

Muziektheater in Vlaanderen na 1950: enkele tendensen

Maarten Beirens

Er bestaat nauwelijks een segment van het muzikale veld dat zo moeilijk te beschrijven en te categoriseren valt als het domein van het muziektheater. Waar de meeste muziekgenres doorgaans kunnen afgebakend worden op basis van heldere criteria – zoals de bezetting: een strijkkwartet is ontegensprekelijk een werk dat geschreven is voor strijkkwartet – is iets gelijkaardigs niet mogelijk voor muziektheater. Historisch gezien werd de term ‘muziektheater’ ingevoerd als label voor werken die om muzikale of dramatische redenen niet zomaar pasten in de categorie ‘opera’. In de breedste zin, zoals het hier is gebruikt, is ‘muziektheater’ vooral een algemeen begrip dat alle subgenres omvat, inclusief opera, operette, musical en de vele nieuwe manieren waarop sinds 1950 muziek en dramatische handeling met elkaar worden verbonden. Een overzicht van wat er aan Vlaamse muziektheaterwerken sinds 1950 bestaat, is daarom al bij voorbaat een hachelijke onderneming. Het gaat om een vrij heterogene verzameling, van traditionele opera over jeugd-musical tot experimenteler muziektheater. De enige gemeenschappelijke factor is dat deze werken allemaal essentieel geënceneerd zijn. Of op zijn minst: dat ze zijn gemaakt voor een uitvoering met een substantiële theatrale component. Het is dan ook niet makkelijk om uit die waaier aan mogelijkheden duidelijke evoluties en tendensen af te leiden.

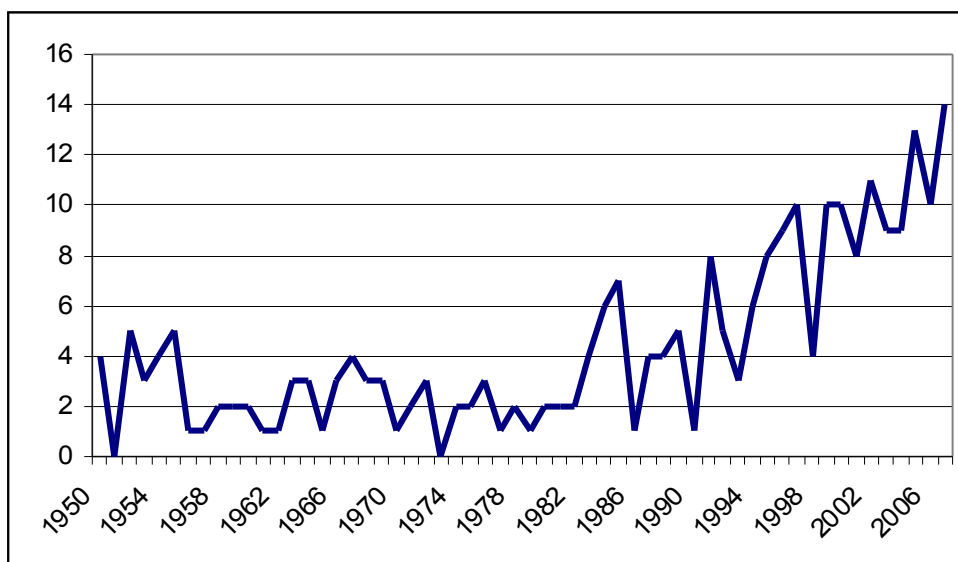
Uiteraard is dit in geen geval een typisch Vlaams probleem, maar een gevolg van de evolutie van het muziektheater sinds de tweede helft van de negentiende eeuw. Hierbij maakte de standaardisatie van het genre geleidelijk plaats voor andere manieren om muzikale en theatrale elementen te combineren, overeenkomstig de specifieke esthetische, dramaturgische en muzikale noden van de auteur. In de tweede helft van de twintigste eeuw weerspiegelt die tendens zich in uiteenlopende muziek-theatrale antwoorden en tendensen die ontstonden als reactie op (of eigenlijk tegen) de gestandaardiseerde opera. ‘Muziektheater’ in deze engere betekenis was ongetwijfeld voor de componisten een meer veelzijdige manier om hun werk te benoemen, zelfs voor die werken die op basis van hun omvang alleen al, uitgesproken opera-achtig leken. In een ideale situatie zouden al die verschillende segmenten apart besproken (en bestudeerd) moeten worden. Door de kleine schaal van de regio laat een studie van zulke aparte segmenten in Vlaanderen echter weinig representatieve conclusies toe. Daarom worden heterogene types van werken hier gemakshalve samen onder de noemer ‘muziektheater’ beschouwd, alsof ze een homogene groep vormen.

Als aanzet voor dit overzicht wordt de lijst van Vlaamse muziektheaterwerken sinds 1950 genomen, zoals die is samengesteld door Matrix en uitgegeven in de *Contemporary Music in*

Flanders-reeks¹. Hoewel deze lijst allicht op enkele punten onvolledig is, biedt hij wel een interessant vertrekpunt om grote lijnen en tendensen uit af te leiden. Die geven aanleiding tot een kleine bespreking van kwantitatieve data, die in ieder geval een ruwe, benaderende kijk bieden op het Vlaamse muziektheater. Belangrijker wellicht, zijn de besprekingen die daarna volgen: van de productiehuisen en van de stilistische kenmerken van het repertoire. De plaats ontbreekt om iedere componist, laat staan ieder werk afzonderlijk, te vermelden. De voorbeelden die in detail worden vernoemd, zijn enkel gekozen omwille van hun grote exemplarische waarde om bepaalde aspecten van de brede evolutie te illustreren.

Kwantitatieve evoluties

Ongeacht het nogal gemengde karakter van de werken levert een kwantitatief overzicht van het Vlaamse muziektheater in de afgelopen decennia wel degelijk enkele interessante tendensen op.

