

had betoond, verleende Boosey & Hawkes toestemming voor uitvoering van de bewerking.

Natúúrlijk was de beoordelingscommissie enthousiast, al was het alleen maar omdat in de bewerking van Maarten Bon - een in principe notengetrouwe transcriptie - van de oorspronkelijke partituur meer over blijft dan in Strawinsky's eigen bewerking voor twee piano's. Veertig vingers kunnen twee keer zoveel noten spelen als twintig vingers. Meteen al in de zeer complexe *Introduction*, waarvan in de zetting voor twee piano's slechts een suggestie overblijft, is het gevolg daarvan hoorbaar: geen detail blijft ongespeeld. De bewerking voor vier piano's is dan ook geen 'reductie' (*reduction for piano* is het Engelse woord voor klavier-uittreksel), maar een röntgenfoto die de muzikale inhoud abstraheert en van 'wijding' en 'lente' maakt wat het is: klinkende structuur.

In het geval van een romantische compositie met vulstemmen en uitgecomponeerd pedaal, zou een dergelijke transcriptie desastreus zijn, in het geval van de *Sacre* levert zij een klankbeeld op dat (met uitzondering van enkele episoden) het origineel niet nabootst maar vervangt, zoals de vier piano's van de definitieve versie van *Les Noces* en van de pianola-bewerking van het vierde tableau van *Petroesjka* het oorspronkelijke symfonie-orkest vervangen. Een enkele keer blijkt het vervangene onvervangbaar: de hoge c die de fagottist in de eerste maat van de *Sacre* uit zijn instrument perst (arbeid is hier parameter van de klank), klinkt nu eenmaal oneindig veel hoger dan de even hoge c die de pianist met hetzelfde gemak speelt als welke andere toon op zijn instrument.

E.S.

12 juni Den Haag, Hot Theater,
20.30 uur

13 juni Muziekcentrum Vredenburg
(Kleine Zaal), 20.15 uur

15 juni De Doelen (Kleine Zaal),
20.15 uur

Ad hoc Ensemble/Koor Diaboli in Musica

Mattheus Passie

L. Andriessen

op tekst van Louis Ferron

dirigent Huub Kerstens
verteller Rudolf Lucieer

Aan deze uitvoering werken mee:

musici

hobo/althobo Maud Sauer
hobo/althobo Bart Schneemann
hoorn Jan Wolff
viool/altviool Jan Erik van Regteren
Altena
viool Sabeth Pieterse
altviool Carien Blanken
cello Rene van Ast
contrabas Pieter Smithuizen
orgel Leo van Doeselaar

koorsolisten

grote rollen:

sopraan Agnes van Koert
alt Olga Prent-Wüst
tenor Roel Sluis
bariton Frank Ramakers

kleine rollen:

sopraan Nannie Schuller
mezzo sopraan Trille Bedarrides
bariton Bernard Geijssel

Diaboli in Musica is een kamerkoor dat per productie en afhankelijk van de soort productie wordt samengesteld.

Aan deze productie werken mee:

- sopranen* Trille Bedarrides, Karin Bloemen, Lidwien van Buuren, Aleid Hamel, Agnes van Koert, Willemien Otten en Nannie Schuller
- alten* Ina de Haan, Mireille Jansma, Marijke Knuttel, Lia Maubach, Cilia Prenen en Olga Prent-Wüst
- tenoren* Rick Berenschot, Barbara van der Laan, Dirkjan Puls, Roel Sluis en Joost Visser
- bassen* Paul Berbee, Willem Hering, Frits Hofsteenge, Bernard Geijssel, Frank Ramakers en Hugo Timmer.

Het orgel werd voor deze uitvoeringen gratis ter beschikking gesteld door

eminent

Louis Andriessen over Mattheus Passie als muziektheater

Op Leonard Frank's verzoek om een Mattheus Passie te maken, zei ik onmiddellijk ja. Al sinds Leonard's eerste regie, Peter Weiss, *Lusitanische Bullebak* wilden wij samenwerken. Door allerlei bijbelse omstandigheden was daar niets van gekomen. De Mattheus was een uitstekend idee: Bach's muziek is gelukkig onverbeterblij, maar tegelijkertijd zelf een voorbeeld van verschillende muzikale stijlen (protestantse kerkmuziek, Italiaanse opera, etc.). De 'passie' is een muzikale vorm bij uitstek: afwisselende muzikale structuren, zoals aria, koraal, recitatief, etc. en het geheel in een zogenaamde kettingvorm, een van de weinige klassieke vormen, die nog in de avantgardemuziek gebruikt wordt.

