

kunnen concentreren op de coloratuur en mag ze niet afgeleid worden door bewegingen die haar vocale flexibiliteit inperken. Dat kan spijtig zijn maar het is onvermijdelijk (ik zag ooit een encensering van *Idomeneo* van Mozart waarin de zanger van de titelrol zijn bravoure-aria 'Fuor del mar' klimmend op een paal moest debiteren – uiteraard met nefaste gevolgen). Joosten koos – in deze encensering nog wat simpel, in latere op een subtielere en minder zichtbare manier – voor de enige juiste oplossing: hij maakte van de nood een deugd. Daar waar het niet anders mogelijk was, werd heel het gebeuren opgebouwd naar dat muzikale moment toe, zodat de alleenstaande zanger of zangeres plots het centrum van de aandacht niet alleen van het publiek maar ook van alle anderen op de bühne was. Het is een procédé dat al in onder de mottenbollen bedolven operaopvoeringen werd gebruikt maar dat door Joosten opnieuw werd afgestoft en op een frisse manier vernieuwd.

Waar de deugd niet uit de nood moest komen, daar was er voor de zangers geen pardon. Daarom werkte Joosten bij voorkeur met jonge zangers, voor wie een dergelijk engagement nog tot de artistieke en economische mogelijkheden behoorde. Mislukkingen oogstte Joosten daar waar dat niet mogelijk bleek, zo bijvoorbeeld bij zijn eerste operaregie in Salzburg, waar hij insprong voor een *Così fan tutte* en zijn tanden stuk beet op de sterallures van een zangeres. Maar het bleven uitzonderingen: ook Barbara Bonney is nog altijd niet te spreken over haar samenwerking met Joosten als Micaela in *Carmen*. Voor de rest bleef de verovering van het acteerwerk door de zangers een gestage Lange Mars en uiteindelijk ook – voor de enkelen die als het ware Joostens tochtgenoten werden – een Grote Sprong Voorwaarts.

Het duidelijkst is dat als je de weg langs de drie Da Ponte-opera's in de Vlaamse Opera beschouwt. In *Don Giovanni* werd de essentie van de actie en van de personages nog vaak verborgen achter decoratief bijwerk: vrijdende koppels bij 'Batti, batti', sprookjeskitsch bij 'Deh vieni alla finestra'. Op dergelijke momenten werd met andere woorden de zinggeving van de situatie verplaatst naar buiten de personages. Dat is bij Mozart bijna altijd pleonastisch: voor zover er al een betekenis buiten de personages en buiten het libretto bestaat, is die te vinden in de orkestpartituur en hoeft ze dus niet meer zo nodig geëxpliciteerd te worden. Sommige zangers bereikten wel al een zeer geëngageerde rolinvulling, zo bijvoorbeeld Urban Malmberg als Leporello maar dat ging dan soms ten koste van de vocale glans en was niet altijd even logisch ingebouwd in het ietwat



Carmen - De Munt / Johan Jacobs

kunstmatige scenografische concept, dat van Don Giovanni meer een theaterfiguur dan een mythische vrouwenuitziiger maakte. In die zin was deze encensering, mede door de veel complexere dramaturgische situatie, een achteruitgang tegenover *La Cenerentola*, waar binnen een zeer eenvoudige, symmetrische scenografie de hele intrige kon gedragen worden door de interactie van de personages. In andere opzichten – bijvoorbeeld door de originele typering van de protagonisten – was het uiteraard ook een vooruitgang.

Het decor (zoals in alle Da Ponte-opera's van Johannes Leiacker) voor *Le Nozze di Figaro* was een geniale inval, die in al zijn schijnbare starheid (het glas van een broeikas kan toch alleen maar breken?) in meer dan een zin enorme perspectieven bood. In de eerste drie bedrijven bereikte Joosten hier ook al het juiste evenwicht tussen pure opera buffa vol vaart, humor, spitse details en leuke gags en de wrange, door de prerevolutionaire tijdgeest bepaalde Da Ponte-blik. Het vierde bedrijf – wellicht een van de moeilijkst te encenseren stukken uit de hele operageschiedenis, tegelijk een melancholisch 'nachtstuk' en een burleske

verkleed- en verwisselpartij – bood echter meer weerstand en de principieel juiste beslissing om in dit bedrijf de personages te laten terugvallen op hun eigenlijke wezen en 'hun maskers te laten vallen' bleek niet voldoende om het hele bedrijf te schragen.

In het al even spectaculaire en even glazen decor van *Così fan tutte* bleek dan plots wel alles te kloppen. In dat decor mocht je alle mogelijk symbolen zoeken en vinden – van de spiegel van het leven tot het rad van fortuin – maar zij zijn niet het wezenlijke van het werk van Joosten: dat is het directe plezier aan het theater, het tempo van de komedie, de honderden liefdevol uitgewerkte details, de scherpe tekening van de personages, de glimlach en het traantje. Met deze *Così* wreekte Joosten glansrijk zijn veel te vroege debacle in Salzburg; met hetzelfde stuk zette hij een nieuwe standaard voor *Così* en voor zichzelf. Ook en vooral wat betreft de acteerkunst van de zangers. Ik citeer even uit mijn recensie voor *De Morgen*: 'Dat laatste heeft uiteraard ook te maken met de duivelse buffo-activiteit die de zangers op het toneel ten toon spreiden. Despina (Gabriele Rossmanith) is de vleesgewor-