracht van de inhoud van het operadrama in essentie wil halen uit de beeldtaal zonder zich al te zeer te bekommeren om- of zich te willen verdiepen in de functie van de muzikale laag als vertolker van het drama. Van de mythische inhoud van de operaverhalen en de rituele kwaliteiten van de opera-opvoering, die nu juist bij uitstek gedijen in de muzieklaag, kan vanuit deze situatie dan ook geen overtuigingskracht uitgaan. Opera is geen theatervorm waar Axel in relatie tot zijn alledaagse belevingswereld concreet zin aan kan verlenen en ontnemen. Hij knapt vaak af op de gebrekkige acteerprestaties van de operapersonages, oftewel hun mimisch onvermogen. Zijn gedachtengang geeft blijk van het antitheatrisch vooroordeel ten opzichte van opera, maar ik zou niet durven beweren dat hij operazang als een communicatie- en expressiemiddel niet serieus wil nemen. Sommige uitspraken van Axel wekken bij mij verwondering en verbazing op, omdat ze niet in overeenstemming zijn met de algemene strekking van zijn relaas. Hij zegt opera aantrekkelijker dan toneel te vinden, omdat opera 'toegankelijker is door de muziek'. In welke zin en tot wat de muziek in opera hem dan 'toegang' verschaft blijft onduidelijk. Hij kan hier onmogelijk doelen op de belangrijke functie van de gezongen muziek om aan de inhoud van het drama geloofwaardigheid en emotionele zeggingskracht te verlenen, want hij geeft nadrukkelijk te kennen dat opera er niet in slaagt zijn gevoelsleven te verrijken en hem nauwelijks aanknopingspunten met zijn alledaagse ervaringswereld aanreikt. Om dezelfde reden verbazen mij zijn beweringen 'dat bij de opera ook nog een serieuze, gevoelige atmosfeer' kan horen en dat het drama in opera 'prachtig' is. Verbazingwekkend is ook dat hij enerzijds beweert dat opera zijn gevoelsleven niet verrijkt, terwijl hij anderzijds te kennen geeft thuis af en toe 'vocaal werk' te draaien als hij zich rot voelt.

CASE 8: ANNE VAN LOO: HET 'ALLEDAGSE' EN HET 'UNIVERSELE' VAN OPERA

Anne van Loo is 29 jaar oud en woont in Amsterdam samen met haar vriend Axel Esman. Zij is kunstenares. Anne werd geboren in Eindhoven. Daar volgde zij een HAVO-opleiding. Een opleiding aan de kunstacademie liet ze onvoltooid.

Zeven jaar geleden kwam Anne met de opera in aanraking toen een medewerker van De Nederlandse Opera haar vroeg om foto's van een operaproductie te maken. Sinds die tijd is Anne thuis naar opera gaan luisteren en regelmatig operavoorstellingen van De Nederlandse Opera gaan bezoeken. Ze

bézoekt vooral generale repetities omdat haar daarvoor vaak kaartjes worden aangeboden door een vriendin die werkzaam is bij De Nederlandse Opera:

"Zo word ik makkelijker bij opera betrokken denk ik. Makkelijker dan dat ik het helemaal zelf zou moeten uitzoeken. Het scheelt dat je iemand kent die aan operaproducties werkt. Dan wil je zien wat die allemaal aan het doen is."

Anne heeft tot nu toe in het eerste seizoen van De Nederlandse Opera in Het Muziektheater alleen maar twintigste-eeuwse opera's gezien: 'Faust' van Busoni, 'Der Kreidekreis' van Zemlinsky, 'King Lear' van Reimann, 'L'Heure espagnole' van Ravel en 'El Retablo de Maese Pedro' van De Falla. Ze vindt het twintigste-eeuwse operarepertoire het interessantst, maar de laatste tijd kan ze ook steeds meer waardering opbrengen voor 'oudere dingen'.

Anne komt uit een gezin waar muziek werd gestimuleerd. Toen ze klein was kreeg ze pianoles:

"Muziek is bij mij van huis uit best wel gestimuleerd. Mijn vader (Anne's vader is huisarts, PdR) heeft vroeger viool gespeeld in een studentenorkest. Klassieke muziek werd thuis gestimuleerd. Toen ik klein was heb ik piano gespeeld, maar dat was niks, en nog niet zo lang geleden heb ik klarinet gespeeld. Ik denk dat ik er niet het goede gevoel voor heb om zelf leuk muziek te maken. Misschien wel om op een trommeltje te slaan, maar (deftig sprekend, PdR) niet om echt composities te spelen. Ik vond trouwens dat muziek niet op de juiste manier gestimuleerd werd. We kregen solfègelessen op school. Ik vond er niks aan. Er werd niet gekeken naar wat je eigenlijk kon en wat voor methode het beste bij je past. Ik heb pianoles gehad, echt met straf weet je wel. Als ik het niet goed deed moest ik op zaterdag terugkomen. Volgens mij is dat de pest voor een kind. Dan wordt het net zoiets als huiswerk maken voor school."

Van jongs af aan heeft ze naar klassieke muziek geluisterd. Toen ze op de middelbare school kwam ging ze ook naar popmuziek luisteren. Net als haar vriend Axel luistert ze ook graag naar moderne twintigste-eeuwse muziek, waaronder minimal music.

Anne wil geen abonnement op de opera nemen, omdat ze er niet van houdt dat al lang van tevoren vastligt wanneer ze naar de opera moet gaan:

"Ik maak zelf liever uit wanneer ik ga, dan dat ik zo'n pakket thuis krijg waarin al vastgelegd ligt wanneer ik moet gaan. Bovendien vind ik het vreselijk om een heel seizoen lang op dezelfde stoel te zitten."

Behalve opera bezoekt ze zelden andere vormen van theater:

"Ik weet niet waarom. Ik heb gewoon altijd andere dingen te doen."

Als ze een enkele keer een toneelvoorstelling bezoekt vindt ze dat meestal wel heel erg leuk, maar ze gaat eerder naar de film dan naar het toneel. Ze ervaart een groot verschil tussen thuis naar een opera luisteren of in het theater van een opera kennisnemen:

"Ik heb hier wel wat opera's. Het verschil tussen thuis en het theater is groot. In het theater krijg je een heleboel te zien en is het gewoon stil om je heen. Thuis ben ik altijd wel iets aan het doen als muziek aanstaat. Ik ga niet altijd zitten luisteren naar die plaat. Bepaalde dingen vind ik heel interessant. Maria Callas, zoals die zingt, dat vind ik heel boeiend, geweldig. En vaak vind ik de iets modernere opera's interessanter. Richard Strauss, daar hou ik bijvoorbeeld erg van."

Van operette houdt ze niet:

"Ik heb er wel eens één gezien met Marco Bakker. Op de radio hoor ik het ook wel eens. Het is volks hè, maar ik hou er niet van."

Het is 'leuk' om in gezelschap naar de opera te gaan. De pauze in de opera is 'wel prettig, anders moet je zo lang blijven zitten'. Anne vindt het prettig om in de pauze over de voorstelling te kunnen praten, maar het komt ook wel voor dat ze in de pauze het programmaboek gaat doorlezen. Ze koopt altijd de programmaboeken:

"Dat wordt een hele mooie verzameling. Ze zijn best goed samengesteld. Of je er nu in leest of over tien jaar, het is gewoon heel handig als je ze hebt."

Het is soms wel leuk om nadien over een voorstelling na te praten:

"Soms wil ik het nog wel eens doornemen en erover praten. Dan heb je het over de uitvoering, over wat je er van vond. Met Axel praat ik er over. Dat vinden we allebei leuk. Daardoor genieten we ook heel erg van opera."

Opera vindt Anne 'boeiender dan andere theatervormen', omdat het theater met muziek is. Opera vindt ze interessant omdat het 'totaaltheater' is. Het acteren is echter 'het manco' van opera:

"Er zijn maar weinig zangers die ook goed acteren. Soms zie je ze een enkele keer. Dat het acteren vaak niet goed is vind ik wel jammer."

Dat er in de opera minder goed geacteerd wordt dan bij toneel of film, is niet echt storend of hinderlijk, 'omdat je bij een opera ook de muziek hebt'. Ze vindt dat opera 'heel anders' overkomt dan film of toneel:

"Je voelt in het theater bij toneel of opera heel sterk de afstand. Bij film is het contact anders. Film kan heel intens zijn. Hoe dat bij operafilms is weet ik niet, want die heb ik niet gezien. In films zie je close-ups waar expressie in zit. Toneelspelers zijn zo ver weg. Je ziet geen uitdrukkingen op hun gezicht. Bij opera is dat hetzelfde, maar daar ervaar je het anders omdat daar de muziek er bij komt."

De enscenering van een opera is 'heel belangrijk',

"want dan zie je wat iemand er van gemaakt heeft, maar waar het in een opera toch in eerste instantie om draait is de muziek."

Een absurd element van de opera is 'de overdrijving'. Dat vindt Anne echter niet storend:

"Ik kan het wel begrijpen. Ik denk dat je sommige dingen heel overdreven moet brengen om er uit te halen wat er in zit. Door die overdrijving kan opera mij heel erg aangrijpen. Niet sterker dan bij film of toneel, maar op een andere manier."

Opera is 'romantisch en illusie-achtig', omdat het zo extreem gebracht wordt:

"Het is in een opera fantasie en niet de werkelijkheid die zich afspeelt. Liefdesscènes bijvoorbeeld, die zijn echt ontzettend overdreven. En dan die sterfscènes. Maar het kan me wel erg raken."

Opera kan 'aangrijpen' vanwege 'de kracht van de vorm'. Het komt er vooral op aan 'hoe het gezongen wordt'. Wat Anne daarbij ervaart of voelt is heel erg afhankelijk 'van waar het in een operaverhaal om draait'.

De kracht van opera ligt in het samenbrengen van het verhaal en de muziek. 'dat is het goeie van opera':

"Dat hoeft niet heel strikt toegepast te worden, maar daardoor krijg je een goeie band. De verhaaltjes van de oude opera en de moderne opera zijn eigenlijk nogal hetzelfde. Een belangrijk verschil is dat in die oudere opera's de muziek iets meer houvast biedt. In modernere opera's heb je dat vaak niet. Dat vind ik niet altijd storend. In 'Elektra' van Strauss vind ik het verhaal en de muziek heel goed samengebracht. 'Elektra' vind ik echt heel goed, prachtig. Ik heb 'Elektra' een paar jaar geleden gezien in de Stadschouwburg. Die enscenering van Kupfer vond ik heel goed. Daar was een hele mooie lange neger bij die heel goed zong. Maar die muziek bij Busoni's 'Faust' bijvoorbeeld, dat vond ik gewoonweg niet goed, want die bood me geen enkel houvast. Daardoor verloor ik de aandacht voor de samenhang van het verhaal."

Ze kan zich soms wel met gebeurtenissen in een opera identificeren:

"Soms kun je wel dingen met jezelf vergelijken. Het goeie van opera is dat het heel simpel is. Het zijn altijd verhalen over liefde en dood en de strijd waar mensen in het dagelijks leven mee bezig zijn. Het is heel alledaags, maar het wordt geplaatst in een intellectuele sfeer. Operaverhalen worden vaak geplaatst in een filosofische context. Dat is leuk. Het wordt daardoor heel universeel. Dat vind ik heel goed aan de opera. Door dat universele dat in opera's steeds terugkeert, zie je in oude opera's dat de dingen toen al net zo waren als nu. Dat spreekt mij heel erg aan. 'Don Carlos' van Verdi vind ik een goeie opera, en 'Carmen' vind ik heel goed. 'Carmen', dat is een van de weinige opera's die ik heb. Voor 'Carmen' hoef ik eigenlijk niet meer naar het theater, ik geloof dat ik aan die plaat genoeg heb. Het is een heel goed verhaal. Die film van Saura heb ik ook gezien. Het is zo'n universeel verhaal, die dingen gebeuren nog steeds. Je kan dat verhaal overal in terugvinden."

Anne is van mening dat opera 'zin geeft en iets toevoegt aan het dagelijks bestaan, want dat is zo met alle dingen waar je door geraakt wordt'.

Analyse case 8:

De 29-jarige kunstenares Anne van Loo is geen 'nieuwkomer' in de opera. Ze bezoekt al ruim zeven jaar regelmatig operavoorstellingen. Burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus spelen in haar motieven om operavoorstellingen te bezoeken geen rol van betekenis. Anne is een all-round muziekliefhebber. Naast operamuziek waardeert ze ook andere muziek. Op operagebied gaat haar voorkeur uit naar het moderne repertoire, maar ze kan ook waardering opbrengen voor het resterende repertoire. Anne heeft geen last van het mimisch onvermogen van de opererende personages en is niet behept met een antitheatrisch vooroordeel ten opzichte van opera. Ze neemt operazang als een communicatie- en expressiemiddel serieus. De mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten van de opera-opvoeringsritus oefenen op haar een grote aantrekkingskracht uit. Ze wordt in emotionele zin 'geraakt' door de retoriek van de operazang. Dat overkomt haar bijvoorbeeld bij liefdes- en sterfscènes. De muzikale communicatiewijze van de opera roept bij Anne een romantische en illusie-achtige belevingswereld op, die sterk verschilt van haar dagelijkse realiteitsbeleving. Ze ervaart dat de muziektaal op een geloofwaardige wijze en met een grote emotionele zeggingskracht uitdrukking geeft aan de mythische inhoud van de operaverhalen. De opera confronteert haar op indringende wijze met fundamentele problemen rondom liefde en dood en 'de strijd waar mensen in het dagelijks leven mee bezig zijn'. De dramatische gebeurtenissen op het operatoneel en de daarmee samenhangende gevoelens en innerlijke drijfveren van de operapersonages kan ze verbinden met het dagelijks leven. Ze vertelt dat de dramatische gebeurtenissen in de opera 'Carmen' zich nog steeds overal afspeelen en in het dagelijks leven teruggevonden kunnen worden. Anne kan haar dagelijkse ervaringswereld projecteren op de taferelen die zich op het operatoneel voordoen en vice versa. Aan de opera verleent en ontleent ze zin in relatie tot haar dagelijks bestaan.

CASE 9: HECTOR VAN LAAR: 'ALS DE MUZIEK GOED GEZONGEN EN
GESPEELD WORDT IS DE ILLUSIE ER AL'

Mijn negende informant is de 38-jarige Hector van Laar uit Amsterdam. Met hem kwam ik in contact via zijn vriendin met wie hij samenwoont. Hector's vriendin ontmoette ik op dinsdagavond 31 maart 1987 tijdens de pauze van de generale voorstelling van Busoni's 'Faust' in de foyers van Het Muziektheater. Zij gaat zelden naar de opera. Voor een gesprek over de opera op een nader te bepalen plaats en tijdstip vertelde ze weinig te voelen, maar tegelijkertijd gaf ze me te kennen dat haar vriend, die een abonnement op

de opera heeft en regelmatig operavoorstellingen van De Nederlandse Opera bezoekt, misschien wel bereid zou zijn om met mij over zijn beleving en waardering van opera te praten. Ze geeft me het telefoonnummer waarmee ik haar en Hector kan bereiken. Ik slaag er op die manier in met Hector een afspraak te maken. Hij woont met zijn vriendin in de Bijlmermeer. Daar spreek ik Hector op woensdagavond 6 mei.

Hector werd geboren in Groenlo. Hij volgde een Gymnasium-A opleiding. Na de middelbare school ging hij Nederlands en filosofie aan de Universiteit van Amsterdam studeren. Hij behaalde het kandidaats-examen Nederlands, maar voltooide deze studie niet. Hij studeerde wel af in de filosofie en daarna ging hij werken². De laatste jaren is Hector meer in de opera geïnteresseerd geraakt. Dat heeft te maken met het feit dat hij in zijn sociale omgeving de afgelopen jaren meer in aanraking is gekomen met mensen die zingen. Met die mensen kwam hij vooral in aanraking door zijn vriendin die in een koor zingt.

