

Tweestromenland tussen repertoire en creatie

Muziektheater vanuit de blik van de regisseur

Evelyne Coussens

Enkele assen in muziektheaterland

Complementair aan Maarten Beirens' tekst, die het muziektheaterlandschap overschouwt vanuit het standpunt van de componist, werpt deze bijdrage een blik op datzelfde landschap vanuit het perspectief van de uitvoeringspraktijk. Uiteraard zijn beide componenten, muziek en regie, niet strikt van elkaar te scheiden – er strekt zich een continuüm uit waarin de muziek en de theatrale encenering in min of meerdere mate met elkaar versmelten. Net die mate van versmelting is een onderzoek waard: hoe verhoudt muziek zich in het hedendaagse muziektheaterlandschap tot de uitvoeringspraktijk, of vanuit makershoek bekeken: hoe verhoudt de componist zich tot de regisseur? Welke plaats vragen regieconcept en muziek op de scène en *who calls the shots* in de coulissen?

Het muziektheaterveld in Vlaanderen is een diffuus landschap waarin slechts met grote moeite enige 'orde' valt aan te brengen. In wat volgt gebruik ik de term muziektheater in zijn 'enge' betekenis – onderscheiden van operette, opera, musical en cabaret. Enerzijds gaat het om organisaties die in de jaren 1980 zijn ontstaan (LOD, WALPURGIS en Muziektheater Transparant), anderzijds om een minder scherp afgebakend veld van organisaties die op heel diverse manieren muziek in hun podiumwerk hebben geïntegreerd. De twee grote operahuizen (de Vlaamse Opera en De Munt) komen enkel in het vizier wanneer het parcours van een muziektheatermaker daartoe leidt.

Ondanks deze specifieke focus komt elke poging tot classificatie gekunsteld over, met het risico afbreuk te doen aan de rijkdom en diversiteit van de sector. Toch zou je in dat veld een aantal assen kunnen uitzetten. Eén vertrekt bij regisseurs die kiezen voor repertoirepartituren en eindigt bij regisseurs die werken met nieuw gecreëerd muzikaal werk. Een ander spectrum vertrekt bij regisseurs met een sterk regieconcept, en mondt uit bij regisseurs waarbij de zoektocht op de 'vloer' gebeurt. De theatrale golf die vanaf de jaren 1980 de speler en maker emancipeerde, heeft immers een groep regisseurs voortgebracht (Anne Teresa De Keersmaeker, Ivo Van Hove, Jan Decorte, Guy Cassiers, Jan Fabre, Jan Ritsema, Johan Simons) die later ook de kracht van de muziek ontdekte en ernaar verlangde deze eveneens te emanciperen. De inzichten die ze opdeden binnen het eigen podiumwerk hebben ze meegenomen in hun muziektheaterproducties: het betrekken van álle makers en uitvoerders binnen de creatie, het werken met hedendaagse media, de durf om in te grijpen in het muziekstuk zelf. Deze regisseurs hebben voor het eerst de machtsstructuren uit de muziekwereld ondersteboven gehaald, door mee de zangers te kiezen, door tijd en aandacht te eisen voor de regie, door de muzikale uitvoerder mee verantwoordelijk te stellen voor de productie.

Logisch en praktisch gezien, zal het vaak zo zijn dat een regisseur die kiest voor een repertoirepartituur uitgaat van een sterk regieconcept, terwijl een maker die creëert op de vloer de voorkeur geeft aan een nieuw werk. Hans Bruneel (LOD): 'Van zodra

makers naar grotere vormen van muziektheater gaan, is het werken op de vloer gehandicapt door economische mogelijkheden. Repeteren met orkest en verschillende solisten is nu eenmaal zeer duur.'

In wat volgt zal ik om te beginnen op basis van het spectrum tussen repertoire en creatie het veld overlopen en de veranderende uitvoeringspraktijk beschrijven aan de hand van enkele 'typevoorbeelden' van regisseurs. Het overzicht is dus indicatief en beoogt geen volledig overzicht van regisseurs die werkzaam zijn in het muziektheaterveld. Bovendien moeten we rekening houden met het feit dat makers evolueren in de tijd, en daardoor niet vast te pinnen zijn op een vast punt op de genoemde assen. Na dit overzicht stip ik enkele uitdagingen voor de toekomst aan.

Repertoire

Autoriteit en keurslijf

Het hedendaagse muziektheater, in welke vorm dan ook, blijft in oorsprong schatplichtig aan opera. Bij de traditionele opera lag gewoonlijk een libretto op tafel dat door een componist werd verklankt en vervolgens geënceneerd, vaak nog eens onder het toeziend oog van diezelfde componist. Het eindresultaat was altijd een opera 'van Mozart', nooit een 'van Lorenzo da Ponte' – hoezeer een interessante dramatische tekst de kwaliteit van de opera ook ten goede kwam. De autoriteit van de componist primeerde, en een componist als Wagner trok daarnaast ook nog eens het laken van de uitvoeringspraktijk naar zich toe. Pas in de loop van vorige eeuw evolueerde men naar een voorzichtig samenwerkingsmodel, waarbij een opera het resultaat werd van meerdere autonome kunsten – denk aan *Parade* uit 1917, een ballet dat de creativiteit van Erik Satie, Pablo Picasso (scenografie en kostuums) en Jean Cocteau (scenario) verenigde.

