

○ ZINGEN ALS ORPHEUS

- De aantrekkingskracht van een laatste lied -

Zonder Orpheus' afdaling in de onderwereld zou er geen westerse muziek, ballet, opera of poëzie bestaan, om George Steiner te parafaseren. Orpheus is bij uitstek hét archetype van de kunstenaar in het aanschijn van de dood – die van zijn beweende vrouw Euridice en uiteindelijk ook die van hemzelf. Theater Schrift Lucifer vroeg Klaus Bertisch, dramaturg bij De Nederlandse Opera, de voetsporen van de mythische zanger te volgen. Bij een zevental muziektheatrale werken stelt hij niet alleen de vraag hoe de Orpheusmythe telkens gestalte krijgt, maar ook steeds welk perspectief er op kunst als zodanig geboden wordt. Tenslotte duidt Bertisch de aantrekkingskracht van een laatste kunstwerk, en het laatste lied van Orpheus in het bijzonder.

Klaus Bertisch

Vertaling Frits op ten Berg

De makers van muziektheater hebben zich al vroeg de mythe toegeëigend van de Thracische zanger Orpheus, die zijn gestorven vrouw Euridice in het hiernamaals volgde om haar met behulp van zijn gezang uit de onderwereld terug te halen. L'Orfeo, favola in musica van Claudio Monteverdi, op een libretto van Alessandro Striggio met zijn première in 1607, wordt algemeen beschouwd als de allereerste opera. Er waren echter al eerder pogingen, het Griekse drama en zijn

muziek opnieuw tot leven te wekken. Tot deze pogingen behoort ook een Orfeo uit het einde van de vijftiende eeuw van de dichter Angelo Poliziano, die beschouwd wordt als een van de belangrijkste voorlopers van pastorale en opera. Poliziano was actief aan het Florentijnse hof en werd vooral bekend als vertaler van Grieks naar Latijn. In vijf korte bedrijven beschrijft hij het verhaal van de dood van Euridice, het bezoek van Orpheus aan Pluto en Proserpina, het niet nakomen van de voorwaarde voor het terugbrengen van de echtgenote en de klaagzang van Orpheus over het verlies, dat ertoe leidt dat hij verscheurd wordt door de Maenaden:

“Welk lied kan ooit mijn ongeluk uiten,
vergroot door de pijn om de verlorene?...”

Wie het ‘lied’, dus de muziek bij de tekst van Poliziano, heeft geschreven, is niet met zekerheid te zeggen. Toch blijkt al in dit vroege muziektheater dat het meer gaat over de kunst van de zanger dan over de liefde voor zijn aan een slangenbeet overleden vrouw. Het ongelukslied fascineert al eeuwen, steeds weer en steeds opnieuw. Tot op de dag van vandaag zijn kunstenaars van alle genres met Orpheus bezig geweest. Hij werd gezongen, gesproken, gedanst, hij was de ene keer tragisch, dan weer komisch en soms zelfs stom. Natuurlijk werd hij het vaakst aangetroffen in het muziektheater, zoals Theodor W. Adorno het al treffend zei: “Alle opera is Orpheus!” In de opera zingt men voor zijn leven. En soms zingt men in de opera ook nog, als men eigenlijk al dood is. Dat de zangkunst werd ingezet om recht te doen aan de zanger Orpheus lijkt voor de hand liggend, maar het blijft een tweedehands interpretatie, net zoals in vergelijkbare gevallen de weergave van kunst in de kunst de vraag opwerpt,

in hoeverre men zo recht doet aan de werkelijke kunst van de desbetreffende kunstenaar. Of is dat misschien helemaal niet de bedoeling?

