



De Nederlandse Operastichting

FALSTAFF

Lyrische komedie in drie bedrijven, (zes taferelen)

Tekst

Arrigo Boito

Muziek

Giuseppe Verdi

Scheveningen – Het Circustheater
17 en 19 juni 1972

Amsterdam – Stadsschouwburg
21, 23 en 25 juni 1972

Rotterdam – R'damse Schouwburg
27 juni 1972

Foto uit het archief van Ricordi. In de tuin van Verdi's villa San Agata ten tijde van Falstaff. V.l.n.r. Signore Carresa, Signore Stolt, Signore Streponi, Campanari, Verdi, Giulio Ricordi, Giuditta Ricordi, Metlicovitz.

De Nederlandse Operastichting

Falstaff

Lyrische komedie in drie bedrijven
(zes taferelen)

Tekst

Arrigo Boito

Muziek

Giuseppe Verdi

Sir John Falstaff	Gabriël Bacquier
Fenton	Harald Ek
Ford	Jan Derksen
Mrs. Alice Ford	Antigone Sgourda
Nannetta, hun dochter	Joanna Bruno
Dr. Caius	Hermann Schnok
Mrs. Meg Page	Sophia van Sante
Mrs. Quickly	Ruth Hesse
Bardolfo	Nico Boer
Pistola	Henk Smit
De waard	Wim Kouwenhoven

Muzikale leiding

Regie

Decor

Kostuums

Michael Gielen

Götz Friedrich

Reinhart Zimmermann

Jan Skalicky

Het Rotterdams Philharmonisch Orkest

Het Nederlands Operakoor

Koordinator Cor Olthuis

Kinderkoor o.l.v. Paul Hameleers

Leden van Het Nationale Ballet

Choreograaf Ivan Kramar

Pauze na het vierde tafereel



Inhoud

Eerste akte

eerste scène : in de herberg

Sir John Falstaff verblijft al geruime tijd met zijn knechten Pistola en Bardolfo in de herberg zonder zijn rekeningen te betalen. Hij heeft net twee liefdesbrieven geschreven aan Mrs. Alice Ford en Mrs. Meg Page, twee vrouwen uit rijke burgermanskringen, die beiden de sleutel van de kluis te haren huize bewaren. Luidkeels stormt dr. Caius de herberg binnen en hij beschuldigt de dikke ridder ervan, dat hij zijn huis en hof te schande maakt. Falstaffs knechten worden er door hem van beschuldigd hem eerst dronken gemaakt te hebben en vervolgens te hebben bestolen. Falstaff enceneert een onderzoek naar de klachten van Caius. Wanneer Bardolfo en Pistola hun onschuld bezweren negeert Falstaff de verwijten van Caius, die onder ede bevestigt voortaan alleen nog met keurige lieden een borrel te drinken, en vervolgens woedend verdwijnt. Intussen presenteert de waard Falstaff weer eens de rekening. Wanneer Bardolfo uit Falstaffs geldbuidel niet meer dan een paar penningen peurt, beschuldigt de ridder hem en Pistola ervan zijn miserabele likwiditeit veroorzaakt te hebben en hij bedelt de waard met zijn klaagzang nog een kruik wijn af. Vervolgens geeft hij zijn knechten de opdracht zijn liefdesbrieven aan Alice en Meg te bezorgen. Bardolfo en Pistola echter ruiken een coup waarvan ze zelf beter kunnen worden en wijzen Falstaffs opdracht af met een beroep op hun eer. Falstaff laat de brieven dan bezorgen door een page en jaagt zijn knechten weg, na bittere overpeinzingen over corruptie en het uitgeholde begrip 'eer' ten beste gegeven te hebben.

tweede scène : een binnenplaats in het huis van Ford

Meg Page, in gezelschap van Mrs. Quickly, rept zich naar Alice om haar de brief van Falstaff te laten zien. Alice geeft haar de brief, die zij zelf van Falstaff ontvangen heeft. Verbluft stellen de twee dames vast, dat de brieven, afgezien van de aanhef, woordelijk identiek zijn. Samen met Nannetta, de dochter van Ford, nemen beide vrouwen het besluit die dikke ridder zijn brutaliteit betaald te zetten. Terwijl de drie vrouwen opgewonden debatteren over de vraag hoe dat te doen informeren Pistola en Bardolfo, hopend op een adekwate beloning, Alice Ford over de door Falstaff voorgenomen aanslag op haar persoonlijk en op de kas van haar zeer vermogende echtgenoot. Onderwijl benutten Nannetta en de jonge Fenton, een employé van Ford, heimelijk elke gelegenheid, die zich aandient om beider innig-hartstochtelijke gevoelens uit te wisselen. Op het moment, dat

Repetitie Falstaff : Nico Boer, Gabriël Bacquier en Henk Smit



Ford besluit ridder Falstaff onder pseudoniem een bezoek te brengen, blijken ook de vrouwen een plan uitgebroed te hebben: Quickly zal hem uitnodigen voor een rendez-vous met Alice ten huize van haar echtgenoot.