Het hedendaagse muziektheater is het resultaat van zo'n doorgedreven samenwerkingsmodel. Desondanks doet zich in min of meerdere mate nog steeds een autoriteitsprobleem voor tussen muziek versus encenering en componist versus regisseur – zowel in het geval van nieuw geschreven werk, als bij reeds bestaande partituren. Beide componenten eisen hun rechten op, en de dramaturgie van elk samenstellend component zal zich op de een of andere manier moeten verhouden tot de andere elementen. Die verhouding gaat vaak samen met spanning. Het scenario waarin een regisseur aan de haal gaat met het werk van de componist, of de componist inbreekt op het terrein van de regisseur, leidt tot zulke spanningen. Ze kunnen resulteren in een mislukte dialoog tussen de twee media of net tot een artistieke surplus.

Het omgaan met het grote muziekrepertoire lijkt voor een regisseur op het eerste gezicht misschien makkelijker dan het aanpakken van nieuwe creaties. Toch is dat niet altijd het geval. Hoewel zich meestal geen autoriteitsprobleem stelt in de letterlijke zin van het woord, doordat de componist vaak overleden is, leeft nog steeds sterk de gedachte dat de partituur heilig is. Een parallel met het teksttheater ligt voor de hand. Ook daar bestaat discussie omtrent de uitvoeringspraktijk van grote repertoireteksten, zoals de discussie van oktober 2008 recent nog bewees. In de muziekwereld rust op het verknippen, inkorten of aanvullen van een repertoirepartituur een nog grotere banvloek, aldus Judith Vindevogel van WALPURGIS: 'Zelfs een nieuwe interpretatie van de partituur ligt moeilijk. In theater

is het tegenwoordig heel gewoon om een vrouw een mannenrol te laten spelen of andersom, maar o wee als een lyrische sopraan de rol zingt van een dramatische... Terwijl het net interessant is om zo'n dingen te doen, want door een rol door een andere stem te laten zingen, kan je nieuwe facetten van je personage ontdekken.' In het geval dat de regisseur er voor kiest om een partituur – repertoire of nieuw geschreven – te respecteren, dwingt hem dat op slag in een bijzonder strak keurslijf, gezien de vooraf bepaalde, wel afgemeten scansie in de tijd. Zoals Stijn Devillé van Braakland/Zhebildung zegt: 'Acteurs moeten plots bezig zijn met maten tellen, want er is maar een beperkt aantal maten in het stuk, en op het einde is de muziek op.' Net omwille van dat keurslijf geeft Devillé de voorkeur aan semi-geïmproviseerde muziek, gebaseerd op muzikale schema's en niet op uitgeschreven muziek: 'De schoonheid van theater is net dat het hier en nu gebeurt, in het moment – dan mag je niet bezig zijn met wiskunde.' Judith Vindevogel relativeert die vermeende strakheid van de partituur, vanuit de gedachte van de dialoog: 'Mits een goede dialoog tussen regisseur en muzikale uitvoerders is er veel mogelijk, zelfs in de klassieke opera. Je kunt bijvoorbeeld een orgelpunt zo rekken dat het een bepaalde scenische handeling mogelijk maakt – alles hangt af van de communicatie tussen componist, regisseur en uitvoerder.'

De regisseur die zich toch van de partituur durft ontdoen, staat meteen in voor een geheel nieuwe schepping, want wie de muzikale dramaturgie van de componist doorkruist, moet daar een nieuwe, eigen dramaturgie tegenover plaatsen.

Interpretatie

Muziektheaterregisseurs kunnen er enerzijds voor kiezen om in hun producties op een conventionele of mindere conventionele manier gebruik te maken van repertoire(elementen), anderzijds kunnen ze een nieuwe creatie laten schrijven of meeschrijven. Tussen beide polen strekt zich een continuüm uit met hybride mengvormen.

De meest 'traditionele' omgang met repertoire is wellicht de interpretatie ervan, met respect voor de partituur en het libretto, zonder dat de bewerking leidt tot een nieuwe creatie. In Vlaanderen zien we dat een aantal grote regisseurs, afkomstig uit het teksttheater, opera aanpakken, en daarvoor – weliswaar in nauw overleg met hun creatieteam – uitgaan van een sterk en vooraf bepaald regieconcept.

Ivo Van Hove is wellicht het bekendste voorbeeld. Met zijn sterke theatrale ideeën breekt hij visueel en interpretatief in op het operagenre, maar hij respecteert partituur en muzikale dramaturgie. Al in 1999 werd hij door de operawereld gevraagd om de overstap te maken (*Lulu*, 1999). Voorlopig meesterstuk van zijn operaregies is ongetwijfeld *Der Ring des Nibelungen* (2006-2008), de Wagnercyclus die hij bij de Vlaamse Opera creëerde.

