

Twee maal die Walküre in Amsterdam

door Lex Boeken

Die Walküre is Wagners beste muziekdrama of opera zo u wilt. Geen ander werk bevat zo'n prachtig evenwicht tussen dramatiek, epiek en lyriek, tussen muziektheatrale opwinding, recitatiefachtige passages en zangerige vaak tedere aria-achtige stukken. Geen ander werk is dramaturgisch zo gevarieerd en prikkelend en op zo'n natuurlijke wijze wisselend tussen de verschillende beweegredenen. Geen ander werk bevat zowel het pure, onopgesmukte van de vroegromantiek naast het enerverende van het realisme, ook al moeten we dit woord niet te letterlijk nemen. Zo dat is eruit.

Niet zo vernieuwend als *Tristan* of *Parsifal*? Veeleer op een andere manier: in dit werk horen we voor het eerst de nieuwe klank van het lage koper, instrumenten die Wagner speciaal voor de *Ring* liet maken, in combinatie met een uitzonderlijk menselijk verhaal, ook al zijn bijna alle personages goden of halfgoden. Twee voortreffelijke uitvoeringen van dit absolute meesterwerk in de late herfst in Amsterdam, het is heel zeldzaam en haast niet te verwerken.

Op 2 november was ik bij de uitvoering onder van Zweden in het concertgebouw.

Deze stond aangekondigd als concertant maar bleek zoals gewoonlijk in de operaserie van de zaterdagmatinee enkele theatrale elementen te hebben, zelfs iets meer dan gebruikelijk.

Het Radio Filharmonisch orkest kennen we al een tijd als een zeer alert orkest met een Duits-Oostenrijkse opvallend constante basisklank vol definitie neigend naar een soort knisperachtige korrel, scherp maar zeker niet onaangenaam. Nu waren ze buitengewoon goed op dreef, misschien het resultaat van een extra repetitie. Van Zweden hoort in dit werk niet alleen lyriek en extase, maar ook veel staal en verzengende gloed en niet alleen in verband met Wotan of de Walküren, want het zat ook in de eerste akte, naar mijn mening na de storm wat veel, maar in akte 2 na Fricka kreeg het melodische ook alle aandacht, vooral in de Todesverkündigung evenals in akte 3 vanaf 'war es so schmählich'.

Naast het magistrale orkestaandeel mochten de solisten er ook wezen met een oergezonde in alle registers en dynamische nuances uitbottende en uitblinkende Skelton als Siegmund, Pankratova als mooi opbouwende Sieglinde al had die opbouw veel eerder mogen inzetten en een Hunding door Anger die de rol opvallend blanco, een beetje aristocratisch (anticipeerde Sieglinde daar op in haar doorschijnende robe?) maar mooi gestalte gaf ook al miste ik diepte. Mayers Wotan had prachtige, vooral lyrische kleuren, een ongewoon theatrale persoonlijkheid en veel uithoudingsvermogen – we wisten het al van zes jaar geleden. Brodericks Brünnhilde zong 'hojotoho' alsof ze al een kwartier was ingezongen maar was ook meesterlijk in de melodische delen met haar heel presente stem. Miller benaderde Fricka met een mengsel van articulatie, lyriek en dramatiek, en dat klonk heel fris, al blijf ik vertolkers met een typisch Duitse articulatie wat prefereren evenals bij Hunding. Ook de acht Walküren mochten er zijn.

In het begin van het werk had ik even moeite met de kleding van beide Wälsungen, vooral met zijn oranje stropdas die vreemd afstak bij haar donkerrode dracht maar spoedig werd dit weggespeeld en gezongen waaraan Sieglindes positiewisselingen voor de dirigent langs – een zeldzaam verschijnsel bij de zaterdagmatinee – en de onverwachte kus op het laatste forte bijdroegen. Ook Wotan die Brünnhildes godheid afkust, werd onverwacht theatraal verbeeld.

Albrecht

Na afloop hoorde je diverse mensen zeggen hoe kan Marc hier tegenop, doelend op de serie van eind november bij de Nationale Opera met Albrecht. Een klein deel van het Wagnergenootschap kreeg op 1 november al een voorproefje in de Majellakerk (heet nu NedPho-koepel) waar we even met Albrecht konden praten na een repetitie van het einde van de tweede akte, een zeldzame ervaring vooral door de

ongewone ruimte en akoestiek. Qua solisten bleek genoemde concurrentie geen enkel probleem te zijn en het theatrale deel had zeker een meerwaarde zoals we al twintig jaar lang weten. Albrecht had op 13 november nog wat moeite met de balans (Haenchen heeft daar van 1997 tot 2014 op kunnen oefenen in de ongewone setting en lijkt ook een extra zintuig hiervoor te hebben zoals o.a. bleek uit zijn *Parsifal* van 2017 uit Bayreuth) maar dat was op 1 december helemaal over.