Tweede akte

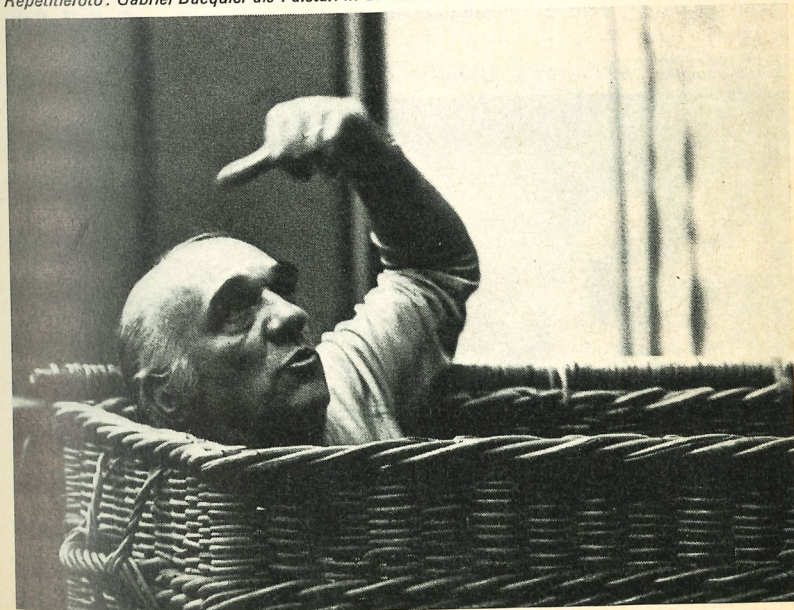
derde scène: in de herberg

Berouw huichelend smeken Bardolfo en Pistola hun patroon weer bij hem in dienst te mogen treden. Tegelijkertijd kondigen zij hem het bezoek van een dame aan. Falstaff toont zich gecharmeerd door het bezoek van Quickly én door haar mededeling, dat zowel Alice als Meg bereid zijn in te gaan op zijn aanzoek. Hij belooft tussen twee en drie uur 's-middags bij Alice zijn opwachting te maken. Nadat Quickly amper haars weegs gegaan is kondigen Falstaffs knechten het volgende bezoek aan: Ford als 'signor Fontana', die de arme ridder een forse kruik wijn aanbiedt en hem een buidel geld belooft wanneer hij erin slaagt Alice Ford te veroveren, zodat hij – 'Fontana' – soepeler deze preutse schoonheid het hof kan maken. Aanvankelijk toont Falstaff zich verbaasd over dit aanbod maar tenslotte stemt hij toe en hij verraadt de vreemdeling, dat Alice hem al een rendez-vous te haren huize heeft toegezegd. Terwijl de overgelukkige Sir John zich in gala steekt, ontbrandt Ford, die gewaar wordt in zijn eigen net verstrikt te raken, in toorn, jaloezie en angst. Tenslotte verlaten beide rivalen in schijnbare eendracht de herberg.

vierde scène: in het huis van Ford

De vrouwen bereiden het avontuur met Falstaff voor. Alice laat een reusachtige wasmand aanrukken. Heel listig lukt het Nannetta zich rap van de toestemming van haar moeder in een relatie met Fenton te verzekeren, nu haar vader haar aan dr. Caius uithuwelijken wil. Wanneer Sir John ten tonele verschijnt betrekken Quickly, Meg en Nannetta haar stellingen als luistervinken. Alice beleeft haar plezier aan het bezoek van de ridder, die zich als in de zevende hemel waant. Wanneer Falstaff tenslotte tot daden wil overgaan, kondigt Meg – volgens afspraak – het vermeende optreden van Ford aan. De ridder moet zich nu verstoppen. Plotseling slaat het vrolijke spel om wanneer Quickly meldt, dat Ford daadwerkelijke onverwachts nadert. Verstijfd van angst verbergt Falstaff zich in de wasmand. Ford, gevolgd door Caius, Bardolfo en Pistola en een groep burgers en ambachtslieden, laat zijn huis ondersteboven keren. Het geluid van een kus lijkt de achtervolgers de schuilplaats van Alice en Falstaff te verraden. Omstandig

Repetitiefoto: Gabriël Bacquier als Falstaff in de wasmand



bereiden de mannen zich voor op de aanval terwijl Quickly en Meg er moeite mee hebben de luid protesterende dikkerd in de mand te houden. Groot is de algemene verbazing wanneer in de schuilplaats Nannetta en Fenton ontdekt worden. Woedend wijst Ford de jongeman de deur. Terwijl de mannen hun achtervolging opnieuw beginnen laat Alice snel de mand naar een venster verplaatsen. Voor de ogen van de inmiddels teruggeroepen Ford en alle anderen wordt Falstaff in het water geworpen.

Derde Akte

vijfde scène : voor de herberg

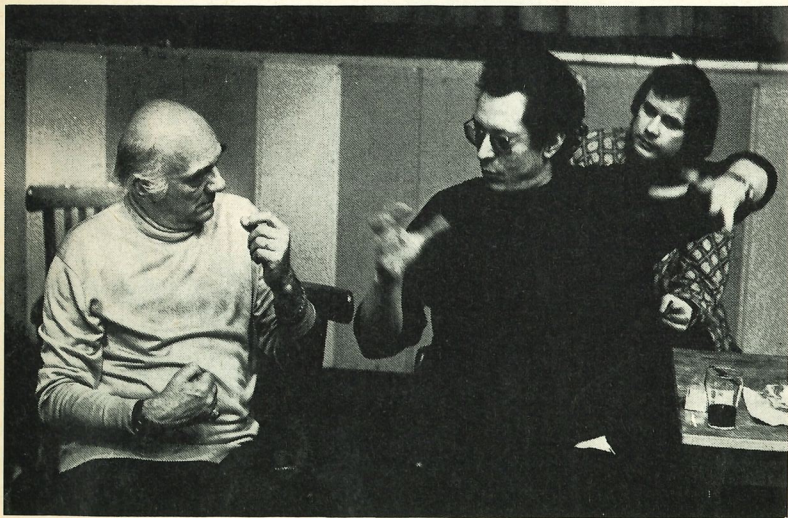
Rillend van de kou peinst Falstaff over de slechtheid van de wereld. Zijn levensgeesten ontluiken weer door warme wijn. Ondertussen naderen heimelijk de vier vrouwen met Fenton, alsook Ford en Caius. Quickly brengt Falstaff de uitnodiging van Alice over haar rond middernacht in het park onder de eik van Herne te ontmoeten, zodat het helaas afgebroken rendez-vous kan worden voortgezet. Terwijl Falstaff met Quickly het huis binnengaat ontwerpt Alice het plan voor de nachtelijke spookpartij; zij verdeelt de rollen en verzekert Fenton, dat zij alles zo zal regelen, dat de belangen van het jonge paar gewaarborgd zijn. Maar Ford hernieuwt tegenover Caius zijn belofte, dat Nannetta de zijne zal worden en adviseert hem verkleed als monnik eveneens op de afgesproken plek in het park te verschijnen. Quickly luistert dit gesprek af.