Het is interessant om te zien hoe theatermaker Guy Cassiers in de periode 2010-2013 datzelfde werk zal aanpakken voor de Scala van Milaan. Ook Cassiers vertrekt van een welomlijnd concept waarin elk dramaturgisch element zijn vaste plaats heeft. In tegenstelling tot Van Hove verhoudt Cassiers zich echter zowel tot repertoire als tot creatie. Zijn omgang met muziek heeft doorheen de tijd een grote evolutie doorgemaakt. Aanvankelijk werd de muziek (zowel bestaand als nieuw geschreven) enkel ingezet als sfeer scheppend element, als soundtrack. Dat was bijvoorbeeld het geval bij het meeste werk dat Cassiers realiseerde vóór en tijdens zijn periode bij Oud Huis Stekelbees en in het Kaaitheater (*Daedalus*, 1986; *De baron van Münchhausen*, 1988). Op een bepaald moment verschenen de muzikanten live op

scène, en veroverde de muziek haar plaats binnen het vertelconcept (*Portretten, een muzikale vertelling*, met Dick van der Harst, 1993). Soms stond die muziek in de schaduw, een andere keer dook ze op binnen het dramaturgisch kader (*Onegin*, met Dominique Pauwels, 2006). Via een hybride operavorm als *The Woman Who Walked into Doors* (met Kris Defoort, 2001) evolueerde Cassiers naar de meer klassieke opera (*Der Fliegende Holländer*, 2005) maar voor *House of the Sleeping Beauties* (2009) ging hij een nieuwe samenwerking met Defoort aan. De volgende stap in zijn parcours is opnieuw een zwaarbeladen repertoirestuk, bij een van 's werelds meest prestigieuze opera-instituten. Het moge duidelijk zijn: Cassiers is niet voor een gat te vangen.

Johan Simons' jarenlange en intense samenwerking met Paul Koek bij Hollandia is van een andere aard dan zijn huidige creaties. Sinds hij met Verdi's *Simon Boccanegra* (2006) in de Parijse Opéra Bastille de overstap maakte naar de klassieke opera, werkt Simons, net zoals Van Hove en Cassiers, in de eerste plaats op basis van een vooraf uitgedacht regieconcept. Toch durft hij, meer dan beide eerder genoemde verwanten, de muziek ook op een niet-conventionele manier behandelen. Zo liet hij voor *Fidelio* (2008), Gerard Mortiers afscheidsopera in de Bastille, de dialogen bijkleuren. Een recensent meldde dat Simons muzikaal gezien 'graag tot wurging, zeg schrapping van de opdringerige Beethoven wou overgaan'.¹ Door zijn ingrijpen op het muzikale werk schuift Johan Simons stevig op richting een tweede groep regisseurs, die het niet zullen laten bij interpretatie alleen.

In *MIGNON* (1989), de allereerste productie van WALPURGIS, werden de klassiek geworden *Mignon*-liederen (op muziek gezet door onder meer Schubert, Wolf, Schumann en Beethoven) door Judith Vindevogel in hun oorspronkelijke theatrale context geplaatst – de dramaturgie bepaalde de interpretatie. Het personage van Mignon en de liederen waarmee ze zich uitdrukt, kregen hierdoor opnieuw betekenis voor onze tijd.

De Waalse regisseur Ingrid Von Wantoch-Rekowsky, wiens *A Ronne II* (2001, Luciano Berio) haar doorbraak betekende op de Europese podia, laat zich sterk inspireren door de fysieke aanwezigheid op scène en werkt vooral op de vloer, ondanks het feit dat de partituren soms zeer strikt zijn. In *A-Ronne II* liet zij bijvoorbeeld de zangpartijen invullen door acteurs. Onder de noemer 'theater voor het oor, muziek voor het oor' kiest zij niet voor de muzikaliteit van de stemmen, maar voor de expressiviteit van het lichaam.

'De muziek is mijn meester', zegt Anne Teresa De Keersmaeker. 'Muziek blijft ontroeren [...] misschien ook omdat zij zo verbonden is met het lichaam: de stem is lichaam, maar ook een instrument is een verlengstuk van het lichaam.'² Anne Teresa De Keersmaekers fascinatie voor de minimalistische componist Steve Reich leidde in het begin van haar carrière tot *Fase, four movements to the music of Steve Reich* (1982), de voorstelling die haar internationale doorbraak zou betekenen. Een jaar later creëerde ze op muziek van Thierry De Mey en Peter Vermeersch het kwartet *Rosas danst Rosas* (1983). Muzikale dansproducties op repertoire van Monteverdi, Ligeti en Bartók zouden volgen. De verbondenheid tussen dans en muziek versterken, was een van de objectieven die De Keersmaeker zich stelde bij de intrede van haar dansgezelschap Rosas in De Munt. Met *Hertog Blauwbaards burcht* (naar Béla Bartók, 1998) ging de choreografe een stap verder en tastte ze de grens af tussen opera en dans. De Keersmaeker werkt analytisch, niet improvisatoir:

¹ Roland De Beer, 'Hardvochtig jegens Beethoven', in: *De Volkskrant*, 27 november 2008

² www.desingel.be, tag: Anne Teresa De Keersmaeker

vertrekkende van een bestaande partituur ontwikkelt ze door muziekdramaturgische analyse een stevig regieconcept.