Ook wilde ik wel weer eens voor strijkers schrijven, iets dat ik sinds mijn afscheid van het symfonieorkest niet meer had gedaan.

Het opnieuw vertellen van een oud muzikaal verhaal is voor een componist een zinvolle bezigheid: goede muziek gaat altijd over bestaande muziek. Stockhausen's verachting voor wat hij noemt 'voorgevormd materiaal' heb ik altijd naief en idealistisch, om niet te zeggen onhistorisch gevonden. Dan moet je ook geen getempereerde stemming gebruiken, of conventionele instrumenten. Elektronische muziek blijft er dan voor je over en dan blijkt dat het 'ongehoorde' van muziek maar een betrekkelijke kwaliteit is.

'Bewerken' (in de ruimste zin van het woord) interesseert mij ook omdat ik altijd mijn vraagtekens geplaatst heb bij de opvatting dat je 'je eigen verhaal moet vertellen', of 'je eigen emotie moet uitdrukken', een opvatting ook vooral levend bij improviserende musici. Een kameraad-collega, die zeer boos was over *Mattheus Passie* en mij al eerder van mimicry had beschuldigd, riep uit: 'Wanneer laat je nu eens je eigen gezicht zien!' Ik doe niet anders, maar ik ben maar betrekkelijk geïnteresseerd in wie ikzelf ben (ga in dat geval maar naar de psychotherapeut) ik ben uitsluitend geïnteresseerd in hoe ik mijn techniek kan gebruiken om muziek te bedenken, niet die iets over mijzelf zegt, maar die iets algemeen zegt, iets over muziek namelijk, iets onpersoonlijks, muziek als een volkomen natuurlijk verschijnsel, waarbij het lijkt of er geen mensenhanden aan te pas zijn gekomen, maar wel zeer spannend, spannend als een onweer, of als een verborgen zonsondergang.

Trouwens, achteraf gezien: wie op de wereld zou deze partituur zo

geschreven kunnen hebben? De muziek van *Mattheus Passie* lijkt wel op die van Bach, maar er is geen maat die door Bach geschreven zou kunnen zijn. Datzelfde geldt voor Strawinsky, Kurt Weill, Diepenbrock en alle andere talloze verwijzingen die in de partituur voorkomen: Penderecki, Bartók, minimal art zelfs. Het zijn kritieken, commentaren, foto's van de geciteerde stijlen.

Bewust citeren heeft een aspect van 'decadentie' in zich, dat is waar. Het kan zich authenticeren, zoals het rechts worden van Reve. Bij de *Mattheus* ligt dat anders: de stijlverwijzingen zijn uiterst bewust toegepast als techniek om de voosheid van het onderwerp aan te pakken: *Mattheus Passie* gaat over de decadentie. Als het decadent is zich van die techniek te bedienen, van 'voorgevormd materiaal', dan is alle kunst, in ieder geval sinds de renaissance, decadent.

Er is nog een ander probleem: de meeste componisten van serieuze muziek schrijven vandaag de dag om onsterfelijk te worden. De partituren zijn zodanig genoteerd dat ze zelf niet meer aanwezig hoeven te zijn bij een uitvoering, alles is voorgekauwd, ze kunnen als het ware doodgaan. Ze gedragen zich ook alsof ze al dood zijn, en negeren volkomen het feit dat je invloed kan hebben op de productie van je muziek, en het gebruik ervan. En in de eerste plaats, dat muziek *gemaakt* wordt door de muzikanten, dat de klank van het stuk gemaakt, en zelfs veranderd kan worden door musici. Ze vergeten dat de ontwikkeling van het instrumentale denken voor een belangrijk deel niet door componisten maar door spelers tot stand is gebracht, zo tussen 1200 en 1800., toen goede componisten ook altijd goede spelers waren.

De kloof tussen de zogenaamde avant-gardemuziek en het publiek hangt samen met de kloof tussen de componisten en de musici. De componisten beschouwen het abstracte van de muzikale gedachte als essentieel (bijv. de organisatie van de toonhoogte). Ik bestrijd dat, de analyse komt achteraf, en aan die analyse gaat de *klank* vooraf. We analyseren de laatste kwartetten van Beethoven niet omdat ze zo eigenaardig in elkaar zitten, maar omdat ze zo eigenaardig klinken. De muzikale grammatica is niet per definitie interessant als het stuk interessant is.