zesde scène : in het park

De vrouwen treffen voorzorgsmaatregelen tegen de plannen van Ford doordat zij ook Fenton in een monnikenpij steken. Precies op tijd verschijnt Falstaff, opgetuigd met een groot gewei, in het park bij de eik. Zijn liefdestafereel met Alice wordt onderbroken door de aankondiging van Meg, dat de wilde jachtpartij in aantocht is. De elfen en geesten slepen Falstaff uit zijn schuilplaats. Verkleed en gemaskerd voltrekken de burgers hun strafgericht. Wanneer de toegetakelde Falstaff in Bardolfo een van zijn ergste kwellers ontdekt komt er een einde aan het deels vrolijke, deels bizarre spel. De hoofdfiguren maken zich aan Falstaff bekend en lachen hem uit. Maar hij houdt hun voor, dat zij allemaal zonder hem van nul en gener waarde zouden zijn en dat hun leven er maar armzalig zou uitzien wanneer het niet gekruid werd met het grappige, dat hij belichaamt. Ford wil aan alles een einde maken en Caius met Nannetta verloven. Maar Alice kondigt een tweede bruidspaar aan. Tijdens de ontmaskering der paren ontdekt iedereen, dat Caius Bardolfo als bruid in de schoenen werd geschoven. Door zoveel listigheid overtroefd kan Ford er niet meer onderuit het huwelijk van zijn dochter met Fenton in te willigen. Falstaff stelt de vraag wie nu eigenlijk werkelijk de bedrogene onder de aanwezigen is. De fuga geeft daarop antwoord: 'Tutto nel mondo è burla . . . Tutti gabbati . . . !'

G. F.-Z. Sch.

Gabriel Bacquier, Götz Friedrich en Reinhart Zimmermann



Synopsis

Act I

First scene : in the tavern.

Sir John Falstaff has been staying, with his valets Pistola and Bardolfo, at the inn for quite a while, without paying his bill. He just has written two love letters to Mrs Alice Ford, and Mrs Meg Page, two women from the rich middle class, who both are keeping the key of the safe in their homes.

Dr Caius dashes into the tavern, loudly accusing the fat knight of bringing disgrace to his home and family. He accuses Falstaff's men of having made him drunk, and then having robbed him. Falstaff sets up an inquiry into Caius complaints. As Bardolfo and Pistola swear that they are innocent, Falstaff pays no further attention to Dr Caius' reproaches. The latter takes an oath never to drink again, but in the company of decent people, and then leaves infuriated.

The inn-keeper presents Falstaff with the bill for the umpteenth time. When Bardolfo cannot dig up more than a few pennies from Falstaff's purse, the knight accuses him and Pistola of being the cause of his miserable financial position. With his jeremiad Falstaff manages to wheedle another jar of wine from the landlord.

After that he orders his valets to deliver his love letters to Alice, and Meg. But Bardolfo and Pistola smell a coup, where they may get something out of, and refuse the order, pretending that their honour is at stake. Falstaff then has the letters delivered by a footboy, sending his men packing, after bitter reflections on their corruption, and about the hollowness of the conception of 'honour'.

Second scene : a court-yard in Ford's house.

In the company of Mrs Quickly Meg Page hurries to Alice, in order to show her Falstaff's letter. Alice hands her the letter, she herself has received from him. The ladies are staggered to see that the letters, but for their opening words, are identical. Together with Nannetta, Ford's daughter, both ladies decide to pay the fat knight back for his impudence. While the three women are excitedly debating the question how to achieve this, Pistola and Bardolfo – hoping for an adequate reward – inform Alice Ford of Falstaff's intention to make an assault, both on her person, and on the money of her very wealthy husband.

Meanwhile, Nannetta and young Fenton, one of Ford's employees, secretly make use of every opportunity to express their passionate feelings towards each other. At the same moment that Ford decides to pay an anonymous visit to Falstaff, the ladies have hatched their design: Quickly will invite Falstaff to a rendez-vous with Alice in her husband's house.

Act II

Third scene : At the inn

Feigning repentance, Bardolfo and Pistola beseech their master to reinstate them. At the same time they announce the visit of a lady. Falstaff is very charmed by Quickly's visit, and more especially by her announcement that both Alice, and Meg are willing to accept his amorous advances. He promises her that he will go and pay his respect to Alice between two and three in the afternoon. Shortly after Quickly's departure, Falstaff's valets announce the next visitor: Ford alias 'Signor Fontana', who offers the poor knight a generous jar of wine, and promises him a rich reward if he succeeds in winning over Alice Ford, so that he 'Fontana', will be able to court this prude more easily.

At first Falstaff is rather surprised by this offer, but finally he agrees, giving the secret away to the stranger, that Alice has already granted him an appointment in her home. While the overjoyed Sir John is dressing, Ford, who becomes aware of the fact that he is getting caught in his own web, kindles in wrath, jealousy and fear. Finally, and apparently in concord, the rivals leave the tavern.

Fourth scene : in Ford's house.

The women are preparing the adventure with Falstaff. Alice orders an enormous laundry basket to be brought in. Nannetta succeeds, very cunningly and quickly

in assuring herself of her mother's consent in her relationship with Fenton, now that her father intends to give her in marriage to Dr Caius.

When Sir John appears, Quickly, Meg and Nannetta take their hiding places as eavesdroppers. Alice delights in Sir John's proposal, who fancies himself in seventh heaven. When Falstaff finally wants to take action, Meg rushes in – as agreed upon – to announce Ford's arrival. The knight has to hide. Suddenly however, the playfulness changes into reality when Quickly rushes in to inform that Ford is arriving indeed quite unexpectedly. Numb with fear Falstaff hides in the laundry basket.

Ford, followed by Dr Caius, Bardolfo, Pistola, and a group of commoners and artisans, has the house turned upside down. The sound of a kiss seems to betray to the pursuers the hiding place of Alice and Falstaff. The men are elaborately preparing their attack, whereas Quickly and Meg are taking pains to keep the loudly protesting fat fellow in the basket. Big indeed is the surprise when Nannetta and Fenton are discovered in the shelter. Furiously, Ford turns the young man out. While the men start their pursuit anew, Alice quickly has the laundry basket removed to a spot near the window, and before the eyes of all present Falstaff is thrown into the water.

Act III

Fifth scene : in front of the inn.

