

zien waar dezelfde Jessye Norman geregisseerd werd door Bob Wilson, en dit met groot dramatisch effect, hoor ik zeggen.)

### Komedie

Een intrigerend stuk schreef Schönberg jaren later in 1929 onder de titel *Von Heute auf Morgen*. Het libretto werd geschreven, zo vermeldt de partituur, door Max Blonda, een illustere onbekende ware het niet dat het de schuilnaam is van Schönbergs echtgenote Gertrud.

In dit dodecafonisch werk is er een merkwaardige spanning tussen het gegeven en de muzikale uitwerking. Het gaat om een boulevardkomedie: een echtpaar komt in de verleiding om van partner te wisselen, maar als de twee nieuwe kandidaten verschijnen (een 'moderne' vrouw en een aanstellerige tenor), begrijpen de echtelieden dat wispelturigheid niets meer dan een modeverschijnsel van deze tijd is en afgewezen moet worden. Ze herontdekken hun diepe liefdesband. De twee flierefluiters worden de laan uitgestuurd, en het zoontje van de familie besluit met de zin: 'Wat zijn dat, moderne mensen?'. Het doek valt, maar het publiek heeft het al begrepen: moderne mensen zijn verfoeilijk, zijn niets dan mode, zonder substantie. Kortweg, Schönberg ten voete uit.

Het argument is net goed genoeg voor een lichte operette, maar Schönberg heeft de verrassende beslissing genomen om er bijzonder gecompliceerde muziek voor te schrijven. Dat was het best te merken in Brussel, toen in de maand december Pierre Boulez het werk kwam dirigeren in het Paleis voor Schone Kunsten. In een concertante vorm laat het werk nauwelijks een glimlach toe, en als luisteraar ben je bezig met de getormenteerde klanken die Schönberg uit het orkest tovert. Geen twee maten kabbelen rustig voorbij, in tegendeel, van maat tot maat tuimelen de muzikale ideeën door elkaar. De luisteraar heeft sterk de indruk dat dit bijna overladen muzikaal materiaal in scherp contrast staat tot de lichtheid van het gegeven, temeer daar de partituur het uiterste van de vier solisten vraagt. Het moet 'licht' zijn, schreef Schönberg voor, maar bij een concertuitvoering, waarbij de zangers hun rol niet als acteurs beleven, komt daar weinig van aan het licht.

Precies op dit punt was de toneeluitvoering in de Amsterdamse opera bijzonder leerrijk. Pierre Audi had hier voor een directe aanpak gekozen. Hij ensceeneerde een stukje komedie, puur en simpel. Hij liet alles zich afspelen in een huis (een onverwacht ontwerp van dezelfde Jannis Kounellis) en insisterde dat de zangers zo natuurlijk mogelijk acteer-

den. Dit realisme creëerde een merkwaardige discrepantie, want de toeschouwer zag een heel eenvoudige, ironische handeling, heel duidelijk en heel leesbaar. De luisteraar, zijn tweede ik, werd overdonderd met een onverwachte, en misschien misplaatste muzikale rijkdom. Maar gecombineerd met de dramatische actie, bleek deze muziek spitant en gevat het hele verhaal uit te beelden. Schönberg als een wondere verteller. Natuurlijk blijf je met dat vreemde gevoel zitten of de componist toch niet teveel belang hecht aan de banaliteit van een kort en behoudsgezind verhaal. Je denkt onweerstaanbaar aan de historische parallel met Mozart, die zijn mooiste muziek schreef voor het komisch niemendalletje dat *Così fan tutte* uiteindelijk is. Hoe vreemd klinkt Schönberg, denk je dan, als hij komisch wil zijn. En dankbaar voelt de toeschouwer zich tegenover Pierre Audi, omdat hij zo onweerstaanbaar overtuigend heeft getoond dat beeld en muziek samen inderdaad een heel spiritueel uurtje theater kunnen opleveren.

