

'beginmateriaal' in die opera zit, maar ik op dat weinige altijd weer varieer, het uitbreid, het link op ritmisch, harmonisch en melodisch vlak met andere elementen en gezichtspunten. Dan creëer je een muzikale eenheid, zelfs als er wisselingen zijn in verhaal en stemming, zelfs als er geen concrete leidmotieven zijn.

**ETCETERA:** Heeft de keuze van het boek, met dit soort onderwerp, te maken met de muzikale kwaliteit die je in de taal aanwezig voelde?

**DEFOORT:** Zeer zeker: het gaat mij meer om de taal dan om het onderwerp. De taal is ritmisch, vloeiend, muzikaal. De gezongen teksten komen letterlijk uit het boek. De zinnen worden woordelijk aangehaald.

**ETCETERA:** Het zijn zeer korte zinnen; de tekst lijkt bijna van nature geschreven als libretto...

**DEFOORT:** De tekst is in een heel directe taal gesteld, zonder beschouwingen of filosofische uitweidingen. Een directe taal, maar die toch veel suggereert. Je kan dat boek lezen als een gesprek tussen mensen die 'gewoon babbelen' met mekaar, maar toch voel je altijd een gevoelswereld daarachter. Wellicht was het dat wat mij aantrok in die ogenschijnlijk 'normale dialoog' en waarbij ik het gevoel had dat de muziek juist 'het ongezegde daarachter' kon beschrijven.

**ETCETERA:** Het heeft iets van een understatement. Zelfs op de emotionele momenten heb je nog het gevoel dat de muziek ingehouden is. Zoniet zou je snel 'over de grens zitten'. Je zet minder een dramatische opera neer dan een vertelling met sferen en taal, zoals de negentiende-eeuwse melodrama's waarin één stem vertelt. De sopraan Claron McFadden heeft dat soort dingen wellicht ooit gezongen. Hoe heb je haar ontmoet?

**DEFOORT:** Ik heb Claron leren kennen via Paul Van Nevel van het Huelgas Ensemble, die me zei: 'She is crazy and she can do everything.' Toen ik haar het eerst zag, tijdens een hedendaags klassiek concert, was ik meteen verkocht, door haar stem en haar présence. Ik was ook gecharmeerd dat ze een Amerikaanse zwarte was. Ondanks haar klassiek geschoolde stem voel je die zwarte Amerikaanse cultuur van spirituals en jazz, zelfs als ze Bach, Mozart, Alban Berg of Brian Ferneyhough vertolkt. De mensen van de Munt (een van de coproducenten) zeiden toen: 'Is het niet gevaarlijk dat je voor een "geslagen vrouw" een zwarte neemt; kom je dan niet te snel in sociaal-realisme terecht?' Maar Guy Cassiers en de andere medewerkers vonden het

eerder een meerwaarde dan een probleem. Het sociaal-realisme is in dit project geheel weggeveegd. Het gaat veeleer om Paula Spencer en dus eigenlijk over een universele vrouw, gelijk waar, die zich in die situatie bevindt, losgekoppeld van ras of milieu. Er zijn veel wonderlijke, onverklaarbare dingen in deze productie geslopen, onbewuste keuzes die er hun stempel op hebben gedrukt. De muziek b.v. heeft uiteindelijk een eerder lichte dan een donkere dramatische textuur. Dat vloeit soms voort uit louter praktische redenen: ik heb onbewust gekozen voor één percussionist, geen pauken en weinig basinstrumenten, wat uiteindelijk het onderwerp - en dus Paula Spencer - optilt.

### Funky baslijntje

**ETCETERA:** Aan het libretto hebben jullie heel lang zitten schaven?

**DEFOORT:** Ik had geen concept vooraf. Gelukkig kon ik met iemand als Guy werken, die de dingen in handen nam en 'wegsnede' in mijn plaats. Het procédé van 'al werkend nog veel te kunnen veranderen' heeft voor mij perfect gefunctioneerd. Naar het einde toe, in het derde bedrijf, was er minder muziek en minder orkestratie, maar uiteindelijk klopte dat wel met de interpretatie en de gesproken woordenvloed die dan op je afkomt. Die dissonanten en opsommingen van geweld in de tekst: daar kan de muziek bijna niet meer tegenop.

