

Dostojevski's dromen, illustreert Vincent van den Berg dat deze tekst ook over acteren kan gaan. Niet nadrukkelijk, er is geen wijzend vingertje. Hij speelt dat hij speelt dat hij speelt. Hij kwadrateert het paradoxale bestaan van de toneelspeler. Hij betrapt zichzelf (en ons) erop dat hij de zaal toespreekt met 'mijne heren'. Een mas-samens wil hij niet worden, in het schrikbeeld van een collectieve samenleving van intens gelukkige wereldverbeteraars-zonder-wereld wenst hij niet te leven. Wat is Dostojevski een moderne schrijver, bedacht ik me, wat was hij zijn tijd ver vooruit, hoezeer is hij familie van Kafka en Camus. En ongeveer als dat tot me doordringt, wordt de ondergrondse mens in zijn narcistische zelfanalyse wreed onderbroken. 't Barre Land gooit onverwacht een satire van Michail Boelgakov in de strijd, *Hondehart*. Een Moskouse zwerfhond krijgt van een professor de teelballen en de schildklier van een pas gestorven man geïmplant. De hond (Jacob Derwig) ontsnapt aan zijn professor (Martijn Nieuwerf), het gekloonde mensdier wordt een gevaar voor zijn omgeving, iéderé omgeving. Dostojevski *revisited*.

Op de tweede avond van 't Barre Land gebeurt er iets totaal anders, de monoloog is hier niet de opening maar de apotheose van de avond. Geopend wordt met een wintervertelling, *Witte nachten*, waarin een puberale dromer zichzelf betrapt op een verliefdheid waar hij geen weg mee weet, op de charmante Nastjenka (Margijn Bosch). De puberale dromer wordt steeds door een andere acteur gespeeld, het speelveld is hier zeer, zeer klein gemaakt, middels subtiel verplaatste voetenbankjes. De droomvertelling gaat over in een monoloog op basis van Dostojevski's *De zachtmoedige*. Hier is een man aan het woord die de eigenwaan tot wet heeft verheven, een egoïst-pur-sang. De zachtmoedige in dit verhaal is zijn

geliefde, maar die ziet hij niet staan, hij is voornamelijk met zichzelf bezig. Pas in retrospectief, als zijn zachtmoedig lief zich uit een venster naar beneden heeft gestort, begint hij iets van zijn eigen geschiedenis te begrijpen. Te laat. Aan een lange tafel, af en toe een glaasje van het een of ander (wodka?) achterover slaand, geeft acteur Jacob Derwig een verbluffend inzicht in een anatomische les op het late inzicht van een liefde die nooit meer terug zal keren.

Dat is een mooi aspect aan dit project van 't Barre Land: twee monologen, twee toneelspelers-'kleuren'. Vincent van den Berg toont in *Aantekeningen uit het ondergrondse* de hardop denkende acteur, Jacob Derwig demonstreert in *De zachtmoedige* hoe je melancholie kan demonteren en in het zicht van het publiek weer in elkaar kan prutsen, als de schuldbewuste reconstructie van een verloren werkelijkheid. De motor voor beide activiteiten is verwondering. De benzine is woede. Het resultaat is pure magie. Het vervolg komt in avond nummer drie: *Misdaad en straf*. Ik kan nauwelijks wachten.

Loek Zonneveld

## 2 x 2 = 5

AUTEURS: Fjodor Dostojevski, Michail Boelgakov  
GEMAAKT DOOR 'T BARRE LAND: Vincent van den Berg, Margijn Bosch, Jacob Derwig, Anouk Driessen, Ruben de Loo (STAGE), Sanneke van Hassel (PRODUCTIE), Michiel Jansen (DECOR), Peter Kolpa, Martijn Nieuwerf, Ingejan Ligthart Schenk, Simone Scholts (PRODUCTIE), Emilie Timmermans (KOSTUUMS), Ellen Walraven (PRODUCTIE) en Czeslaw de Wijs.  
INFO: 00-31-30-2316142, barreland@ix.nl, www.barre-land.nl