L'Euridice

Aan het einde van de zestiende eeuw werd in Florence door de geleerden heftig gediscussieerd over de vraag hoe de antieke muziek geklonken zou kunnen hebben. De musicus Jacopo Peri was de eerste kunstenaar die dit probeerde door de mythe van Daphne muzikaal te vertalen voor het theater. Daarna vervolgde hij zijn pogingen met een bewerking van het Orpheus-thema en schreef zes scènes met als titel L'Euridice op een libretto van Rinuccini. Interessant genoeg ontbreekt in deze verklanking de voorwaarde voor de terugkeer van Euridice uit de onderwereld. Pluto en Proserpina zijn zo ontroerd door het gezang van Orpheus, dat de zanger en zijn gemalin meteen terug mogen keren. Eén bliksemschicht en het gezin verschijnt weer aan het aardoppervlak. Het voert wellicht te ver om de gelukkige afloop te verklaren uit het gegeven, dat hier niet de zanger zelf in het middelpunt stond. Dat niet hij, maar zijn vrouw als titelfiguur dient, ligt vooral aan de omstandigheid dat het werk opgedragen is als feestopera ter gelegenheid van het huwelijk van Maria de' Medici met Henri IV van Frankrijk. Het moest dus vrolijk zijn en vooral vrolijk eindigen. Het ging meer over de liefde dan over de kunst van de zanger zelf.

L'Orfeo

Claudio Monteverdi deed het anders. Van de liederen van Orpheus klonk er bij hem eigenlijk maar één vrolijk: als de zanger er meteen aan het begin van de 'Favola in musica' toe

aangezet wordt om zijn vreugde over de aanstaande bruiloft met Euridice te delen met de herders om hem heen. Verder zijn het klachten die hem vergezellen. Hij klaagt omdat hij tot aan de ontmoeting met Euridice niet geliefd was. Hij klaagt als zijn zojuist getrouwde vrouw gestorven is, hij klaagt voor en in de onderwereld tot hij Euridice terugkrijgt, hij klaagt als hij niet weet of zij hem daadwerkelijk op de weg terug volgt en klaagt als zij hem weer ontnomen wordt, omdat hij zich niet aan de afgesproken voorwaarde houdt door zich naar zijn vrouw, die hem (daadwerkelijk) volgt, om te draaien. En alsof hij nog niet genoeg tranen heeft gelaten, alsof zijn pijn nog niet groot genoeg is, moet een treurige echo de woorden van zijn lieden steeds weer herhalen. De vraag dringt zich op, of pijn de betere of tenminste de meest veelzeggende kunstwerken voortbrengt. Is een lijdende kunstenaar ook een betere kunstenaar, omdat zijn werk geboren wordt uit pijn en zodoende oorspronkelijk, authentiek uit zijn innerlijk voortkomt en geen gemaakt construct is? Is het de vereenzelving met de kunstenaar, die vervolgens in ons kijkers en luisteraars de emoties opwekt, die ons in staat stellen door het 'mede-lijden' zijn probleem en door vereenzelving ook ons probleem te begrijpen? De oplossing, die Apollo bij Monteverdi/Striggio aan zijn zoon aanbiedt om over zijn lieden en verdriet heen te komen lijkt logisch: hij moet met zijn vader zijn plaats aan het hemelgewelf innemen, zo wordt hij onsterfelijk en blijft hij altijd aanwezig. Van daaruit kan hij ook voor altijd zijn verloren Euridice zien. Orpheus volgt de raad van zijn vader op en stijgt samen met hem zingend op naar de hemel. Al in de proloog lieten de auteurs La Musica optreden, om te berichten van de kracht en het vermogen van de muziek. Het verhaal van Orpheus, zoals La Musica het dan vertelt, wordt zo quasi haar eigen verhaal. Ook bij Poliziano treffen we een proloog

aan, die echter het hele verhaal al prijsgeeft en ook op de anders meestal verzwegen dood van Orpheus vooruitblijkt. Hoe aantrekkelijk is echter de onsterfelijkheid voor een kunstenaar die op deze manier steeds met zijn lijden geconfronteerd blijft, als hij het dan bewust ervaart? Een gelukkig einde is natuurlijk uitgerekend in het toentertijd jonge genre van de opera een vaak voorkomend fenomeen. Het is aan de regisseurs van vandaag, of zij dit 'Happy End' ook als zodanig interpreteren of dat zij tenminste twifelen aan de gelukkige afloop.