In plaats van weer opnieuw over de hele theatrale invulling te schrijven kies ik ervoor vooral drie aspecten naar voren te brengen namelijk de lege ruimte, de 'Audidraai' en de gebruikelijke aanpassingen aan nieuwe solisten. Vooral de eerste twee aspecten zijn ook te zien op de dvd van 1999 (een orkestraal en theatraal boeiend document dat echter op Hunding na nu betere solisten heeft).

De lege ruimte is de vertaling van een theorie en boek van Peter Brook, die pleit voor een theater van betekenis en zonder tierelantijnen, ook in contrast met de film. Hij stelt dat theater niets anders is dan een lege ruimte waarin door de geleidelijke aanwezigheid van een paar spelers en markeringspunten een focus komt te liggen op een element dat suggestief gaat werken b.v. een vrouw komt op met alleen een brief in de hand en zegt lange tijd niets terwijl er wel minimaal stil spel is. Of alleen een verandering in het lichtplan. De grondgedachte is dat de theatermaker het publiek niet iets voorschotelt in de vorm van kant en klare brokken maar met minimale tekens spanning creëert, iets suggereert, de toeschouwer handreikingen biedt om zelf ook wat bij te dragen. Niet alleen de officiële makers maken de voorstelling maar ook de kijker, al is het maar voor bijvoorbeeld tien procent. Er is bijna geen werk uit de rijke regiehistorie van Audi dat meer aan 'the empty space' voldoet dan zijn *Walküre*. Ga maar na: een enorme, hellende dwarsdoorsnede van een es, zo groot hebben we het hier nog nooit gezien. De diverse jaarringen zijn goed zichtbaar maar blijken later ook de functie te hebben van plekken waar een steekwapen of een stoelpoot in gestoken kan worden of waar gasvlammen uit opdoemen. Een metalen 'tong' steekt iets hoger en recht vooruit en blijkt spoedig te dienen voor cruciale deelscènes voor de vier voornaamste protagonisten.

Een vermomde Wotan, in wat Japanse stijl want dat was de nationaliteit van de (overleden) kostuumontwerpster Eiko Ishioka die ook zo'n toets gaf aan Hunding en alle Walküren, komt als eerste op en controleert de plek van het door hem geplante zwaard onder de voorkant van de tong dat dan even belicht wordt en daarvoor vrijwel onzichtbaar was. Audi is één van de weinige regisseurs die voor dit fraaie begin kiest. Buiten het zeer zichtbare orkest verder niets, kortom een lege ruimte. Al vrij gauw wordt deze gevuld met relatief kleine objecten zoals de overkleding van Siegmund of de speer van Hunding die Sieglinde in de grond plant compleet met zijn overjas en hoofddekseel, wat de rest van deze eerste akte iets dreigends geeft, net alsof de makers willen zeggen 'Hunding slaapt weliswaar maar denk eraan: morgen is het gevecht op leven en dood'.



Ian Paterson als Wotan

In akte 2 zien we een prehistorisch tafelblad op vier poten met een hoge staketselstoel erachter en een dito laag exemplaar ervoor. Brünnhilde komt zegevierend op met een helm op die ze spoedig afzet en die aldus een nieuw markeringspunt wordt. Het martiale karakter, even na haar opkomst onderstreept door Wotan die de zijstukken van de hoge zetel grijpt, wordt zo a.h.w. vastgehouden gedurende de eerste helft van deze akte. Na de tussenkomst van Fricka met haar wandelstokken met ramskoppen, die ze op een geven moment Wotan met een snel gebaar in de handen drukt en die op het tafelblad komen te liggen, komen daar de harpachtige vleugels van Brünnhilde nog bij. Dit zijn allemaal bakens met een betekenis die zich onbewust in de hoofden van de toeschouwer nestelen en op die manier iets suggereren. Suggestie, onderbewustzijn en bewustwording: zijn het niet essentiële kenmerken bij uitstek van Wagner kunst?