Hector bezit een piano en speelt daar veel op. Van zijn twaalfde tot en met zijn twintigste jaar volgde hij pianolessen. Ook zong hij in zijn middelbare school-periode in verschillende koren. Zijn interesse voor muziek werd niet zozeer door zijn ouders opgewekt,

"want die luisterden helemaal niet naar muziek. Dus daar heb ik het niet vandaan. Het is eerder vanwege school gekomen en langzamerhand door eigen interesse. Anderhalf jaar geleden ben ik weer begonnen met pianoles, en dat gaat heel goed. Na de middelbare school heb ik niet meer in koren gezongen en ik ben het ook niet meer van plan om dat te gaan doen."

Toen Hector op de middelbare school zat bezocht hij graag toneel. Tijdens zijn studietijd ging hij in plaats van naar het toneel graag naar de film en sinds zijn afstuderen bezoekt hij voornamelijk muziekkuitvoeringen. Toneel bezoekt

hij tegenwoordig bijna nooit meer:

"Het is nu al weer twee jaar geleden dat ik er voor het laatst heen ging. Ik ga niet meer naar het toneel omdat ik de acteerprestaties van de Nederlandse toneelgezelschappen niet erg hoog aan sla. Twee jaar geleden was ik bij een voorstelling van Ibsen die heel traditioneel werd opgevoerd. Het was naar mijn gevoel gewoon een slechte voorstelling. Ik heb het gevoel dat Nederlanders niet kunnen praten. Wat dat betreft heb je in de opera het voordeel dat die mensen tenminste kunnen zingen. Ik heb er geen vertrouwen meer in dat ik, als ik naar toneel ga, er van zal genieten. Toneel in Nederland heeft het manco dat het vaak moet opboksen tegen film waarin veel beter geacteerd wordt. Vroeger vond ik echt dat toneel illusie creëerde. Bij toneel is dat ook veel meer noodzakelijk dan bij opera, want als in een opera goed gezongen en gespeeld wordt, dan is de illusie er al. Voor mijn gevoel is er in het toneel een gebrek aan kwaliteit, al ben ik er de laatste jaren niet meer bij om dat te kunnen 'checken'."

Als het om het bezoeken van culturele manifestaties gaat dan is Hector in eerste instantie geïnteresseerd in muziekkuitvoeringen. Hij is vooral geïnteresseerd in symfonische muziek en kamermuziek. Deze twee muziekgenres gaat hij vaak beluisteren in het Concertgebouw. Hector's voorkeur gaat vooral uit naar werken voor piano. Binnen zijn muzikale voorkeuren is opera de laatste jaren belangrijker geworden:

"Ik ben opera meer gaan waarderen, maar opera is voor mij zeker niet het belangrijkste. Ik ben op zich meer geïnteresseerd in symfonische muziek en kamermuziek, pianomuziek vooral."

Hij is ook een liefhebber van ballet maar gaat daar voorlopig niet heen omdat hij momenteel al zijn uitgaansactiviteiten aan het bezoeken van concerten en operavoorstellingen wil besteden. Met operette heeft hij weinig ervaring:

"Operette heb ik vroeger wel eens gezien. Ik zou niet weten of ik er van hou. Sommige operette-melodieën vind ik wel leuk. Zeker voor bij de koffie of bij een feestje of zo. Maar of ik naar een operette zou kunnen gaan kijken weet ik niet, want het is vaak zo stompzinig, het verhaal en de muziek, maar misschien zou ik het wel leuk vinden. De sfeer vind ik wel leuk. Het is een beetje luchtig."

Met de opera heeft Hector in eerste instantie kennisgemaakt via de radio. In het seizoen '86-'87 bezoekt hij voor het eerst regelmatig operavoorstellingen. Al vanaf 1976 bezoekt hij operavoorstellingen van De Nederlandse Opera in Amsterdam, maar tot de ingebruikneming van Het Muziektheater in september 1986 had hij 'misschien in totaal nog maar tien voorstellingen bezocht'. In het eerste seizoen van De Nederlandse Opera in Het Muziektheater heeft Hector een abonnement genomen. Hij gaat in z'n eentje naar de opera. In zijn abonnement probeerde hij zo veel mogelijk twintigste-eeuwse opera's op te nemen. Hector heeft tot nu toe de volgende voorstellingen gezien: 'Faust' van Busoni, 'Der Kreidekreis' van Zemlinsky, 'Boris Godunov' van Musorgsky en 'King Lear' van Reimann. De twintigste-eeuwse opera's zijn hem heel goed bevallen. Hij is erg geïnteresseerd in twintigste-eeuwse muziek:

"Een negentiende-eeuwse liederen-cyclus kan ontzettend meeslepend zijn, net als bijvoorbeeld symfonieën van Mahler, maar ik hou over het algemeen nogal van moderne muziek. Ik vind het leuk om naar moderne opera's te gaan. In mijn abonnement probeerde ik zoveel mogelijk moderne opera's te nemen. Moderne muziek kan me enorm aanspreken. Door sommige moderne muziek wordt ik heel erg geraakt, maar ik hoor ook vaak dingen die me volstrekt koud laten, dingen die ik alleen maar cerebraal vind. Dat is een groot probleem met moderne muziek. Ik probeer zelf ook wel eens wat te schrijven voor piano. Dat ligt dan gewoon heel moeilijk. Als je wilt weten wat er tegenwoordig allemaal gecomponeerd wordt, en als je dat ook wil horen, dan moet je je daar ontzettend in verdiepen. Dat doe ik dus niet. Je pikt toch altijd maar toevallig wat graantjes mee."

Hector koopt weinig operaplatten. Dat geldt ook voor andere muziekgenres:

"Platen kopen kost me gewoon te veel geld. Ik luister veel naar de radio. Ik neem nogal eens op band radio-uitzendingen op."

Er bestaat een groot verschil tussen thuis naar opera luisteren of in het theater een operavoorstelling bijwonen:

"Thuis is het moeilijker om concentratie voor een opera op te brengen. Ik heb de neiging om snel door iets anders afgeleid te worden. Ik kan ook niet zo gemakkelijk de rust vinden om twee uur naar een opera te gaan zitten luisteren. Ik draai wel vaak opera, maar toch nooit een volledige opera achter elkaar. In het theater vind ik het tot nu toe leuker. Maar ik kan me voorstellen dat als ik een aantal opera's beter zou kennen, er dan liever thuis naar zou luisteren omdat ik thuis niet van de muziek afgeleid wordt. Ik vind sommige muziek namelijk helemaal niet makkelijk 'om te zien'. Ik ben een paar jaar geleden naar 'Houdini' van Peter Schat geweest. Daar heb ik natuurlijk wel spektakel gezien, maar ik probeerde heel geconcentreerd de muziek op te vangen en dat vond ik een groot probleem. Je kwam ogen tekort daar door al dat spektakel dat er bij kwam. Je krijgt dan te veel impulsen en dan kan het 'doodslaan'."

Dit seizoen heeft Hector op de tweede en op de derde rang gezeten. De programmaboeken koopt hij niet:

"Ik kijk liever in een muziekencyclopedie dan dat ik zo'n duur programmaboek koop waar veel te weinig in staat. Dat kost me te veel. Dat heb ik er niet voor over."

Als het enigszins mogelijk is, stelt hij zich vantevoren op de hoogte van de inhoud van de opera's die hij in het theater gaat bezoeken:

"Ik vind het wel prettig een opera vantevoren gehoord te hebben om niet helemaal onbevangen naar een voorstelling te moeten gaan, want als je de muziek niet kent moet je ineens voor te veel dingen aandacht opbrengen. Dan kun je je niet optimaal concentreren. Ik bekijk vooraf altijd de globale inhoud van het libretto door of ik zoek in een muziek- of opera-encyclopedie op waar een opera over gaat."

Momenteel interesseert Hector zich het meest voor opera's uit de twintigste eeuw. Toch is van een specifieke repertoirevoorkeur geen sprake:

"Favoriete genres heb ik niet. Ik heb wel al van alles beluisterd, maar ik weet er eigenlijk nog te weinig van. Barokopera's ken ik niet zo goed. De muziek van barokopera's spreekt me niet zo aan, evenals die van oratoria trouwens. Je ziet hier weinig Wagner-opera's. Een paar zomers geleden heb ik de 'Ring' op TV gevolgd. Ik had vooraf niet de verwachting dat ik dat helemaal zou uitzitten. Heel mooi was dat. Ik ben wel erg geïnteresseerd in twintigste-eeuwse opera's, al vind ik de meeste moderne opera's niet erg meeslepend. Maar ik heb geen speciale voorkeur voor een genre."

Verdi-opera's 'raken' hem het meest:

"Door aria's uit opera's van Verdi kan ik erg geraakt worden. Die vind ik erg meeslepend. En stukken uit 'Orfeo ed Euridyce' van Gluck bijvoorbeeld, die vind ik heel mooi."

Film is 'makkelijker' in staat emoties los te maken dan een opera, maar als een opera-uitvoering heel goed is, dan grijpt dat veel dieper in'. Hector vertelt dat hij wordt aangesproken door een operawerk wanneer daarin met 'goeie muziek' herkenbare emoties tot uitdrukking worden gebracht. Hij voegt daar aan toe dat het niet mogelijk is

"een goeie opera te schrijven als de muziek emoties moet oproepen die in de tekst volstrekt onbegrijpelijk of triviaal zijn."

Het niveau van de acteerprestaties in een opera is 'niet zo essentieel, het hoofdelement in een opera is de muziek':

"Ik vind het wel leuk wanneer een zanger heel goed acteert, maar of het me nou stoort als iemand slecht acteert ... In recensies is men daar vaak heel negatief over. Maar aan slechte acteerprestaties ga ik mij echt niet zitten ergeren hoor. Ik ga voor de muziek. Mijn avond is niet verpest als de zangers slecht acteren. Uiteindelijk is opera toch muziek. Ze mogen het van mij als het ware ook als een oratorium opvoeren."

Met de inhoud van de operaverhalen kan Hector zich meestal moeilijk identificeren. In opera-ensceneringen mag men 'alle kanten opgaan',

"maar dat Carmen in de eerste akte in een sportwagen opkomt hoeft voor mij nou ook weer niet. Die theatermakers moeten natuurlijk telkens weer iets nieuws verzinnen. Het moet eigentijds zijn, het stempel van onze tijd moet nou eenmaal in operaproducties tot uitdrukking gebracht worden. In de meeste opera's die ik heb gezien gebeurden trouwens niet echt gekke dingen en als het gebeurde dan heb ik me daar niet aan gestoord. Die ensceneringen kunnen me eigenlijk niet zo heel veel schelen. Ik kan alleen maar zeggen dat de opvattingen en oorspronkelijke intenties van de componist voor mij in elk geval niet heilig zijn. Als de ene aan een opera een linkse draai geeft, dan zal de ander er wel weer een rechtse draai aan geven. Op een gegeven moment blijkt wel of een bepaalde aanpak wel of niet aanspreekt. Het is denk ik wel goed om af en toe de gewenning te doorbreken. Als dat gebeuren moet met rare fratsen op het toneel dan zie ik daar geen been in, maar ik zie daar ook geen boodschap. Het zegt me eigenlijk niks. Ik vind het net zo triviaal als wanneer het niet gebeurt."

De pauze tussen de bedrijven van een operavoorstelling is 'van belang om even de benen te kunnen strekken' en aandacht voor de verzorging van uiterlijk en kleding bij een bezoek aan het operatheater is 'wel belangrijk'.

"maar niet altijd. Soms kleed ik me extra netjes aan, maar ik ga ook wel zoals ik er nu bij zit. Het verschilt nogal. Het hangt er maar vanaf. Als ik echt het gevoel heb dat ik een avondje uit wil dan wil ik er ook een beetje netjes uitzien."

Analyse case 9:

De 38-jarige Hector van Laar uit Amsterdam is geen 'nieuwkomer' in het operatheater. Ik acht het wel zeer waarschijnlijk dat het nieuwe Muziektheater aan het Waterlooplein op Hector een grote aantrekkingskracht heeft uitgeoefend. Jarenlang ging hij slechts een enkele keer per seizoen naar de opera. Met de ingebruikneming van Het Muziektheater bezoekt hij in het seizoen '86-'87 voor het eerst regelmatig operavoorstellingen. Hector is een all-round muziekliefhebber. Hij heeft een brede muzikale belangstelling. Naast de opera bezoekt hij concertuitvoeringen. Hij interesseert zich erg voor twintigste-eeuwse muziek. Ook op operagebied. Toch heeft hij op het terrein van de opera geen specifieke repertoirevoorkeur. In het leven van Hector speelt muziek een voorname rol. Hij speelt veel piano en richt al zijn uitgaansactiviteiten op het bezoeken van muziekuitvoeringen. De laatste tijd is hij meer aandacht gaan besteden aan de opera. Hij luistert naar uiteenlopende genres en stelt zich, voordat hij naar de opera gaat, al lezend en luisterend op de hoogte van de te bezoeken voorstelling. In emotionele zin wordt Hector door de retoriek van de operazang geraakt, vooral door aria's uit opera's van Verdi. Soms - 'als een uitvoering heel goed is' - kan hij van operazang als een communicatie- en expressiemiddel een zeer grote emotionele zeggingskracht ervaren. De mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten van de opera-opvoering laten hem niet onberoerd. Hector's uitspraken impliceren dat operazang als communicatievorm serieus genomen dient te worden en dat van de muziektaal van de opera een grote overtuigingskracht kan uitgaan. Hij ondervindt geen hinder van het mimisch onvermogen van de operapersonages. Bij de beoordeling van een opera-opvoering staat het gehalte van de muzikale uitvoering voorop. Tijdens de opera-opvoering gaat zijn aandacht voornamelijk uit naar wat de muziektaal over de inhoud van het drama te vertellen heeft. De beeldtaal - de enscenering - speelt in Hector's beleving en waardering van opera in het theater een ondergeschikte rol. Hij zou in het theater zelfs genoeg kunnen nemen met een opera-opvoering die het karakter draagt van een gekostumeerd concert - 'ze mogen het van mij als het ware als een oratorium opvoeren' -. Het welslagen van een opera-opvoering is wat hem betreft afhankelijk van de mate waarin de muziektaal van de opera als vertolker van het drama weet te overtuigen. Met de dramatische gebeurtenissen die zich op het

operatoneel voltrekken kan hij zich moeilijk identificeren. Het wordt niet duidelijk of Hector hiermee bedoelt dat hij zich moeilijk in de karakters van de operapersonages kan verplaatsen. Zijn uitspraak heeft in elk geval geen betrekking op de extreme gevoelens die door de operapersonages worden beleden, want, zoals ik al eerder vaststelde, kan Hector in emotionele zin door operazang diep geraakt worden. In die zin verleent en ontleent hij ook waarde aan opera in relatie tot zijn dagelijks leven. In Hector's motieven om operavoorstellingen te bezoeken spelen burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus geen essentiële rol. Hij gaat naar de opera om een operadrama te beleven en niet voor de glamour en de glitter van het operatheater.

CASE 10: WILBERT SCHOTS: 'IK HEB IN BRUSSEL DIE OMWENTELING MEEGEMAAKT'

Mijn tiende informant is de 33-jarige theoloog en computerprogrammeur Wilbert Schots uit Den Haag. Via zijn broer die ik ken van colleges ethnomusicologie kon ik een afspraak met hem maken. Het gesprek vond op donderdagmiddag 7 mei 1987 plaats in de woning van Wilbert.

Wilbert Schots werd geboren in Assen. Daar volgde hij een HAVO-opleiding. Na de middelbare school studeerde hij twee jaar aan de Theologische School in Den Dolder. Vervolgens wilde hij aan de universiteit theologie gaan studeren. Dat kon niet in Nederland omdat hij geen VWO-diploma had. In België kon het wel via een toelatings-examen. Daarom ging hij in Brussel theologie studeren. Na zijn studie in Brussel kwam hij weer in Nederland wonen. Den Haag werd zijn woonplaats. Momenteel is Wilbert werkloos. Hij heeft pas geleden een opleiding tot computerprogrammeur afgerond. Met zijn programmeurs-diploma probeert hij 'in de administratieve sector' werk te vinden.