## AÏDA (ROBERT WILSON, DE MUNT)

# Hoog opblaiend vuur en onderkoeling

Egypte, ten tijde van de farao's. Aïda, eigenlijk een Ethiopische prinses, is de slavin van koningsdochter Amneris. Beide dames zijn verliefd op veldheer Radames die zelf enkel oog heeft voor Aïda. Wanneer Radames triomfantelijk terugkeert van een zoveelste veldtocht tegen Ethiopië, krijgt hij van de farao echter de hand van Amneris aangeboden. Omdat een ongeluk nooit alleen komt, blijkt hij ook nog opgezadeld te zijn met een vervelende krijgsgevangene: Aïda's vader, Amonasro. Deze laatste brengt Aïda ertoe haar geliefde militaire geheimen te ontfutselen. De oppermachtige priester Ramfis komt zulks te weten en klaagt Radames prompt aan wegens hoogverraad. Amneris wil Radames redderen op voorwaarde dat hij de voortvluchtige Aïda definitief opgeeft. Radames wordt nog liever veroordeeld en levend begraven. In zijn graftombe vindt hij echter Aïda die beslist heeft samen met hem te sterven. Bovengronds bidt een ver-slagen Amneris tot de goden.

### Gloria all' Egitto

Bovenstaande samenvatting mag alvast één ding duidelijk maken: Aïda regisseren is geen sinecure. Niet het minst omdat het werk – in feite een ragfijn intimistisch gewrocht met de allures van een kameropera – hoofdzakelijk op grond van die ene zogenaamde triomfscène de reputatie heeft een spektakelstuk te zijn. De opvoeringsgeschiedenis van het werk wemelt dan ook van talloze ensceneringen in arena's, thermen (al dan niet van Caracalla), circussen, sportstadions *e tutti quanti*, waarbij intimistische tafereelen wor-

den opgeblazen tot buitenmaatse proporties en ijverig volgestouwd met legertjes figuranten. Olifanten, paarden en kamelen horen daar in de regel ook bij. De aanwezigheid van flamingo's, daarentegen, staat voor verregaande originaliteit.

Wat ons meteen bij een tweede ensceneringsprobleem doet belanden: dat van de vormgeving. Aan de ene kant is er geen enkele periode uit de oudheid zo direct herkenbaar als de Egyptische. Het kleinste kind weet immers dat de bewoners van het oude Egypte sjabloonmensen waren die van links naar rechts en terug plachten te schrijden met hun armen ofwel gekruist voor de borst, ofwel haaks ten hemel gericht. Daarvan abstractie maken is niet evident. Aan de andere kant echter, levert een driedimensionale weergave van die Egyptische iconografie gegarandeerd Cecil B. De Mille-toestanden op die weliswaar barnumesk maar ook en vooral niet langer te pruimen zijn.

Het gevaar dat zowel de fitnesses van de partituur als de onmiskenbaar aanwezige diepere inhoudelijke grond van het werk door opzet en inkleding de mist ingaan is dan ook verre van denkbeeldig. En dat is jammer, niet alleen omwille van de muziek, maar ook omdat het libretto van Aïda (op een gegeven van de negentiende-eeuwse egyptoloog Marriette, uitgewerkt door Du Locle en van tekst voorzien door Ghislanzoni) tot de betere in zijn soort behoort. Zoals bijna alle opera's van Verdi vertelt Aïda het verhaal van enkelingen die door hun particuliere betrachtingen verstrikt raken in de raderwerken van de geschiedenis of de maatschappij (hier verpersoonlijkt

door de politiek oppermachtige priesterkaste). Wat dan meteen impliceert dat een scène als de triomfantelijke terugkeer van Radames (het moment waarop het machtsapparaat zich als dusdanig afficheert) dramaturgisch onontbeerlijk is, en het 'goedkope' karakter van de muzikale schriftuur (ook blijkens Verdi's correspondentie) even ad rem als doordacht. De slotson van dat alles is dan ook dat een regie van *Aïda* alleen dan geslaagd is wanneer zij zowel de spectaculaire scènes als de intimistische volledig tot hun volle recht laat komen.