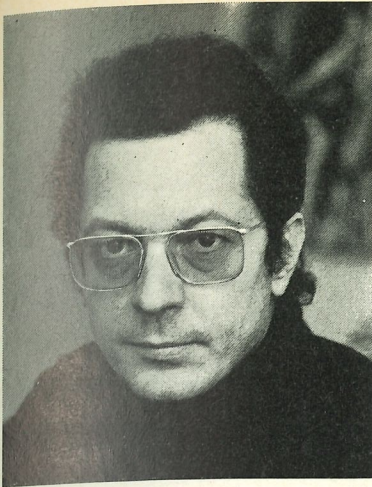
Shivering with cold Falstaff ponders over the wickedness of the world. Hot wine revives his spirits. Meanwhile the four women, with Fenton, Ford and Caius are stealthily approaching. Quickly brings Falstaff Alice's invitation to join her at midnight in the park, under Herne's oak, so that the so unfortunately ended rendez-vous may be continued. While Falstaff and Quickly are entering the inn, Alice reveals her design for a nightly spook party: she divides the roles, and assures Fenton that she will arrange everything in such a way, that the young couple's interests will be guaranteed.

On the other hand, Ford renews his promise towards Caius, that Nannetta will be his bride, and advises Caius to appear likewise in the park, dressed up as a monk. This conversation is overheard by Quickly.

Sixth scene : in the park.

The women take precaution against Ford's plans by dressing up Fenton equally as a monk. Exactly on time Falstaff appears in the park, near the oak, dolled up with an enormous set of antlers. His love scene with Alice is interrupted by Meg's announcement that the Wild Hunters are coming! Elfs and ghosts drag Falstaff from his shelter. Dressed up, and masked, the commoners carry out their chastisement. When the mauled Falstaff discovers in Bardolfo one of his worst tormentors, the partly gay, partly bizarre play comes to an ending. The principal characters present themselves to Falstaff and make fun of him.

But Falstaff impresses upon them, that without him they all would have no value at all, and that their live would have a miserable outlook, if it would not be spiced by the principle of fun, embodied in his person. Ford wants to put an end to everything by betrothing Nannetta to Caius. But Alice announces a second bridal couple. When the couples are unmasking, everybody discovers that Dr Caius has been saddled with Bardolfo as a bride. Scored off by so much slyness Ford cannot but consent in his daughter's marriage with Fenton. Falstaff now poses the question, who, amongst those present after all is being fooled. The reply is given by the foga: 'Tutto nel mondo è burla . . . Tutti gabbati! . . .



Götz Friedrich



Michael Gielen



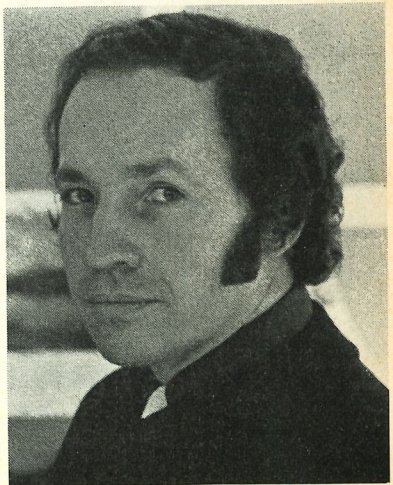
Ruth Hesse



Joanna Bruno



Sophia van Sante



Jan Skalicky



Antigone Sgourda



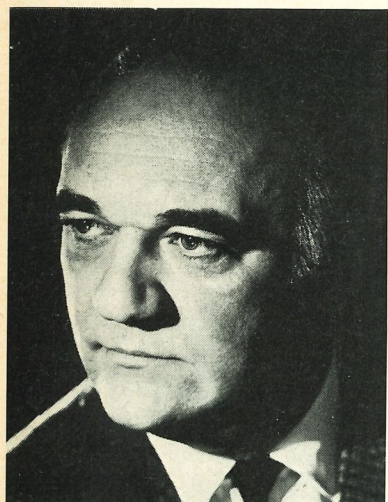
Hermann Schnok



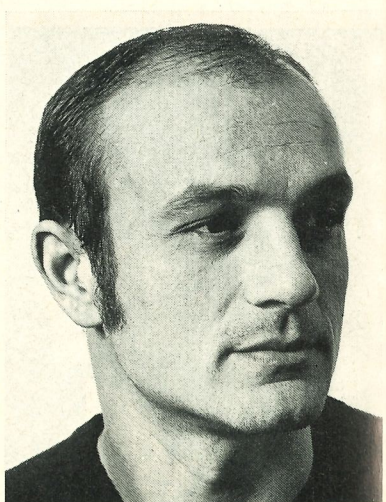
Harald Ek



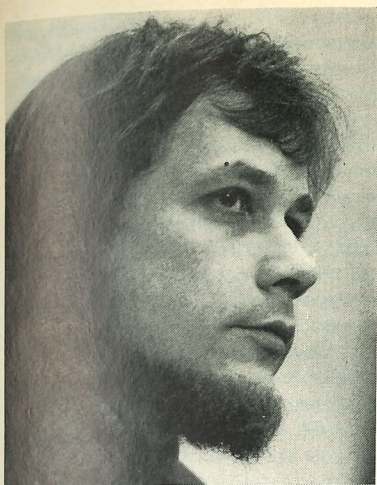
Jan Derksen



Gabriël Bacquier



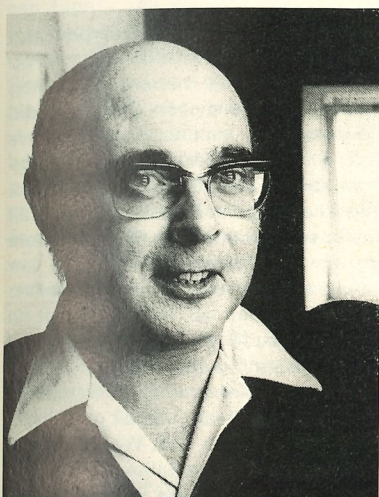
Ivan Kramer



Reinhart Zimmermann



Nico Boer



Wim Kouwenhoven



Henk Smit

Götz Friedrich: Falstaff - De fuga en een nar

Een schaterlach besluit het laatste toneelwerk van een der grootsten van de opera. 'Tutti nel mondo è burla': Alles op aarde is een grap – of wel: het leven is een komedie. Het fugathema, dat die wijsheid met de gedurfde inzet via de kleine septiem propageert, erkent dit en bekent in de omkering: 'Tutti gabbati' — Alles is bedrog – op het toneel en in de zaal, boven en beneden!