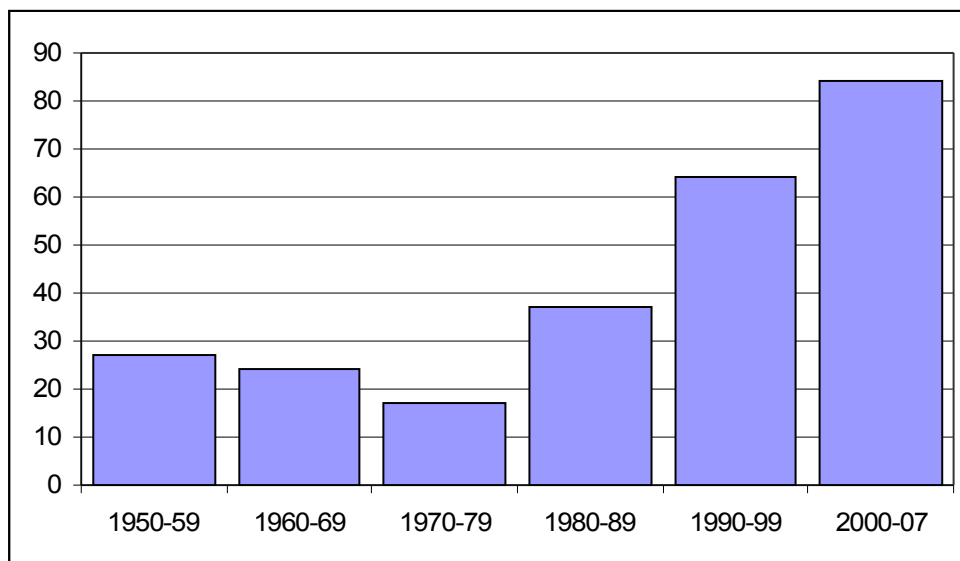


Grafiek 1

Grafiek 1 geeft een overzicht van het aantal nieuw gecomponeerde muziektheaterwerken per jaar. De zigzagvorm van de grafiek geeft aan dat er tussen opeenvolgende jaren aanzienlijke verschillen zijn in het aantal gecomponeerde werken. Dit hoeft niet te verbazen, gezien de afhankelijkheid van de componisten van factoren die buiten hun controle vallen, in het bijzonder bij grootschalige werken. In tegenstelling tot kamermuziek, waar een componist min of meer doet wat hij wil, wordt de productie van muziektheater deels bepaald door de theaters, operahuizen of (zoals we zullen zien) de openbare omroep. Niettemin valt de betekenisvolle en doorgedreven stijging op in de productie van nieuwe muziektheaterwerken vanaf het midden van de jaren 1980.

¹*Flemish Music Theatre since 1950 (Contemporary Music in Flanders V)*, ed. Mark Delaere and Veronique Verspeurt, Leuven, 2009 – te bestellen via www.matrix-new-music.be.

Deze tendens wordt nog opvallender wanneer we de fluctuaties van jaar tot jaar negeren en enkel kijken naar de oogst van nieuwe werken per decennium, zoals te zien is in grafiek 2.



Grafiek 2

Wanneer de productie van ieder decennium wordt weergegeven, tekenen zich twee tendensen af. De eerste is een geleidelijke afname van de output tussen 1950 en 1979, van 27 werken in de jaren 1950 tot slechts 17 in de jaren 1970. De tweede tendens is het radicale tegenovergestelde van de eerste. Na het dieptepunt in de jaren 1970, manifesteert zich een drastische toename in de productie, die zich doorzet tot op heden. Het feit dat het laatste blokje in de grafiek slechts zeven jaar in plaats van tien beslaat, geeft aan welke grote impact die stijging heeft en maakt deze toename bijna exponentieel. Het meest productieve jaar blijkt 2007 te zijn (met 14 werken), terwijl in 1951 en 1973 telkens geen enkel nieuw muziektheaterwerk werd gecomponeerd. Het is opvallend dat van het totaal van alle werken die zijn gecomponeerd sinds 1950, er meer dan 58% werden gecomponeerd na 1990.

Een blik op de meest voorkomende namen in het repertoire van Vlaams muziektheater na 1950, levert enkele componisten op die kunnen beschouwd worden als ware muziektheaterspecialisten. Door de brede selectie van subgenres komt er, misschien enigszins verrassend, een groot aandeel uit naar voor van componisten die allerlei voorstellingen, musicals of opera's voor kinderen hebben geschreven, en die qua productiviteit niet onderdoen voor hun 'ernstige' collega's. Componisten als Gaston Nuyts, Jan Coeck, Hans Swinnen of Toon Daems zijn in het grotere kader van de Vlaamse hedendaagse muziek allicht niet de meest invloedrijke figuren, maar dragen wel bij tot die groei van de muziektheaterproductie. Uiteraard is het allerminst de bedoeling om de verdienste van muziektheater voor kinderen te minimaliseren. Het feit dat componisten die zich erin gespecialiseerd hebben hier zo prominent verschijnen, bewijst alleen maar dat Vlaanderen een bloeiende traditie heeft in muziektheater voor een jeugdiger publiek.

De meeste van deze 'muziektheaterspecialisten' hebben een langdurige relatie met theater en muziektheater. Peter Vermeersch en Walter Hus begonnen hun muzikale carrière in het ensemble Maximalist! dat de muziek leverde voor de befaamde generatie van jonge choreografen die op het voorplan kwam in de jaren 1980, waaronder Wim Vandekeybus en Anne Teresa De Keersmaeker. De ervaring om voor dans en theater te componeren, ging in die gevallen zelfs vooraf aan hun eerste stappen in het 'echte' muziektheater. Het is ook geen toeval dat veel van deze 'meest productieve' componisten nauw samenwerkten met de Vlaamse muziektheatergezelschappen: Vermeersch met WALPURGIS, Dick van der Harst of Jan Kuijken met LOD en Wim Henderickx met Transparant (zie verder). Zulke intensieve samenwerkingen, die de componisten toelaten meerdere muziektheaterproducties te realiseren over een langere tijdsspanne, is bij uitstek één van de gunstige mechanismen die zich in Vlaanderen in de afgelopen decennia hebben ontwikkeld, en die zowel de kwaliteit als de activiteit van het muziektheater hebben gestimuleerd. Een componist die erin geslaagd is een opmerkelijk grote output van muziektheaterwerken te realiseren buiten het gevestigde kader van de Vlaamse muziektheateractoren, is Boudewijn Buckinx. In zijn geval is het de kleine (maar zeer actieve) Gentse concertzaal De Rode Pomp die meerdere kameropera's van hem heeft geproduceerd. Een mooi voorbeeld van hoe een grote en betekenisvolle bijdrage in dit genre ook tot stand kan komen buiten de gebruikelijke scène van de grote professionele spelers.