Muziek werd in het gezin Schots gestimuleerd. Als kind kreeg Wilbert piano- en blokfluitles. In de puberteit stapte hij over op gitaar en contrabas. Tegenwoordig speelt hij elektrische gitaar in een Haagse 'pop'-band. Alle leden

van de band hebben 'belangstelling voor opera en klassieke muziek':

"Ons repertoire is onaf. We zijn ook nog steeds op zoek naar een zangeres met dramatische kwaliteiten, naar een stem met operakwaliteiten."

Al jarenlang bezoekt Wilbert operavoorstellingen van De Nederlandse Opera in Amsterdam en van De Nationale Opera in de Brusselse Muntchouwburg waar Gerard Mortier de scepter zwaait. Naar Brussel gaat hij in z'n eentje, want hij kent niemand 'die er ook zo veel geld voor over heeft om naar Brussel heen en weer te gaan' en in Amsterdam bezoekt hij de opera samen met zijn broer. In het nieuwe Amsterdamse Muziektheater zit Wilbert vierde rang, op het tweede balcon. Met de ingebruikneming van Het Muziektheater werd hij lid van de vereniging 'Vrienden van de Opera':

"Ik neem niet deel aan hun activiteiten. Ik werd lid in het kader van de opening van Het Muziektheater. Ik kan daar door mijn lidmaatschap generales bijwonen."

Het huidige programmabeleid van De Nederlandse Opera en van De Nationale Opera

"is niet erg verschillend. Alleen ontbreekt in Brussel Puccini altijd. In Brussel werd de afgelopen seizoenen wel een Verdi- en een Mozart-reeks opgevoerd, maar volgend seizoen is Brussel qua programma net zo'n allegaartje als hier in Amsterdam. Een verschil tussen Brussel en Amsterdam is wel dat Brussel meer met vaste regisseurs en dramaturgen werkt."

Elf jaar geleden maakte Wilbert in Brussel kennis met de opera 'via Nietzsche' die hij voor een filosofie-tentamen moest bestuderen:

"We moesten hem onder andere bestuderen. Ik hield toen net van klassieke muziek. Ik las Nietzsche en ik dacht 'goh, ik moet toch maar 'ns een keertje naar Wagner luisteren'. Ik kocht een operaplaat van Wagner met hoogtepunten. Er stonden veel instrumentale passages op en dat kon ik nogal waarderen. Zo ben ik gewend geraakt aan Wagner en aan die zangstemmen. Vanaf toen ben ik regelmatig operavoorstellingen gaan bezoeken. Dat was toen ik in Brussel theologie studeerde."

In zijn studietijd bezocht hij niet alleen opera's in Brussel maar bracht hij ook bezoeken aan de opera in Luik, Gent en Antwerpen en af en toe ging hij ook naar voorstellingen van De Nederlandse Opera in Amsterdam 'al was dat wel ver weg'. In België

"en trouwens in de hele Benelux, bevindt de opera zich in een 'goedkoopte'-eiland. In Brussel bezoek ik dit seizoen op abonnement negen voorstellingen voor 85,-."

Ook in Amsterdam bezoekt hij abonnementsvoorstellingen. Hij bezoekt het liefst 'moderne en nieuwe operawerken', maar het resterende repertoire wil hij 'ook graag blijven zien'. Toch houdt hij niet van barokopera's:

"Barokopera tel ik eigenlijk niet mee. Ik hou niet van barokmuziek. Ik heb nog nooit een goeie barokopera gezien. Een Händel-opera was toch wel één van de ergste dingen die ik in een klein theater in Brussel heb gezien. Het was een opera die ik twee of drie jaar geleden in Amsterdam ook heb gezien. Na afloop weet je nog steeds niet hoe het verhaal in elkaar zit. Die opera was zo'n typisch voorbeeld van hoe het niet moet."

In Amsterdam zag Wilbert dit seizoen ('86-'87) 'Falstaff' van Verdi, 'Ithaca' van Ketting, 'King Lear' van Reimann, 'El retablo de Maese Pedro' van De Falla, 'L'Heure Espagnole' van Ravel, 'Faust' van Busoni en 'Der Kreidekreis' van Zemlinsky.

Wilbert studeerde af in de theologie op een onderwerp over de opera:

"Ik moest ergens op afstuderen. Ik had zin om mijn scriptie te laten samenvallen met mijn voorliefde voor de opera. Ik heb toen een scriptie geschreven over Schönberg's opera 'Moses und Aron' (hij haalt de scriptie uit zijn boekenkast, PdR). Ik heb die opera helemaal geanalyseerd en daar een theologische interpretatie aan verbonden (hij overhandigt mij het manuscript, PdR). Het gaat ook over dramaturgie, over de vraag hoe een dramaturg deze opera, vóórdat ie wordt opgevoerd, in een bepaalde context kan plaatsen."

In België zag Wilbert aanvankelijk bijna uitsluitend 'hele traditionele voorstellingen'. Slechts in Brussel was 'af en toe wel eens een bijzondere voorstelling te zien':

"Ik ging in mijn studententijd veel naar opera's in Brussel, maar ik ging ook naar Luik, Gent en Antwerpen. Er werd toen in België overal nogal slecht geacteerd. De eerste seizoenen dat ik naar de opera ging was er alleen in Brussel wel eens een enkele keer een bijzondere voorstelling, een uitschieter met een goeie regisseur en decorontwerper."

In het begin had hij niet zo veel moeite met slechte acteerprestaties,

"maar nu vind ik acteren heel belangrijk. De eerste jaren vond ik het niet storend. Toen wist ik niet beter. Ik had nooit wat anders gezien."

Daar kwam in 1981 verandering in:

"In 1981 heb ik in Brussel die omwenteling meegemaakt, Mortier met die nieuwe directie. Dat was in het eerste jaar een openbaring voor me. Vóór de komst van Mortier waren er vaak hele lelijke dingen te zien en er werd slecht geacteerd. Maar bij Mortier wordt plotseling geacteerd. De personenregie is heel sterk en het toneelbeeld is volslagen veranderd."

In Gent 'stelt het nog steeds weinig voor':

"Het geheel klopt daar niet. De directie daar denkt erg aan de smaak, de beruchte smaak van het Gentse publiek. Je hebt daar een uitgebreid abonnementspubliek, dat voornamelijk bestaat uit een restje van de oude 'Franse' bovenlaag die er nog altijd is in Gent. Een paar jaar geleden werden er wel pogingen ondernomen om het beleid te veranderen, maar dat heeft geen resultaat opgeleverd. Er wordt daar alleen maar Mozart, Verdi en Puccini gegeven. Ik ga daar dan ook nooit meer heen. Het publiek in Gent is tevreden zodra het maar een bekend werk is of 'Puccini-achtig' klinkt. Een jaar of vijf geleden gingen er in Gent elke week drie voorstellingen van een bepaalde operette in première. Dat ging maar door. Dat kan natuurlijk nooit kwaliteit opleveren, maar in Gent zit het publiek bij die melodietjes te zwijmelen. Het is ook een vrij oud publiek. Het valt me op dat het publiek in Amsterdam vrij jong is. Als ze in Amsterdam zouden spelen wat er in Gent gespeeld wordt dan zou het jonge publiek in Amsterdam niet komen."

Naast opera bezoekt Wilbert ook wel eens moderne dans-voorstellingen:

"Ik hou van moderne dans. Klassiek ballet, dat Tsjaikovsky-gedoe, daar kan ik niet tegen. Klassiek ballet is net zoiets als de oude operatraditie. Het biedt te weinig expressie. Het gaat voor mij niet verder dan het bewonderen van techniek. Het is te vergelijken met het bewonderen van de techniek van primadonna's, het bewonderen van hun mooie coloratuurtjes."

Toneel bezoekt hij 'niet veel' en operette 'doet en zegt' hem 'niks'.

Wilbert bezit niet veel operaplaten. Platen hebben

"achteraf waarde, je koopt een bepaalde opera als je daar een mooie voorstelling van hebt gezien".

Er bestaat een 'heel erg groot' verschil tussen thuis naar opera luisteren en in het theater een operavoorstelling bijwonen

"Dat is niet met elkaar te vergelijken. Thuis luister ik niet bijster veel naar opera. Maar ik hoor het wel graag. Ik vind het ook leuk als er opera op de radio is. Maar het is niet te vergelijken met wat je meemaakt in een operazaal, als het daar goed gaat tenminste."

Meestal probeert Wilbert vantevoren al wat te weten te komen over opera's die hij nog niet kent en in het theater gaat bezoeken. Hij neemt operaliteratuur door:

"Ik lees over opera. De programmaboeken sowieso. Dat Engelse tijdschrift 'Opera' lees ik ook. In Brussel las ik ook altijd Franse operatijdschriften. Die zie ik hier nergens."

Hij bezoekt veel opera's die hij 'natuurlijk al' kent:

"Toch geniet ik daar in het theater meestal juist niet van. Dat komt misschien doordat ik dan kritischer ben en hogere eisen stel aan de encenering. Ik heb 'Don Giovanni' van Mozart zeven keer gezien. Dat komt voornamelijk omdat hij zo vaak wordt opgevoerd. De muziek is niet slecht, maar het is zeker niet mijn lievelingsopera. Als ik volgend seizoen in Amsterdam voor de achtste keer naar 'Don Giovanni' ga dan stel ik toch heel andere eisen dan toen ik er voor de eerste keer naar toe ging. Aan de encenering ga ik dan steeds sterkere eisen stellen. Het begint wel met muziek, maar mijn aandacht gaat steeds meer uit naar hoe de eenheid gecreëerd wordt, hoe de opera-opvoering als geheel op een hoger plan komt te staan."

Wilbert gaat 'allang niet meer alleen maar voor de zang en de muziek' naar de opera:

"Het gaat mij er echt om hoe alles in een operavoorstelling in elkaar valt en of het daardoor dan op een hoger plan kan komen te staan. Het is heel uitzonderlijk dat ik in de opera een pure schoonheidsbeleving meemaak, maar er zijn voorstellingen waar dat gebeurt. Dan heb je enerzijds een transcendente ervaring, alsof je een abstracte schoonheid beleeft, en anderzijds ervaar ik tegelijkertijd bij zulke voorstellingen dat de mens ten diepste wordt gepeild. Film kan dat ook hebben, vooral Italiaanse films, daar hou ik echt van. Die kunnen aansluiten op opera, in die zin dat ze je door het tonen van hele mooie, pure beelden op soortgelijke wijze kunnen raken. Maar opera heeft het nog sterker. Daarvoor is

de muziek in opera te belangrijk."

Opera 'raakt' op verschillende manieren:

"Opera kan me emotioneel op verschillende manieren raken. Heel bepalend is meestal hoe de muziek en het beeld samen-vallen en het geheel op een hoger plan brengen. Maar als me bij een redelijk gespeelde 'Tosca' al de rillingen over de rug lopen, dan is dat heel anders. Daar wordt ik geraakt door de sentimentaliteit. 'Tosca' is puur sentiment. Het is puur de muziek die mij daar raakt. De inhoud van 'Tosca' is goedkoop, maar als er een 'Tosca' wordt gegeven dan ga ik er heen om lekker een avond te rillen van de sentimentaliteit. Ik neem het verhaal niet serieus, ik neem Puccini niet serieus, maar ik sta die gevoelens in 'Tosca' wel bij mezelf toe."

Opera en muziek 'verrijken het bestaan':

"Het genieten van schoonheid vind ik de belangrijkste waarde in het leven. Dat is het belangrijkste wat er is. Opera heeft voor mij een religieuze dimensie. Ik mis het ritueel wel eens in mijn leven. De dagen dat ik naar Brussel rijd om naar de opera te gaan zou je dan ook kunnen zien als een ritueel gebeuren. Bij muziek en opera gaat het mij vooral om het esthetisch genoeg. Bij opera heb ik dat het allersterkst. Symfonische muziek heeft het ook, maar dan komt er eigenlijk niks achter."

Identificatie vindt 'niet zozeer plaats met personen' als-wel

"met bepaalde gevoelens of brokstukken daarvan, zoals bij Mozart en Verdi in de afzonderlijke aria's."

De pauze in de opera is 'niet belangrijk'. De verzorging van kleding en uiterlijk verdienen niet altijd evenveel aandacht:

"Ik hou er wel rekening mee. Het hangt af van de voorstelling die ik ga bezoeken en van de verwachtingen die ik daarvan heb. Niet alleen de verwachtingen ten aanzien van de opera op zich, maar ook ten aanzien van de regisseur en de ontwerper."

Wilbert wordt niet zo gauw geestdriftig na een operavoorstelling,

"maar dat is meer een karakterkwestie. Als ik extravert zou zijn dan zou ik dat wel doen."

Analyse case 10:

Sinds de 33-jarige theoloog en computerprogrammeur Wilbert Schots elf jaar geleden met opera in aanraking kwam is de opera voor hem een belangrijke uitgaansgelegenheid geworden. Dat blijkt uit het feit dat hij in zijn 'Belgische' periode veelvuldig naar de opera ging, meestal naar Brussel, maar ook naar Luik, Gent en Antwerpen. Nu hij in Den Haag woont bezoekt hij regelmatig opera's in Amsterdam en in Brussel. Wilbert is een all-round muziekliefhebber. Hij luistert niet alleen naar opera, maar ook naar klassieke muziek. Hij maakt ook zelf muziek, in een Haagse popgroep. Op operagebied wenst hij kennis te nemen van het gehele repertoire, maar het liefst bezoekt hij 'moderne en nieuwe' opera's. Opera houdt hem niet op een oppervlakkige manier bezig. Hij stelt zichzelf op de hoogte van ontwikkelingen in de operapraktijk door operaliteratuur te lezen en zijn eindschrijft voor theologie liet hij zelfs samenvallen met zijn voorliefde voor de opera. Wilbert is ook een theaterliefhebber. Hij bezit geen grote operaplatencollectie en hij luistert ook niet zo vaak naar operaplaten. Opera beleeft hij graag in het theater, thuis luisteren 'is niet te vergelijken met wat je meemaakt in een operazaal, als het daar goed gaat tenminste'. Interessant zijn Wilbert's beweringen over de theatrale vernieuwingen die hij met de komst van intendant Gerard Mortier in de Brusselse Muntscouwburg heeft waargenomen. Aanvankelijk zag hij in Brussel 'hele traditionele voorstellingen' waarin slecht werd geacteerd. Toen in 1981 Mortier in de Brusselse Muntscouwburg aan het bewind kwam nam hij ineens 'muziektheater' waar, oftewel operaproducties waarin plaats is voor moderne theateropvattingen. De veranderingen die Mortier in Brussel op artistiek-esthetisch vlak doorvoerde waren voor hem 'een openbaring' - 'bij Mortier wordt plotseling geacteerd. De personenregie is heel sterk en het toneelbeeld is volslagen veranderd'-. Wilbert gaat allang niet meer alleen voor de muziek en de zang naar de opera. Hij vindt het belangrijk dat in een operaproductie gestreefd wordt naar een evenwichtige samenhang tussen muzikale en theatrale elementen. Vandaar dat hij geen bezoeken meer brengt aan de opera van Gent. Daar wordt immers in operaproducties aan dit streven geen gestalte gegeven. Wilbert hecht niet alleen veel waarde aan het gehalte van de muzikale uitvoering. Ook de enscenering is voor het welslagen van een operavoorstelling van essentieel belang. Het gaat er om 'hoe alles in elkaar valt en of het daardoor dan op een hoger plan kan komen te staan'. Wanneer alles in elkaar grijpt en de opvoering op een hoger plan komt te staan ervaart hij geen hinder van het mimisch onvermogen van de operapersonages. De in de opera-opvoering besloten liggende mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten spelen in Wilbert's motieven om van opera kennis te nemen een voorname rol. Het kan gebeuren dat van het operadrama tegelijkertijd een pure schoonheid en een grote emotionele zeggings- en overtuigingskracht uitgaat, - 'Dan heb je enerzijds een transcendente ervaring, alsof je een abstracte schoonheid beleeft, en anderzijds ervaar ik tegelijkertijd bij zulke voorstellingen dat de mens ten diepste wordt gepeild'-. In emotionele zin wordt Wilbert door de retorische kwaliteiten van de operazang geraakt. Als er een 'Tosca' wordt opgevoerd gaat hij er heen 'om lekker een avond te rillen van de sentimentaliteit'. Hiermee geeft hij ook te