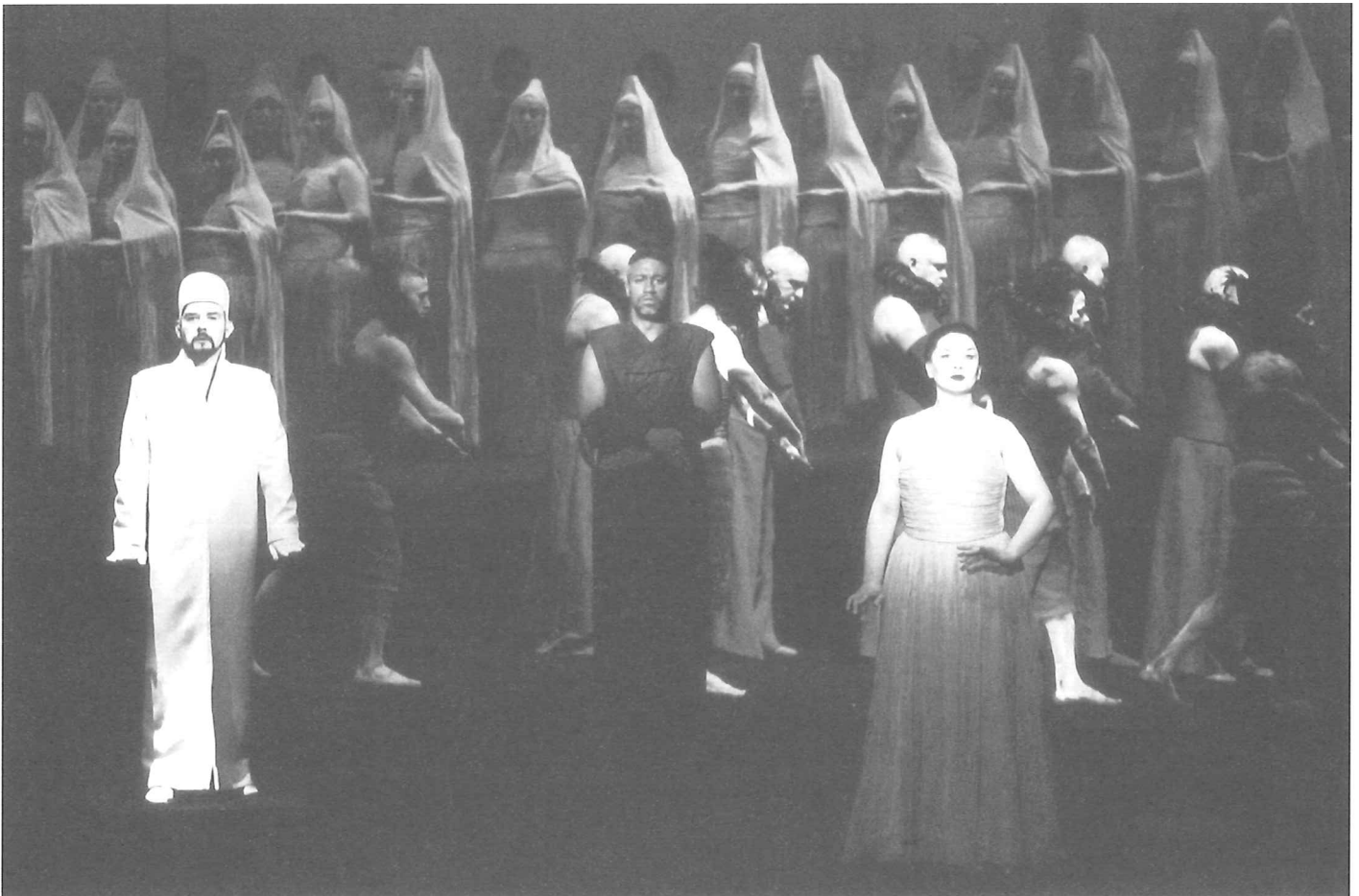
### Zum Raum wird hier die Zeit

De aanpak van Robert Wilson (van huize uit een beeldend kunstenaar) lijkt zich aan die tweespalt weinig gelegen te laten. Op het eerste gezicht heeft Wilsons invalshoek vooral met esthetica te maken – met de zijne, in casu. Wie een beetje vertrouwd is met Wilsons oeuvre kan bijna op voorhand raden welke richting het uitgaat: traag voortschrijdende personages in een vlakke setting zijn zowat zijn handelsmerk. Voor de gelegenheid krijgt die esthetiek evenwel een extra Egyptisch tintje: een kop van Horus, een uit de toneeltoren neerdalende obelisk, een detail in één of

ander kostuum, meer is het niet en moet het eigenlijk ook niet zijn. Louter visueel is zijn optie derhalve alleszins verdedigbaar: het Egyptische wordt gereduceerd tot een minimum maar blijft niettemin suggestief genoeg om niet helemaal te worden uitgevlakt (en de oriëntalistische motieven van de partituur niet finaal te ontkrachten).