Ik heb heel veel gewerkt aan het materiaal van de ouverture en de epiloog; daarna begon ik met de eerste gezongen scènes: 'I swooned', 'We made love' en de scène in de school. Ik werkte zeer lang en precies op het materiaal - zowel tekst als muziek - voor de Beethoven Academie, de zangeres en de actrice en op een pragmatische wijze op dat voor Dreamtime, die toch hun momenten moesten hebben waarop ze konden improviseren.

**ETCETERA:** Precies in die jazzmomenten - de dialogen met de zusters - komt het anekdotische van de muziek tot uiting. Dat dat precies gereserveerd wordt voor de jazz is een hele evolutie. Jazz alleen voor de anekdote. Ook het improvisatie-element verdwijnt meer en meer.

**DEFOORT:** Pure jazzimprovisatie is er bijna niet, tenzij in die 'zusterscènes' en de 'Me then'-scène. Daar gebruik ik noten uit de ouverture, maar in een funky baslijntje. In de laatste scène worden diezelfde noten door de piano hernomen in die gewrongen repetitieve melodie. Dat viel allemaal perfect in mekaar. Je kan van stijl of van stemming heel erg wisselen, maar de link ligt in

het materiaal en blijft daar constant. Dus ook in de zanglijnen ging ik qua intervallen vaak terug naar de ouverture of naar de epiloog.

Maar ik werkte als een acteur en moest alles zelf natuurlijk kunnen zingen, trager dan Claron uiteraard, maar het moest verstaanbaar blijven. Bij iedere scène vertrok ik van de pure tekst op muziek. Na drie, vier dagen werken had ik de tekst van die scène op muziek, maar dan moest ik hem orchestreren. Dat was het meeste werk. Maar door er iedere dag mee bezig te zijn, ontstonden de muzikale ideeën. Er was niet echt een leidraad, geen leidmotieven, maar je hebt stemmingen die terugkomen. Als het woord 'Charlo' uitgesproken wordt, gaat het meestal om een kwart of een kwint of een of ander instrument maakt de aanwezigheid van Charlo duidelijk. Op den duur ontstonden er wel leidmotieven van stemmingen en gemoedstoestanden, maar die waren soms gelinkt aan andere personen: aan Paula, aan een van haar zussen of aan Paula's zoontje Jack b.v. 'Jack, Jack, Jack is my baby' is echt een song die er als song uitspringt, maar de hele scène daarna, de grote 'alcoholscène', gaat, in veel tragere akkoorden gespeeld, terug op de Jack-song; de melodie verandert van het ene instrument in het andere, maar eigenlijk is het de Jack-song in een langer uitgesponnen versie. Daardoor wordt het ene met het andere verweven. Daar kwam ik op tijdens het werken; daarvan was niks vooropgezet.

**ETCETERA:** Dat doorwerken op kwarten en kwinten is compositorisch heel sterk aanwezig; daar heb je intens op gewerkt, vooral in een aantal gezongen delen.

**DEFOORT:** In één scène waar Claron zingt 'I was walking with Charlo' wordt er constant van kwinten gebruikt gemaakt en ook in het strijkersintro gebeurt dat: dat is allemaal materiaal gegenereerd uit de ouverture. Die was oorspronkelijk veel te lang; vijftien minuten. Dat materiaal heb ik gebruikt voor het derde deel. Dus heel veel beginideeën, ontstaan in samenhang met de tekst, komen voort uit die ouverture. Ze werden daarna vervormd, veranderd, maar zo kon ik een echt huwelijk vinden tussen de tekst en de muziek, zodat het gezongene muzikaal juist zat en toch nog verstaanbaar bleef. Claron en andere mensen hebben die verstaanbaarheid geprezen. Je kan deze manier van zingen niet echt vastspijkeren op een stijl; er zit zeker een jazzelement in, maar door de aard van de intervallen link je het evenzeer met hedendaagse muziek. In de eerste scènes waaraan ik gewerkt heb, hoor en voel je dat gewicht van de hedendaagse