Het Vlaamse muziektheaterlandschap

Waar een overzicht van bijvoorbeeld pianomuziek een zeer direct beeld geeft van de activiteiten, stijlen en voorkeuren van de Vlaamse componisten, blijkt dit veel gecompliceerder in het geval van muziektheater. De genese van een muziektheaterwerk vereist doorgaans een langdurig productieproces tussen de eerste schetsen van muzikale en theatrale ideeën, en de uiteindelijke realisatie ervan in een geënceneerde voorstelling. Niet enkel de lange duur van dit proces (uiteindelijk zijn er in alle genres wel composities die jaren werk vergen voor ze voltooid zijn) is wat het complex maakt, maar ook het feit dat de componist slechts een beperkte mate van vrijheid heeft. In muziektheater worden zelfs fundamentele artistieke keuzes (over het onderwerp, de keuze van het libretto, de keuze van artistieke partners zoals de regisseur...), inclusief in wezen muzikale aspecten (de totale lengte, de orkestratie...), het voorwerp van onderhandelingen met de producenten. De link tussen de mechanismen en structuren van de productiehuisen (operahuisen en anderen) aan de ene kant en de creatieve impuls van de componisten aan de andere kant, is in dit verband zeer fundamenteel.

Wanneer Karel Goeyvaerts – op dat moment een zeer gereputeerd componist – in de vroege jaren 1980 aanstalten maakte om een opera te componeren, kon hij geen enkel operahuis bereid vinden

om de compositieopdracht voor zo'n werk te geven, laat staan het op te voeren. Goeyvaerts' oplossing voor dit probleem was even origineel als pragmatisch. Hij slaagde erin bijna elk werk waarvoor hij wél een opdracht kreeg (ongeacht wat het was: vocaal of instrumentaal, kamermuziek of orkestraal) te benutten als een gelegenheid om het muzikale basismateriaal voor een scène of segment van de opera te creëren. Op die manier componeerde Goeyvaerts een reeks 'satellietwerken' rond de opera, waarin hij geleidelijk zijn muzikale ideeën kon ontwikkelen en vormgeven in on-opera-achtige genres als solo pianowerk, strijkkwartet of symfonisch werk. Dit proces culmineerde uiteindelijk in de feitelijke opera *Aquarius*, die hij voltooide in 1992. Zoals kon verwacht worden, heeft Goeyvaerts zijn opera nooit op de planken gezien. De eerste concertante uitvoering van het voltooide werk kwam er in 1993, enkele maanden na de dood van de componist. Nog vijftien jaar zouden voorbij gaan voordat de eerste scenische productie van *Aquarius* er komt – in juni 2009.

Het voorbeeld van Goeyvaerts, net als dat van Buckinx hierboven, bewijst dat componisten daadwerkelijk enige mogelijkheid hebben om muziektheater te maken zonder de hulp van of aansporing van de operahuizen of andere producenten en organisatoren. Maar tegelijk wijzen ze ook op het grote belang dat deze bestaande structuren nog steeds hebben. Daarom zou een overzicht van muziektheater in Vlaanderen onvolledig zijn zonder een beschrijving van de vrij actieve muziektheatergezelschappen.

Operahuizen

Dat het keerpunt in de productiviteit van nieuwe muziektheaterwerken in Vlaanderen in het midden van de jaren 1980 valt, is allicht het gevolg van meerdere factoren. Toch zijn twee evoluties het meest opmerkelijk. De eerste hiervan is de revolutie die zich afspeelde in de operahuizen. Vlaanderen heeft één groot operahuis, de Vlaamse opera, die zijn activiteiten verdeelt tussen de twee operazalen in Antwerpen en Gent. Minstens even belangrijk (maar politiek gesproken valt het niet onder het Vlaamse cultuurbeleid) is de Belgische nationale opera De Munt in Brussel. In de loop van de jaren 1980 introduceerden beide huizen vernieuwende benaderingen van opera, die het best samengevat worden als het streven om 'opera weer tot theater te maken'. Niet enkel maakte dit abrupt komaf met de ouderwetse gewoonte om de (doorgaans zeer statische) enscenering te gebruiken als een excuus om zich te buiten te gaan aan het tentoonspreiden van vocale virtuositeit, maar bovendien leidde het tot het programmeren van ander repertoire. De favoriete belcanto-opera's en weelderige operettes werden geleidelijk vervangen door werken die beter geschikt waren voor regisseurs om er dezelfde dramaturgische en scenografische ambities in te ontwikkelen als in het eigentijdse theater.

Dit verklaart de hernieuwde aandacht voor twintigste-eeuwse componisten (Berg, Janacek, Britten), de vernieuwende enscenering van alom bekende meesterwerken (Wagner, Mozart, Verdi)

en de avontuurlijke verkenning van onbekend terrein, wat in het geval van opera zowel het barokrepertoire als hedendaagse muziek inhield. Doorgaans wordt deze revolutie in het Vlaamse (en Belgische) muziektheater toegeschreven aan één man: Gerard Mortier, die als intendant van De Munt (tussen 1981 tot 1990) komaf wilde maken met het heersende conservatieve concept van opera. Het spreekt voor zich dat die dynamiek daarna ook door andere cultuurmakers is voortgezet.