Bovendien vind ik dat de uitvoering van muziek de perceptie kan veranderen, evenals de omstandigheden waaronder muziek klinkt. De beoordeling van de schoonheid geschiedt niet altijd via de analyse van de (abstracte) parameters. Iedereen kent het verschijnsel dat hij een bepaalde melodie mooier vindt dan alle andere (terwijl het misschien een uiterst simpele melodie is) omdat de omstandigheden waaronder hij het hoorde buitengewoon waren, een verliefdheid bijvoorbeeld, of de cello bij de burens op een zomeravond.

De oorspronkelijke toneelversie werd in 1975 door de toneelgroep BAAL gespeeld, maar onlangs in opdracht van het Concertgebouw N.V. in concertvorm herschreven.

Met de *Mattheus Passie* van J.S. Bach als referentie ontstond een profane interpretatie van het lijdensverhaal, gesitueerd in een decadente wereld aan het begin van deze eeuw ergens tussen Nederland en Duitsland. Labyrintische verwickelingen rond de jonge theologiestudent Theophilus Gotthelf en de prostituee Lola Jésus; beiden raken betrokken bij een politieke intrige die niet Lola, maar Theophilus met de dood zal moeten bekopen. De hoer Johanna, Lola's vriendin, verdwijnt met de garnizoens-kommandant Pontus - eenmaal uit Satans klauwen gered - naar een chalet in de heuvels.

Daarom schrijf ik misschien op het ogenblik ook niet voor het huidige symfonieorkest, het muzikale materiaal alleen interesseert me niet. genoeg: als een symfonieorkest mijn muziek speelt, hoor (en zie) je dat

de musici, uitzonderingen daargelaten, geen boodschap aan mijn muziek hebben, en zitten te wachten tot ze naar huis mogen.

Bij de *Mattheus* was dat anders. We hebben met het orkest speelwijzen ontwikkeld, die onmogelijk te noteren zijn in een partituur (barok-specialisten zullen dit onmiddellijk begrijpen). Datzelfde geldt ook voor het zingen en bij het maken van muziektheater is dat wel zeer belangrijk. Als ik voor operazangeressen zou schrijven, zou ik een soort zingen terugkrijgen dat niets met mijn muziek te maken heeft. De zogenaamde klassieke zangtechniek is niets anders dan een typisch 19de-eeuws trucje om boven een symfonieorkest uit te komen: veel volume en een romantisch galmend vibrato, dat in 1890 al ouderwets aandeed. Zogenaamde klassieke zangers en zangeressen zingen nu nog op de manier waarop café- en barviolisten in de 19e eeuw schmierden rond de tafeltjes. Belachelijk dus. Bovendien kunnen ze absoluut niet acteren.

Theatervernieuwingen, zoals speelstijl, zijn bijna volledig aan de opera voorbijgegaan. Om nog maar helemaal te zwijgen over operaregie. En hoe komt dat? Omdat het in de operacultuur de laatste vijftig jaar om de muziek gaat. Opera's worden tegenwoordig gespeeld omdat het mooie muziek is, de rest is bijzaak. Een slecht libretto maakt niets uit, als het maar mooie muziek is; de mensen komen voor de mooie aria's, en als je er dan nog plaatjes bij ziet is dat meegenomen.

Dit is gewoon geschiedvervalsing. Want de componisten hebben die noten bedacht om geheel andere redenen. Verdi schreef nog brieven aan zijn intendant dat hij voor die rol liever een goede actrice had, al kon ze niet zo goed zingen, dan een goede zangeres die niet kon acteren. De componisten componeerden de goede opera's omdat het drama ze daartoe inspireerde, anders konden ze wel een symfonie of een strijkkwartet schrijven.