### Kooropera

Toen Schönberg zijn komedie *Von Heute auf Morgen* schreef, was hij reeds een jaar bezig aan een werk met een totaal andere ambitie. In 1928 was hij begonnen met het schrijven van de tekst voor de grote opera: *Moses und Aron* (niet Aäron zoals gebruikelijk, want dan telt de titel dertien letters en Schönberg was zo bijgelovig dat hij systematisch het nummer 13 vermeed). In 1932 schreef hij de laatste noten van het tweede bedrijf, de aangrijpende akkoorden onder de tekst 'O Wort das mir fehlt'. Hij ging verder met de tekst voor het derde bedrijf, maar het schrijven van de noten leverde grote moeilijkheden op. Bij zijn dood in 1951 bleef het werk onaf. De twee eerste bedrijven, een goede twee uur muziek, werden pas voor het eerst concertant uitgevoerd in 1954 te Hamburg onder de leiding van dirigent Hans Rosbaud. Pas in 1957 beleefde het in Zürich zijn scènische première.

Het werk werd met grote tussenpozen opgevoerd, en de belangrijkste reden hiervoor is van technische aard. Schönberg maakte er een kooropera van, waarbij het koor zowat de meest ingewikkelde partituur uit het hele operarepertoire moet zingen. Dit wil zeggen dat elke voorbereiding van een opvoering extra veel tijd in beslag neemt. Deze opera uitvoeren is telkens weer een uitdaging.

In Amsterdam is men zowat tien jaar geleden met de eerste besprekingen begonnen. Jan van Vlijmen, de eerste directeur van de Nederlandse Opera in het Muziektheater, wilde absoluut deze opera laten uitvoeren, al was

het maar omdat hij een ongebreidelde bewondering heeft voor de componist Schönberg. Nu pas, onder directeur Pierre Audi, zijn deze plannen werkelijkheid geworden. Voor deze productie heeft het Muziektheater een partner gevonden bij het Festival van Salzburg van Gerard Mortier. Zo begrijpt men ook onmiddellijk waarom mensen als Peter Stein en Karl-Ernst Herrmann meewerken.

Het gegeven van *Moses und Aron* haalde Schönberg uit de bijbel, een boek dat voor hem zijn volle religieuze betekenis bezat. Maar de discussie tussen Mozes en zijn broer Aron hadden voor Schönberg zelf een persoonlijk, filosofisch belang. Als we de stof in een theologisch perspectief zien, dan gaat het om de vraag hoe men de boodschap van God zuiver kan houden. Mozes is de strenge profeet, er voor beducht dat elke 'vertaling' een afwijking en een verzwakking van de boodschap is. Daar ze van puur spirituele aard is, mag ze niet in andere vormen worden uitgedrukt. Weg met verbeelding, uitbeelding, en afbeelding. Alleen de idee is belangrijk. Schönberg laat daarom Mozes de stenen tafelen stuk slaan: ook die tafelen met de wet van God zijn reeds een beeld, en dus een stap weg van de essentie. Nu de tafelen aan scherven liggen, blijven alleen de woorden van God over in de geest van Mozes. Deze profeet is de voorloper van Savonarolla, de Florentijn die uit zucht naar zuiverheid kunstwerken liet verbranden, of nog, van de Beeldenstormers die elke kathedraal in Frankrijk hebben geschonden.

De tegenpool is Aron. Hij is de man van het volk, hij begrijpt hun noden en is bereid om toe te geven. Een vertaling van de boodschap, hoe onvolmaakt ook, is beter dan niets. Als het joodse volk zijn toevlucht zoekt tot het aanbidden van het Gouden Kalf, dan is dat een compromis waarmee hij leven kan. Uit dit compromis ontstaan de rituelen, de dans, de muziek. In deze religieuze schemerzone bloeien de kunsten. Deze menselijkheid, gebaseerd op onzuiverheid, wordt door Schönberg totaal afgewezen – iets wat nog duidelijker wordt als men de tekst van het derde bedrijf leest. Een bijzonder vreemde keuze voor een creatief kunstenaar.

Als we dit gegeven dan verleggen naar een 'aardse' discussie, stoten we op een intrigerende situatie. Hebben we niet te maken met een man die op een punt is gekomen waar hij zijn eigen artistieke arbeid moet afzweren? Aron, voor wie Schönberg een zeer lyrische, fraaie partij heeft geschreven, heeft een kunstenaarsziel. Hij begrijpt de noden van zijn volk en gedooft de uitspattingen van de dans rond het Gouden Kalf. Mozes daarentegen, de zuivere, mag niet zingen. Zo krijgen we een paradoxa-