Het stimulerende effect van die tendens kan bijna onmiddellijk worden afgeleid uit de markante stijging van de productie van nieuwe muziektheaterwerken vanaf het midden van de jaren 1980. De afrekening met de conservatieve benadering van opera en de nadruk op de volle theatrale mogelijkheden van het genre, moeten zeer stimulerend zijn geweest voor potentiële operacomponisten. Parallel met deze tendens opende de verschuiving van 'opera' naar het minder met conventies beladen 'muziektheater' nieuwe esthetische mogelijkheden. Niettemin zijn slechts relatief weinig composities rechtstreeks besteld door de Vlaamse opera of De Munt. De invloed van deze revolutie in de artistieke politiek van de operahuizen op de productie van nieuwe muziek, is daarom wellicht eerder van onrechtstreekse aard. Dat brengt ons bij de tweede factor in de bloei van nieuw muziektheater vanaf de jaren 1980: de opkomst van verscheidene zeer actieve kleinschalige muziektheatergezelschappen.

Transparant - LOD - WALPURGIS

Deze gezelschappen kan je best omschrijven als kleine productiehuisen die jaarlijks een aantal muziektheaterproducties maken. Zij hebben doorgaans geen eigen zaal en hebben geen permanent team van muzikanten en zangers in dienst. Dat maakt dat iedere productie vereist dat er een cast en orkest worden samengesteld, en dat andere zalen moeten worden overtuigd de productie in hun programmatie op te nemen. Terwijl dit een grote mate van flexibiliteit geeft, maakt het de muziektheatergezelschappen ook afhankelijk van de samenwerking met andere partners op het terrein, zoals concertzalen, muziekfestivals en operahuizen om producties op te voeren, of met ensembles, koren en orkesten om muzikanten te leveren. Het resultaat is een hecht netwerk van allianties en coproducties, waarin de muziektheatergezelschappen vaak fungeren als drijvende kracht, die partners uit het hele professionele Vlaamse (en de laatste jaren steeds meer ook het internationale) veld van theater en muziek weten te mobiliseren. Alhoewel er nog veel interessante en soms vrij specifieke gezelschappen bestaan hebben of nog steeds bestaan, zoals Leporello, Opera Mobile of Pantalone (het laatste mikt op een letterlijk extreem jong publiek), zullen hier drie 'grotere' gezelschappen onder deze 'kleine' huizen meer in detail besproken worden, bij wijze van voorbeeld. Dat zijn Transparant, LOD and WALPURGIS.

De missie van het Antwerpse Muziektheater Transparant (voorheen Kameropera Transparant) was lange tijd om opera op kleinere schaal te brengen, met bijzondere aandacht voor hedendaags repertoire, waaronder ook een aantal Vlaamse componisten. Zo had Transparants faam in de jaren 1990 veel te danken aan de productie van nagenoeg het volledige muziektheateroeuvre van Peter Maxwell Davies. Aanvankelijk lag de focus vooral op kameropera, maar de laatste jaren is Transparant steeds meer geëvolueerd naar meer eclectische vormen van muziektheater. De inbreng van educatieve projecten, met als opvallendste het Institute for Living Voice, is zeker een factor die daartoe heeft bijgedragen. Interessant in dat verband is dat Transparant langetermijnsamenwerkingen heeft opgezet met Vlaamse componisten. Deze aanpak laat de componisten toe om verschillende zaken uit te proberen en om hun muziektheaterinstincten geleidelijk aan te scherpen doorheen verschillende composities en producties. Wim Henderickx, Jan Van Outryve en Eric Sleichim zijn uitstekende voorbeelden van componisten die zo de kans hebben gekregen om een ruim muziektheateroeuvre uit te bouwen tijdens hun 'residentie' bij Transparant. Met Joachim Brackx en Annelies Van Parys is recent een nieuwe generatie componisten geïntegreerd in deze formule.

LOD (voorheen Het Muziek LOD) ging aanvankelijk van start met minder uitgesproken 'opera'-achtige ambities. De naam staat voor Lunch Op Donderdag: een reeks vernieuwende lunchconcerten die de oorspronkelijke aanleiding waren voor de oprichting van het gezelschap. Al gauw begon de groep echter muziektheatervoorstellingen te ontwikkelen. Alweer is, net als bij Transparant, de hechte samenwerking met artiesten, inclusief componisten in residentie, cruciaal voor LOD. De doorbraak volgde met de producties die componist Dick van der Harst maakte samen met regisseur en toneelauteur Eric De Volder, zoals *Diep in het Bos* en *Zwarte Vogels in de Bomen*. Naast Van der Harst werden Jan Kuijken, Dominique Pauwels en Kris Defoort de componisten in residentie van LOD. Interessant is dat deze componisten niet enkel de gelegenheid hebben om aan muziektheaterproducties te werken, maar ook meer concertgerichte stukken kunnen maken. Hun achtergrond ligt opvallend vaak buiten de klassieke muziek. Van der Harst – zelf een bandoneonspeler – is geïnteresseerd in alle soorten wereldmuziek, zoals ook uit zijn transculturele *Huis van de Verborgene Muziekjes* bleek. Kris Defoort was, ondanks zijn conservatoriumopleiding als klassieke componist, het best gekend als jazzpianist, arrangeur en componist. In het bijzonder het voorbeeld van Defoort is merkwaardig, omdat zijn werk bij LOD het hele palet bestrijkt van jazz-gerelateerde projecten over klassieke concertwerken tot en met zijn opera *The Woman Who Walked into Doors*, die lovende kritieken oogstte als één van de mijlpalen van het Vlaamse muziektheater. Opvallend is zijn vernieuwende dramatische concept: een gezongen en gesproken monoloog met de antwoorden van de andere personages enkel virtueel op het podium aanwezig, in de vorm van computerprojecties van teksten en beelden. En er is de fundamentele combinatie van jazz en hedendaags-klassieke elementen in Defoorts partituur. Het engagement om zulk een ambitieus operaproject op te zetten met iemand die nog geen enkele

reputatie als klassieke componist genoot, is een onderneming die maar weinig operahuizen zouden aandurven. Het toont welk soort dynamische en licht avontuurlijke aanpak LOD, net als de andere 'kleinere' spelers, binnenbracht in de Vlaamse muziektheaterwereld.