De demarche wordt overigens ook uitvoerig verantwoord. Wilson en zijn exegeten beroepen zich daartoe op de Wagners, zowel Richard die blijkens zijn *Parsifal* 'tijd tot ruimte' placht te maken, als kleinzoon Wieland die in de jaren zestig die frase als leidraad

voor zijn vernieuwende operaregies zou hebben gehanteerd. Dat die schatplichtigheid concreet wel heel erg ver gaat blijkt overigens uit de kostuums: de galaoutfit van Amneris lijkt als twee druppels water op het kostuum van Loge in Wieland Wagners *Ring*. In hoeverre het regiewerk van Wilson inderdaad uitgaat van dezelfde premissen als die van Wieland, is een vraag die buiten het bestek van dit artikel valt, maar eigenlijk verdient te worden uitgespit. In afwachting is het antwoord ja: het komt er eigenlijk op neer dat de muziek wordt 'verbeeld' en dat daartoe een soort fluidum wordt gecreëerd



Aïda ROBERT WILSON, DE MUNT FOTO JOHAN JACOBS

waarbij gebaren, evoluties, decor en belichting een aantal lagen produceren die elkaar aanvullen tot een 'Gesamtkunstwerk'.

Wilson's bewondering voor het, naar zijn gevoel, in diezelfde context onder te brengen No-theater, levert een tweede inspiratiebron op. Overigens niet alleen voor hem (inzonderheid wat de acteursbehandeling en de als versteende gestiek betreft), maar ook andermaal voor zijn kostuumontwerper Jacques Reynaud die sommige van zijn ontwerpen veeleer uit Kyoto dan wel uit Memphis lijkt te hebben geïmporteerd.

Kwestie van er geen doekjes om te winden: wanneer de hierboven geschetste aanpak geslaagd is, levert hij schitterend theater op. Wanneer dat niet zo is, sullige troep. Nog duidelijker: wanneer de uitermate statische en gestileerde personenregie belichaamd wordt door zangers/acteurs die in staat zijn de klus te klaren, is ze ronduit fascinerend. Zelfs in die mate dat alle andere lagen dan al gauw overbodig worden: Wilson's voortdurend wisselende en technisch verbluffend gerealiseerde lichtstanden werken dan net zo vlug op de zenuwen als het voortdurend evolueren van de setting. De zoveelste zuil die in de zwarte doos voorbijglijdt of de zoveelste horizontale doorkijk op een of andere piramide wordt dan louter decoratief en ipso facto overbodig. Minder is hier meer dan ooit meer, en je betreurt het haast dat Wilson zijn voor het merendeel voortreffelijke cast terzake niet wat meer blindelings vertrouwen heeft geschonken.

Los daarvan, maakt Wilson's gestileerde benadering het echter nagenoeg onmogelijk het verschil tussen de 'publieke' en de 'privé' scènes op een treffelijke manier uit te beelden: wanneer je personages in hun dagelijkse handel en wandel tot het uiterste formaliseert (en eigenlijk binnenstebuiten keert), kan je ze moeilijk nog in een extra keurslijf wringen zogauw ze zich in