De verklaring voor het feit dat de opera zich niet meer ontwikkelt, ligt in de eerste plaats in het feit dat het drama niet meer centraal wordt gesteld, maar de muziek. Een tweede argument dat ik genoemd heb is dat de componisten hun arbeid geabstraheerd hebben: muziek mag niet meer de uitdrukking van iets buitenmuzikaals zijn. Het naoorlogse seriële componeren heeft aan het muzikale dramatische denken de definitieve doodklap gegeven: daarin heeft de tekst uitsluitend betekenis als klank. Eigenaardig genoeg is dat een opvatting die al in de 19de eeuw wortel schiet: de criticus Hanslick (vriend en tijdgenoot van Brahms) schreef dat voor het muzikaal genieten van een lied van Schubert de kennis van de tekst niet essentieel is. Op die manier word je natuurlijk nooit een goede operacomponist, hoogstens een goede componist.

Mijn conclusie is dat voorlopig de ontwikkeling van het muziektheater zich niet in de opera, maar in het toneel zal afspelen. Toneelmensen weten wat drama is, omdat ze kunnen acteren, en omdat als ze zingen, je kan horen dat ze weten waar de tekst over gaat. Voor muziektheater is dat belangrijker dan dat ze een kwintool precies in de maat zingen. Want als er in vocale muziek een kwintool voorkomt (een ritmische verdeling in vijven in de tijd van vier), dan hoort die met de tekst te maken te hebben en niet met het huishoudboekje met ritmes dat de componist thuis heeft liggen.

Het belangrijkste heb ik voor het laatst bewaard. Als je als operacomponist in je muziek voor je woorden durft uit te komen lijkt mij het voor de hand liggen om muziektheater in de *eigen* taal te maken. Een vreemde taal is al abstracter, het is ook gemakkelijker. 'Ik houd van je' is moeilijker te componeren dan 'I love you'.

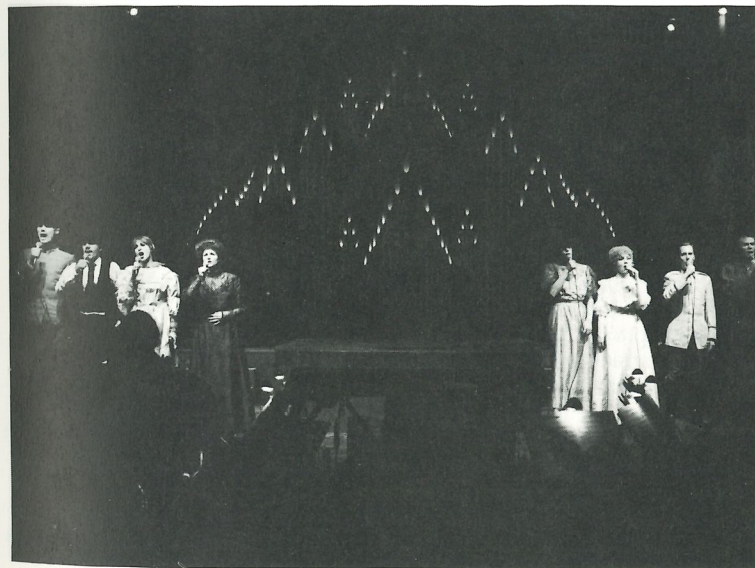
Bovenstaande tekst is een onderdeel van een artikel dat ik voor 'Raster' schreef (nummer 3, 1977, uitgave van De Bezige Bij), naar aanleiding van de eerste uitvoeringen van *Mattheus Passie* als muziektheater door de toneelgroep Baal. De uitvoeringen op 12, 13 en 15 juni zijn integrale concertuitvoeringen waarin ook de muziek gespeeld wordt die in de

oorspronkelijke theaterversie was komen te vervallen. De verteller geeft een samenvatting van de gebeurtenissen op het toneel.
Louis Andriessen

Louis Ferron over Mattheus Passie: het doorlichten van een witwasser 'Wijding' – daar gaat het om in deze wereld. Want hoe is het met 'de gang der dingen' op dit ondermaanse gesteld? Schielijk volgt het één het ander: nauwelijks heeft de ene usurpator het hoofd neergelegd of de volgende zakkenroller staat alweer klaar om de onnozelaars onder ons een hak te zetten. Systeem is daarin niet of nauwelijks te ontdekken, althans niet als men er van uitgaat dat de wereld volgens ethische principes georganiseerd is. Thomas Hobbes' nuchter gecalculerde uitspraak dat 'de mens de mens een wolf' is heeft zich binnen onze christelijke sferen nooit enige populariteit weten te verwerven. De wrede en onaanvaardbare werkelijkheid drukte altijd zwaar op heer en knecht samen. Christendom en de daaruit voortvloeiende filosofische systemen hebben dat altoos goed begrepen en een zin trachten te geven aan het schijnbaar zo zinloze. Die zin kon blijken uit een zorgvuldig in elkaar geknutseld en niet zelden spitsvormig ethisch en moreel systeem waarin mens en wolf onder één noemer werde gebracht, die van 'schepselen Gods' en onderworpen aan Zijn raadsbesluiten.