Wotan stapt op het tafelblad in zijn grandioze monoloog. Steeds weer schrik ik van het stuitende wanbegrip van mensen die in deze volstrekt unieke passage willen knippen, want die is juist cruciaal voor het begrip van Wotans standpunt en zijn relatie tot Brünnhilde. Zonder deze volledige scène waarin hij zijn meest innerlijke bloot geeft, zich volkomen naakt toont voor haar en voor de toeschouwer wordt hij een compleet mens en daardoor iemand voor wie Brünnhilde spoedig zal kiezen zijn innerlijke wil in plaats van zijn uiterlijke wil uit te voeren. Natuurlijk, Wotans keuze voor de macht is onsympathiek maar in feite is hij eerst in tweestrijd tussen liefde en macht.

Dit wordt ook schitterend weer gegeven in de scène met Fricka: ‘Was verlangst du’ met zijn rode mouw op haar witte kleding is hier niet de claus van een murw geprate Wotan maar de zin van een man die niet kan kiezen, die de liefde van en voor zijn vrouw niet wil en niet kan opgeven voor de macht, maar het uiteindelijk toch doet. Menselijker kan je het niet krijgen. Kreeg Wagner er zelf niet mee te maken met betrekking tot de driehoek met Minna en Mathilde? Ongetwijfeld speelt het een rol voor de kracht en ontroering van dit muziekdrama dat Wagner ten tijde van de compositie verliefd was op Mathilde. Anders had hij wellicht nooit die intense diepte kunnen leggen in passages als de ‘Todesverkündigung’ en ‘Lebwohl du kühnes, herrliches Kind’ en de eraan voorafgaande scène tussen vader en dochter.

Na Fricka zakt het tafelblad in elkaar om te veranderen in een ligbaken voor beide Wälsungen, even simpel als doeltreffend. Geen objecten meer in het eerste deel van akte 3, de acht Walküren zouden er anders over struikelen, maar later Wotans rode overjas, die hij uittrekt voor zijn ‘Abschied’ waarna, meesterlijk gevonden, zijn dochter net even verderop op de grond gaat liggen en met een kus van haar vader, nu in het wit met een print van de levensboom, wordt ontgoddelijkt. Ik heb het al zes keer gezien, maar het blijft ‘einzigartig’.



Eva-Maria Westbroek als Sieglinde

En na die vele keren moet het toch langzamerhand duidelijk zijn dat vuur aan het einde wordt aangegeven door fel rood licht (niet op een enkel bed maar op een honinggraatachtig bouwwerk als van een trapgevel), maar strijdlust aan het begin door gasvlammen.

Iets anders: de Audidraai is een meer dan halve draai van een zingend personage waarbij het gezicht even afgewend wordt voor het publiek met de bedoeling het door een intentiewisseling te laten verrassen. Er zijn vele bijna-Audidraaien in dit werk, maar twee in de laatste akte springen eruit: de momenten voor Sieglindes ‘du hehrstes Wunder’ en de Audidraai bij uitstek voor Wotans ‘Lebwohl, du kühnes herrliches Kind’ uitgevoerd achter op het toneel want kort voor zijn beslissing te vertrekken. Vooral de laatste is hier heel sterk in scène gezet, namelijk als iets waar je helemaal geen rekening meer mee houdt.

Bij elk nieuw solistenteam bedenkt Audi weer enkele aparte dingen, hoewel er meer hetzelfde blijft. Het is te veel om op te noemen. Een keuze:

Het oudtestamentische voorkomen van deze Siegmund heeft Audi gebracht tot een bijna bijbels begin waarbij de man niet lukraak lijkt te zijn gevluht en evenmin totaal uitgeput te zijn, maar het idee van een voorbestemming overheerst. Merk bijvoorbeeld op dat hij weinig drinkt, haar ook laat drinken en vrij veel water over zijn hoofd gooit, net iets anders dan in 1998 en de vorige reprises. Later maakt de regie vaak gebruik van het verschil in mimiek tussen de twee en maakt aannemelijk dat het wel meer zo gaat tussen man en vrouw. Na deze quasi spanningsloze opening komt de grandioze Unheil-passage van Sieglinde – ineens geheel op de voorgrond met mede door een treffende grime de uitstraling van

lang uitzichtloos leed terwijl hij op het punt staat weg te gaan – keihard aan, wat een opbouw en presentatie!

Niet nieuw maar doordacht en sterk is het feit dat de twee samen Nothung uit de stam trekken schijnbaar zonder enige moeite. Weer die voorbestemming.

Ik schreef het al: de scène Wotan-Fricka is niet alleen vervuld van strijd maar ook van liefde, zo zie je het zelden. Niemand heeft gelijk, lijkt Audi te willen zeggen.