De barokopera *Dido & Aeneas* (naar Purcell, 2006) was het resultaat van een eerste, maar erg geslaagde samenwerking tussen Jan Decorte en het jonge barokensemble B'Rock. Decorte onderzocht in *Dido & Aeneas* voor het eerst de mogelijkheden om zijn eigen, specifieke theatertaal te verenigen met opera, en zet in 2011 de samenwerking verder voor *La Resurrezione* van Händel. Decortes praktijk situeert zich ergens tussen conceptueel en improvisatoir: hoewel er steeds een basisconcept op tafel ligt, laat de regisseur tijdens de repetities ook dingen ontstaan, steeds met een groot respect voor de muziek.

Sampling

Soms gaan regisseurs verder dan het interpreteren van de partituur en spelen ze met elementen uit het repertoire. We komen opnieuw terecht bij Johan Simons, die met *Sentimenti* (2003) een belangrijke stap zette in zijn muziektheatrale parcours. In deze productie ging Simons aan de slag met een aantal aria's van Giuseppe Verdi: in samenwerking met Paul Koek werden ze geknipt en geplakt tot een eigenzinnige collage, waardoor de muziek werd behouden doch ingezet in een nieuw verhaal.

Ook Alain Platel ent zich, in samenwerking met verschillende componisten, sterk op het repertoire, maar zijn manier van werken is improvisatoir. Platel heeft zich altijd al in de eerste plaats laten inspireren door de mensen waarmee hij samenwerkt en hij betreft ze nauw bij zijn creaties. Sinds *La Tristeza Complice* uit 1995 (met Dick van der Harst, naar Purcell) is de muzikale dramaturgie in steeds sterkere mate geïntegreerd geraakt in zijn collagevoorstellingen. Zeker sinds *vsprs* (2006) en *Pitié!* (2008) is er sprake van een echte samenwerking met componist Fabrizio Cassol, die de muziek van Monteverdi respectievelijk Bach ingrijpend bewerkte en er nieuwe muziek aan toevoegde. In het spoor van Platel onderzoeken ook Koen Augustijnen en Sidi Larbi Cherkaoui het muzikale spoor, waarbij ze evolueerden naar een steeds grotere inbreng van hun muzikanten en zangers (*Import/export*, 2006; *Ashes*, 2009). In *Waar is thuis en hoe kom ik daar?* (2004) combineerde WALPURGIS in samenwerking met de Roovers en in regie van Peter Van Kraaij muziek van Kurtag met teksten van Kafka en Coetzee. Deze drie elementen verhielden zich tot elkaar als communicerende vaten. Voor *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (2006), concept en regie van Peter Van Kraaij, schreef Erwin Mortier een tekst die het libretto actualiseerde.

Josse De Pauw, die zijn eerste muziektheatertekst schreef in opdracht van WALPURGIS (1993, met Peter Vermeersch) en nu in residentie is bij zowel LOD als Transparant, is een muziektheatermaker die in verschillende velden thuishoort. Hij weet zich te verhouden tot repertoire én tot creatie, en beweegt zich met gemak in theater- én muziekwereld tegelijk. In *Ruhe* (2007) verwerkte De Pauw liederen van Schubert op een organische manier in zijn regieconcept. Maar het spelen met elementen uit het repertoire ging hier ook samen met creatie, want componist Annelies Van Parys schreef een eigen coda bij *Ruhe*.

Onder de regisseurs die (eventueel in samenwerking met een componist) spelen met elementen uit het repertoire, vinden we verder nog het duo Wouter Van Looy/Jan Van Outryve, dat ingreep op werk van Vivaldi of Monteverdi (bij Transparant). Caroline Petrick greep terug naar de Harawi-liedyclus van Messiaen of Benjamin Britten (*The Golden Vanity*, 2008). An De Donder ging voor *De Gelukkige Prins*

(2006) samen met Oxalys aan de slag met onder meer werk van Schubert en Mozart...

Een opvallende productie was *de noces/svadebka/de bruiloft* (2005), waarvoor WALPURGIS een samenwerking aanging met de Roovers en het Spectra Ensemble. Judith Vindevogel besloot de klassiek geworden partituur van Stravinsky, gebaseerd op Russische volksmuziek, uit haar concertante dwangbuis te halen en opnieuw de rituele kracht te geven die erin verborgen ligt. Daarvoor werd het repertoirestuk in de eerste plaats uit de klassieke concertzaal gehaald en op locatie gespeeld, in een theatrale context: de uitvoering van de muziek vormde het hoogtepunt van een bruiloftsfeest. Ook de partituur zelf werd op een theatrale manier aangepakt. Normaal wordt *Les Noces* gezongen door een koor en vier solisten, die stem geven aan verschillende personages. Vindevogel besloot om voor deze uitvoering te werken met zestien solisten, en de sololijnen te verdelen onder de zangers, die allen samen de familie van de bruidegom zouden vertegenwoordigen. De muziek werd zonder dirigent en uit het hoofd vertolkt. Bovendien werd intensief gezocht naar een volkse manier van zingen, en niet naar een vocale eenheid zoals dat gebruikelijk is bij een concertante uitvoering.