Orfeo ed Euridice

Neemt men de verklanking van de Orpheus door Christoph Willibald Gluck (Orfeo ed Euridice, ontstaan 155 jaar na Monteverdi), dan wordt het personage in feite gekenmerkt door een lange aria: 'Che farò senza Euridice'. Wat moet ik doen zonder Euridice? Wat moet ik doen zonder mijn muze? Het wezenlijke verschil met de bewerkingen voor muziektheater tot nu toe is dat Euridice bij Gluck al aan het begin dood is. Hoe terloops of toevallig het huwelijk er bij Monteverdi ook uitziet, bij Gluck wordt de toeschouwer slechts getuige van het lijden. Hier heeft echter Euridice op de terugweg naar het menselijk bestaan een veel actievere rol. Ze vraagt haar geliefde echtgenoot zo vaak om haar eindelijk aan te kijken dat hij haar niet meer kan weerstaan. De gevolgen zijn bekend... Door de inbedding van de aria tussen twee recitatieven wordt duidelijk dat dit werkelijk beroemd geworden nummer bewust tentoongespreid wordt. Zeker komt dat overeen met de traditionele manier van componeren in die tijd, maar toch lijkt het bijna alsof Orpheus zichzelf door zijn gezang laat verleiden en besluit om na de aria de dood te

kieszen. Zijn muziek bevalt hemzelf zo zeer, hij bevalt zichzelf zo zeer, dat zijn laatste aria een ongeëvenaard kunstwerk wordt, dat tegelijkertijd fatale gevolgen zou kunnen hebben. Als daar niet Amor was... de god van de liefde haalt de zanger uit zijn ijdelheid en zijn zelfmedelijden: Trionfi Amore! Door de macht van Amor worden de vroeg gescheidenen weer samengebracht. Een 'lieto fine' volgens de gewoonte van de opera in die tijd. En terwijl er in deze finale sprake is van ellende, jaloezie en argwaan (met een geheven wijsvingertje naar de vrouwen), zegeviert de liefde. Aan de gevolgen of aan een mogelijke toekomst wordt echter niet gedacht. Een heel gekunsteld einde, dat een regisseur wel moet uitdagen om er tegenin te gaan.

Orphée aux enfers

Er tegenin gaan en parodiëren, dat wilde zeker ook Jacques Offenbach, toen hij in 1858 zijn Opéra-bouffon Orphée aux enfers uitbracht. Aan de ene kant dreef hij met behulp van zijn godenwereld rondom Jupiter de spot met de actuele politiek, wat het gestudeerde Parijse publiek zonder moeite begreep, omdat het zeer goed thuis was in de mythologie. Aan de andere kant dreef hij echter ook de spot met het kunstenaarschap van Orpheus, die in deze operette bijna niets te zingen heeft, in ieder geval geen solo, en als het eenmaal toch zover komt slechts Glucks 'Che farò senza Euridice' citeert. Gluck was de afgod van het Parijse operapubliek en met het citaat had Offenbach de lachers op zijn hand. In plaats van zelf muziek te produceren biedt zijn Orpheus dus tweedehands waar! Bovendien wordt Orpheus er door een figuur met de naam 'Publieke Opinie' toe aangezet,