Terwijl LOD en Transparant het hele gamma aan producties bestrijken van zeer kleine tot reguliere opera-achtige, heeft WALPURGIS zich sinds de oprichting in de vroege jaren 1990 gehouden aan een zeer specifiek concept van kleinschalig muziektheater. Voor hen is het verschil tussen opera en muziektheater immers meer dan enkel een terminologische kwestie. WALPURGIS specialiseert zich in muziektheater dat doelbewust andere richtingen opzoekt dan de klassieke modellen. Doel is om meer onconventionele versmeltingen van muzikale en theatrale elementen tot stand te brengen. Een zekere eclectisch esthetiek is daarbij nooit veraf, zoals bijvoorbeeld blijkt in het werk van componist Peter Vermeersch, wiens muziektheaterwerken (zoals zo veel van zijn muziek) erin slagen elementen te bundelen uit rock, jazz, cabaret en andere niet-klassieke idiomen. De verrassende mix van elementen wordt duidelijk nog versterkt door de theatrale aspecten en de keuze van libretto.

Hoewel deze huizen hun activiteiten begonnen op een domein dat niet werd bediend door de operahuizen, heeft hun succes op zijn beurt de werking van de operahuizen gestimuleerd. De ervaring die veel Vlaamse componisten konden opdoen bij deze kleinere organisaties liet hen toe om naar steeds ambitieuzere werken te evolueren, die anders nooit tot stand hadden kunnen komen. Je zou kunnen stellen dat deze kleinere organisaties het muziektheater binnen het bereik hebben gebracht van een groot aantal Vlaamse componisten. De ruimte voor experiment en voor het ontwikkelen van een eigen muziektheaterstijl die deze componisten werd geboden, bracht hen ook onder de aandacht van grote operahuizen en in enkele gevallen ook van internationale partners. Vanaf de late jaren 1990 bleken de operahuizen enthousiast en bereid om enkele van deze producties in hun eigen programmatie op te nemen. Bijvoorbeeld, wanneer LOD Kris Defoorts *The Woman Who Walked into Doors* creëerde, was De Munt één van de coproducenten. Op vergelijkbare wijze vond Transparant bereidwillige coproducenten voor Wim Henderickx' opera's *The Triumph of Spirit over Matter* (De Munt) en *Achilleus* (Vlaamse Opera).

Openbare omroep

Naast de operahuizen en de sterke traditie van kleinere initiatieven is er nog één bijzondere soort organisator die als katalysator heeft gefungeerd voor de creatie van muziektheater, vooral dan in de periode voor 1990. De televisie en in mindere mate ook de radio namen toen hun taak als culturele instelling vrij ernstig. Dit ging zo ver dat de Nederlandstalige afdeling van de Nationale omroep daadwerkelijk nieuwe opera's bestelde die waren geconcipieerd als 'televisie-opera's'. Zo kregen Jef Maes (*De Antikwaar*, 1959), David Van de Woestijne (*Le débat de la folie et de l'amour*,

1959/*De zoemende muzikant*, 1969), Marc Liebrecht (*Parking*, 1960), Frédéric Devreese (*Le cavalier bizarre*, 1976), Frederik Van Rossum (*De Soldaat Johan*, 1983) en Frans Geysen (*Orpheus is in ons*, 1988) allemaal een opdracht om een opera te schrijven voor dit specifieke medium. Het hoogtepunt van dit fenomeen lag rond 1959-1960, toen televisie (althans in Vlaanderen) nog geen wijdverspreid medium was. De spraakmakende muziektheaterwerken voor de radio van Louis De Meester, waaronder zijn innovatieve *De Verzoeking van Sint Antonius*, ontstonden niet toevallig in dezelfde periode.

Opera versus muziektheater: enkele stilistische evoluties

Het Vlaamse muziektheater heeft in de tweede helft van de twintigste eeuw een grondige verandering doorgemaakt. Het verbreden van de term 'muziektheater' kan gezien worden als een belangrijke indicatie van de bevrijdende werking die van deze beweging uitging. De mogelijkheden die ontstonden voor componisten om zich met muziektheater bezig te houden los van de negentiende-eeuwse conventies, werden weerspiegeld in de dynamische en creatieve muziektheaterscène die vorm kreeg vanaf het midden van de jaren 1980.

Operette - musical

De operette, het emblematische genre van de romantische bourgeois-cultuur dat nog steeds bloeide in de eerste helft van de eeuw, werd tegen het einde van de twintigste eeuw bijna volledig verschoven naar het amateurcircuit (een occasionele *Fledermaus* of *Orphée aux enfers* in de Vlaamse Opera of De Munt buiten beschouwing gelaten). Het verval wordt weerspiegeld in de bijna volledige afwezigheid van nieuw gecomponeerde operettes in deze lijst. Enkel componisten van een oudere generatie als Willy Ostijn en Marcel Poot gingen nog korte tijd door met dit genre. De leemte die ontstond door het verdwijnen van de operette van de grote podia, lijkt gecompenseerd te worden door de opkomst van de musical. De musicalafdeling van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen heeft inspanningen geleverd voor dit genre in Vlaanderen, en verscheidene grotere commerciële producenten zetten deze weg vandaag verder. De evoluties op Broadway en in de West End naar musicals met ernstige onderwerpen en ambitieuze dramatische intenties in plaats van zuiver amusement, zijn ook overgenomen in Vlaanderen. Dirk Brossé, de meest succesvolle Vlaamse componist van musicals, heeft zulke onfrivole onderwerpen gekozen als het proces van Sacco en Vanzetti (*Sacco en Vanzetti*, 1996) of het leven van de schilder Rembrandt (*Rembrandt, de musical*, 2005).