Radicale bewerkingen

Steeds verder opschuivend naar de creatiepool dient zich een groep regisseurs aan die het repertoire radicaal bewerkt, in samenwerking met een componist en/of dramaturg. Deze manier van bewerken vergt in feite de energie en de productiemiddelen van een totaal nieuwe creatie. Een voorbeeld is *De Tooverfluit* van Dick van der Harst en Alessandro Libertini (2001, bij LOD en HETPALEIS), waarbij Mozarts compositie door Van der Harst werd bewerkt tot een nieuwe partituur voor een trio en twee actrices. Erg gedurfd was ook de samenwerking tussen Wim Henderickx en Ramsey Nasr van Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* tot *Een totale Entführung*: dankzij de nieuwe compositiestukken van Henderickx en de hertaling door Nasr resulteerde *Een totale Entführung* (2006) ook in een totaal nieuwe creatie.

In dit rijtje horen ook de productie *MAX T* (2003, gebaseerd op Stravinsky's *The Rake's Progress*) en de librettolezingen van WALPURGIS thuis. Over de eerste productie schreef *De Standaard*: 'Pieter Embrechts [...] heeft het libretto tegelijk virtuoos en ongeunsteld herschreven. Muzikaal is er, op enkele speelse aria's na, minder geleend. Stravinsky maakte in deze opera al een collage van oude en moderne muziekstijlen, maar WALPURGIS gaat daarin nog verder. Samen met drie allround muzikanten zapt de geluidspartituur van Stravinsky over Rossini tot Coldplay.'³

De librettolezingen van WALPURGIS waren een ludieke manier om een breder publiek kennis te laten maken met het tekstmateriaal waarop het klassieke operarepertoire gebouwd is, en om dat materiaal van lading en taboes te ontdoen. De mengeling van beroepsernst en 'kinderlijk spelplezier' maakten dat deze lezingen constant balanceerden op de rand van onderzoeksexperiment en de evocatie enerzijds, en de 'echte' voorstelling anderzijds.

Creatie

³ Véronique Rubens, 'Sprookjesbestaan wordt nachtmerrie', in: *De Standaard*, 23 januari 2003

In het geval van creatie zien we dat de verschillende makers – componist en regisseur/dramaturg/librettist – vanaf een embryonaal idee intens samenwerken. In de praktijk van het hedendaags muziektheater komt het steeds minder voor dat er eerst een partituur wordt geschreven en pas daarna een regisseur wordt gezocht. De parallelle en geïntegreerde werkwijze is intussen in alle muziektheatergroepen en -structuren zichtbaar geworden, zowel in de grote huizen (Philippe Boesmans en Luc Bondy in *De Munt*) als in de specifieke vormen van muziektheater waarop deze bijdrage zich toespitst.

In het muzikale verteltheater dringt zich opnieuw de naam van Josse De Pauw op. *Weg* (1998), een samenwerking met componist Peter Vermeersch, betekende een doorbraak in De Pauws muziektheatrale parcours en *Larf!* (2000) bevestigde de vruchtbare samenwerking tussen beiden. In *Die siel van die mier* (2004), op tekst van David Van Reybrouck, bereikte de muziek van Jan Kuijken een osmose met het gesproken woord. De Pauw heeft zich de laatste jaren steeds duidelijker toegelegd op het creëren mét muziek, waarbij de muzikale samenwerkingen meer zijn dan aanvullingen, zo bewijst ook *Liefde/zijn handen* (2007), opnieuw met Jan Kuijken. Toch blijkt uit bijvoorbeeld *De versie Claus* (2008) dat De Pauw zich ook in het zuivere teksttheater nog steeds als een vis in het water voelt.

Op dezelfde dunne lijn tussen vertellen en musiceren, balanceert het werk van regisseur en auteur Dirk Opstaele, die intens samen creëert met de muzikanten, dansers en acteurs van Ensemble Leporello. Hoewel een sterke repertoiretekst (Shakespeare, Beckett) niet zelden de basis vormt van een voorstelling, eist de muziek haar plaats op in de dramaturgie en soms zelfs in het ritme van de tekst zelf, zoals in het recente *De wijdere wereld van water* (2008), een samenwerking met componist Frank Nuyts. Opstaeles ambities reiken trouwens verder dan het muzikale verteltheater. In het verleden waagde hij zich ook al aan een repertoire-opera (*Simon Boccanegra*, naar Verdi, 2006) of, in nauwe samenwerking met componist Luc Brewaeyts, aan een hybride opera als *Antigone* (1991, bij WALPURGIS) en *De Afscheidssymfonie*, die hij in 1999 samen met Jan Kuijken bij HETPALEIS maakte.

Braakland/Zhebuilding (Stijn Devillé, Adriaan Van Aken) profileert zich expliciet als een gezelschap van makers en creëert theater 'voor het oor'. Voorbeelden zijn *Lev* (2004, met muziek van Rudy Trouvé en Geert Waegeman) en *Immaculata* (2004, muziek van Youri Van Uffelen en Ephraïm Cielen). Het schrijven is een specifiek proces waarbij met metrum, ritmiek en scansie wordt gewerkt in het woord zelf, waardoor de tekst een eigen ritmiek ontwikkelt. Devillé: 'Je zou onze voorstellingen met je ogen toe moeten kunnen beluisteren.' Parallel met de tekst en geïnspireerd door dezelfde thematieken ontwikkelen de muzikanten hun partituur. Er wordt regelmatig 'overgestoken' van de ene zijde naar de andere, waardoor de muziek erg nauw verbonden raakt met de voorstelling, er als het ware van bij het begin wordt in 'ingeschreven'. Of zoals Devillé deze zoektocht naar een 'auditieve vertelling' benoemt: 'Wij maken de soundtrack van je verbeelding.'