In op- en neergaande beweging, naast, tegenover en met elkaar trachten de stemmen die stelling te doorzien, door te lichten en te beseffen, haar meester te worden en uit te dragen, beschaamd en triomferend tegelijk. De ironie vindt haar weg naar de wijsheid. Wijsheid ironiseert zichzelf. Wat zijn de hartstochten? Licht en duister in het menselijk leven. Nadat Verdi zich, gedurende zijn leven als componist, bijna uitsluitend gewijd had aan de tragische aspecten en effecten van de hartstocht, besloot hij met een komedie. Het lachen van de fuga is als een explosie van opgekropte spanningen, afkomstig uit een rijk oeuvre en uit een grondige kennis van het menselijk bestaan – een explosie waarin droom en smart nog nasidderen en waarvan het gelach daarom des te meeslepender is.

Toen Arrigo Boito de 76-jarige maestro, die met 'Otello' zijn levenswerk als afgesloten beschouwd wenste te zien, eerst overreedde en vervolgens overtuigde, dat hij nog eenmaal zijn scheppende kracht voor een 'laatste woord' moest activeren, schreef hij hem op 9 juli 1889: 'De tragedie doet diegene werkelijk pijn, die haar schrijft; het denken staat onder een smartelijke invloed, waardoor de zenuwen ziekelijk worden overspannen. Maar de humor en de lach van de komedie vrolijken geest en lichaam op. ('Lachen geeft een nieuwe kleur aan het spinsel van het leven'. Ik weet niet of dit citaat van Foscolo juist is, maar het is gewoon de waarheid). . . Er is maar een weg, om nog beter dan met 'Otello' te eindigen. . . : het glorieuze slot met 'Falstaff'. Nadat wij eerst gejammer en geweeklaag in het menselijk hart gewekt hebben, nu met een schaterlach eindigen! Daar zullen ze allemaal van ondersteboven zijn!'

En waarlijk, tot op de huidige dag blijft het revolutionair en verbazingwekkend wat in deze 'Falstaff' van de grond kwam. Geen werk van iemand op gevorderde leeftijd, waaruit moeheid en berusting spreken, of waarin een laatste, meesterlijke uiting van een reeds lang beproefd en vaak succesvol metier zich uitput. Veeleer een werk vol spirituele frisheid, die bijna jeugdig aandoet, maar toch gefilterd is door een rijpheid in weten en kunnen, die in de ouderdom wortelt.

Een werk, dat in Verdi's oeuvre alweer een nieuwe geestelijke en compositorische instelling bewijst – en dat ook in de operawereld van die tijd als volstrekt uniek en uitzonderlijk moet worden beschouwd: even weinig conventioneel als uitgesproken avantgardistisch.

Het Wagnerianisme beheerste het muziektheater, de Fransen ontwierpen hun eigen vorm van de lyrische opera, de Italiaanse veristen bereidden zich er op voor, de opera in Italië nogmaals naar een hoogtepunt te voeren en spoedig zouden Richard Strauss en Arnold Schönberg zich aandienen. Dicht bij die eeuwwisseling, die tevens een ommekeer in de geestes- en muziekgeschiedenis betekende, is de 'lyrische komedie' 'Falstaff' een van de kruispunten, waarop wat tot dan toe gold opgenomen, en op wat komen zou vooruitgelopen werd. Vanzelfsprekend bemoeilijkte de hoogontwikkelde, persoonlijke 'Falstaff'-stijl van Verdi het altijd weer directe voor- en nalopers aan te wijzen. De schijnbare 'eenzaamheid' van het werk is het resultaat van de scheppende autonomie van Verdi, die niettemin toch de algemene ontwikkeling weerspiegelde en daarop terugwerkte, ook al gold dit alleen de indirecte vorm van een epigonaal niet na te bootsen, maar nieuwe wegen provocerende maatstaf.

Er is al veel over het bijzondere van de stijl van 'Falstaff' gezegd en geschreven. Zoals altijd bij Verdi, ligt dit niet alleen in het muzikale vlak, doch in de nauwe relatie met het geestelijk-dramaturgische, ook al manifesteert juist dit geestelijk-dramaturgische in 'Falstaff' zich het sterkst in het muzikale vlak. Wat hij in zijn laatste werken in steeds sterker mate had nagestreefd en gerealiseerd, komt in 'Falstaff' volmaakt naar voren: de definitieve overwinning van de traditionele vormtypes van de Italiaanse opera en haar volledige integratie in een muzikaal-scênische stijl, die de vokale stemmen en het orkest in hun betekenis voor de handeling op het toneel gelijkstelt en die tegelijkertijd hoorbaar maakt, wat er achter het zichtbare, of alleen maar voor wat 'letterlijk-te-nemen' is verborgen ligt. Meer dan in vroegere opera's werkt het orkest in op de dramatische substantie. Die vindt men niet zelden juist in het ironische commentaar, dat naar vervreemding reikt.

De afwisseling tussen solozang en ensemble, is muzikaal net zo interessant als dramaturgisch verhelderend. Hierbij komt nog, dat de ensembles op een tot dusver nauwelijks gekende wijze individueel zijn uitgewerkt en van de grootste psychologische elasticiteit zijn. Maar even belangrijk als die uitgewerkte vorm van de ensembles is het vooruitstrevende in de dramaturgisch-formele toepassing van de solozang. Het traditionele belcanto is gezuiverd van valse sentimentaliteit en verschijnt, in gesublimeerde vorm als uitdrukking van de jonge liefde tussen Fenton en Nannetta. De versmelting van recitatief en arioso is even volmaakt als bij Wagner en is tegelijkertijd een tegenhanger van diens 'unendliche Melodie'. In de monologen van Falstaff en Ford, die vaak aangeduid zijn als 'recitatief-aria's', bereikt de karakterisering van personen een hoogtepunt van mimisch musiceren. Het harde en drastische van de handeling wordt weer opgevangen door de overwegend kamermuzikale stijl van het orkest, dat het dramatische sublimeert en het toneelgebeuren door motiefwerk van de meest intelligente en geestige soort zowel ordent als doorzichtig maakt in een ononderbroken affiniteit tot het rationele, dat de voorwaarde is van fantasie.