Opera: van traditioneel tot spectralisme

De evolutie van muziektheater sinds het midden van de jaren 1980 gaat samen met een grondige esthetische ontwikkeling: een evolutie weg van het conformisme van romantische (opera)conventies naar nieuwe manieren om muzikale en theatrale elementen te verbinden. Die polariteit verdeelt de componisten (of soms zelfs composities) in twee fundamentele categorieën. Aan de ene kant zijn er de traditionalisten (in termen van stijl niet noodzakelijk conservatieve componisten) die verder werken binnen de grenzen van de gekende operagenres en –idiomen. Aan de andere kant staan de componisten die bewust bijdragen aan de nieuwe ontwikkelingen. Uiteindelijk zou die tweede categorie erin slagen zelf een bescheiden traditie te creëren: een soort van archetypisch ‘muziektheater’, waarvan het eclecticisme zowel op de interactie tussen dramatische en muzikale componenten slaat, als op de muzikale stijl zelf. De opkomst van de kleinere muziektheatergezelschappen heeft er zeker toe bijgedragen dat deze ‘alternatieve’ traditie vaste voet aan de grond kreeg als belangrijke stroming in de Vlaamse nieuwe muziek.

De output van muziektheaterwerken in de jaren 1950 en 1960 was nog grotendeels conservatief van stijl. De generatie componisten die rond de eeuwwisseling waren geboren, hield niet enkel vast aan traditionele vormprincipes, maar schreef ook in een laat-romantisch idioom. Vaak waren er impressionistische en/of modernistische elementen, zoals bij Renaat Veremans, Marcel Poot, of Jef Maes, en zelfs bij wat jongere componisten waaronder David Van de Woestijne en Vic Legley. Zoals het geval was met de Vlaamse symfonische muziek uit dezelfde periode, voltrok de integratie van invloeden uit de internationale ontwikkelingen in de nieuwe muziek zich slechts geleidelijk.

Een gematigde impuls van het modernisme (Stravinsky, Bartók, Hindemith) kwam meer op de voorgrond in de muziek van de generatie geboren in de jaren 1920: Jef Van Durme, Frédéric Devreese, Peter Cabus en Peter Wellfens. Een interessante uitzondering op dat traditionalisme was de ‘radiofonische opera’ *De Grote Verzoeking van Sint Antonius* (1957) van Louis De Meester. Hoewel De Meesters muzikale idioom in het algemeen niet fundamenteel verschilde van dat van zijn tijdgenoten – in dit geval een mengeling van neoklassieke en expressionistische elementen – integreerde deze voorstelling vrij eclectische elementen (zoals een koor van duivels die jazz zingen!) en werd er uitgebreid gebruik gemaakt van elektronische muziek. De hallucinaties van de heilige die in bekoring werd gebracht, boden De Meester een goede aanleiding om verschillende strategieën voor muzikale vervreemding uit te werken, die de onwerkelijke sfeer van de visioenen kon benadrukken. Het feit dat dit werk was gemaakt voor de radio maakte het technisch mogelijk om een grote aandeel van elektronische muziek in de opera op te nemen.

Terwijl deze relatief traditionele benadering van het genre werd voortgezet tijdens de jaren 1960 en 1970, ontstonden er andere ideeën bij een jongere generatie, geïnspireerd door de internationale experimentele bewegingen en door de politieke oproer van 1968. Jonge radicalen als Boudewijn Buckinx, Raoul De Smet, Jan Rispens en Mark De Smet brachten muzikale

experimenten, sociaal bewustzijn en andere muzikale vernieuwingen naar het Vlaamse muziektheater. (Later zouden Godfried-Willem Raes, Moniek Darge en nog later ook enkele van Raes' leerlingen zoals Barbara Buchowiec, Sebastian Bradt of Xavier Verhelst, doorgaan met het geven van radicalere experimentele impulsen.) Maar deze inspanningen waren niet meer dan occasionele uitbarstingen van stilistische onvrede. Opera, net als alle andere gevestigde klassieke genres, werd door de jonge avant-garde nog steeds argwanend onthaald. Dat maakt dat de langzaam dalende productie van opera's tot het einde van de jaren 1970 het bijna exclusieve domein zou blijven van de oudere generaties componisten.

Wanneer de esthetische principes van de operahuizen drastisch begonnen te veranderen, raakten de jongere componisten tenslotte wel actief geïnteresseerd in muziektheater. Toen de internationale tendens van een meer theatrale aanpak ingang vond in de Vlaamse operahuizen, viel dat samen met een meer internationale oriëntatie van de componisten. Waar de oudere generatie een voorkeur had voor eerder lokale onderwerpen, kozen de jongere generaties meer voor universele of internationale invalshoek. Vic Legley's *De Boer die sterft* (1950), Frédéric Devreeses *Willem Van Saeftinghe* (1962) of Peter Welffens' *Stroppe la Corde* (1964), en zelfs nog Willem Kersters' *Baas Gansendonck* (1981), werden gevolgd door zulke on-Vlaamse thematiek als Raoul De Smets *Ulrike* (1978 – geïnspireerd door het leven van de Rote Armee Fraktion-terroriste Ulrike Meinhof) of André Laportes *Das Schloss* (1980-85 – een bewerking van Kafka's boek). André Laportes opera kan ook vrij letterlijk beschouwd worden als een werk dat de Vlaamse context trachtte te ontvluchten, vermits het op muzikaal vlak aansluiting vond bij Richard Wagner, Richard Strauss en vooral Alban Berg. De zeer expressieve muziek omvatte *Leitmotive* en een algemeen streven naar strakke motivische samenhang, terwijl de zangstijl het volledige gamma van post-wagneriaanse mogelijkheden bestreek: lyrische passages, *Sprechgesang* en *Sprechstimme* alterneren.