WALPURGIS, het ensemble rond zangeres Judith Vindevogel, vertrekt vanuit de gedachte van gemeenschappelijke creatie. Vindevogel benoemt het zo: 'Ik beschouw mezelf als een tuinman. Ik heb een sterk idee over hoe mijn tuin er moet uitzien, en ik kies in functie daarvan bloemen, planten, bomen die de tuin mee vorm zullen geven. Maar al die elementen hebben hun eigen leven en hun eigen dynamiek, zodat de tuin er nooit zal uitzien zoals ik hem in gedachten had – we creëren hem immers samen. Als tuinman is het vooral mijn taak om ervoor te zorgen dat elk element zich

maximaal kan ontplooiën binnen het grotere geheel.’ In de creaties van WALPURGIS staat de maker (zanger, muzikant) centraal. *ZILKE - dood en ontwaken* (2008) is een voorstelling gebaseerd op een tekst van Pieter De Buysser, met muziek van Peter Vermeersch. In het autoriteitsconflict tussen theater en muziek wil Vindevogel niet kiezen: ‘Er is wat mij betreft geen hiërarchische verhouding, ik schat het ene medium niet hoger in dan het andere – het gaat mij vooral om de dialoog tussen beide. Dat gesprek hoeft niet te leiden tot een consensus, want verschil kan net waardevol zijn, maar dat er *überhaupt* een dialoog is, is voor mij een noodzakelijke voorwaarde om over muziektheater te spreken.’

Binnen de hybride opera komen een aantal namen terug van regisseurs (en componisten) die we reeds eerder aantreffen bij het omgaan met repertoire. Het gaat om de duo's Guy Cassiers/Kris Defoort (*The Woman Who Walked into Doors* (2001)), Eric De Volder/Dick van der Harst (*Diep in het bos*, 1999), Wouter Van Looy/Jan Van Outryve (*Dido*, 2004), Simons en Koek/Wim Henderickx (*Triumph of Spirit over Matter*, 2000). Walter Hus werkte voor de Decorte-cyclus tweemaal samen met Jan Ritsema (*Meneer, de zot & tkint* (2000) en *Titus Andronikustmijnklote* (2002)) en eenmaal met Cassiers (*Bloetwolfezuivel* (2001)). In het werkproces van deze teams wordt intensief en constructief samengewerkt: de theatermaker beïnvloedt de compositie en bepaalt mee de structuur van het werk. Hoewel de componist autonoom creëert (niet op de vloer of op basis van improvisatie) en het eindresultaat een vastliggende partituur is, is de inhoudelijke impact van de theatermaker op het eindresultaat enorm.

Ook aan de zijde van de componisten zijn makers actief die nog een stap verder gaan: niet enkel zetten ze een organische samenwerking op met de regisseur, maar ze verlangen ernaar ook zelf het terrein van die regisseur te betreden en met hun muziek in te breken op de scenografie. Componisten als Dominique Pauwels en Eric Sleichim (*Men in Tribulation*, 2004; *Intra-Muros*, 2007) zien hun compositie niet enkel als een muzikale creatie, maar ook als een complete muziektheatervoorstelling of een scenische installatie. Eric Sleichim is daarin het extreemst. Hij regisseert zijn composities zelf – naar het voorbeeld van Heiner Goebbels komen compositie en regie uit één creatieve geest. Dominique Pauwels vertrekt samen met de auteur en regisseur vanuit de inhoudelijke dramaturgie en breekt met zijn muziek ook fysiek in op de voorstelling. Zijn muziek verstoort als het ware in de scenografie, zoals recent nog in *Twee oude vrouwtjes* (2008) of *Judaspassie* (2009, met Inne Goris en Pieter De Buysser).

Creaties in jeugdmuziektheater

Als we spreken over jeugdmuziektheater, gaat het vooral over nieuwe creaties, eerder dan over de opvoering van een vooraf gegeven repertoire. Jeugdtheater is traditioneel altijd al verbonden geweest met muziek – de oude Koninklijk Jeugd Theater-voorstellingen maakten quasi onveranderlijk gebruik van liedjes en muziek. Ook vandaag lijkt het medium muziek nog erg aantrekkelijk voor een jonger publiek. Een heleboel jeugdtheaters creëren mét muziek (*Wilde Dingen* van Eva Bal, 2003; het recente *Love* van dezelfde maakster, 2009) maar onder de noemer ‘muziektheater’ zoals *supra* gedefinieerd valt slechts één gezelschap. Theater De Spiegel, onder leiding van Karel Van Ransbeeck, vertrekt iedere keer van nul en stelt een productioneel *dreamteam* samen voor zijn voorstellingen, waarin muziek, figuren, objecten, beeld, klank en stem versmelten tot een nieuwe verteltaal. De artistieke kern zet de lijnen uit, maar het uiteindelijke artistieke resultaat wordt

bepaald door de input van alle medewerkers. De Spiegel werkt samen met verschillende componisten, maar vooral Stefan Wellens lijkt een vaste gast (*De Rode Draad/k*, 2003; *Carmina Bremana*, 2009). De laatste jaren focust Theater De Spiegel zich ook op een nieuwe doelgroep: de allerkleinsten (jonger dan drie).