De avantgarde in de muziek van heden geeft voor haar, met de traditionele operavorm radicaal brekende, experimenten de voorkeur aan benamingen als 'instrumentaal theater' (Stockhausen), 'fonetisch theater' (Ligeti en Kagel), of 'totaal theater' (bijv. 'Reconstructie'). Al deze benamingen zouden, indien men ze ontdoet van haar onmiddellijk-agiterende stootrichting, precies van toepassing zijn op het muziektheater-type van 'Falstaff'.

Mime, mythe en muziek zijn tot de hoogst mogelijke eenheid gebracht. Woord, toon en gebaar vullen elkaar permanent aan en worden opgevoerd tot een ironische grondhouding, die veroorlooft en eist, dat het 'Eens' dat de oerakunst zo vaak voor 'Nu' aanziet, wordt verstaan als iets wat voorbij is en toch ook als iets wat nog komt – zowel in esthetische zin, als inhoudelijk! Omdat in Verdi's 'Falstaff' traditie en vooruitgang op een zo unieke en niet-speculatieve wijze culminerend, voert juist dit werk het tegenwoordige muziektheater en zijn publiek naar de drempel tot een nieuw begrip van het genre en de instelling er tegenover. Wij weten, hoe nauw en productief de samenwerking van Verdi met de 29 jaar jongere Boito geweest is. Boito's libretto is niet alleen uitermate belangwekkend omdat het het materiaal van Shakespeare ('Henry IV' en 'The merry wives of Windsor') comprimeert, maar ook door wat dit materiaal in Verdi losmaakte, waartoe het hem kon leiden. Interessant is het echter, dat de idee, deze muzikale komedie met een fuga te besluiten, van Verdi zelf afkomstig is. In augustus 1889 schrijft hij aan Boito: 'Ik amuseer me ermee fuga's te componeren! – Ja meneer, een fuga... en wel een Buffo-Fuga, die goed in 'Falstaff' zou kunnen passen. Hoe zegt U, een buffo-fuga? Waarom zegt U buffo...? Ik weet zelf het hoe en waarom niet. Het is nu eenmaal een buffo-fuga!'

Dat hoe en waarom dient een encenering van nu te ontraadselen. Want de fuga plaatst alle figuren, gebeurtenissen en relaties in de opera 'Falstaff' onder het aspect van een hogere, blijmoedige wijsheid, waarvan de componenten door Verdi worden verklaard als ratio, fantasie en naïviteit. Omdat de fuga een blik gunt op de veelzijdigheid van de dimensies en vlakken van de menselijke processen, pleit deze tevens – alleen al vanwege haar muzikale structuur – voor hun saamhorigheid en samenkomen. Maar dat heeft natuurlijk voor de interpretatie van 'Falstaff' en mede voor de tegenwoordige opvatting van de kunstvorm opera wel gevolgen!

Het verhaal van 'Falstaff' ligt allereerst op het historisch-realistische vlak. Een ridder aan lager wal, uitgestoten door zijn standgenoten en daarom een vagebondenleven leidend, profiteert van de welstand van een burgerdom, dat, door

Götz Friedrich en Michael Gielen in gesprek over 'Falstaff'



de verruiming van zijn economische mogelijkheden, zich juist van zijn politieke machtsontplooiing bewust wordt en dat daarom des te gevoeliger meent te moeten reageren op de agressies van een uitgestoten aristocraat.

Maar de vrouwen van die burgers beschouwen de uitdaging van de dikke ridder als een welkome aanleiding om zichzelf – en haar mannen – van haar eigen emancipatiemogelijkheden te overtuigen. Eerst moet die burgerlijke samenleving echter door een nachtelijke spookachtige klucht in het park van Windsor ver van zichzelf vervreemd raken eer een vergelijk tussen de a-sociale profiteur en de sociale welvaart mogelijk lijkt. Hoe ironisch, hoe irreëel en tegelijkertijd hoe utopisch zulk een vergelijk moet worden verstaan, bewijst de inzet van de kunstvorm fuga.