het decorum van hun functie verplaatsen. Laat staan dat je dat met enkele tientallen koorleden en figuranten tegelijk zou kunnen doen. Wat ons terugvoert tot het eerste probleem. Uiteraard is het Wilson's volste recht de tweespalt waarvan hierboven sprake te ignoreren en zich uitsluitend op de verbeelding van de muziek toe te leggen, maar hij wordt dan wel verondersteld dat voor alle aspecten van de zeer gedifferentieerde partituur met evenveel toewijding te doen. Verdi is Wagner niet (iets wat Wieland overigens ook wist). Waar Wagner zich in zijn genialiteit wendde om toekomstmuziek te produceren, zwoer Verdi bij de theatrale expressiviteit en onmiddellijke doeltreffendheid van het werk dat hij toevallig om handen had. Je kunt je dan ook afvragen wat de knorpot van Sant'Agata over de hem gereserveerde Wagneriaanse behandeling zou hebben gedacht. Concreet: de muziek van de triomfscène (om het alleen maar daarbij te houden) is duidelijk van een heel andere aard dan die van de rest van het werk. Zij verhoudt zich zo ongeveer tot dit laatste als die van de Muziekkapel van de Gidsen tot een of ander werkstuk van Mozart. Waarmee echter geenszins wil gezegd zijn dat die muziekkapel geen goede en vooral geen adequate muziek brengt: op het défilé van 21 juli is het Mozart die misstaat. Vraag is dan maar hoe je dat Wilsoniaans weergeeft. Er schijnen niet oneindig veel mogelijkheden te zijn: of je stileert extra, of je bevriest alles, of je stileert helemaal niet. Wat je in de Munt te zien krijgt, is niets van dat alles, of liever: van alles een beetje. Met heel veel goede wil zou je kunnen zeggen dat de zeldzame gebaren (van het koor) in de triomfscène geënt zijn op het ritme, terwijl ze zich elders vervlechten met de melodie, maar dan nog kan je het resultaat niet echt geslaagd noemen. Wilson is duidelijk niet in zijn beste doen wanneer het erom gaat niet twee

maar tweehonderd vertolkers te laten evolueren. Er wordt dan veel op en aan geschreden, maar helaas zonder de beheersing die elders imponeert. En je kunt het in dit geformaliseerd universum gewoon niet hebben dat de ene koorzanger groter is dan de andere en dat de arm van de ene figurant tien centimeter hoger de lucht ingaat dan die van zijn buurman. Als er al van een antagonisme sprake is, dan is het derhalve dat de scènes met twee of drie personen van een ongemene formele schoonheid zijn terwijl die met veel volk nergens op lijken. Voor zover het nog nodig mocht zijn, wordt dat spijtige aspect nog eens extra in de verf gezet door de balletinterventies (choreografie: Makram Hamdan). Wat je daar te zien krijgt is ronduit belachelijk. Hetgeen bijna per definitie het summum van formalisme zou moeten zijn, is hier niet meer dan schoolfeestgeklungel. Potsierlijke dansers in potsierlijke kostuums vertolken een potsierlijke choreografie. Bovendien lopen ze eenieder in de weg. En dat in interventies die – een zeldzaamheid bij Verdi – van meet af aan in de partituur werden geïntegreerd in plaats van er achteraf bij te zijn gecomponeerd.

#### A country at war

Nog een opmerking: Wilson's esthetiserende benadering legt dus willens nillens de nadruk op de enkeling en diens intieme roerseen, en laat de maatschappelijk-politieke dimensie grotendeels voor wat ze is. Binnen dit kader, bijvoorbeeld, wordt geen enkele poging gedaan om duidelijk te maken dat Amonasro eigenlijk geen haar verschilt van de farao en zijn kliek, en dat het hele verhaal omkeerbaar is (het zou ook zonder te psychologiseren een koud kunstje zijn geweest beide figuren met een identiek bewegingsarsenaal uit te rusten). Wat je wel krijgt is een voortzetting van dezelfde muziekverbeeldende gebaren – wat ook niet helemaal klopt aangezien Amonasro geen

Egyptenaar is en zijn scènes muzikaal ook al merkbaar verschillen van de 'Egyptische'. Een en ander zal wel te maken hebben met Wilson's manier van werken. Zoals geweten maakt hij in Watermill, zijn 'multidisciplinair kunstlaboratorium' op Long Island, met zijn 'geselecteerde leerlingen' eerst een soort kladregie. Daar wordt uit de muziek, binnen een door hem uitgezet kader maar blijkbaar volledig intuïtief, een aantal gebaren gepuurd die de eigenlijke vertolkers later zullen overnemen. Twee bedenkingen daaromtrent. Eén: als de eigenlijke vertolker (benevens een uitstekend zanger) een rascateur is, dan kan hij zich die gebaren ongetwijfeld eigen maken (wat in casu met verve wordt gedaan door de twee vrouwelijke protagonisten). Kan hij dat niet, dan krijg je een zeer bizar gedoe waarvan hier vooral Radames de dupe is: een repetitiefoto illustreert dat een eenvoudig gebaar gemaakt door de frêle stand-in-Radames echt niet klakkeloos door zijn weight-wachende evenknie kan worden overgenomen.