An De Donder is een veelzijdig maker in wiens producties, voornamelijk ontwikkeld in de context van het jeugdtheater, muziek steeds een voedende rol heeft gespeeld: 'Heel vaak wordt haar creatiedrang gevoed door muziek. [...] Muziek en muzikaliteit zijn constanten in het leven en werk van De Donder. Niet zelden ontstaat een idee voor een creatie door muziek of door een geluid (zoals het ruisen van de zee) in combinatie met haar gemoedstoestand of gedachten.'⁴ De manier waarop De Donder muziek en de muzikant op scène gebruikt, is de laatste jaren sterk geëvolueerd: waar ze in vroegere producties nog muzikanten inzette als acteurs, lijkt ze in haar meest recente creaties meer en meer de muziek aan het woord te laten, zoals in het recente *Twee oude vrouwtjes* (2008). Als regisseur werkte De Donder zowel samen met WALPURGIS, LOD en Transparant. Tot de muzikanten/componisten waarmee ze creëerde, behoren onder meer Elvis Peeters (*Nooit meer slapen*, 1996) en Rik Verstrepen (*Anton*, 1999; *De ontmoeting met een mens is altijd afmattend*, 2001). Met Jan Van Outryve zal ze in 2011 *Oerd* maken.

Daarnaast maken auteur en performer Elvis Peeters (*Het laatste verlangen*, 2000, met WALPURGIS) en regisseur-componist Bo Spaenc (*Geen spijt – Leven en liedjes van Kleine Edith*, 2008) muziektheaterproducties die, zeldzaam, buiten het klassieke instrumentarium vallen. Ze creëren een verbeeldingsvolle wereld met klank, net zoals ook sommige producties van Kunstenhuis Pantalone en Iota theater dat doen. Erg belangrijk voor de dynamiek van het veld zijn tenslotte de jongerenproducties – voor en met jongeren – waarvan Wouter Van Looy bij Transparant zijn handelsmerk heeft gemaakt (*Arthur*, 2005; *Het meisje de jongen de rivier*, 2006). Via zomerstages kunnen jonge zangers, regisseurs en componisten doorgroeien naar een professioneel niveau.

Uitdagingen voor de toekomst

Vernieuwing van het repertoire

Het is opvallend hoe een aantal regisseurs, afkomstig uit het teksttheater, aanvankelijk een 'experimentele' periode doormaakte in de schoot van het muziektheater, om uiteindelijk toch te belanden bij de traditionele opera. Denken we aan de samenwerking Johan Simons/Paul Koek bij Hollandia, Guy Cassiers' eerste producties bij LOD (*De zeven hoofdzonden*, 1995) en wat deze makers nu doen in Parijs, bij de Vlaamse Opera of in de Scala van Milaan. Vanuit het onderzoeksparcours groeien ze door naar de grote operahuizen, maar cruciaal is dat ze hun bagage uit het muziektheater meenemen, waardoor ze de traditionele operavorm openbreken en vernieuwen van binnenuit. Deze creatieve injectie in het operagenre is volgens Guy Coolen een belangrijke opdracht voor het muziektheater. Daarnaast ligt een van de uitdagingen van het muziektheaterveld in het creëren van een nieuw repertoire dat de muzikale canon verrijkt. Een goede uitvoeringspraktijk lijkt daarin, paradoxaal genoeg, een soms belemmerende rol te spelen. De sterkte van een productie kan de toekomst van haar partituur bezwaren: de encenering van *The Woman Who Walked into Doors* is bijvoorbeeld zo emblematisch geworden, dat het hergebruiken van Kris Defoorts partituur met een ander regieconcept ondenkbaar

⁴ ElsVan Steenberghe, 'An De Donder. Troubadour in hoofdberoep', uit het subsidiedossier 2010-2012 van LOD

lijkt – de kracht van Guy Cassiers' regie zorgde ervoor dat de partituur tot nu toe nog geen tweede leven heeft gekend.

De regisseur in een internationaal perspectief

Vanuit een internationaal perspectief is het precies de bijdrage van (theater)regisseurs die de Vlaamse muziektheaterpraktijk typeert. Het Vlaamse muziektheater lijkt zich enigszins anders ontwikkeld te hebben dan in de buurlanden. Daar vertegenwoordigen figuren als Christophe Marthaler, Heiner Goebbels, Georges Apherdis of Paul Koek op bijna emblematische wijze het muziektheater, op dezelfde manier als Anne Teresa De Keersmaeker in buitenlandse ogen wellicht samenvalt met 'Vlaamse dans'. De genoemde figuren zijn regisseurs(-componisten) die voor het overgrote deel een muzikale achtergrond hebben en in hun loopbaan een duidelijke keuze hebben gemaakt voor muziektheater. De situatie in Vlaanderen is anders, in die zin dat onze grote regisseurs, vaak geworteld in het teksttheater, op een gegeven moment wel 'langskomen' bij het muziektheater maar niet uitsluitend op dat domein actief zijn.