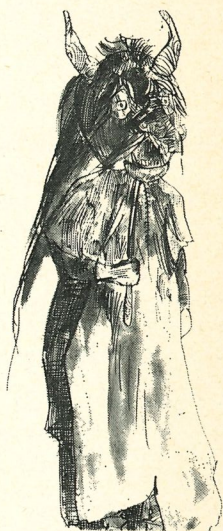
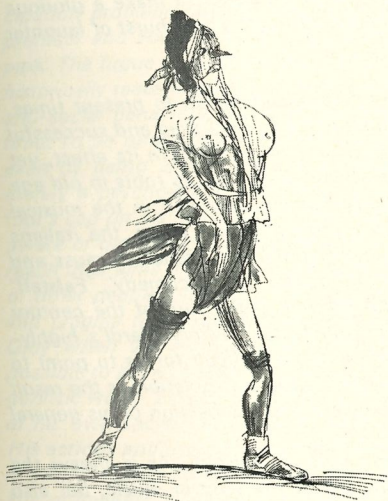
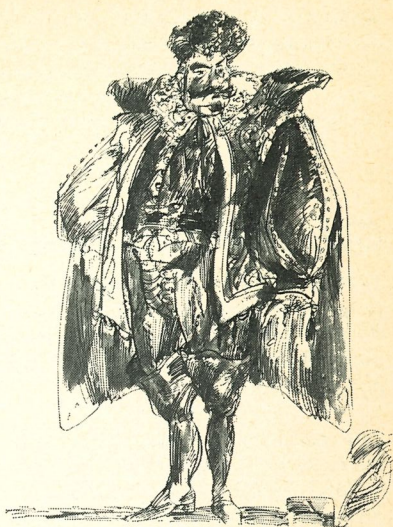
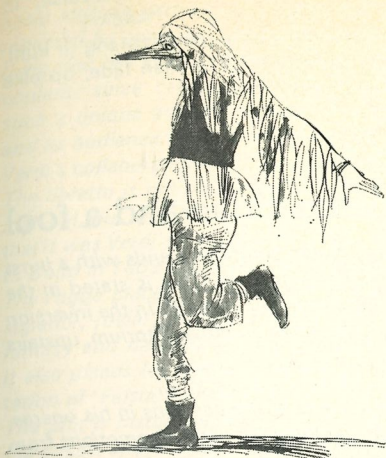
Voor het begrijpen van 'Falstaff' is het historisch-realistische vlak onontbeerlijk. Doch dit kan onmogelijk het enige associatievlak blijven. Juist door zijn asocialeiteit verschaft de ridder-aan-lager-wal zich de mogelijkheid, ook boven de sociale realiteit uit begrepen te worden. En wel als mythologische clown, die op aarde is om het pragma van het menselijk leven te verontrusten en te verstoren – zij het ook door absurditeit. De Falstaff in Verdi's opera is niet alleen een historisch karakter, niet alleen een psychologisch individu, maar ook en vóór alles het tot mime en muziek geworden principe van het culinaire: Dionysos en Satyr tegelijk, een op aarde getuimelde god met een narrenkap op. Juist dit anti-type van menselijke vlijt en menselijke arbeid kan het bewustzijn wekken, dat vlijt en arbeid alleen maar een proces zijn waarmee de mens het doel bereikt dat genot, geluk en plezier zou moeten heten. Dat Falstaff zich genot en plezier ten koste van andermans inspanning en arbeid wil verschaffen, betekent alleen maar de provocerende omkering van deze grondwaarheid. In de historische realiteit heeft de botsing tussen genot en pragma vaak genoeg naar tragedies geleid ('Dantons Tod' van Georg Büchner). Pas wanneer men zich bewust wordt van de mythologische ondergrond van zulke polariteiten wordt de komedie mogelijk. Haar oplossing is geen reële, doch binnen een antagonistische wereld een utopische. Een bepalende wezenstrek van de Falstaff-figuur is de wetenschap van de ondergang van zijn eigen sociale stand en de hoop op het overleven van het dionysische principe. De ruimte tussen zijn en schijn, tussen realiteit en mythe beheerst het doen en denken van Falstaff. In dat licht gezien krijgt zijn schoftigheid charme, zijn uitgekooktheid wijsheid. De mythische transparantie maakt Falstaffs tegenstander plotseling tot zijn bondgenoot: want ook – en juist – de vrouwen willen losbreken uit de benauwdheid en verveling van hun burgerlijk bestaan. In hun strijd tegen de ridder-satyr komt er bij hen soms een aan bacchanten herinnerende lust en wreedheid om de hoek kijken. Vanachter haar burgerlijke vermomming loeren de Menaden, die bij Euripides de man uiteenreten. Daarentegen ontstaat er tussen de mannen een soort solidariteit, waarvan de absurditeit in de scène tussen Falstaff en Ford in het derde bedrijf ten top stijgt en die later geïroniseerd wordt, wanneer Ford uiteindelijk Falstaff op de bruiloft van zijn dochter nodigt.

Wie wint tenslotte het spel? De fuga geeft het antwoord: 'Tutti gabbati!' Zou het dwaas zijn te geloven, dat er daarom in 'Falstaff' geen overwinnaars kunnen zijn, omdat ook deze opera er op wijst, dat de ware, humane overwinning alleen maar in de adequate vorm van werk en genot, revolutie en geluk zou kunnen bestaan? Dat noeste progressiviteit zonder grap en geestigheid bekrompen en beperkt moet blijven? Dat willen genieten zonder te werken, neerkomt op een verwerpelijk profiteren? Zonder twijfel ligt in deze vragen iets van de utopie van de opera 'Falstaff' verborgen. Zij stelt als voorbeeld wat voor de kunstvorm opera van algemeen belang zou kunnen zijn: uit de verbinding van het historisch-realistisch vlak en de mimisch-mythologische dimensie groeit een actualiteit, die niet alleen aan het heden af te meten valt, maar ook uitziet op morgen.

Een encensering in het muziektheater van nu zou zich – indien deze de vitale geldigheid van 'Falstaff' in de eenheid van mime, mythe en muziek duidelijk waarneembaar wil maken – in alle onderdelen moeten laten leiden door dat, wat Verdi heeft achtergelaten en wat hij van ons eist: rationele duidelijkheid, theatrale naïviteit en dromende fantasie.

Als motto kunnen de woorden dienen van het velletje papier, dat Arturo Toscanini in het handschrift van de partituur heeft gevonden. Met een variatie op de monoloog van Falstaff in het derde bedrijf schreef Verdi:

'Le ultime note di 'Falstaff'. Tutto e finito! Cammina per la tua Via, finche tu puoi.



Divertente tipo di briccone eternamente vero, sotto Maschera diversa, in ogni tempo, in ogni luogo! Va...va... Cammina, cammina... Addio!
(De laatste noten van 'Falstaff'. Alles is ten einde. Ga je gang, zolang je kunt, vrolijke, eeuwig ware schurk met verschillende maskers, te allen tijde, op elke plaats! Ga...ga... Volg je weg...volg je weg. Vaarwel!)

Götz Friedrich: Falstaff - the fugue and a fool

The last dramatic work of one of the greatest opera composers ends with a burst of laughter – 'tutti nel mondo è burla' – life is a comedy. This is stated in the theme of the fugue, which makes daring use of a minor seventh. In the inversion 'tutti gabbati' – everything is an illusion, on the stage, in the auditorium, upstairs and downstairs!

Verdi had almost always kept to the tragic aspects of the passions in his operas, but his last one is a comedy. The fugue is an explosion of pent-up emotions from his long list of works and his thorough knowledge of life – an explosion in which dreams and pain are still simmering, making the laughter all the more infectious. It was Boito who persuaded the 76-year-old Verdi to rally his creative forces for a last word' (Verdi regarded 'Otello' as the completion of his life's work). He wrote, on July 9th 1889, to Verdi that it would be better to make a glorious finish with 'Falstaff' after all the previous lamentations; a final burst of laughter would really astound the world!