kennen dat hij een 'meelevende' toeschouwer is. Operazang neemt hij serieus als een communicatie- en expressiemiddel. Door de retoriek van de operazang kan hij zich identificeren met de gevoelens van operapersonages, bijvoorbeeld in aria's van Mozart en Verdi. Hij hecht ook heel nadrukkelijk waarde aan de rituele kwaliteiten van de opera-opvoering - 'ik mis het ritueel wel eens in mijn leven. De dagen dat ik naar Brussel rijd om naar de opera te gaan zou je dan ook kunnen zien als een ritueel gebeuren'-. Hij kan aan de opera zelfs 'een religieuze dimensie' verbinden. Het is overigens niet verwonderlijk dat een theoloog ten aanzien van zichzelf tot zo'n observatie komt. Zijn uitspraak over het gemis aan ritueel in zijn leven kan worden verbonden aan de beweringen van Gerard Mortier over het verband tussen de noodzaak van het ritualiseren en mythologiseren van de wereld en de recentelijk toegenomen belangstelling voor de opera. De sterke deritualisering en demythologisering die de afgelopen decennia in onze samenleving plaatsvond zou volgens Mortier mede geleid kunnen hebben tot een grotere belangstelling voor de mythologische en geritualiseerde wereld van de opera. Opera kan Wilbert een pure schoonheidsbeleving verschaffen. In dit opzicht verleent en ontleent hij zin aan de opera in relatie tot het dagelijks leven - 'Het genieten van schoonheid is de belangrijkste waarde in het leven'-. Metafysische kwaliteiten spelen in zijn beleving en waardering van opera een belangrijke rol. Burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus spelen in zijn motieven om naar de opera te gaan geen rol van betekenis.

CASE 11: HANS MOLENAAR: 'DOOR HET LINT' GAAN BIJ ARIA'S

VAN MOZART

Mijn elfde informant is de 24-jarige kunstgeschiedenis-student Hans Molenaar. Met hem kon ik contact opnemen via een antropologie-studente met wie ik op een keer in de kantine van het Antropologisch-Sociologisch Centrum in een gesprek over mijn onderzoek verwickeld raakte.

Hans Molenaar woont in het centrum van Amsterdam. Ik sprak hem op maandagmiddag 11 mei 1987. Het gesprek vond bij hem thuis plaats. Hans werd geboren in Bussum. Daar volgde hij een Atheneum-opleiding. Na de middelbare school besloot hij kunstgeschiedenis te gaan studeren aan de Universiteit van Amsterdam. Hij zit momenteel in het vierde studiejaar.

Hans bezit een piano. Hij speelt erg veel piano:

"Ik speel heel veel Bach en heel veel Mozart. Ik speel ook Beethoven en Schubert en ook nog wel Chopin, maar niet echt romantisch repertoire, geen Schumann en zo. Dat ken ik ook veel minder goed."

Hij heeft een grote interesse voor muziek. Muziek werd niet gestimuleerd door zijn ouders,

"Die interesse komt waar het klassieke muziek betreft van mezelf. Muziek werd helemaal niet gestimuleerd. Toen ik twaalf was wilde ik piano gaan spelen. Dat mocht. Ze hebben me niks in de weg gelegd, maar ook niet aangezet of gestimuleerd. Ik ben de jongste thuis. Ik heb een broer en twee zussen. Alleen mijn oudste zus heeft ook wel eens 'een blauwe maandag' piano gespeeld, maar dat was niks. Ik ben de enige die wat aan muziek doet."

Vroeger zong hij ook in een koor:

"Als kind heb ik veel gezongen. In een koor, ook solo. Toen ik de baard in de keel kreeg ben ik opgehouden. Ik zing nu wel eens op m'n kamer en in de douche en zo. Ik denk er heel vaak over om weer in een koor te stappen. Er zijn een paar kleine momenten geweest dat ik ook weer bijna in een koor zat."

Na zijn eerste studiejaar ging hij behalve kunstgeschiedenis ook een opleiding aan het Amsterdamse Sweelinck-Conservatorium volgen, maar na een jaar hield hij daar mee op:

"Ik wilde naar het conservatorium omdat ik merkte dat mijn hart en ziel bij de muziek lag en minder bij andere kunstvormen, ook al zijn die ook heel boeiend en interessant. Op het conservatorium bleek uiteindelijk dat ik als professioneel uitvoerend musicus toch wat tekort zou komen, maar ik zie het ook niet zitten. Ik heb er niet echt de mentaliteit voor."

Toen hij op de middelbare school zat maakte hij voor het eerst kennis met opera:

"Ik zat nog op school toen ik de film 'Don Giovanni' heb gezien. Dat is acht jaar geleden. Ik was toen zestien. Maar dat wil niet zeggen dat ik vanaf toen echt voor de opera gewonnen was. Een paar jaar geleden kwam ik door onder andere een vriend die erg van opera houdt en musicologie studeert opnieuw in aanraking met opera."

Pas de laatste twee jaar is Hans 'wat opera betreft door-geslagen':

"Toen ik conservatorium deed had ik wel een uitgesproken voorkeur voor klassieke muziek, maar nog niet naar opera toe. Dat kwam een jaar later."

De muzikale belangstelling is erg breed:

"Ik hou van instrumentaal, kamermuziek, vioolconcerten, symfonieën, enzovoort. En opera is de laatste twee jaar 'door-geslagen'. Naar popmuziek luister ik ook wel eens, ook af en toe naar Hilversum 3 en ik bezoek wel eens een discotheek om te gaan dansen. Maar popmuziek gebruik ik op een andere manier. Een paar jaar geleden ben ik wel eens naar een concert van David Bowie geweest. Dat vond ik fantastisch. Ik hou niet van veel popmuziek, maar er is wel popmuziek die ik goed vind. Het is niet zo dat ik snel een plaat met popmuziek op zet. Ik heb wel het een en ander, maar ik draai eigenlijk altijd klassieke muziek en opera."

Hans bezoekt operavoorstellingen van De Nederlandse Opera in Het Muziektheater en van De Nationale Opera in De Muntscouwburg in Brussel. Ook bezoekt hij wel eens voorstellingen in De Stadsschouwburg als daar bijvoorbeeld door Opera Forum uit Enschede wordt opgetreden. Hij heeft geen abonnement op voorstellingen van De Nederlandse Opera en zit in Het Muziektheater op verschillende plaatsen en rangen. Dit seizoen ('86-'87) zag hij in Het Muziektheater 'Falstaff' van Verdi, 'Der Kreidekreis' van Zemlinsky en 'Faust' van Busoni en in de Brusselse Muntscouwburg zag hij 'bijna alle voorstellingen'.

Behalve opera bezoekt hij ook ballet, toneel, film en concerten,

"ik bezoek alles eigenlijk, en heel veel".

Operette bezoekt hij echter niet want dat vindt hij 'tame-lijk vreselijk en heel lachwekkend'

"en verder weet ik er 'geen hol' van. Ik hou me d'r echt niet mee bezig. Het verschil tussen opera en operette wordt voornamelijk door de kwaliteit en niet door de vorm uit-gemaakt. De vorm is niet wezenlijk anders."

Naar atonale muziek luistert hij niet veel ,

"maar ik vind alles wat zich op de rand van de atonaliteit begeeft heel interessant, zoals bepaalde dingen van Richard Strauss. Berg is niet puur atonaal. In zijn muziek is toch altijd een bepaalde connectie met de tonaliteit terug te

vinden die het heel mooi maakt. 'Moses und Aron' van Schönberg zag ik vorig jaar in concert-uitvoering. Dat was heel indrukwekkend. De pure, strikte atonaliteit waar Schönberg op een gegeven moment toe overging zegt me niet zo veel, maar die 'rand'-muziek vind ik heel interessant. Atonale muziek kan heel bijzonder zijn, maar ik vind het over het algemeen hele moeilijke muziek. Ik heb er niet zozeer een emotionele, als wel een intellectuele affiniteit mee. Ik moet daar de komende jaren nog in rijpen denk ik."

Temidden van andere kunstvormen neemt opera een bijzondere plaats in:

"Naar opera ga ik het liefst. Daar ligt wel m'n grootste interesse. Ik wil in m'n beroep later iets met muziek en opera gaan doen. Ik zou graag in het operabedrijf terecht komen. Mijn interesse voor opera is eigenlijk in korte tijd heel erg snel opengesprongen. Voor mijn gevoel ben ik meteen doorgestoten naar de uiterste kunstvorm in de muziek. Dat klinkt clichématig, maar die ervaring heb ik wel. Die ene keer dat ik een opera zie waarin alles perfect is, dat is zo fantastisch, goed spel, goede zang en een goed orkest. Dan is er zoveel tegelijkertijd. Dan is het eigenlijk meer dan de som der delen."

De 'liefde voor de opera' maakt bij het bekijken van voorstellingen 'die minder zijn, veel goed':

"Soms is een voorstelling qua regie echt klote, maar dan is de muziek toch zo mooi of er wordt met een bepaalde intensiteit gespeeld - ook al is het vals of gewoon niet perfect - dan beleef je er toch genoeg aan. Er moet zo veel gebeuren voordat het werkelijk iets is. Daarom vind ik opera ook zo aantrekkelijk. Er komt heel veel bij kijken. Dat maakt het spannend."

Hans is lid van de vereniging 'Vrienden van de Opera':

"Ik ben vorig jaar lid geworden van de 'Vrienden'. De beweegreden was het kunnen bijwonen van generale repetities, maar ik deed het ook omdat ze leuke dingen organiseren. Ik wil ze ook graag steunen."

Vaak bezoekt hij in gezelschap operavoorstellingen. Dat is 'niet alleen leuk, maar ook van belang om ervaringen uit te kunnen wisselen':

"Je bent vaak geneigd heel kritisch te oordelen over operavoorstellingen, maar je moet in ogenschouw nemen dat er voor de regisseurs, de spelers en de andere betrokkenen bij een produktie enorm veel bij komt kijken. Het valt niet mee om een voorstelling goed te laten verlopen. Ik vind het heel belangrijk om daar met iemand over van gedachten te kunnen wisselen."

Hij gaat niet in speciale kleding naar de opera:

"Ik kleed me voor de opera niet anders dan ik normaal gekleed ben. Als ik naar een première ga trek ik niet m'n oudste kloffie aan. Dat nou ook weer niet."

Hans bezit een grote muziekverzameling. Daartoe behoren ook honderden operaplatten. Vooral het Italiaanse belcanto is goed vertegenwoordigd. Hij luistert veel naar operaplatten:

"Ik luister veel thuis. Ik heb behoorlijk wat operaplatten, heel veel aanbiedingen en tweedehands. Maar vergeleken bij operaliefhebbers die ik ken .., die hebben soms wanden vol met operaplatten. Ik ga vaak allerlei winkels langs om te kijken wat ze hebben. Ik hou erg van Italiaanse opera. Dat zie je ook aan m'n verzameling. Maar ik hou ook wel van Duitse opera hoor. Callas en Caballé zijn wel zo'n beetje mijn lievelingszangeressen. Van die twee heb ik heel veel opnamen."

Hij vergelijkt ook opnamen:

"Ik doe dat wel, maar ik weet er niet zo veel van. Ik heb niet veel historische opnamen. Ik probeer wel te horen hoe iets in een bepaalde periode klinkt, en dat kan veel uitmaken. Ik vergelijk ook wel bij vrienden."

Het verschil tussen thuis naar opera luisteren en in het theater een voorstelling bijwonen is 'uiteraard groot' :

"Als je 'live' aanwezig bent in het theater, dan zit de spanning er altijd heel erg in. Als ik thuis naar opera luister dan hangt dat er maar vanaf. Als ik een 'live'-opname beluister hoor ik dat ook heel duidelijk. Dat merk je. En dat gaat ook zelden perfect, terwijl je in de studio tienduizend keer opnieuw kan opnemen totdat het heel goed klinkt. Studio-opnamen zijn dan ook meestal wel heel erg goed en heel erg mooi."

Hij vindt het 'belangrijk om meer over achtergronden van opera's te weten te komen':

"Toch kan ik me lang niet zo veel in de achtergronden van opera's verdiepen als ik zou willen. Dat kost gewoon ontzettend veel tijd. Momenteel ben ik bijvoorbeeld heel druk bezig met de 'vroege Verdi's'. Die ben ik echt aan het verzamelen. Eerst wil ik die muziek leren kennen en dan wil ik er ook over gaan lezen."

Als hij naar een opera luistert neemt hij er meestal het libretto bij:

"Dat is absoluut heel belangrijk. Opera is grotendeels on-verstaanbaar, al is dat ook een beetje een cliché want een opera kan redelijk verstaanbaar zijn. Maar het komt natuurlijk vooral doordat het in een andere taal gezongen wordt. Maar er zijn zangers die een tekst toch perfect kunnen overbrengen. Ook het acteren kan daarbij een rol spelen. Bij belcanto drukken die versieringen ook vaak iets uit. Ik ben er nog niet helemaal uit. Vaak denk ik toch, 'de muziek is voor mij het belangrijkste, dan hoor ik het maar wat minder goed'. Maar ik vind het toch ook een extra dimensie geven als iemand heel duidelijk de tekst uitspreekt en daarnaast ook nog mooi zingt."

In het begin interesseerde Hans zich slechts voor de muzikale inhoud van opera's:

"Aanvankelijk had ik zoiets van 'als de muziek maar goed is, dan vind ik het al best'. Ik denk dat dat bij de meeste mensen zo gaat. Maar dom gegil bij de meest stompzinnige verhalen vind ik nu dus absoluut niet meer kunnen. Maar vanuit de muziek is de interesse gekomen. Langzamerhand ging ik het belangrijk vinden hoe in een voorstelling de regie en het verhaal naar voren komen. Dat ben ik -net als de muziek- heel belangrijk en bepalend gaan vinden voor het welslagen van een voorstelling."

Het 'stagione'-systeem dat door De Nederlandse Opera in Amsterdam en De Nationale Opera in Brussel wordt gehanteerd is 'het leuke van die twee gezelschappen':

"Het zijn geen repertoire-gezelschappen. Het is niet de ene dag dit en de andere dag dat stuk zoals in New York of Parijs. Het stagione-systeem vind ik veel interessanter. Er worden hier regisseurs aangetrokken die er iets van maken, ook al is het vaak problematisch dat er zes weken gerepeteerd moet worden. Maar ik vind het veel spannender."

Alleen is het 'jammer dat hier nooit de grote sterren te zien zijn':

"Je ziet hier wel opkomende sterren zingen, maar je ziet ze nooit op hun topmomenten. Het zou leuk zijn als je dat hier ook kon meemaken."