Vlaamse regisseurs leggen een vaak veelzijdig traject af, en voor het internationale potentieel van het Vlaamse muziektheater heeft dat voor- en nadelen. Het bemoeilijkt de identificatie van hun figuur met een genre: we hebben geen 'koppen' die het Vlaams muziektheater een herkenbaar gezicht geven. Daaruit volgt dat het brandpunt van het Vlaamse muziektheaterveld ligt bij de middelgrote en grote huizen, eerder dan bij de individuele makers.

Het Vlaamse muziektheater staat er evenwel niet slecht voor. In het buitenland groeit de vraag naar creaties die niet enkel muzikaal maar ook scenisch sterk zijn, zegt Guy Coolen: 'De koppeling van een goede regisseur aan een goede partituur is noodzakelijk voor het voortbestaan van het muziektheater. Kijk naar de opera: in de tweede helft van de twintigste eeuw zijn er weinig grote werken geschreven. Enerzijds heeft dit te maken met een gebrek aan componisten die de interesse hadden in dit medium en de kracht om zo'n groot werk te schrijven, anderzijds heeft het ook te maken met de vaak zwakke libretti en een te beperkt inzicht in de dramaturgie. Een goed gecomponeerde opera, met een zwakke tekst, overleeft niet. Door in een vroeg stadium de regisseur te betrekken, kan dat euvel vaak worden voorkomen.'

Volgens Coolen doet het Vlaamse muziektheater het goed in het buitenland net door die koppeling van goede partituren aan ijzersterke regies. Bovendien denken makers als Ivo Van Hove en Guy Cassiers internationaal, wat hun creaties universeel verkoopbaar maakt.

Documenteren, en een nieuwe taal

Wie schrijft over muziektheater moet het doen met een gebrek aan bronnen. Wanneer het gaat over de uitvoeringspraktijk kampt muziektheater in de eerste plaats met hetzelfde probleem als alle podiumkunsten: het is een vluchtig medium, verankerd in het hier en nu, waardoor er nauwelijks geheugen van bewaard blijft. Daarnaast stelt zich opnieuw een probleem van taal: er is de afgelopen twintig jaar geen specifiek jargon ontwikkeld om over muziektheater te spreken – in het beste geval worden muziektheaterproducties door operacritici 'meegenomen'. Terwijl de theater- en dansontwikkelingen binnen de Vlaamse Golf al in de jaren 1980 zelf werd becommentarieerd en dus gedocumenteerd door voortrekkers als dramaturge

Marianne Van Kerkhoven, stonden voor het prille muziektheatergenre geen wetenschappers of critici op die een nieuw vocabularium bedachten. Muziektheater ontbeert een geschiedenis in feiten én in woorden, wat een scherp inzicht in het veld bemoeilijkt.

Om die redenen zijn OPERA XXI, de aanstormende biënnale voor hedendaags muziektheater, en het dossier dat VTi opbouwt rond muziektheater zo belangrijk. Deze tekst heeft in de eerste plaats de ambitie om een aanzet te zijn, een aansporing tot een verdere analyse van de sector én een zorgvuldiger bewaken van het geheugen van muziektheater – ook vanuit het standpunt van de regisseur. Partituren blijven bewaard, maar de vluchtige verschijning van de uitvoeringspraktijk verdient evengoed haar plek in de geschiedenis.

De jonge generatie

Een nieuwe generatie regisseurs is klaar om de eerste stappen in het muziektheaterlandschap te zetten. Voor het eerst beschikken ze over een klein stukje geschiedenis om zich toe te houden. Het is een geschiedenis die zich herhaalt, want de muziektheatermakers die nu naar voren treden werken opnieuw niet in 'exclusiviteit' binnen het veld, maar het zijn ten tweede male regisseurs van zeer divers pluimage. Inne Goris, Pieter De Buysser en LOD maakten samen de *Judaspassie* (2009). In de muzikale dansvoorstellingen van Thomas Hauert en zijn ZOO-kompanen krijgt muziek een dragende rol, zoals in *5* (2003), geïnspireerd op een polyfonisch motet van Brückner. De Vlaamse Opera zet Luc Brewaeys en Stef Lernous van Abattoir Fermé samen aan het werk voor een opera die in het voorjaar van 2011 klaar moet zijn. Ruud Gielens tastte met *Singhet ende weset vro* (2006) en *Revue* (2008) al de grenzen van het genre af, maar wil nu een echte opera regisseren. Muziektheater duikt op in onverwachte hoeken: aan de kleinkunstafdeling van de voormalige Studio Herman Teirlinck (nu onderdeel van Hogeschool Antwerpen) studeren muzikanten af met een sterke theatrale verbeelding, zoals Liesa Van der Aa. Aan het Conservatorium Gent wordt nagedacht over een opleiding muziektheater. Voorlopig lijkt het veld nog niet meteen te lijden aan bloedarmoede... Het Vlaamse muziektheaterlandschap van de toekomst belooft even diffuus én dynamisch te worden als dat van vandaag – een reden te meer om het te koesteren.

Evelyne Coussens schrijft als freelance cultuurjournalist voor verschillende media (Zonemagazines, rekto:verso, Etcetera). In 2008-2009 neemt ze deel aan het Corpus Kunstkritiek van VTi.