zich steeds naar de smaak van het publiek en het algemene verwachtingspatroon te gedragen. Als Orpheus er dan uiteindelijk, na allerlei verwickelingen boven en beneden, op de Olympus en in de onderwereld, toch toe overgaat om onder leiding van Publieke Opinie met de teruggevonden echtgenote op aarde terug te keren, weet Jupiter hem met een schop onder zijn kont zo te provoceren, dat hij omkijkt. Want ook hier geldt de voorwaarde: draai je op de terugweg niet naar je vrouw om. Zo blijft deze Franse Euridice voor haar eigen plezier meteen als bacchante in de hel. Daar is het immers veel leuker dan bij haar saaie echtgenoot. Offenbach omzeilt hier slim het probleem van het kunstwerk in het kunstwerk, doordat hij zijn kunstenaar geen originele kunst laat produceren en zodoende niet in de val van de vergelijking stapt. Maar wat er van Orpheus terecht komt mag Joost weten. In de hel wordt om te beginnen flink feestgevierd met cancan en galop. Misschien moet ook in dit geval, net als bij Monteverdi maar dan met een vette knipoog, de blik van boven voor geluk en tevredenheid zorgen. Echter: voor de Orpheus van Offenbach was de terugreis naar de aarde slechts een tegemoetkoming aan de eisen van Publieke Opinie. Als het aan hem had gelegen, was hij niet eens begonnen aan de afdaling in de hel. Gelet op de ijdelheid, waarmee de hoofdpersoon in eerdere bewerkingen op ons afkwam, was men daar van een parodie à la Offenbach niet eens zo ver verwijderd. Offenbach laat alleen maar zien wat ons aan deze figuur bij Monteverdi en bij Gluck al irriteerde. En een streven naar onsterfelijkheid zou voor deze Parijse Orpheus zeker alleen maar iets geweest kunnen zijn dat hem door het publiek – dus de publieke opinie – werd opgelegd. Maar zo ver laat de componist het gelukkig niet eens komen.

Orphée

Een volledig andersoortige Franse blik op het verhaal van Orpheus ontstond in 1949 toen Jean Cocteau zich over de stof ontfermde (gebaseerd op zijn eigen toneelstuk uit 1926). Gevormd door het toenmalige existentialisme, vertelt hij in zijn zwart-wit film Orphée het verhaal van een gelijknamige dichter die zich in een concurrentiestrijd lijkt te bevinden, als drama van een kunstenaar over eisen en afhankelijkheid. Philipp Glass verklankte het filmscript als opera in 1993 in zijn bekende minimal music-idiom. De weinig variërende toonsequensen en de steeds herhalende vormpatronen werpen een heel ander licht op de idee van poëzie (of muziek) als zelfstandige, eloquente kunstuiting van een individu, en zorgen ervoor dat de rivaliteit tussen Orphée en zijn tegenspeler Cégeste bijna onbelangrijk lijkt. Toch gaat het noch bij Cocteau noch bij Glass om de uitdrukingskracht van de kunst zelf, maar juist om het menselijk bestaan, zijn afhankelijkheid van begunstigers en zijn emotionele leegte in het creatieve proces, dat bepaald wordt door eisen van buitenaf. Ook hier krijg je niet de indruk getuige te zijn van een artistiek proces en de vraag naar zijn waardering. Het personage Princesse – een vrouwelijke mecenas - verwijst naar de dood. Ze wil dat je je van haar afhankelijk maakt, want ze maakt de kunstenaar en is, als je je niet naar haar schikt, haar niet gehoorzaamt, de oorzaak van zijn vernietiging. Ze is muze en nachtmerrie in één. Orphée voelt zich veel meer aangetrokken tot haar dan tot zijn vrouw Euridice. Het bourgeois leven met zijn vrouw zou er niet per sé toe moeten leiden dat hij haar weer aankijkt. In de dagelijkse omgang van beiden lijkt dit echter onvermijdelijk. Zelfmoord lijkt voor Orphée de beste mogelijkheid om met deze situatie om te gaan, om niet meer met zijn vrouw, maar met La Princesse,

met de dood verenigd te zijn. Maar La Princesse wijst hem af: 'La mort d'un poète doit se sacrifier pour le rendre immortel!' Om onsterfelijk te worden moet de dichter steeds doorleven. Misschien heeft dit credo meer betrekking op het bestaan van en de waardering voor zijn creatie dan op zijn bestaan als mens. De visuele wereld van Cocteau, die zijn figuren door spiegels van de ene wereld in de andere laat glijden, geeft de oude mythologische stof absurdistische trekken, maar laat tegelijkertijd het belang zien van de kunstscheppende Orpheusfiguur ten aanzien van een werkelijk existentiële vraag.