In het buitenland heeft hij wel al een aantal grote sterren gehoord:

"Vorig jaar ben ik acht dagen naar New York geweest. Van die acht dagen ben ik met een vriendin vijf dagen naar opera-voorstellingen in de 'Met' geweest, tot het m'n strot uitkwam. Maar het was te gek want ik heb een stoot sterren de revue zien passeren, dat was ongelooflijk. Die zie je hier niet in één jaar. Iedere avond zag je wel drie groten der aarde op het toneel. Het was daar nou echt zo'n mooi voorbeeld van hoe het hier niet toegaat. Twee regies gingen wel want er wordt daar zo veel geld tegen aan gesmeten dat het

toch wel door de beugel kan, maar het was ook vaak supersaai, zonder smaak of kraak, zonder dat er iets met een opera gedaan wordt. Decors, de ene keer vreselijk, de andere keer gaat het dan toch wel weer. Maar je hebt er wel die sterren met die prachtige stemmen. Ik vond ze trouwens ook best goed spelen. Dat valt echt heel erg mee. Ze hebben duidelijk een uitstraling. Soms speelden ze echt fantastisch. Ik zat alleen erg ver weg van het toneel. Dichtbij zitten kost daar heel veel geld. Voor minder geld zit je ver, maar je hoort het uitstekend. In Nederland is opera door de subsidies erg goedkoop, maar de prijzen liggen in New York veel sterker uiteen. Er zijn kaarten van honderden dollars, maar ook van tien of twintig dollar. De 'Met' is echt heel ruim, heel groot, maar toch goed geconstrueerd. Ik zat telkens bijna helemaal bovenin, op het vijfde balkon. Ook als er zacht gezongen werd was daar de acoustiek heel goed. Je ziet daar echt 'Jan en alleman'. Je ziet hele rijke mensen, de mensen die het ook sponsoren en die je op de eerste vier bladzijden van de programmaboeken aantreft. Dat is ook weer heel anders dan hier. Sommigen huren een loge voor een heel jaar. Maar je ziet er ook de slager en de bakker."

Hans wordt door opera 'zeer emotioneel geraakt'.

Het 'absurde' van opera 'doet niets af aan de emotionele werking ervan'. Het genre, de muziek en het verhaal bepalen de mate waarin een opera wel of niet aanspreekt:

"Muziek werkt heel emotioneel door het samengaan van bepaalde klanken en harmonieën, ik weet niet hoe dat komt. Het genre en het verhaal spelen ook een hele belangrijke rol. Soms is het puur de muziek en soms kan het ook erg vanuit het verhaal komen. Het is toch vaak door de combinatie van de muziek met de woorden dat het emotioneel inwerkt. Dat is denk ik de hoofdzaak. Van bepaalde aria's van Mozart kan ik echt compleet 'door het lint' gaan. Het is dan niet zozeer de tekst die zo emotioneel op me inwerkt. Het is dan echt puur de muziek die me raakt. Maar soms gaat die tekst bij Mozart -en ook bij Verdi- fantastisch samen met de muziek."

Instrumentale muziek kan hem 'ook erg opwinden', maar

"de kwaliteit, de expressie en de klankschoonheid van een stem geven een extra dimensie. Soms zingt een zangeres niet zo mooi, maar wel expressief, bijvoorbeeld met een bepaalde 'rautheid' en dat kan me ook heel erg raken."

Mozart 'staat boven iedere kritiek':

"Die staat voor mij boven alles. Ik weet dat dat een beetje belachelijk klinkt, maar dat is zo, daar heb ik gewoon geen woorden voor. Voor Verdi heb ik wel woorden. Dat is één van mijn lievelingscomponisten. Ik denk dat ik gewoon heel erg van belcanto hou. De manier waarop Verdi het orkest behandelt en de stemmen gebruikt vind ik fantastisch. Ik vind al zijn periodes boeiend. Het is heel knap hoe hij zich blijft ontwikkelen. Hij blijft meesterwerken schrijven. Die 'late Verdi's' - 'Don Carlos', 'Simon Boccanegra' - die hebben echt

een enorme diepgang. Vooral die ontwikkeling naar 'Otello' en 'Falstaff' vind ik ongelooflijk. Falstaff als komisch werk op het eind van z'n carrière vind ik een prachtig gegeven. De partituur van Falstaff is echt geniaal. De uitvoering die ik er hier dit seizoen in Het Muziektheater van zag was in muzikaal opzicht bijna niet te evenaren. Fantastisch, fantastisch! Die kritiek in de recensies was zo onterecht. Over het muzikale gehalte van de uitvoering werd met geen woord gerept. Het ging alleen maar over de regie en de enscenering. De regie was weliswaar niet bijzonder, maar ook niet slecht. De decors, die sloegen inderdaad nergens op. Die waren er echt met de haren bijgesleept. Van Vlijmen noemde het in artistiek opzicht de slechtste produktie die hij gehad heeft, iets om nooit meer terug te laten komen. Ik vind het heel jammer en onterecht dat hij over een in muzikaal opzicht zo geslaagde produktie alleen maar dit soort uitspraken deed."

Hans kan zich identificeren met 'de gevoelens die operapersonages koesteren':

"Universele waarden en gevoelens die je in de opera aantreft zijn heel bepalend voor mijn operabelangstelling. Ik kan ze ook in film of toneel terugvinden, maar gevoelens als liefde en jaloezie krijgen in de opera een surplus-waarde omdat ze daar op muziek gezet zijn. Het is gezongen, door een stem. Die klinkt toch anders dan een gewoon instrument want ze is persoonlijk. Ze maakt muziek zo breekbaar, dat is al de helft van de emotie denk ik. Laat een aria door een instrument spelen. Dan is het nog mooie muziek, maar dan is het -los van het feit dat er ook geen woorden worden uitgedrukt- lang niet zo spannend."

Opera 'verrijkt enorm, je kan er misschien zelfs emotioneler van worden':

"Er is wat dat betreft denk ik sprake van een wisselwerking. Zes jaar geleden zou ik het ondenkbaar gevonden hebben om te gaan zitten janken bij muziek terwijl ik het nu eigenlijk aan de lopende band doe. Ik had dat geloof ik overigens eerst met instrumentale muziek. Bij opera begon dat met 'Don Giovanni'. Dat heb ik in het operatheater nog sterker dan thuis, zeker bij opera's die ik goed ken. In het theater zit je met de spanning van het moment, je vraagt jezelf af hoe het zal gaan en hoe het zal klinken. Dat er dan mensen om me heen zitten als ik moet huilen interesseert me niet. Bovendien is het vrij donker. In het theater zit je d'r ook veel meer 'in' doordat je in het donker zit. Je wordt daardoor niet zo gauw als thuis afgeleid door de boel om je heen."

Analyse case 11:

In het leven van de 24-jarige kunstgeschiedenisstudent Hans Molenaar uit Amsterdam speelt muziek een zeer voorname rol. Zijn 'hart en ziel' ligt zozeer bij de muziek dat hij na zijn studie graag op muzikaal terrein een beroep

zou willen uitoefenen. Hans is een all-round muziekliefhebber. Hij heeft een brede muzikale belangstelling. De afgelopen twee jaar is opera binnen zijn muzikale voorkeuren een vooraanstaande positie gaan innemen. Binnen die korte periode is opera ook de theatervorm geworden waar hij het liefst kennis van neemt - 'de laatste twee jaar ben ik wat opera betreft doorgeslagen. Voor mijn gevoel ben ik meteen doorgestoten naar de uiterste kunstvorm in de muziek'-. Hij bezoekt niet alleen in Amsterdam operavoorstellingen, maar gaat ook regelmatig naar de opera in Brussel. Hoe belangrijk opera voor hem is blijkt uit het feit dat hij in 1986 een achtdaags verblijf in New York voornamelijk besteedde aan het bezoeken van voorstellingen in de Metropolitan Opera. Dat hij een belangrijke waarde hecht aan de kunstvorm opera blijkt ook uit de grote operaplatenverzameling die hij in korte tijd heeft opgebouwd. Hij luistert veel naar operaplaten en probeert zich ook al lezend in de achtergronden van operawerken te verdiepen. Hans is ook een belcantoliefhebber. Zijn operabelangstelling is zeer breed, maar zijn voorkeur gaat uit naar het Italiaanse belcanto. Hij verzamelt voornamelijk belcanto-opnamen. Naast een brede muzikale interesse bezit Hans een brede culturele belangstelling. Hij studeert kunstgeschiedenis; naast muziek vindt hij andere kunstvormen ook 'heel boeiend en interessant'. Hij bezoekt niet alleen opera, ballet en concert, maar ook film en toneel. Hans behoort tot het cultuurgeïnteresseerde operapubliek, maar in zijn gedachtengang over opera manifesteert zich geen antitheatrisch vooroordeel ten opzichte van opera. Integendeel, hij neemt opera als communicatievorm serieus. In zijn motieven om een bezoek te brengen aan het operatheater spelen burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus geen rol van betekenis. Uit het relaas van Hans maak ik op dat hij weinig waarde hecht aan de glamour en de glitter van het operatheater en het kleding- en statusvertoon van het paraderende operapubliek. Tijdens het bijwonen van een opera-opvoering let hij niet alleen op het gehalte van de muzikale vertolking, maar is hij ook kritisch ten aanzien van de enscenering. In zijn motieven om naar de opera te gaan spelen de mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten van de opera-opvoeringsritus een voorname rol. Van de gezongen muziek als vertolker van de inhoud van het operadrama kan hij een grote overtuigingskracht ervaren. Door de retoriek van de operazang wordt hij 'zeer emotioneel' geraakt. Hans is ook een 'meelevende' toeschouwer. Hij verleent en ontleent zin aan opera in relatie tot het dagelijks leven, want hij kan zich sterk met de mythische inhoud van de opera-verhalen en de gevoelens van operapersonages identificeren - 'universele waarden en gevoelens die je in de opera aantreft zijn heel bepalend voor mijn operabelangstelling. (...) gevoelens als liefde en jaloezie krijgen in de opera een surplus-waarde omdat ze daar op muziek gezet zijn'-. De gebeurtenissen op het operatoneel kunnen hem zo aangrijpen dat hij in tranen kan uitbarsten. De tragische en romantische operataferelen roepen blijkbaar een sterke emotionele betrokkenheid op. De slotuitspraken van Hans, die betrekking hebben op de emotionaliteit van opera, geven blijk van een therapeutische werkzaamheid van opera. Hans beweert dat hij door de opera 'emotioneler' is geworden. Dat ervaart hij als een verrijking van zijn gevoelsleven.

CASE 12: JETTY BOOMGAARD: 'MIJN MOEDER ZONG 'SCHLAGERS'UIT DE OPERA'

Mijn twaalfde informant is de 80-jarige Jetty Boomgaard uit Amsterdam. Ik ontmoet haar op maandagmiddag 4 mei in Het Muziektheater tijdens de pauze van de generale repetitie van 'Madama Butterfly'. Ze is daar in het gezelschap van een vriendin. Ze toont zich bereid tot het maken van een afspraak. We spreken af op donderdag 21 mei, maar die afspraak moet ze op diezelfde dag wegens omstandigheden afzeggen. Pas in augustus maken we opnieuw een afspraak. Jetty woont sinds 1976 in een bejaardenhuis in de Bijlmermeer. Daar spreek ik haar over de opera op dinsdagavond 18 augustus 1987.

Jetty Boomgaard is geboren en getogen in Amsterdam. Ze groeide op in de Kinkerbuurt. Haar man, die twee jaar geleden is overleden, kwam ook uit Amsterdam:

"Mijn man en ik hebben de stad nog heel klein gekend. Al die tuinsteden waren er niet. De Admiraal de Ruijterweg lag nog in het land en achter het Concertgebouw was het zand, opgespoten land. Daar hield de stad op. Het einde van de Kinkerstraat was het eind van de stad."

Jetty komt uit 'een gewoon arbeidersgezin':

"Mijn ouders hebben altijd hard gewerkt. Ik kwam voor die tijd uit een klein gezin, ik had alleen een broer. De woningen waren betrekkelijk slecht en vakantie was er niet bij. Er is tijdens mijn leven veel veranderd. Wij hebben meegemaakt dat alles steeds luxer is geworden. We zijn geweldig vooruitgegaan."

Ze trouwde in 1925:

"In 1925 zijn we getrouwd. Mijn man was magazijnmeester bij de ETNA, haarden, kachels, fornuizen, rioleringen, kortom, allemaal gietijzer. De lonen waren erg laag. Ikzelf heb voor deze en gene genaaid."

Ze werd 'vrij' opgevoed:

"We zijn thuis vrij opgevoed, niet religieus. Mijn vader zei dat we dat later zelf uit konden maken. Als we volwassen zouden zijn. M'n ouders waren eigenlijk humanisten, buitenkerkelijk. Bij mij is het ook zo gebleven. De religie heeft

mij niet aangetrokken. Ik woon hier ook in een tehuis op humanistische grondslag."

Jetty heeft haar hele leven hinder ondervonden van het feit dat ze 'te weinig voortgezet onderwijs' heeft gehad:

"In het onderwijs had je 14 klassen met om het half jaar verhoging. Op m'n vijfde ging ik er op. Ik heb ze gewoon doorlopen. Toen ik twaalf was had ik ze allemaal gehad. De onderwijzer vond me te jong om van school te gaan. Hij stelde voor om vervolklassen te doen. Je kon ook pas gaan werken als je veertien was. M'n vader wilde niet dat ik die vervolklassen deed, 'ik was toch maar een meisje'. Ik heb daar m'n verdere leven altijd de hinder van ondervonden, van te weinig voortgezet onderwijs. Ik was twaalf, het kon. Want je kon pas werken met veertien jaar. Het was dus onzin. Maar toen ging dat nou eenmaal zo."

Haar ouders waren 'grote operaliefhebbers':

"Ze bezochten altijd opera's en operettes. Je had in hun tijd revues, Louis Davids, je had het gebouw Flora in de Amstelstraat en je had de Stadsschouwburg, maar dat was te duur voor de arbeiders. Ze gingen veel naar Carré en daar ging ik met mijn man ook wel eens heen. In Carré vond van alles plaats. Vooral revues. In Carré zag je hoofdzakelijk arbeiders. De gewone man ging er naar toe."

Thuis werd veel gezongen:

"Mijn moeder zong altijd 'schlagers' uit de opera. Ze kon aardig zingen. We zongen thuis veel. Mijn broer had een hele mooie stem. We zaten samen op kinderkoor bij Willem Hespe. Eén keer per jaar traden we op in het Concertgebouw. Dat was een feest. In de Kinkerbuurt zongen wij thuis, ik en m'n broer, op zondagavond altijd twee-stemmig liedjes op de veranda. Zingen geeft toch een soort eenheid, een soort saamhorigheid. Ook in de opera heb je zo'n sfeer van saamhorigheid. Na het kinderkoor ging ik bij een dameskoor. Ik heb altijd gezongen. Ik zing hier nu ook nog. Er is hier een bejaardenkoor. Als je muzikaal bent en er ook iets aan doet, dan vind ik dat je leven verrijken. Mijn man zong niet, maar speelde blokfluit. Hij had er gevoel voor. We hebben samen altijd erg van muziek genoten."

Op het Instituut Voor Arbeidersontwikkeling werden veel uitgaansactiviteiten georganiseerd:

"Je had het Instituut Voor Arbeidersontwikkeling. Ze zaten door het hele land. Het bestaat nog steeds, maar onder een andere naam. Je moest min of meer links zijn. Ik heb daar veel opgedaan. Aan muziek doen werd er ook erg erg gestimuleerd. Ze hadden 'natuurvrienden'-huizen. Die zijn gesticht met de doorbraak van de vakantie. Je was er onder mensen die er allemaal het zelfde voorstonden. We waren allemaal arm, maar het was oergezellig. Je begreep elkaar."

Er was een ongelooflijke saamhorigheid. We gingen samen op vakantie en weekends naar het strand."