Indeed, 'Falstaff' has remained a source of astonishment up to present times. It is not a tired old man's last, masterly expression of a well-tryed and successful métier, but a work full of spiritual freshness, almost youthful in its effect, yet filtered by the maturity of knowledge and ability which has its roots in old age. The work was unique for its period. Wagnerianism prevailed in the musical theatre, the French had invented their own form of lyrical opera, the Italians were preparing to bring Italian opera to new heights, and Richard Strauss and Arnold Schoenberg would soon be in the offing. The 'lyrical comedy', 'Falstaff' is one of the crossing-points of past and present at the turn of the century when there was a reversal of musical and intellectual history. Verdi's highly-developed, personal 'Falstaff' style always makes it difficult for us to point to direct predecessors and successors. The work's apparent 'isolation' is the result of Verdi's creative autonomy, which nonetheless was a reflection of his general development.

Much has been written and said about the style of 'Falstaff'. As is always the case with Verdi, discussions are not restricted to the field of music, but also pertain to the close relationship with intellectual-dramaturgical aspects, even though these very aspects are strongest in the music in 'Falstaff'. In this opera Verdi definitely conquers traditional form-types of Italian opera. More than in his earlier operas, the orchestra has an effect on the dramatic substance. The alternation of solo and ensemble singing is musically just as interesting as it is dramaturgically illuminating. The ensembles are also extremely elastic psychologically. Not only are the ensembles worked out in a manner that was unknown up to then, the solo sections are equally important in their progressive dramaturgical application. The traditional bel canto is purged of false sentimentality, and is, in a sublimated form, the expression of young love between Fenton and Nannetta. Recitative and aria coalesce as perfectly as in Wagner's operas, being at the same time a counterpart to the latter's 'unendliche Melodie'. Falstaff's and Ford's monologues, often referred to as 'recitative arias', are the height of mimic music-making. The tough action is compensated by the mainly chamber-musical orchestral style, which sublimates the dramatic aspects, making what happens on stage clear by dint of the extremely intelligent motivic work. Present-day avant-garde music prefers to give its experiments, which make a radical break with traditional forms of opera, names such as 'instrumental theatre' (Stockhausen), 'phonetic theatre' (Ligeti and Kagel; or 'total theatre (e.g. 'Reconstructie)'). Stripped of their directly agitating impetus, these names could apply exactly to the type of musical theatre of 'Falstaff'. Mime, myth and music have achieved the highest possible degree of unity. Word, chorus and

gesture complement each other continuously, and are stepped up to an ironical basic attitude permitting and demanding that the 'once upon a time' so often regarded by opera as 'now', is understood as something past, but also as something that has still to come – both in the aesthetic sense and with regard to the content: since Verdi's 'Falstaff' is a culmination of tradition and progress in such a unique and non-speculative manner, it guides modern musical theatre and its audience towards the threshold of a new concept of opera.

Verdi's collaboration with the 29-years-younger Boito was close and productive. The libretto is not only important because of its compression of Shakespearean material, but also because of what it triggered in Verdi. It is interesting to note that it was Verdi's own idea to close this musical comedy with a fugue. He wrote to Boito in 1889 about writing a 'buffo' fugue for Falstaff.

The fugue places all characters and events in 'Falstaff' under the aspect of a superior, jovial wisdom whose components are explained by Verdi as ratio, fantasy and naïveté. Since the fugue provides a glimpse of human versatility it also pleads for human solidarity. But this has consequences for the interpretation of 'Falstaff' and for the modern attitude to opera.

The plot is historically realistic. A knight in reduced circumstances, rejected by his equals and therefore having become a vagabond, profits from the prosperity of citizens, who, aware of their political power potential because of their economical chances, believe that they must react carefully to the cast-off aristocrat's aggressions. The citizens' wives, however, welcome the fat knight as a chance to convince themselves – and their spouses – of their own emancipation problems. Before agreement can be reached between the anti-social profiteer and social prosperity, there has to be a nocturnal comedy in Windsor park. The fugue shows how ironical, unreal and Utopian this agreement is. This historically realistic aspect of 'Falstaff' is not the only associative level. His very anti-social behaviour makes it possible for the knight who has fallen on hard times to be understood as a mythological clown put on earth to disrupt life – even by being absurd. Verdi's Falstaff is not merely a historic character, no merely a psychological individual, but especially a god fallen to earth with a fool's cap on his head. It is this anti-type of human diligence that can make us aware of the fact that diligence and work are a mere process by which people reach their aims of pleasure and happiness. Falstaff gets his pleasure at the cost of other people's industry. In historical reality, this collision between pleasure and pragmatism has frequently resulted in tragedy (Büchner's 'Danton's Death') Only when we realise the mythological background of such polarities is it possible to have comedy. The solution is not a real one, but Utopian in an antagonistic world. Falstaff's essential characteristic is his knowledge of the downfall of his own social class and his hope that the Dionysian principle will survive. His actions and thoughts are controlled by the space between reality and myth, in which aspect his scoundrelly behaviour acquires charm, his slyness wisdom. His opponents suddenly become his allies. The women betray bachannalian and cruel aspects – the men acquire a kind of solidarity, culminating in Ford's invitation to Falstaff to come to his daughter's wedding.

The fugue answers the question as to who wins the game: 'tutti gabbati! A modern staging of 'Falstaff' would have to be guided in all aspects by Verdi's legacy and by his demands: rational clarity, theatrical naïveté and dreaming fantasy, if 'Falstaff's' vital validity is to come over in the unity of mime, myth and music. The motto might be provided by the scrap of paper which Toscanini found in the manuscript of the score. Verdi wrote this variation on Falstaff's monologue in the third act:

'Le ultime note di 'Falstaff'. Tutto e finito! Cammina per la tue Via, finche tu puoi. Divertente tipo di briccone eternamente vero, sotto Maschera diversa, in ogni tempo, in ogni luogo! Va . . . va . . . Cammina, cammina . . . Addio!'

('The last notes of 'Falstaff'. Everything is finished! Go on as long as you can, you merry, eternally true scoundrel with your various masks, always, everywhere! Go . . . go . . . Go on, go on . . . Farewell!')