Orpheus

De Duitse componist Hans Werner Henze varieert in 1979 de mythe op zijn manier tot balletmuziek en voegt er nieuwe interessante aspecten aan toe. Henze's werk aan de mythische stof kwam voort uit zijn gedachte dat de "beelden van deze overlevering doorwerken in onze huidige voorstellingswereld (...) en dat niet alleen onze dromen en wensen, maar ook onze wil, ons werk, onze keuzen en onze daden bepaald worden door bijbehorende ideeën en mythen, dus ook door het verhaal van Orpheus." (Henze: Musik und Politik, München 1984). De Engelse dramaticus Edward Bond schreef het balletlibretto bij zijn Orpheus. Er ontstond een „instrumentaal theater“, waarin de zangstemmen door gestes, gebaren en danspassen moesten worden vervangen. De choreograaf van de première was William Forsythe. De auteurs verdeelden het geheel niet alleen in boven - en onderwereld, maar lieten ook de scheiding tussen arm en rijk zien. Orpheus ontdekt de macht van zijn muziek, die ook na maatschappelijke veranderingen doorwerkt. Ook Hades en

Persephone moeten toegeven, dat de kunst van de zanger een verandering teweegbrengt. Zij kunnen hem niet weerstaan. Als Orpheus bij de terugkeer op aarde verblind wordt door de glans van Apollo en zich daarom naar Euridice omdraait, zinkt zij hierdoor direct terug in de hel. Een laatste scène toont de waanzinnig geworden Orpheus, die zijn lier breekt, uit woede over de verblinding door Apollo. Maar aan het verwoeste instrument kan hij nieuwe tonen ontlokken, die allen raken. Ook de doden dansen op deze nieuwe muziek. Het is juist het nieuwe, dat hen weer beweegt, een pleidooi voor nieuwe muziek en kunst! In de versie van Henze staat Apollo voor de gevestigde kunst, en komt hij steeds meer in een negatief daglicht te staan. Door zijn verblinding verliest Orpheus de blik op de realiteit, op zijn ware bestemming, en zo moet hij zijn geliefde Euridice weer naar de onderwereld laten gaan. De gitaar (die staat voor de lier van Orpheus) krijgt in de muziek van Henze een bijzondere betekenis. Hij zag in haar de mogelijkheid ook de schaduwkanten van het menselijk bestaan te laten doorklinken. Het feit dat William Forsythe in zijn choreografie de lier van Orpheus eerst als het instrument van Apollo in een vitrine legt, er een tentoonstellingsobject van maakt en pas door het spel van Orpheus de kunst zagezegd van zijn voetstuk haalt en naar de mensen brengt, vormt een sprekend beeld en een duidelijke stellingname over de levendigheid en uitdrukingskracht van kunst in het algemeen. Een stomme, maar musicerende Orpheus als advocaat van de menselijkheid.

Het laatste lied

De gedachte aan menselijkheid raakt aan de theorie van de Orpheuse leefwijze, waarvan de Thracische zanger als

geestesvader werd beschouwd, een sekteachtige mysteriecultus uit het oude Griekenland, waarin het goede in de mens zich in zijn ziel manifesteerde maar zich pas kon bevrijden door middel van een ascetische leefstijl. Daarvoor waren meerdere wedergeboorten nodig, een opgaan in een ander lichaam en een zich steeds opnieuw bevrijden, waardoor men ook sprak van Seelenwanderung, 'zielsverhuizing'. Men meende dit te lezen in theoretische teksten en gedichten respectievelijk liederen, die aan Orpheus werden toegeschreven. Daarom wordt Orpheus ook wel als een vroege manifestatie van Christus gezien. Het gevolg van de Seelenwanderung moest een gelukkig leven in het hiernamaals zijn.