Vanaf het midden van de jaren 1980 bleef de traditionalistische benadering vooral uitgesproken in grootschalige opera's. Deze traditie was, ondanks alle expressionistische kenmerken, nog zeer herkenbaar in *Das Schloss*. Piet Swerts opteerde voor een meer neoromantische stijl, vol allusies op negentiende-eeuwse opera's in zijn *Les Liaisons Dangereuses* (1995, een opdrachtwerk van de Vlaamse Opera), gebaseerd op de roman van Choderlos de Laclos. Luc Brewaeyts had zijn muziektheaterdebuut gemaakt met *Antigone*, een uitstekend voorbeeld van de on-opera-achtige tendens van 'muziektheater' in Vlaanderen. Voor zijn eerste 'echte' opera *L'uomo dal fiore in bocca* (2006 – net als *Das Schloss* in opdracht van De Munt) greep Brewaeyts terug naar een rechtlijnige realistische vertelling, gebaseerd op een toneelstuk van Luigi Pirandello. De enige muzikale afwijking van de operaconventies in *L'uomo dal fiore in bocca*, was de prominente rol van de tuba solo, die doorlopend optrad als een soort van (vrij virtuoze) solist – een instrumentale tegenhanger voor de emoties van de protagonist. In Luc Van Hoves *La Strada* (2007, een

opdracht van de Vlaamse Opera), koos de componist de gelijknamige film van Federico Fellini als bron en nam daar vervolgens de realistische, lineaire plot uit over. Een sterk uitgewerkte orkestpartij bracht intensieve motivische ontwikkeling aan die de basis vormde voor de declamatorische zangstijl. Hoewel deze vier opera's vasthouden aan traditionele benaderingen van het genre, zij het met originele accenten zoals Brewaey's hybride combinatie van een kameropera met een tubaconcerto of Van Hoves trouw aan de elliptische chronologie van de plot uit het filmscript, toch refereren hun muzikale stijlen naar zeer uiteenlopende contexten, variërend van de romantische traditie tot spectralisme.

Nieuwe tendensen

Aan het andere uiteinde van het spectrum toont het repertoire een groeiende tendens naar alternatieve vormen van muziektheater. Een zeer sterke trend in Vlaanderen bestaat uit wat men best zou kunnen omschrijven als een eclectische muziektheatertraditie. Deze trend houdt deels verband met de internationale evoluties in de richting van kleinschalig muziektheater en het zoeken naar alternatieven voor de operaconventies, maar tegelijk lijkt het ook heel bewust de muzikale mogelijkheden zo ver mogelijk open te breken. Nu al zijn verschillende gezelschappen die structurele subsidies krijgen als muziektheatergezelschappen, zoals Compagnie KAIET!, Theater De Spiegel en Braakland/ZheBilding, in feite meer begaan met vormen van muziektheater die buiten het domein van de klassieke of 'kunst'muziek vallen, dat in dit overzicht aan bod komt.

Peter Vermeersch kan gelden als een uitstekend voorbeeld van een componist die een groot gevoel voor muzikale verscheidenheid heeft weten te combineren met alternatieve benaderingen van muziektheater. Als stichtend lid van het ensemble Maximalist!, waren Vermeersch' vroegste werken beïnvloed door minimal music, maar zijn muzikale smaken hebben hem sindsdien evenzeer in talrijke andere richtingen geleid. De stijl van de ensembles die hij oprichtte, geven een indicatie van hoe ver die verscheidenheid wel reikt: funk met X-legged Sally, rock met A Group en tegenwoordig jazz met zijn big band Flat Earth Society. Vermeersch voegt al deze (en andere) invloeden samen in een uitgesproken eigentijdse stijl die schippert tussen de compositorische en formele subtiliteiten van hedendaagse muziek, en de meer toegankelijke ritmische en melodische 'drive' van de niet-klassieke stijlen. In *De oplosbare vis* (1994) en in *Charms* (2001) zette Vermeersch de absurde teksten van respectievelijk Josse De Pauw en de Russische dichter Daniil Charms om in cabaret-achtige songs die soms verrassende wendingen, inventieve instrumentatie en groteske details meekregen. Deze producties alterneerden systematisch tussen acteren en zingen. Zijn meest ambitieuze muziektheaterwerk toont een gelijkaardige afwisseling tussen de theatrale en muzikale componenten. In *Heliogabal* (2003) was het onderwerp – het decadente leven van de Romeinse keizer – niettemin ambitieuzer en waren de dimensies veel groter, met een uitgebreide cast en met de Flat Earth Society als orkest.

Veel componisten volgen de tendens om nieuwe manieren te ontwikkelen om muziek en theater te combineren, zoals dat door het voorbeeld van Vermeersch wordt belichaamd. Zijn voormalige Maximalist!-collega Walter Hus, bijvoorbeeld, maakte een muziektheatertrilogie van drie Shakespearebewerkingen door theatermaker Jan Decorte: *Meneer, de zot en tkint* (2000), *Bloetwollefduivel* (2001) en *Titus Andonderonikustmijnklote* (2002). De pseudo-naïeve, bijna kinderachtige taal die Decorte gebruikte, werd weerspiegeld in een low-profile aanpak van de encenering, net als in een soort van muzikale eenvoud door het ontwikkelen van kernachtige motieven en door al te dramatische wendingen te vermijden. Symptomatisch voor deze aanpak was de laatste opera van die trilogie, *Titus Andonderonikustmijnklote* die volledig uitgevoerd werd door de – meestal ongeschoolde – stemmen van de muzikanten die tegelijk hun instrumenten bespelen. De pure essentie van muziektheater, gebracht met een minimum aan middelen, weerspiegelde de weloverwogen eenvoud van de tekst, in een poging om muziektheatrale zuiverheid te vinden. Op gelijkaardige wijze creëerde de samenwerking tussen componist Dick van der Harst en librettist en regisseur Eric De Volder een intrigerende combinatie van (alweer stilistisch eclectische) muziek en theater in *Diep in het bos* (1999), *Vadria* (2000) en *Zwarte Vogels in de bomen* (2002).

Het archetype van kleinschalig en niet-traditioneel muziektheater wint aan belang en trekt componisten aan die ernaar streven niet-klassieke elementen in hun stijl te integreren, zoals Frank Nuyts, Chris Carlier, Koen Van Roey, Geert Waegeman of Jan Kuijken. Zo organiseerde Koen Dejonghe in zijn opera *Ket* (2001) het muzikale materiaal volgens de principes van *pitch class set-manipulaties*, die merkwaardig genoeg openlijke allusies naar rap en rock allerminst in de weg stonden. Maar ook componisten die muzikaal dicht bij de buurt van hun klassieke achtergrond blijven, dragen enthousiast bij tot dit type muziektheater. Daaronder vallen onder meer Petra Vermote, Peter Swinnen, Eric Sleichim en Wim Henderickx.