In een wereld waarin 'raadsbesluiten' de grote witwassers zijn, is het zoals Bilderdijk – verfoeier van al wat anders wilde – al signaleerde in zijn gedicht 'Uitvaart': het leven is een '...verdrietig/Kinderspel/ Zonder waarde,/ Waar ons de aarde/ Toeverlokt...' Hij ziet voor dit 'Treuend,/ Hartverscheurend wanbestaan,/ Waar we in zweven/ Om in 't sneven/ Te vergaan...', dan ook geen andere oplossing dan 'Op te schouwen/ In betrouwen,/ Dat niet slijt;' Want: 'Dit zijn plichten/ Uit te richten/ In dees stand,/ Onder 't hijgen/ Naar 't verkrijgen/ Van het eeuwig vaderland?'

Wijding, want daar ging het over, blijkt dus een vormritueel waarin de onverzoenlijkheden met elkaar verzoend worden. Wijding is de ware mantel der liefde, maar dan wel een liefde die blind is, zoals liefde trouwens behoort te zijn. Wijding: het (toe)gewijd zijn aan de liefde in haar hoogste christelijke verschijningsvorm, die van de verlossing in het hiernamaals. De alledaagse aardse liefde blijkt hier echter als een de



Scène uit *Mattheus Passie*

harmonie versturende kracht te worden beschouwd, en deswege getranscendeerd tot platonisch baltsgedrag rond een bleke Nazarener. Dat waren destijds de eerste gedachten toen ik werd benaderd voor het schrijven van een 'libretto' voor een twintigste-eeuwse Mattheus Passie. Mijn volgende gedachten waren dat ik eigenlijk niet zo verzot was op J.S. Bach en dat wel nooit zou worden ook. Rooms opgevoed als ik ben, heb ik een gezonde afkeer van de protestantse eredienst die in Bach toch zijn muzikaal hoogste vertegenwoordiger heeft gevonden. Eén en ander gevoegd bij mij eerder vermelde overwegingen lag het voor de hand dat ik de opdracht zou afwijzen. Bij nadere bezinning echter leek me hier bij uitstek een kans aanwezig mijn weerzin tegen christendom en nog het één en ander vorm te geven in een project waartoe de werkwijze van componist Louis Andriessen mij de inspiratie had verschafte. De wijdingsmuziek van Bach, het passieverhaal dat al mijn stekels opzette. Als Andriessen nu zijn commentaar op Bach geeft, dacht ik, laat mij dan commentaar geven op het verhaal van Mattheus en Henrici. De gepruikte verwekker zélf liep me daarbij niet zo heel erg in de weg. Natuurlijk, hij had de protestantse wijding tot haar hoogtepunt gevoerd. Maar eerlijk is eerlijk, muzikaal gezien had ik toch al nooit onderscheid weten te maken tussen diens Weihnachtsoratorium en zijn Matthäus-Passion. De muziek, zo heb ik altijd de indruk gehad was indifferent ten opzichte van de aanleiding. Het was niet Bach zelf maar de maatschappelijke ordening, waarin hij zijn brood moest verdienen, die de meester gedwongen had zich tot dienaar van kerk en staat op te stellen. En dat nog niet eens van harte als ik het goed begrepen heb. Mijn afkeer van Bach berustte dus niet op diens muziek, maar op de maatschappelijke context waarin deze geschreven en gebruikt werd. Daarmee was voor mij de kous af. Hoeveel tenen en hielen Andriessen er aan ging breien was mij een betrekkelijke zorg. Ten opzichte van hem en zijn collega's huldigde ik nog steeds dezelfde opvatting. Ik wil niet aangesproken worden door de politiek-maatschappelijke cadrering van het werk – al zal zelfs ik de muziek daar nooit geheel los van kunnen zien, zoals uit mijn verhouding tot Bach blijkt – maar het vermogen door middel van de muzikale taal een discussie met de muziek zelf aan te gaan. De muziek vind ik, als terzake onmondige, juist daarom zo'n duizelingwekkend fenomeen omdat concrete aandoeningen en aanleidingen er in geabstraheerd kunnen worden, waarna het bovendien weer mogelijk is het geabstraheerde in een nieuwe abstractie te becommentariëren, te ontcrachten, of zelfs naar een nog hoger niveau te heffen. Kortom, de muziek is in mijn, naar volledige maatschappelijke indifferentie zoekende opvattingen, dermate hoog aan haar maatschappelijke aanleidingen ontstegen, dat ze de ideale kunstvorm vertegenwoordigt: het niets meer zeggen over niets, wat gelijk staat aan het alles zeggen over alles. Plak je daar een tekst, dat wil zeggen een geconcretiseerd wereldbeeld tegenaan, dan maakt dat voor de muziek allemaal niet zoveel meer uit. Waar ik mee te maken had was de tekst van Henrici, de barokke lippenknecht van Mattheus en het systeem van het witwassen. De verlossingsmythe dus waardoor wij allen gelijk zijn voor God en wij op aarde onze plaats moeten weten. Nu ben ik op dat laatste niet helemaal tegen, maar dan toch op andere gronden. Ik heb, omdat ik Nietzsche nu eenmaal op té jeugdige leeftijd in handen kreeg, de christelijke moraal altijd als een slavenmoraal beschouwd, waar de 'herenmoraal' mij een passender uitgangspunt leek. Dat klinkt griezeliger dan het in werkelijkheid is. Het is namelijk zo weinig griezelig als Nietzsche het bedoeld heeft; hij bedoelde immers niet anders dan het grondvesten van de menselijke waardigheid op een hechter fundament dan het christendom ooit verschaffen kon. Of is het soms niet vernederend het lijden tot de hoogst denkbare menselijke, want door God uitgevoerde daad te verheffen? Verlossing door het lijden van de middelaar, de God in mensengedaante: Freud had er vermoedelijk