Voor de Tweede Wereldoorlog bezocht ze met haar man weinig operavoorstellingen. Ze gingen toen wel naar Carré, maar niet zo vaak naar operavoorstellingen. Na de Tweede wereldoorlog namen ze een abonnement op opera-, toneel- en operettevoorstellingen in de Stadsschouwburg en een abonnement op concerten in het Concertgebouw. In het buitenland heeft Jetty nooit operavoorstellingen bezocht. Jetty heeft geen abonnement op operavoorstellingen in Het Muziektheater. In Het Muziektheater heeft ze dit seizoen ('86-'87) één ballet- en één operavoorstelling -de generale van 'Madama Butterfly'- bezocht. Ze is lid geworden van de vereniging 'Vrienden van de Opera':

"Ik heb 'Butterfly' gezien en ik heb er ook een balletvoorstelling gezien. Ik ben lid geworden van de 'Vrienden van de Opera' toen ik jou tegenkwam in Het Muziektheater. Nu krijg ik de kans om generales mee te kunnen maken. Ik heb 35,- betaald. Dan kun je met z'n tweeën, met m'n vriendin of zo."

Ze komt tegenwoordig haast de deur niet meer uit:

"Ik geniet altijd van een voorstelling. Maar ik kan helaas niet meer zo makkelijk overal naar toe. De TV en de radio vergoeden veel. De radio voldoet me niet voor honderd procent. Ik luister vooral naar de berichten. Op TV heb je wel mooie muziekkuitvoeringen, maar dat is toch muziek in blik. Ik kom haast nergens meer. Ik ben erg ziek geweest. Daardoor ben ik onvast ter been en onzeker in het verkeer. Dat is met betrekking tot operabezoek een groot probleem. Het openbaar vervoer, daar vertrouw ik mezelf niet meer voor. De verbinding naar Het Muziektheater met de metro is wel goed, maar ik durf niet alleen. Je zag m'n vriendin, die is veel flinker. Ik ga graag samen."

Jetty houdt van klassieke muziek:

"Klassieke muziek is steeds weer mooi. Het verveelt nooit en het wordt eigenlijk steeds mooier. Ik heb vrij gevarieerde platen. Ik hou erg van Mozart en fluitconcerten van Bach vind ik ook erg mooi. Ik heb ook wel gezellige platen hoor, voor als er iemand op bezoek komt. Dan ga ik niet van die serieuze muziek draaien."

Van moderne opera, modern toneel en moderne dans houdt ze niet. Op operagebied bezit ze platen met 'hoogtepunten'.

Ze houdt erg van Mozart en van operakoren:

"Ik hou erg van Mozart-opera's. Ik heb een boekje waarin staat wat voor opera's ik allemaal gezien heb (ze haalt het uit een kast tevoorschijn, PdR): Carmen, Martha, Porgy and Bess, Cavalleria Rusticana, Le nozze di Figaro, Don Giovanni -prachtig-, de Zauberflöte, de lustige Witwe, Les Contes d'Hoffmann, La Bohème, Madama Butterfly, de barbier van Sevilla en Tosca (Ze bergt het boekje terug op, PdR). Ik hou ook erg van operakoren. Van Wagner-opera's heb ik concertante-uitvoeringen gezien, maar hij is nogal zwaar hè."

Er is een groot verschil tussen thuis 'operahoogtepunten' beluisteren en het beleven van opera in het theater:

"Thuis mis je alles wat er om het theater heen zit. De voorbereiding, het 'er naar toe leven' en het feestelijke. Bij TV zet je gewoon de knop om. Maar bij een plaat is er toch ook sprake van voorbereiding, je bent in de stemming, je wilt een bepaalde plaat horen. Omdat ik nergens meer heen kan draai ik ter compensatie vooral platen."

Jetty heeft met haar man na de Tweede Wereldoorlog erg genoten van concerten in het Concertgebouw en operavoorstellingen in de Stadsschouwburg:

"Daar heb ik zulke mooie herinneringen aan."

Het was dan altijd 'echt uitgaan':

"Je ging echt uit. Je bereidde je d'r op voor, ook met kleding. Je verheugt je, je leeft er naar toe. Vroeger gingen de mensen echt uit in de Stadsschouwburg. Je trok je beste kleren aan. M'n man en ik hebben ons wel geërgerd aan die tijd dat mensen in spijkerbroek kwamen. Het stoort me dat mensen het niet de moeite waard vinden om zich voor een voorstelling te kleden. Het wordt er veel feestelijker door."

In de Stadsschouwburg 'werd altijd goed gezongen'. Ze kwam met haar man 'altijd voldaan uit de voorstelling'. Het Concertgebouw heeft ook 'die gezellige atmosfeer van de Stadsschouwburg, maar Het Muziektheater is ook wel leuk'. De Bühne in Het Muziektheater komt in vergelijking met de toeevloer in de Stadsschouwburg 'groot en kolossaal over':

"In de Stadsschouwburg is het toneel veel kleiner. Het toneel komt in het nieuwe theater heel anders over."

Operavoorstellingen werden vroeger 'heel anders' gegeven:

"Ze gaan tegenwoordig zeker een beetje moderniseren of zo. Zoals het oorspronkelijk was vond ik het mooier. Dat sprak mij meer aan. Ik vond de aankleding altijd mooi vroeger, maar tegenwoordig is de belichting wel mooier."

Het draait in opera 'om de zang'. Opera 'is meeslepend, zeker als je het verhaal kent':

"Ik heb het wel dat ik in een soort trance kan komen tijdens een voorstelling. Als er dan iemand naast je zit te praten dan stoort je dat vreselijk, omdat je je d'r helemaal op instelt."

Jetty won vroeger - wanneer dat enigszins mogelijk was - informatie in over te bezoeken operavoorstellingen:

"Ik had altijd graag informatie en programma's, liefst van tevoren. Ik heb ook Riemens' Elseviers Groot Operaboek. Het is prettig dat je, als je een opera gaat bezoeken, daarin kunt lezen waar een opera over gaat."

Analyse case 12:

De 80-jarige Jetty Boomgaard uit Amsterdam groeide op in een arbeidersgezin. In dit gezin werd veel gezongen. Als kind maakte Jetty al kennis met opera via haar moeder die thuis veel opera-'schlaggers' zong. Haar ouders waren grote operaliefhebbers en behoorden tot het arbeiderspubliek van theater Carré. Voor de Tweede Wereldoorlog bezocht zij met haar man ook operavoorstellingen in Carré. Jetty's relaas illustreert de in hoofdstuk 1 besproken tweedeling van het vooroorlogse Amsterdamse operapubliek: de arbeiders in Carré en de bourgeoisie in de Stadsschouwburg. Toen na de oorlog van die tweedeling geen sprake meer was, nam Jetty met haar man een abonnement op voorstellingen in de Stadsschouwburg. Niet alleen voor opera, maar ook voor toneel en ballet. Jetty houdt zich thuis niet druk of diepgaand met opera bezig. Ze beluistert geen complete opera's, maar platen met 'hoogtepunten'. In het gesprek gaat ze dan ook niet meer dan oppervlakkig in op de muzikaal-dramatische inhoud van operawerken. Ze is een theaterliefhebber. Ze waardeert opera omdat het een aantrekkelijke vorm van theater is. Ze benadrukt het feestelijke van het uitgaan in het operatheater. Burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus spelen in haar motieven om naar de opera te gaan een voorname rol. Ze hecht aan het vertoon van kleding in het operatheater. Haar uitspraken impliceren dat ze aan de opera gevoelens van orde, veiligheid, duidelijkheid en houvast verbindt. Ze hecht aan de glamour en de glitter van het operatheater. Uitgaan in de opera vindt ze gezellig en feestelijk en ze voelt zich prettig onder het operapubliek - 'die gezellige atmosfeer van de Stadsschouwburg. Ook in de opera heb je zo'n sfeer van saamhorigheid'. Ondanks het feit dat het voor haar moeilijk is om nog ergens heen te gaan, bezoekt ze nog steeds graag operavoorstellingen. Dat blijkt uit het feit dat ze kortgeleden lid is geworden van de 'Vrienden van de Opera' om generale repetities van operaproducties van De Nederlandse

Opera bij te kunnen wonen. De theatrale vernieuwingen die zich in de operapraktijk hebben voorgedaan oefenen op haar geen aantrekkingskracht uit - 'Zoals het oorspronkelijk was vond ik het mooier. Dat sprak mij meer aan. Ik vond de aankleding altijd mooi vroeger'-. Uit haar uitspraken valt moeilijk af te leiden in hoeverre de in de opera-opvoeringsritus besloten liggende mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten een rol spelen in haar motieven om naar de opera te gaan. Uit haar relaas komt niet naar voren dat ze operazang als communicatie en expressie-middel niet serieus neemt. Ze kan aangesproken worden door de retoriek van de operazang en door de tragiek en de romantiek van de mythische operaverhalen - 'het draait om de zang. Opera is meeslepend, zeker als je het verhaal kent'-. Hieruit blijkt dat ze aan opera in relatie tot haar dagelijkse ervaringswereld zin kan verlenen en ontleen.

Noten hoofdstuk 3

1.
De werkelijke namen van de twaalf informanten heb ik vervangen door pseudoniemen. De gesprekken waarop de twaalf cases zijn gebaseerd werden op band opgenomen en achteraf geheel uitgeschreven.
2.
In het gesprek vertelde Hector mij dat hij werkt. Helaas ben ik, nadat Hector me uitgebreid had verteld over zijn studies aan de universiteit, vergeten te vragen wat voor werk hij momenteel doet. Toen ik met het schrijven van deze case in augustus 1988 bezig was en bemerkte dat me de gegevens over zijn werk ontbraken heb ik geprobeerd Hector telefonisch te bereiken. Dat is me vóór het gereedmaken van de definitieve versie van deze scriptie niet gelukt, zodat ik in case 9 moet volstaan met de mededeling dat mijn informant Hector na zijn universitaire studies is gaan werken.

4 CONCLUSIES

Het doel van deze studie was het verwerven van inzicht in de motieven van het Muziektheater-operapubliek om naar de opera te gaan, gezien tegen de achtergrond van de opera-'revival' in de jaren '80 en vanuit een benadering van opera als theater van mythe en rite .

Inzichten die ik verkreeg op basis van literatuurstudie werden aan de resultaten van een door mij verricht onderzoek gekoppeld dat bestond uit gesprekken met muziekjournalisten, wetenschappers, medewerkers van De Nederlandse Opera en gesprekken met een aantal bezoekers van operavoorstellingen in Het Muziektheater. Hieronder zal ik ingaan op de betekenis en de reikwijdte van mijn onderzoeksresultaten.

Opera is een kunstvorm die door het operapubliek niet eenduidig wordt gewaardeerd. De motieven van operabezoekers om een bezoek te brengen aan een operatheater kunnen zeer uiteenlopen. Opera is een theatervorm die mensen op verschillende niveau's kan aanspreken. Als logisch voortvloeisel uit deze constatering manifesteren zich de drie verschillende verklaringen die in deze studie voor de recentelijk toegenomen belangstelling voor opera konden worden aangedragen: de restauratieve tendens, de theatrale vernieuwingen en de herontdekking van de rite van de zang. De laatstgenoemde verklaring duidt op een herwaardering van de gezongen taal van de opera als een communicatie- en expressiemiddel. Volgens de Brusselse intendant Mortier oefenen de mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten van de opera-opvoering op het operapubliek een grote aantrekkingskracht uit. Mortier redeneert vanuit het standpunt dat de mens van nature behoefte heeft aan het mythologiseren en ritualiseren van aspecten van de sociale werkelijkheid om

aan zijn functioneren daarbinnen zin te kunnen verlenen en ontlenen. Het proces van deritualisering en demythologisering dat in de afgelopen decennia in onze samenleving plaatsvond zou in Mortier's visie mede geleid kunnen hebben tot een toegenomen belangstelling voor de mythische en geritualiseerde taferelen die zich veelvuldig op het operatoneel manifesteren en waaraan mensen in relatie tot hun dagelijkse ervaringswereld zin kunnen verbinden. In deze studie stond de vraag centraal in hoeverre de aan opera te ontlenen mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten in en rond de opera-opvoeringsritus een rol spelen in de motieven van het huidige operapubliek om van opera kennis te nemen. Om antwoord te verkrijgen op deze vraag werd in hoofdstuk twee op basis van literatuurstudie een uiteenzetting gegeven van de functie die mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten in en rond de opera-opvoeringsritus vervullen en de betekenis die daaraan door operabezoekers kan worden gehecht. Er werd duidelijk gemaakt dat het operapubliek kennisneemt van een gedramatiseerd mythisch oriëntatiemodel van en voor de werkelijkheid. In de opvoering van het operadrama -dat haar fundamentele karakter ontleent aan de gezongen communicatiewijze- kan met krachtige overtuigings technieken en met een grote emotionele zeggingskracht uitdrukking worden gegeven aan fundamentele sociaal-maatschappelijke problemen. In een operadrama worden sociale problemen aan de orde gesteld die voortvloeien uit de figuraties die mensen met elkaar vormen of waarvan zij deel uitmaken. Het draait om de problematiek van sociale beheersing -de manier waarop mensen hun sociale relaties regelen- en zelfbeheersing -de manier waarop mensen hun gevoelsleven reguleren-. Om uitspraken te kunnen doen over de vraag in

hoeverre de in hoofdstuk twee besproken ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten van opera een rol spelen in de motieven van het huidige operapubliek om van opera kennis te nemen, werden in hoofdstuk drie in de vorm van cases onderzoeksgegevens gepresenteerd over de beleving en waardering van opera door twaalf bezoekers van operavoorstellingen van De Nederlandse Opera in Het Muziektheater. De bespreking en analyse van de twaalf cases gaf een concreet beeld van de manier waarop verschillende typen operabezoekers in en buiten het theater kennisnemen van opera. Er werd duidelijk vanuit welke motieven ze naar de opera gaan.

Door het operapubliek wordt de kunstvorm opera in muzikaal en theatraal opzicht niet eenduidig gewaardeerd. Allerlei factoren bepalen de manier waarop een operabezoeker kennisneemt van een voorstelling, alsmede de betekenis die hij daaraan hecht. Met andere woorden, zij bepalen de mate van betrokkenheid van de toeschouwer bij een operavoorstelling en de zin die hij daaraan in relatie tot zijn dagelijkse ervaringswereld kan verbinden. Uit de resultaten van deze studie komt naar voren dat de specifieke beleving en waardering van opera in belangrijke mate wordt bepaald door iemands persoonlijkheid, muzikaliteit en muzikale ervaring. Het belang van de muzikale ervaring en het daarmee samenhangende muzikale bevattingsvermogen van de toeschouwer mag niet worden onderschat omdat de inhoud van het operadrama in belangrijke mate door de orkestrale en gezongen muziektaal van de opera wordt uitgedrukt en vertolkt. Of operabezoekers aan het operadrama als een gedramatiseerd mythisch oriëntatiemodel van en voor de werkelijkheid zin kunnen verlenen en ontlenen bleek afhankelijk te zijn van de ervaring die men op muzikaal en theatraal vlak in de loop der tijd wel of

niet heeft opgebouwd ten aanzien van opera, de mate waarin men zich al lezend of luisterend in de dramatische inhoud van operawerken verdiept, specifieke voorkeuren en waarderingsen, de mate van interesse in- en betrokkenheid bij verschillende operagenres, muziekstijlen en muzikale conventies, de mate waarin men zich kan identificeren met de inhoud van operaverhalen en de manier waarop operawerken scènisch gestalte worden gegeven. Het hanteren van de in hoofdstuk een opgestelde typologie van soorten operabezoekers bleek van essentieel belang bij de interpretatie van het case-materiaal. Het gebruik van deze typologie was bedoeld om bepaalde karakteristieke kenmerken van mijn informanten onder de noemer van een of meerdere typen onder te kunnen brengen en -daaruit voortvloeiend- op inzichtelijke wijze eventuele verbanden te kunnen aantonen tussen bepaalde karakteristieken van deze operabezoekers en hun specifieke motieven om van opera kennis te nemen. Het aantal operabezoekers dat ik heb onderzocht is gering. Dat betekent echter niet dat ik vanuit de onderzoeksgegevens die ik van mijn informanten heb verkregen geen algemene uitspraken zou kunnen doen ten aanzien van het publiek waarvan zij deel uitmaken. Een groter aantal onderzoekseenheden hoeft niet te betekenen dat de gegevens die op grond daarvan worden verkregen een grotere representativiteit waarborgen of tot meer betekenisvolle uitspraken leiden. Van groot belang acht ik in dit verband het feit dat in de twaalf aan de orde gestelde cases de karakteristieken van de zeven verschillende typen operabezoekers die in hoofdstuk een aan de orde werden gesteld -de all-round muziekliefhebbers, de meelevers de theaterliefhebbers, cultuurgeïnteresseerden met een antitheatrisch vooroordeel ten aanzien van opera, de

belcantoliefhebbers, het uitgaanspubliek en de nieuwkomers-zich op prominente wijze manifesteren. Er werd zicht verkregen op de wijze waarop twaalf operabezoekers met een uiteenlopende beleving en waardering kennisnemen van opera, alsmede de manier en de niveau's waarop zij er door worden aangesproken. Op basis van de verkregen gegevens kunnen verbanden gelegd worden tussen het type of soort opera-bezoeker en de rol die de mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten in en rond de opera-opvoeringsritus spelen in motieven om van opera kennis te nemen.