De opkomst van het postmodernisme betekent een belangrijke factor in de ontwikkeling van de 'kleinschalige' varianten van muziektheater. Inderdaad blijkt een belangrijk aantal bijdragen aan dit genre afkomstig te zijn van componisten die de operaconventies op een meer ironische wijze bekritisieren. Hun werken bevatten doorgaans tonaal of diatonisch materiaal, referenties naar bestaande muziek en het soort onderwerpen dat zich van nature lijkt te lenen voor een mild humoristische aanpak van muziekdramatische archetypen. De bekendste en zeker de meest productieve onder deze postmoderne componisten is Boudewijn Buckinx, al zijn Johan De Smet, Frank Agsteribbe, Frank Nuyts en Lucien Posman evengoed vertegenwoordigers van deze tendens. Misschien wel de meest uitgesproken gemeenschappelijke factor is het subversieve gebruik van humor. Johan De Smets *Het rattenkasteel* (1984) is een bewerking van een album uit

de populaire stripreeks 'Nero'. Titels als Lucien Posmans *Hercules Haché* (1991 – met als ondertitel 'het avontuur van een professor') knipogen naar een burlesk vertrekpunt.

De scheiding tussen de traditionele opera en de nieuwe tendensen (die vaak samenvalt met het onderscheid tussen grootschalige en kleinschalige producties) heeft een diepgaande invloed gehad op het Vlaamse muziektheaterlandschap sinds de jaren 1950. De opvallendste vaststelling in dat verband is dat de dynamische aanwezigheid van de kleinere muziektheatergezelschappen een cultureel klimaat tot stand heeft gebracht, waarin jonge componisten opnieuw steeds sterker aangetrokken worden door de mogelijkheden die muziektheater biedt, zoals kan worden afgeleid uit de steeds toenemende output van de laatste twee decennia.

Toch sluiten die twee stromingen elkaar niet noodzakelijk uit. Recent blijken er componisten te zijn die met beide types van producties aan de slag gaan: hetzij meer traditioneel 'opera'-achtig, hetzij meer experimenteel 'theatraal', al naar gelang de omvang en noden van het werk in kwestie. Het toenemende aantal samenwerkingen en coproducties tussen de 'onafhankelijke' gezelschappen en de operahuizen, bewijst verder hoe het hele Vlaamse muziektheaterveld voordeel haalt uit de dynamische evoluties. Eén recent voorbeeld als besluit van dit overzicht geeft aan hoe die tendensen met elkaar in verband staan en versmelten:

Wim Henderickx is een van de uitgesproken recente 'specialisten' van muziektheater in Vlaanderen, met zes gecomponeerde werken sinds 1998. Zijn langdurige residentie bij Transparant heeft zeker geholpen om zulk een doorgedreven relatie met muziektheater op te bouwen. Tegelijk toont zijn evolutie als componist een interessante verschuiving in zijn benaderingen en ideeën, van meer traditionele vormen, terug naar vrij radicaal muziektheater. Zijn eerste werk in dit genre was *Behouden Stem* (1998), een zeer kleinschalig werk dat acteren en film integreerde, en slechts was geschreven voor één actrice/zangeres en twee percussionisten. De muziek, deels afgeleid van een madrigaal van Monteverdi, behield een vrij autonome rol, eerder alternerend dan in interactie met de film en het acteren. Terwijl die benadering perfect in de lijn lag van de nieuwe tendensen van dat moment, was Henderickx' tweede werk, *The Triumph of Spirit over Matter* (1999), een veel conventioneelere opera. Een plot over manipulatie en bedrog in en rond een kunstgalerij inspireerde de componist om een laat-twintigste-eeuwse opera buffa te schrijven. Enkel de slotscène doorbrak het snelle tempo van het werk en voegde, onverwacht, een element van introspectie en zelfs metafysische of spirituele sereniteit toe. Een gelijkaardige strategie verscheen aan het slot van *Achilleus* (2002), een operaversie van de *Illiad* van Homeros, bedoeld voor een jeugdig publiek. Daar werd de rechtlijnige gang van het verhaal plots losgelaten

in de slotscène waar het 'Requiem van de gevallen helden' een plechtige meditatie bood over oorlog en vrede.

Zulke abrupte muzikale afwijkingen van de voorafgaande *drive* van het werk, kondigen de metafysische en zelfs meditatieve aspecten in Henderickx' latere muziektheaterwerken aan. Het begin van Henderickx' carrière werd gedomineerd door zijn interesse in Oosterse muziek en spiritualiteit. In *Void* (2007), dat deel uitmaakt van zijn *Tantrische Cyclus*, trachtte hij het meditatieve en introspectieve van deze Oosterse inspiratie te verzoenen met de muziektheatertaal. In een abstract scènebeeld van de kunstenaar Hans Op de Beeck en een regie van Wouter Van Looy, was het ook muzikaal gezien een door en door abstract werk, ontdaan van alle narrativiteit, met stemmen en instrumenten die georganiseerd werden in een zuiver muzikale dialoog, georganiseerd rond emblematische spirituele begrippen. Niettemin bleef de fysieke dimensie van het werk belangrijk, zoals de verdeling van muzikanten over het podium en de *surround sound* van de elektronica aantoonde. Bij de creatie van het werk benadrukte Henderickx hoezeer het concept van muziektheater essentieel bleef voor hem, ondanks de verregaande abstractie. Op die wijze lijkt hij het operamodel te hebben verlaten voor een bijna experimentele herconfiguratie van de relatie tussen muziek en theater. Merkwaardig genoeg zou Henderickx door expliciet een abstract metafysisch thema te behandelen, een aanmoediging gevonden kunnen hebben in Karel Goeyvaerts' enige opera *Aquarius* (1992 – zie hierboven). Ofschoon Goeyvaerts ruimere vocale en orkestrale middelen inzette, toonde zijn symbolische voorstelling van de evolutie van de maatschappij naar een (utopisch) tijdperk van spirituele gelukzaligheid, een gelijkaardige combinatie van muzikale abstractie met metafysische doelstellingen.

Maarten Beirens is doctor in de musicologie. Hij publiceert over nieuwe muziek in diverse media en is freelance recensent voor De Standaard en Klara.