Twee: enkele weken na 11 september op een boogschuit van *Ground Zero* aan *Aïda* werken, moet iets beangstigends hebben. Met name wanneer je beseft dat dit stuk zich afspeelt in *a country at war* en gaat over geschillen waarbij machtsvertoon en religieuze implicaties schering en inslag zijn. Dat daarvan absoluut niets doorsijpelt in het geleverde werk is op zijn minst bevreedend. En het zal wel simplistisch zijn, maar je betrapt je op de gedachte dat iemand als Peter Sellars de gelegenheid niet zou hebben laten voorbijgaan om *Aïda* op te voeren als de dochter van Colin Powell en Radames als een discipel van Bin Laden.

#### Vertolking

Rest de muziek. Voor een keer lijkt het alsof Pappano niet helemaal in fase is met wat er zich op de scène afspeelt en zijn falanx voor het geformaliseerde podium-

gebeuren veeleer een tegenwicht laat ontwikkelen. Niet dat zijn lezing ondermaats blijft, integendeel, zij is zonder meer indrukwekkend. Maar zij beoordeelt wel het doortastende tegenover het geraffineerde. Het voordeel daarvan is dat er in de orkestbak meer eenheid te horen valt dan er op de scène is te zien; het nadeel dat het allemaal nogal onstuitbaar klinkt. Hoog opblaaiend vuur tegenover onderkoeling? Het is een verdedigbare instelling, al krijg je wel eens zin de volumeknop wat dicht te draaien: het bijwijlen achter de coulissen zingende koor, bijvoorbeeld, hoeft niet per se luider te gaan zingen omdat het niet op de scène staat. Het effect (om het Verdiaans te houden) gaat daardoor teloor. Het zijn echter details in het licht van het feit dat de hele partituur er met zoveel gloed wordt doorgejaagd dat de slotcantilene – een van de mooiste bladzijden die Verdi ooit schreef – niet anders kan dan een even beklemmende als beklievende indruk nalaten.

Qua bezetting is het lauweren geblazen. Zangmatig is de cast van topniveau, met als uitschieters de zowel krachtige als delicate Aïda van Norma Fantini, de geraffineerde Amneris van de te elfder ure ingevallen Ildiko Komlosi (al komt die wel eens in de verdrukking door Pappano's decibelgeweld), de wat stugge maar niettemin genuanceerde Radames van Johan Botha, de technisch perfecte Amonasro van Mark S. Doss en de aartsdonkere Ramfis van Phillip Ens. Spelmatig is de Radames van Johan Botha, zoals hierboven al gesuggereerd, een kleine (of liever een dikke) ramp: evenmin gezegend door de natuur als door de kostuumontwerper voert de brave man perfect uit wat hem is voorgedraaid, maar blijft helaas een gigantische kaasstolp die hopelose pogingen doet om er Wilsoniaans en/of Egyptisch uit te zien. De overige protagonisten, al dan niet geholpen door hun korsetterende

kostuums, zetten binnen dit kader meer dan geloofwaardige acteerprestaties neer. Beide diva's zijn ook in dat opzicht ronduit uitmuntend: hoe zij erin slagen Wilsons formalisme naar hun hand te zetten en tot in de kleinste details bijna drie uur lang vol te houden, grenst aan het ongelooflijke en kan niet anders dan het soort bewondering afdwingen dat je opbrengt voor rasechte tragédiennes. Grote kunst. En ten slotte, voor de fijnproevers: de Ramfis van Phillip Ens. Zelden een acteur (laat staan een operazanger) gezien die met zo weinig vertoon zoveel effect sorteert: de beste ploert sedert jaren en een lust voor de theaterliefhebber.

De conclusie van dit alles mag dan ook duidelijk wezen: het zijn vertolkers van dit laatste kaliber die Wilsons geformaliseerde, abstraheerde benadering van Verdi's werk tot een gedenkwaardige theatervoorstelling maken. Jammer dat het concept zelf niet bij machte is dezelfde graad van evenwichtige perfectie te bereiken: dat zou van deze *Aïda*-opvoering een monument hebben gemaakt.