In de motieven van het uitgaanspubliek om van opera kennis te nemen spelen de in de opera-opvoeringsritus besloten liggende ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten geen rol van betekenis. Het uitgaanspubliek brengt in eerste instantie een bezoek aan het operatheater vanuit burgerlijke overwegingen. Aan de glamour en de glitter van het operatheater en de daarmee samenhangende ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus -het vertoon van kleding en status tijdens de 'parade' in de pauze- hecht dit segment van het publiek een grote waarde. Twee informanten in hoofdstuk drie vertonen voornamelijk kenmerken van het uitgaans-type, de 31-jarige hersenspecialist Peter Geelhuizen en de 54-jarige biologe Gerdi van Bussel. In de motieven van de eerstgenoemde om naar de opera te gaan treedt de restauratieve tendens -in zoverre het om het gebeuren rondom de opera-opvoering gaat- nadrukkelijk aan het licht. Bij vele nieuwkomers in het nieuwe Muziektheater spelen, zoals bij Gerdi van Bussel, burgerlijke overwegingen en ceremoniële gedragsvormen rondom de opera-opvoeringsritus in de motieven voor operabezoek een essentiële rol. Het is overigens niet onmogelijk dat in hun motieven voor

operabezoek na verloop van tijd, als ze meer opera-ervaring hebben opgedaan, de ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten van de opera-opvoering -oftewel de communicatieve aspecten van de opvoering- een rol van betekenis gaan spelen. Zij kunnen dan kenmerken van andere typen opera-bezoekers gaan vertonen.

De cultuurgeïnteresseerde met een antitheatrisch vooroordeel ten aanzien van opera trof ik niet onder mijn informanten aan. De ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten van de opera-opvoering oefenen op dit type bezoeker geen aantrekkingskracht uit en spelen in zijn motieven om naar de opera te gaan nauwelijks een rol. Aan het gedramatiseerd mythisch oriëntatiemodel van en voor de werkelijkheid, dat op het operatoneel gestalte krijgt, kan hij in relatie tot zijn dagelijkse ervaringswereld geen zin verlenen en ontleen. Hij knapt af op het mimisch onvermogen van de operapersonages en beschouwt operazang als een absurd en onnatuurlijk communicatie- en expressiemiddel. Het antitheatrisch vooroordeel speelde ook in de gedachtengang van enkele informanten een rol en trad het meest nadrukkelijk aan het licht bij de 54-jarige biologe Gerdi van Bussel.

Ik acht het mogelijk dat in het huidige publiek van De Nederlandse Opera de cultuurgeïnteresseerde met een antitheatrisch vooroordeel ten aanzien van opera minder sterk vertegenwoordigd is dan tot voor enkele decennia geleden het geval was omdat de afgelopen jaren verbeterde acteerprestaties van operaspelers en theatrale vernieuwingen binnen de operapraktijk aan de taferelen op het operatoneel een realistischer aanzien en een aanvaardbaarder karakter hebben verleend. Dit geldt uiteraard niet alleen voor het Muziektheater-operapubliek, maar ook voor het publiek van andere

operatheaters waar de afgelopen jaren theatrale vernieuwingen zijn doorgevoerd, bijvoorbeeld het Brusselse Munt-schouwburg-operapubliek dat zich, sinds Mortier daar in 1981 aan het bewind kwam, geconfronteerd weet met operaproducties waaraan moderne theateropvattingen ten grondslag liggen.

De typologie van soorten operabezoekers die ik in deze studie als een attenderend instrument hanteerde bewees mij grote diensten. Toch vertoonde zij tekortkomingen. De karakteristieken van twee informanten bleken er niet volledig in te kunnen worden ondergebracht. De 84-jarige Thérèse Scheffers-Vegt en de 24-jarige kunstgeschiedenisstudent Hans Molenaar zijn geen cultuurgeïnteresseerden met een antitheatrisch vooroordeel ten aanzien van opera, maar cultuurgeïnteresseerden zonder een antitheatrisch vooroordeel. Dit type bezoeker neemt operazang als een communicatie- en expressiemiddel serieus en kan aan het operadrama als een gedramatiseerd mythisch oriëntatiemodel van en voor de werkelijkheid zin verlenen en ontleen in relatie tot de dagelijkse ervaringswereld.

Operabezoekers die in hoofdzaak karakteristieken vertonen van ofwel de belcantoliefhebber ofwel de theaterliefhebber kunnen door de mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten in en rondom de opera-opvoeringsritus worden aangesproken. Tijdens het bijwonen van een voorstelling van een belcanto-opera kan de belcantoliefhebber van de muzikale laag als vertolker van het drama een grote overtuigingskracht ervaren. Aan de manier waarop deze opera's worden geënceneerd en geïnterpreteerd stelt hij geen eisen, omdat het welslagen van deze voorstellingen wat hem betreft volledig afhankelijk is van de kwaliteit van de muzikale vertolking van het operadrama. De theaterliefhebber

daarentegen hecht wel aan de wijze waarop het operadrama wordt geënceneerd en geïnterpreteerd. Uit het case-materiaal blijkt dat alleen op grond van de constatering dat iemand een all-round muziekliefhebber is niet kan worden bepaald in hoeverre mythische, rituele en ceremoniële kwaliteiten in en rond de opera-opvoeringsritus in motieven voor operabezoek een rol spelen. In hoeverre dat het geval is wordt bepaald door de mate waarin de all-round muziekliefhebber specifieke karakteristieken van een of meer van de andere typen operabezoekers vertoont.

In de motieven van meelevers om naar de opera te gaan spelen de in de opera-opvoering besloten liggende ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten een voorname rol. Uit het case-materiaal komen de 29-jarige schilder/schrijver Willy Reitsma, de 75-jarige muziekpedagoog Richard Kolk, de 33-jarige theoloog/computerprogrammeur Wilbert Schots en de 24-jarige kunstgeschiedenisstudent Hans Molenaar als meelevende types tevoorschijn. Zij kunnen van het operadrama een grote emotionele en dramatische zeggingskracht ervaren. De retoriek van de orkestrale en de gezongen muziektaal van de opera kan bij deze toeschouwers een grote betrokkenheid met de tragische en romantische taferelen op het operatoneel oproepen en een sterke identificatie met de universele gevoelens en innerlijke drijfveren van de opererende personages veroorzaken. Zij kunnen aan de opera-opvoering als een gedramatiseerd mythisch oriëntatiemodel van en voor de werkelijkheid in relatie tot hun dagelijkse ervaringswereld zin verlenen en ontlenen. De meelevers benadrukken de emotionele kwaliteiten van opera. In emotionele zin kunnen zij diep door opera geraakt worden. Zozeer zelfs dat er van een therapeutische werkzaamheid sprake kan zijn. Hiervan

getuigt het relaas van Willy Reitsma en van Hans Molenaar. De informanten Richard Kolk en Wilbert Schots kunnen aan opera ook metafysische kwaliteiten verlenen en ontleenen. De beleving en waardering van Willy, Richard, Wilbert en Hans onderstrepen Emma Brunt's uiteenzetting in hoofdstuk een over de zin die kan worden verleend en ontleend aan opera als een pure gevoelsuitbarsting in relatie tot het dagelijks leven, waar met de extreme emoties die op het operatoneel openlijk en veelvuldig worden beleden uiterst voorzichtig moet worden omgesprongen. Het relaas van de meelevers bevestigt Mortier's beweringen dat operabezoekers in het operatheater op intense wijze met universele waarden, problemen en gevoelens worden geconfronteerd waaraan zin kan worden verleend en ontleend en dat van de gezongen communicatiewijze van de opera een therapeutische kracht kan uitgaan.

Belangwekkend zijn de overeenkomende observaties van mijn drie oudere informanten -de 84-jarige Thérèse Scheffers-Vegt, de 75-jarige Richard Kolk en de 80-jarige Jetty Boomgaard- omtrent het functioneren van de Nederlandse operapraktijk van vroeger en vandaag. Zij behoorden tot het vooroorlogse Amsterdamse operapubliek. Operabezoek werd in die periode veel sterker dan na de oorlog het geval zou zijn bepaald door het sociaal milieu waar men uit voortkwam. Er was sprake van een tweesoortig operapubliek: Thérèse Scheffers-Vegt en Richard Kolk behoorden tot het elitaire bourgeoisie-publiek van de Stadsschouwburg en Jetty Boomgaard behoorde tot het arbeiderspubliek van Carré. Na de Tweede Wereldoorlog ontstond in Amsterdam een operapubliek waarin alle maatschappelijke lagen worden vertegenwoordigd. De uiteenzettingen van Thérèse, Richard en Jetty bevestigen

dat in de Nederlandse operapraktijk grote veranderingen zijn teweeggebracht door de theatrale vernieuwingen. Van die theatrale vernieuwingen blijkt een grote aantrekkingskracht uit te kunnen gaan. Daarvan getuigt het relaas van de 25-jarige kunstschilder Axel Esman. Zijn aandacht gaat tijdens een operavoorstelling voornamelijk uit naar de enscenering en het acteren van de operapersonages. Hij schenkt meer aandacht aan de beeldlaag dan aan de muzieklaag als betekenisdrager van de inhoud van het drama. Axel Esman's beleving en waardering van opera zou er op kunnen duiden dat zich binnen het operapubliek -als gevolg van de theatrale vernieuwingen in de operapraktijk- een nieuw soort theaterliefhebber heeft aangediend, wiens aandacht vooral uitgaat naar de beeldlaag van opgevoerde operawerken. Net als de cultuurgeïnteresseerde zonder een antitheatrisch vooroordeel dient -in het kader van eventueel te verrichten vervolgonderzoek in de toekomst- dit soort theaterliefhebber vanwege zijn specifieke kenmerken, als een apart type in de typologie van soorten operabezoekers te worden ondergebracht.

Op grond van de resultaten van deze studie kan worden vastgesteld dat Mortier's beweringen, omtrent de communicatiekracht van de in de opera-opvoering besloten liggende mythische, ceremoniële en rituele kwaliteiten en de zin die daaraan door operabezoekers in relatie tot de dagelijkse ervaringswereld kan worden verleend en ontleend, worden bevestigd. De resultaten van deze studie tonen echter aan dat zijn beweringen hierover niet opgaan voor het gehele operapubliek, maar slechts voor bepaalde categorieën bezoekers die van het operapubliek deel uitmaken.

Aan het slot van deze conclusies wil ik wijzen op een verklaring voor de toegenomen operabelangstelling in Nederland die naast de restauratieve tendens, de theatrale vernieuwingen en de herontdekking van de rite van de zang een belangrijke rol gespeeld kan hebben. De recente trend van de bouw van nieuwe muziektheaters (Het Muziektheater, Amsterdam; het Danstheater aan 't Spui, Den Haag; de Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam) en de daarmee samenhangende opera-opleving in ons land kan mede worden gezien als uitvloeisel van een fenomeen waar in hoofdstuk een door de muziekjournalist Frans Straatman en in hoofdstuk drie door de muziekpedagoog Richard Kolk op wordt gewezen: de afgenomen invloed van Calvinistische opvattingen op de invulling van normen en waarden binnen de Nederlandse samenleving. In deze visie heeft zich, sinds het Calvinistische denken enkele decennia geleden zijn greep op de Nederlandse samenleving verloor, een mentaliteitsverandering voorgedaan. Er is hier sprake van een samenhang tussen een afnemende invloed van religieuze denkbeelden op opvattingen van morele aard en een toenemende aandacht en belangstelling voor opera. De recente opera-ontwikkelingen in ons land wijzen er sterk op dat de Calvinistische gedachtengang over opera als een theatervorm die losbandigheid en zedenverwilderung in de hand werkt, in de Nederlandse samenleving definitief overboord is gezet.

LITERATUUR**Adorno, Theodor W.**1956 Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt.
Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.1968 Einleitung in die Musiksoziologie.
Hamburg: Rowohlt.1977 "Moeilijkheden bij het componeren."
In: Theodor W. Adorno, Kritische Modellen
(Nederlandse vertaling).
Amsterdam: Van Gennep. Pp. 79-96.**Amerongen, Martin van**1986 "Als een opera van binnen maar mooi is."
Het Parool, 9 september.**Amsterdamse Kunstraad, de**1963 De houding van het publiek tegenover de opera.
Amsterdam: De Amsterdamse Kunstraad.**Beek, W.E.A. van**1982 Spiegel van de mens. Religie en antropologie.
Assen: Van Gorcum.**Beer, Roland de**1986 "Gerard Mortier: het publiek wil niet behandeld
worden als een kudde stupide operaconsumenten."
Muziek & Dans (1): 22-27.1987 "Gemoderniseerde Rosenkavalier goed bezet."
(recensie). De Volkskrant, 28 februari.**Bekker, Paul**1983 (1934) Wandlungen der Oper. Zürich: Orell Füssli.**Bernet Kempers, Karel Ph.**1929 De Italiaansche Opera. Amsterdam: H.J. Paris.**Blok, Anton**1974 "Tijd en tragiek. De relatieve autonomie van
klassieke romans en drama's." De Gids
(9/10): 701-708.**Bornoff, Jack**1968 Music Theatre in a Changing Society. The Influence
of the Technical Media. Paris: Unesco.**Borris, Siegfried**1962 Die Oper im 20. Jahrhundert. Wolfenbüttel: Mösseler.**Bottenheim, S.A.M.**1983 (1946) De opera in Nederland (tweede, herziene
druk). Leiden: Martinus Nijhoff.**Bouws, Linda & Nico van Rossen (red.)**1984 Het spook van de stopera.
Amsterdam: Het Nederlands Theater Instituut.

- Brunt, Emma
1986 "Dit is opera!" Haagse Post , 13 september: 62-68.
- Brunt, Lodewijk & Louise O. Fresco
1986 "De wederopstanding van Figaro. Over de nieuwe populariteit van opera." De Gids (3): 203-209.
- Bruyne, Paul de
1984 "Gerard Mortier. Over de opera (over zijn functie!)." In: Paul de Bruyne et al., 1984 voorbij. Over theater, traditie, rugzak en rode pruik. Westbroek: Harlekijn. Pp. 41-48.
- Chisholm, Erik
1971 The Operas of Leos Janáček (ed. K. Wright). Oxford: Pergamon Press.
- Coleman, Tim & Neil van der Linden
1984 "Opera in de lage landen. De intendanten, de dirigent, de componist en de regisseurs." Toneel Theatraal (4): 4-6.
- Coleman, Tim & Paul Korenhof
1986 "Naar een levend muziektheater." In: Coleman et al., De Nederlandse Opera. Seizoen 1986/1987 (Programma-overzicht). Amsterdam: De Nederlandse Operastichting.
- De Nederlandse Opera
1988 De Nederlandse Opera. Seizoen 1988-1989 (Programma-overzicht). Amsterdam: De Nederlandse Operastichting.
- Dent, Edward J.
1940 Opera. Harmondsworth: Pelican Books.
- Dings, Matt
1987 "Reclame en de lege jaren. De nieuwe waarden van de tachtiger." De Tijd , 23 oktober: 20.
- Douglas, Mary
1976 Wereldbeelden (Nederlandse vertaling). Utrecht: Het Spectrum.
- Dresden, Sem
1932 Algemeene Muziektheorie (tweede, herziene druk). Groningen: Wolters.
- Durkheim, Emile
1912 Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Paris: Alcan.
- Eberle, Oskar
1954 Cenalora. Leben, Glaube, Tanz und Theater der Urvölker. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter Verlag.
- Elias, Norbert
1971 Wat is sociologie? Utrecht: Het Spectrum. Aulaboek 462.