Als dit op de kunstenaar in het algemeen en op zijn kunstwerken betrokken wordt, is het zijn ziel die uit deze kunstwerken spreekt. Zijn ziel wandelt met zijn kunstwerken en de bevrijding volgt na het laatste lied. Maar wij zien of horen steeds opnieuw de ziel van de kunstenaar in zijn werk spreken: het onsterfelijke kunstwerk, ook al gaat het nog zo zeer en zo vaak over pijn, lijden en twijfel, of is het daardoor gevormd. Kunst haalt ons overhoop of helpt ons problemen op te lossen, te verwerken wat ons overhoop haalt. Maar heeft Orpheus misschien in zijn werk gefaald? Of in zijn menselijkheid? Het falen van Orpheus zit hem in zijn terugblik. Hij draait zich om naar Euridice, omdat hij denkt dat zij hem niet volgt, omdat zij zich opdringt, omdat hij een schop krijgt of verblind wordt. En vanuit dat gevoel genereert hij kunst, verwerkt hij zijn lied in zijn kunst. Als we nog eens kijken naar de besproken karakterisering van de zanger, dan was hij ijdel, zelfingenomen, verveeld of vervreemd. Voor de kunst zelf zou dit betekenen, dat zij nooit achteruit gericht mag zijn.

Zij moet vooruitblikken en zich richten op de toekomst. Alleen de blik vooruit kan de kunst en daarmee ons zelf verder brengen. Er zijn laatste liederen, die ons de kunstenaar op het hoogtepunt van zijn meesterschap tonen. Maar wij weten niet tot welke hoogten hij nog in staat zou zijn geweest, als hij niet gestorven was. En er zijn laatste werken, die een geresigneerde kunstenaar laten zien, die vermoeid zichzelf citerend, achteruit kijkend afscheid neemt van de wereld. We kunnen beide varianten proeven, beide begrijpen en van beide lessen leren voor ons begrip van kunst en van menselijkheid. Vooruitkijken met de wetenschap van het voorgaande. Hoe de muziek van de echte Orpheus heeft geklonken weten we niet. We kunnen er ons alleen een voorstelling van maken door de visie en de interpretatie van anderen, die hem eeuwenlang gevormd hebben, die hem muziek gaven, die hem in de stem of in een begeleidend orkest gelegd hebben. Maar het zal altijd tweedehands muziek blijven. En toch kunnen wij ons in hem inleven, kunnen we hem juist door de interpretatie van anderen begrijpen, ook al verschijnt hij daardoor niet altijd als held of als positieve figuur. Met behulp van muziek hebben alle componisten die het Orpheus-thema bewerkt hebben, geprobeerd te bereiken wat de mythe aan de Thracische zanger toeschreef: het vermogen om te raken. Daarom geven zij en wij ons juist over aan deze kunst. De macht van muziek is niet te onderschatten, zowel in de terugblik als in de blik vooruit. 'Ich wollte wie Orpheus singen', zo noemde de populaire balladezanger Reinhard Mey een van zijn liederen in 1967. De wens om met zijn kunst, in welke soort dan ook, de mensen te bereiken en te vervoeren, zou het streven van iedere kunstenaar moeten zijn.

Orpheus werd – zo vertelt de mythe – na het verlies van zijn vrouw Euridice door de Maenaden verscheurd, zijn lichaam in stukken uiteengereten, omdat hij geen vrouw meer wilde aankijken en alleen nog de knapenliefde toegenegen zou zijn geweest. Zijn afgescheurde hoofd zou al zingend op Lesbos zijn aangespoeld, totdat Apollo hem gebod te zwijgen. Zijn laatste lied.

Klaus Bertisch studeerde Engelse en Duitse taal- en letterkunde, pedagogiek en kunstzinnige vorming in Frankfurt. Van 1979 tot 1987 was hij dramaturg aan de Oper Frankfurt. Daarna werkte hij voor het Siemens Kultur Programm te München en operahuizen en festivals in Duitsland, Frankrijk, België en Oostenrijk. Als regisseur maakte hij geënceneerde recitals en regisseerde in het Amsterdamse Concertgebouw. Hij is docent bij Opera Studio Nederland. Met Willy Decker werkte hij als dramaturg o.a. in Dresden, Salzburg en Barcelona, met Dale Duesing in Berlijn, met Pierre Audi behalve in Amsterdam ook in Brussel, Salzburg en bij de Ruhrtriennale. Sinds 1990 is Klaus Bertisch dramaturg bij De Nederlandse Opera.