nooit aan te pas hoeven komen als deze absurde constructie niet ooit tot ideaal was verheven. Anderzijds wil ik absoluut niet ontkennen dat deze inversie van het menselijk streven tot heel wat positieve resultaten heeft geleid: de hoogtepunten van de Spaanse 'mystieke' schildersschool; de Dertigjarige oorlog en het dubbele boekhouden; de beschavingsarbeid in de koloniën; de zo boeiende relatie van de christenen met de joden; het Marxisme als religie voor de afgevallenen en zo kunt u wel even doorgaan. We zijn wie we zijn omdat we allemaal van de christelijke gestampde pot eten. Het mag duidelijk zijn dat mijn relatie met Mattheus en diens passie een nogal ambivalente is. De menselijke geschiedenis heeft zich afgespeeld zoals ze heeft gedaan omdat ooit – om welke reden dan ook – besloten werd het een christelijke geschiedenis te laten zijn. Daar staat tegenover dat er van een gefixeerd geschiedbeeld geen sprake kan zijn. De geschiedenis is precies datgene wat iedere mens zich er bij wil voorstellen. De geschiedenis als zodanig bestaat niet, er bestaan alleen meer of minder particuliere mythologieën. Zonder Marx geen klassenstrijd, zonder klassenstrijd echter ook geen Marx. Ergens tussen deze twee uitersten in beweegt zich mijn lijdens-geschiedenis. Er wordt geleden omdat men tot het lijden voorbestemd meent te zijn; er wordt geleden omdat anderen bepaald hebben dat er geleden moet worden. Er wordt hoe dan ook geleden. Dolzinnig van jaloezie grist men elkaar de karwats uit de handen om die op deze of gene rug te laten neerkomen. Schuld wil men hebben omdat schuld het lijden rechtvaardigt; schuld wil men geven omdat het altijd mooi is het eigen lijden aan een ander te zien geschieden. Het toverwoord is 'Verlossing', het gevolg is een slachthuis. De grote witwasser blijkt tenslotte uit niets anders te bestaan dan uit die wonderlijke vloeistof die wij volgens Mattheus en Henrici over ons-zelf en onze kinderen hebben afgeroepen. Het mens-wolf systeem van Hobbes was ons te laag-bij-de-gronds, te cynisch; het mens-god systeem leek ons verhevener, idealistischer. Maar 'wat gaat ons dit aan? Ziet u zelf maar wat hier van komt'. Daar gaat de tekst zo'n beetje over. Louis Ferron