Rud Vanden Nest

## AÏDA

MUZIEK Giuseppe Verdi

LIBRETTO Du Locle en

Ghislanzoni

MUZIKALE LEIDING Antonio

Pappano

REGIE, SCENOGRAFIE, LICHT

Robert Wilson

KOSTUUMS Jacques Reynaud

CHOREOGRAFIE Makram

Hamdan

KOORLEIDER Renato Balsadonna

ZANG Norma Fantini; Johan

Botha, Ildiko Komlosi, Mark S.

Doss, Phillip Ens, Maxim

Mikhailov, Michela Remor,

Giovanni Iovino

KOOR EN ORKEST van De Munt

PRODUCTIE De Munt

COPRODUCTIE Royal Opera

House Covent Garden

## OLIE OP DUKE (BENJAMIN BOUTREUR)

# Jungle in een wijdzittend theaterjasje

Tussen jazz en hedendaags theater is er een duidelijke affiniteit: de persoonlijke en terzelfder tijd meestal collectieve interpretatie van het basismateriaal, het eenmalige, hier-en-nu-karakter van het concert of de voorstelling, de interactie tussen scheppende veeleer dan uitvoerende kunstenaars, enz. De toenadering tussen beide is in Vlaanderen van vrij recente datum. Een belangrijke stimulans hiertoe kwam van Peter Vermeersch, die met zijn oude kompaan Josse De Pauw twee verwante maar tevens tegengestelde schoolvoorbeelden realiseerde van een mogelijk huwelijk tussen de beide disciplines. In 1998 creëerden zij de Kaaitheaterproductie *weg*, waarin de symbiose tussen tekst en muziek erg ver ging, maar die in de eerste plaats een theatervertelling was:

Vermeersch en gitarist Pierre Vervloesem maakten klankcollages bij het verhaal van De Pauw. Voor het veel grootser opgevatte *Larf* (2000) bij theaterhuis Victoria, door het tweetal terecht een 'dramatisch concert' genoemd, keerden De Pauw en Vermeersch de onderlinge verhoudingen om. Bij aanvang zaten acteurs De Pauw, Tom Jansen en Dirk Roofthoofd (die voor het eind van de tournee vervangen werd door Katrin Verlende) als medemusici tussen de riet- en de koperblazers van Flat Earth Society, de zeventienkoppige big band van Vermeersch. Pas na een tijdje traden de toneelspelers als solist naar voren om het verhaal van 'Kindje wordt Koning' te doen. De opbouw van *Larf* werd dus door de muziek bepaald, en niet door de tekst. Dat de ontmoeting tussen theater en jazz nog andere vormen kan aannemen, bewees altsaxofonist Benjamin

Boutreur, een van de leden van Flat Earth Society. Hij besloot om samen met Dimitri Leue een eigen project 'voor kinderen en volwassenen vanaf 8 jaar' op te zetten dat, na enkele publieke try-outs (onder meer tijdens Jazz Middelheim) vorig jaar, begin januari in de Brugse Biekorf in première ging. Bij Boutreur sloeg de balans helemaal naar de andere kant over: *Olie op Duke* was een door een liefde voor de Amerikaanse pianist, componist en orkestleider Duke Ellington (1899-1974) ingegeven concert dat een theaterkleedje aangemeten kreeg.

Enig (begrijpelijk) opportunisme was Boutreur bij de opzet van dit project niet vreemd. De productiemiddelen en de speelplekken voor jazz zijn in Vlaanderen, zeker in vergelijking met die voor dramatische kunst, uiterst schaars. Ter illustratie: structureel ondersteunde jazzinitiatieven zijn, de kunstcentra met een reguliere jazzprogrammering inbegrepen, zowat op één hand te tellen, en gesubsidieerde jazzprojecten zijn er tijdens de eerste jaarhelft van 2002 al net zo weinig; voor een Vlaams jazzartiest is een contract van bepaalde duur om als musicus of als componist aan een theatervoorstelling mee te werken als manna uit de hemel. Niet dat Boutreur van dit laatste kon genieten, want hij maakte *Olie op Duke* voornamelijk op eigen kracht. Wel wist hij zich, door Ellingtons repertoire in een (kinder)theatercontext te presenteren, van een hoogstwaarschijnlijk uitgebreidere tournee te verzekeren dan wanneer hij een louter muzikaal programma had voorgesteld. Dat wil niet zeggen dat Boutreur ook geen artistieke rede-