Niet het dikwijls gehanteerde opgeheven zwaard van Siegmund tegenover de weerloze Sieglinde overtuigt Brünnhilde voor hem te kiezen maar een min of meer plotselinge eenvoud. Terwijl het einde van deze akte juist een fascinerende strijd zonder weerga is ook door de belichting.

In akte 3 is Wotans 'du Gott' op de voorgrond niet nieuw, maar gaat wel door merg en been.

De zes belangrijkste solisten hadden allen lyrisch-dramatische stemmen behalve het iets zwaardere geluid van de Brünnhilde.

Königs Siegmund heeft een boventoonrijke, bijzonder mooie en zeldzame stem, waarmee hij zowel de gloedvolle als tedere elementen overtuigend brengt, geholpen door veel lichaamstaal die zijn gebrek aan mimiek deed vergeten en soms mooi gebruik maakte van zijn oudtestamentische voorkomen.

Westbroeks Sieglinde met rijke vocalistiek, zowel episch, lyrisch als dramatisch en met soms verrassend ingehouden doordringende klanken en subliem spel in alle opzichten, ook mimisch nog versterkt door een zeldzame wijze van schminken, was voor mij ondanks het feit dat ik haar al vele keren heb meegemaakt, de verrassing bij uitstek van de hele voorstelling. Vele vorige vertolksters waren prachtig, maar de wijze waarop zij bepaalde clausen uitlicht en haar focus richt, pakt je bij de lurven en raak je op een aangename manier nooit meer kwijt.

Millings Hundung was niet zo zeer bars, wel om bang van te worden, maar deze keer door een pesterige zelfgenoegzaamheid die mede bereikt werd door grote wisselingen in volume.

Serafins Brünnhilde kan prachtig zacht en diminuendo zingen, maar lijkt ook haar hand niet om te draaien voor haar hojotoho-opkomsten alles zonder blijk van enige moeite. Meesterlijk acteren zowel in de scènes met Wotan als de Wälsungen. Ik heb zelden meegemaakt dat haar beslissing om tegen zijn tweede opdracht in te gaan zo overtuigend is.

Patersons Wotan klinkt onder druk soms een fractie nasaal – wat wil je bij zo'n zware partij – maar is verder prima in alle opzichten. Heroïek, kwetsbaarheid, woede, tederheid, tweestrijd, het komt er allemaal heel overtuigend uit, soms zelfs alsof je het voor eerst hoort. 'Das Ende – das Ende', ik hoor het nog steeds als ik mijn ogen dicht doe. Zijn slotscène, wellicht het mooiste dat Wagner schreef, vergeet je al helemaal niet.

Von der Dameraus Fricka heeft een mooie stem met fraaie, niet messcherpe articulatie en alweer prachtig spel, als oudere (want door het langdurige overspel van manlief liefde ontberende), eisende vrouw, die vol overtuiging haar punt maakt.

En vergeet de acht Walküren niet: een gesloten ensemble met individuele trekjes in een schitterende choreografie.

Het Nederlands Philharmonisch orkest heeft een heel andere klank dan het 'radiophil' en past even uitstekend bij Albrecht als het tweede bij Van Zweden. We horen een zijdeachtige, lichtvoetige, bijna dansante basisklank met golvende beweging, die ineens vol of meer gedefinieerd kan worden tot angstaanjagende dreiging of onrust, maar zonder effectbejag, soms wat vrij, maar nooit hinderlijk en vaak alleen te horen met de partituur erbij. Om plots weer terug te keren tot de schijnbare gladheid, maar in werkelijkheid van emoties zwangere zwier van daarvoor. In plaats van het gierende lage koper van het 'radiophil' horen we nu een meer transparant laag koper, maar zeer aanwezige contrabassen, verder prachtig typerende zachtzinnige soli van o.a. althobo, hobo en cello, die bij van Zweden meer knisperden als licht geribbeld papier dat een contrabeweging ondergaat van duim en wijsvinger (zoals bij het openen van een vuilniszak). Albrecht behoudt steeds het overzicht maar verliest het moment nooit uit het oor. Haenchen en van Zweden zijn misschien iets trouwer aan de partituur dan hij – ik hoor het niet in de zaal – maar steeds ga ik weer voor de bijl voor diens golvende omgang met tijd en emoties, die je zo bij de les houden, een beetje zoals Carlos Kleiber en Claudio Abbado, maar die deden niet of nauwelijks Wagner. Marc kon er dus wel degelijk tegenop.