Engelen, Geert van

- 1986 "Zuid-Nederland smeekt om een eigen opera."
Binnenlands Bestuur , 12 december.

Engelman, Jan

- 1948 "'Faust' bij De Nederlandse Opera."
Mens en Melodie (4): 118-120.

- 1951 "Opera en Schilders." Mens en Melodie (7): 197-200.

Epskamp, Kees

- 1987 De antropologie van het theater: Victor Turner's fascinatie (paper voor ASC-lezing / UvA, 27 maart).

Flaubert, Gustave

- g.d. Madame Bovary (ed. Edouard Maynial).
Paris: Garnier.

Frank, René

- g.d. Opera. Deel twee: wezen en praktijk.
Alkmaar: Arti beeld-encyclopedie.

Geertz, Clifford

- 1973 "Religion as a Cultural System." In: Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York: Basic Books. Pp. 87-125.

Gennep, Arnold van

- 1909 Les rites de passage. Paris: Nourry.

Goodlad, J.S.R.

- 1971 A Sociology of Popular Drama. London: Heinemann.

Grout, Donald J.

- 1947 A Short History of Opera.
New York: Columbia University Press.

- 1973 (1960) A History of Western Music.
London: J.M. Dent & Sons, revised edition.

Heg, Hans

- 1986 "'n Geboortetrauma van jewelste maar het feest kan beginnen." De Volkskrant , 19 september 1986.

- 1987 "Operaboeken per kilo." De Volkskrant , 6 maart.

Heine, Heinrich

- g.d. Sämtliche Werke (ed. Ernst Elster).
Leipzig: Bibliographisches Institut.

Helm, Everett

- 1970 Composer, Performer, Public. A Study in Communication. Florence: Leo S. Olschki.

Heyer, Jac

- 1987 "Dwarsliggen als uitgangspunt." Kunstschrift Openbaar Kunstbezit (1, 'Theaterbeelden'): 3-8.

Hofmannsthal, Hugo von & Richard Strauss

- 1964 Briefwechsel (ed. Willy Schuh).
Zürich: Atlantis Verlag.

Intomart

- 1985a Deelonderzoeken opera- en balletbezoekers.
Hilversum: Intomart Qualitatief.
1985b Tosca en Naïma. Een publieksonderzoek.
Hilversum: Intomart Qualitatief.

Jacobs, Arthur

- 1982 The New Penguin Dictionary of Music
(herziene druk van de vierde editie uit 1977).
Harmondsworth: Penguin Books.

Jaeger, Stefan & Norbert Ely

- 1984 Regie heute. Musiktheater in unserer Zeit.
Berlin: Quadriga Verlag J. Severin.

Jager, H. de

- 1967 Cultuuroverdracht en concertbezoek.
Leiden: Stenfert Kroese.

Joris, Lieve

- 1987 "De laatste Belg." Haagse Post , 27 juni: 20-27.

Joyce, James

- 1946 Ulysses. New York: Random House.
1958 Finnegan's Wake. New York: Viking.

Kerman, Joseph

- 1956 Opera as Drama. New York: Vintage Books.

Kierkegaard, Søren

- 1959 Either/Or (Engelse vertaling).
Princeton: Princeton University Press.

Kluckhohn, Clyde

- 1942 "Myths and Rituals: A General Theory."
Harvard Theological Review (35): 45-79.

Knapp, J. Merrill

- 1972 The Magic of Opera. New York: Harper & Row.

Koopmanschap, Eric

- 1986 "Het Zuiden opereert opvallend in de opera."
Brabantia (8): 20.

Korenhof, Paul

- 1986 Winkler Prins Encyclopedie van de Opera.
Amsterdam: Elsevier.

Kühn, Helmut (red.)

- 1982 Musiktheater heute. Mainz: Schott.

Lang, Paul Henry

- 1973 The Experience of Opera. London: Faber and Faber.

Leach, Edmund

- 1974 Lévi-Strauss. Glasgow: Fontana, revised edition.

Linden, Neil van der

1986 "Dramaturgie zorgt voor leven in de operabrouwerij." Muziek & Dans (8): 9-11.

1987 "Intendant acht nieuw operapubliek conservatief." Muziek & Dans (2): 50-52.

Lindenberger, Herbert

1984 Opera. The Extravagant Art.
London: Cornell University Press.

Loeser, Norbert

1958 De opera. Haar wezen en haar ontwikkeling.
Haarlem: De Erven F. Bohn.

Lucas, F.L.

1972 (1928) Tragedy. Serious Drama in Relation to Aristotle's Poetics. London: Chatto & Windus.

Maehder, Jürgen

1987 "Orkestratietechniek en dramaturgie van timbres in Tristan und Isolde." In: Jürgen Maehder et al., Programmaboek 'Tristan und Isolde'/Richard Wagner. De Nederlandse Opera. Amsterdam: De Nederlandse Operastichting. Pp. 12-21.

Mann, Thomas

1960 Der Zauberberg. Frankfurt: Fischer.

1971 Doktor Faustus. Frankfurt: Fischer.

1975 "Tristan." en "Wälsingenblut."
In: Thomas Mann, Erzählungen.
Frankfurt: Fischer.

1985 Pro and Contra Wagner (Engelse vertaling).
London: Faber and Faber.

Martin, George

1979 "Some Aspects of Twentieth-Century Opera." In: George Martin, The Opera Companion to Twentieth Century Opera. New York: Dodd, Mead & Company. Pp. 3-16.

Martorella, Rosanne

1982 The Sociology of Opera. New York: Praeger.

Mayer, Harry

1969 "Het absurde muziektheater." Mens en melodie (6): 180-183.

Merriam, Alan

1964 The Anthropology of Music.
Northwestern University Press.

Morris, James

1987 "De opera en het sprookje." In: James Morris et al., Programmaboek 'Cendrillon'/Jules Massenet. De Nederlandse Opera. Amsterdam: De Nederlandse Operastichting. Pp. 11-13.

Mortier, Gerard

- 1987 "De rite van de zang." In: Gerard Mortier et al., Opera tot theater maken. Het team van Gerard Mortier in de Munt. Paris-Gembloux: Duculot. Pp. 198-219.

Muziekwereld

- 1986 "Weer een operaplan." Muziekwereld (12).

Nederlands Theater Instituut

- 1982 Moet het muziektheater alles opeten?
Amsterdam: Het Nederlands Theater Instituut.

Nietzsche, Friedrich

- 1985 "Wagnerschriften." In: Friedrich Nietzsche, Nietzsches Werke (ed. Gerhard Stenzel). Salzburg: Verlag Das Bergland Buch. Pp. 482-508.

Noske, Frits

- 1977 The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi. The Hague: Martinus Nijhoff.

- 1986 "Wat is opera?" In: Paul Korenhof (red.), Winkler Prins Encyclopedie van de Opera. Amsterdam: Elsevier. Pp. 7-10.

Osborne, Charles

- 1973 The Complete Operas of Verdi. London: Pan Books.

Peacock, James

- 1968 Rites of Modernization. Symbolic and Social Aspects Of Indonesian Proletarian Drama. Chicago: The University of Chicago Press.

Pitt, Charles

- 1987 "Sterven uit volle borst." Avenue (5): 39-42.

Raad voor de Kunst, Rapport van de

- 1961 De opera in Nederland. De Raad voor de Kunst.

Raad voor de Kunst

- 1985 "Raad voor de Kunst inventariseert muziektheatersituatie in Nederland." Informatiebulletin Raad voor de Kunst (1) : 16-17.

Radcliffe-Brown, Alfred Reginald

- 1922 The Andaman Islanders. Cambridge: Cambridge University Press.

Roos, Pieter de

- 1986 "Als Soefis het op hun zenuwen krijgen. Antropologiebeoefening tussen voorstellings- en beleavingswereld." Sociologisch Tijdschrift (1): 108-129.

Roos, Max van

- 1986 De stopera. Een Amsterdamse geschiedenis. Amsterdam: Thomas Rap.

Rousseau, Jean-Jacques

- 1970 Essai sur l'origine des langues
(ed. Charles Porset). Bordeaux: Guy Ducros.

Ruijter, Arie de

- 1979 Een speurtocht naar het denken. Een inleiding tot het structuralisme van Claude Lévi-Strauss.
Assen: Van Gorcum.

Sanders, L.

- 1974 Onderzoek opera en publiek te Antwerpen.
Antwerpen: Rijksuniversitair Centrum Antwerpen.

Schat, Peter

- 1982 Amsterdam Acropolis. Brieven over de stopera.
Amsterdam: Nederlands Theater Instituut.

Schön, Wilhelm

- 1982 Ik lach bij het zien. Amsterdam: De Harmonie.

Schönberg, Arnold

- 1911 Harmonielehre. Vienna: Universal-Edition.

Schönberger, Elmer

- 1986 "Ithaca." In: Elmer Schönberger et al.,
De Nederlandse Opera. Seizoen 1986/1987
(Programma-overzicht). Amsterdam: De Nederlandse
Operastichting. Zonder paginavermelding.

Schorer, Mark

- 1960 "The Necessity of Myth." In: H.A. Murray (ed.),
Myth and Mythmaking. New York: George Braziller.
Pp. 354-358.

Shaw, Bernard

- 1981 Shaw's Music (ed. Dan H. Lawrence).
New York: Dodd, Mead.

Skrien

- 1986 "Opera, film en televisie."
Skrien (nov./dec.): 25-43.

Straatman, Frans

- 1985 "Wie wil er wel werken bij de opera?"
Trouw, 1 oktober.

Suojanen, P.

- 1984 "What does Hymn Singing do to People?"
Ethnologia Scandinavica : 79-97.

Swanston, Hamish F.G.,

- 1978 In Defence of Opera. Harmondsworth: Penguin Books.

Tennekes, J.

- 1982 Symbolen en hun boodschap. Assen: Van Gorcum.

Toneel Theatraal

- 1984 Toneel Theatraal (4, 'Een muziektheaterspecial').

Verrips, Jojada

- 1983 En boven de polder de hemel. Een antropologische studie van een Nederlands dorp 1850-1971.
Groningen: Wolters-Noordhoff.

Wellesz, Egon

- 1950 Essays on Opera (Engelse vertaling).
London: Dennis Dobson.

INHOUDSOPGAVE

<u>De aanzet tot dit onderzoek, een kort woord vooraf</u>	3
<u>INLEIDING</u>	6
<u>Noten inleiding</u>	23
1 <u>ALGEMEEN OVERZICHT: ONTWIKKELINGEN EN TENDENZEN</u>	
<u>IN DE OPERAPRAKTIJK VAN VROEGER EN VANDAAG</u>	28
1.1 Ontstaan en geschiedenis van de opera	28
1.2 Operakarakters in de twintigste eeuw	44
1.3 De opkomst van het 'regisseurs'-theater na 1945	46
1.4 Opera in Nederland	51
1.5 Het operapubliek van Het Muziektheater	59
1.5.1 Naar een typologie van soorten operabezoekers	63
1.5.2 Een typologie van soorten operabezoekers	67
1. De all-round muziekliefhebbers	67
2. De meelevers	68
3. Cultuurgeïnteresseerden met een anti- theatrisc h vooroordeel ten aanzien van opera	70
4. De theaterliefhebbers	71
5. De belcantoliefhebbers	71
* <u>kleine case</u> : Een liefhebber van het 'belcanto'	73
6. Het uitgaanspubliek	76
7. De nieuwkomers	76
1.6 Achtergronden van de opera-'revival' in de jaren '80: constatering en mogelijke verklaringen	77
1.6.1 Constatering en een opera-opleving	77
1.6.2 Mogelijke verklaringen voor de toegenomen operabelangstelling in de jaren '80	83
1.6.2.1 Factoren van sociaal-economische aard	84
1.6.2.2 Factoren van artistiek-esthetische aard	89
1.6.2.3 Emotionaliteit en escapisme	91
<u>Noten hoofdstuk 1</u>	94

2	<u>OPERA ALS THEATER VAN MYTHE EN RITE</u>	97
2.1	Wezenskenmerken van opera	99
2.2	Opera als oriëntatie-model van en voor de werkelijkheid	104
2.2.1	Theater en sociale werkelijkheid	104
2.2.2	Beleving en waardering van operadrama	105
	1. Specifieke voorkeuren en waarderingen	105
	2. Genre, muziekstijl en muzikale conventies	106
	3. Aard en inhoud van het operadrama	106
	4. De inbreng van regie en dramaturgie	107
	5. Ideeën en opvattingen van opera-'makers' en operabezoekers over opera	108
2.2.3	Het hoe en waarom van het handelingsverloop	109
2.2.4	Het operadrama als model van en voor de werkelijkheid	110
2.3	Ceremoniële, mythische en rituele kwaliteiten in en rond de opera-opvoeringsritus	112
2.3.1	Ceremoniële gedragsvormen rond de opera-opvoeringsritus	113
2.3.2	Mythische kenmerken van opera	117
2.3.3	Rituele scènes in de opera	125
2.4	De therapeutische werkzaamheid van opera	130
	<u>Noten hoofdstuk 2</u>	132

3	<u>OPERABELEIVING EN MOTIEVEN VOOR OPERABEZOEK. TWAALF PRAKTIJKGEVALLEN</u>	133
	<u>Case 1: Willy Reitsma: Schrijver, schilder en operaliefhebber</u>	133
	<u>Analyse case 1</u>	140
	<u>Case 2 tot en met 5: een 'cluster' van vier personen</u>	141
	<u>Case 2: Geert Scheffers: De jaarkaart bij AJAX en het abonnement op de opera</u>	142
	<u>Analyse case 2</u>	147

<u>Case 3:</u> Peter Geelhuizen: De opera? Een reuze verwennerij!	148
<u>Analyse case 3</u>	152
<u>Case 4:</u> Mevrouw Scheffers-Vegt en 'de cultuur'	153
<u>Analyse case 4</u>	158
<u>Case 5:</u> Richard Kolk en de erotische verrukkingen van Wagner	159
<u>Analyse case 5</u>	170
<u>Case 6:</u> Gerdi van Bussel en de onwerkelijkheid van het 'zingend doodgaan'	171
<u>Analyse case 6</u>	174
<u>Case 7 en 8:</u> Axel Esman en Anne van Loo	175
<u>Case 7:</u> Axel Esman: Lekker onderuit zakken in het operatheater	176
<u>Analyse case 7</u>	180
<u>Case 8:</u> Anne van Loo: Het 'alledaagse' en het 'universele' van opera	181
<u>Analyse case 8</u>	186
<u>Case 9:</u> Hector van Laar: 'Als de muziek goed gezongen en gespeeld wordt is de illusie er al'	186
<u>Analyse case 9</u>	192
<u>Case 10:</u> Wilbert Schots: 'Ik heb die omwenteling in Brussel meegemaakt'	193
<u>Analyse case 10</u>	199
<u>Case 11:</u> Hans Molenaar: 'Door het lint' gaan bij aria's van Mozart	200
<u>Analyse case 11</u>	207
<u>Case 12:</u> Jetty Boomgaard: 'Mijn moeder zong "schlagers" uit de opera'	209
<u>Analyse case 12</u>	213

Noten hoofdstuk 3

214

4 CONCLUSIES

215

LITERATUUR

226

