

ANTIGONA (1772)

een 'ganz göttliche Oper' van Tommaso Traetta en Marco Coltellini

Op 11 november 1772 werd in het hoftheater van Sint-Petersburg een nieuwe opera gecreëerd: *Antigona*. De zojuist doorgevoerde muzikale reorganisatie legde geen windeieren, want de productie was voornamelijk in handen van nieuwbakken hofkunstenaars: de befaamde sopranen Caterina en Francesca Gabrielli (respectievelijk Antigona en Ismene), librettist Marco Coltellini en choreograaf Antonio Pitrot. Deze troeven, gekoppeld aan het muzikale talent van Tommaso Traetta, leverden een imposante 'tragedia per musica' op.

De 'grote' tsarina Catharina II was een heerseres van haar tijd. Ze had een fijne neus voor kunst en kon daarvoor op Italiaanse vaklui terugvallen. Opera seria gold als een uitgesproken Italiaanse specialiteit. Toen de hofcomponist Baldassare Galuppi, een Venetiaan, in 1768 naar andere oorden trok, werd een Napolitaan als *maestro di cappella* aangesteld: Tommaso Traetta.

Tommaso Tra(j)etta (1727-1779)



De uit Bitonto afkomstige componist werd tussen 1738 en 1748 in het Napolitaanse Conservatorio di S. Maria di Loreto opgeleid. Hij stond er onder de hoede van Nicola Porpora en Francesco Durante, twee toonaangevende componisten. Zoals vele taalgenoten specialiseerde Traetta zich in het ernstig-heroïsche 'dramma per musica', dat door de libretti van Pietro Metastasio (1698-1782) werd beheerst. Liefst twaalf Metastasio-drammi werden integraal met Traetta-muziek gestoffeerd.

Vanaf het midden van de achttiende eeuw ontstonden echter talrijke reacties, revisies of hervormingen, die de metastasiaanse opera (seria) in een nieuwe richting dreven. Van de 'hervormingsbeweging' is het wellicht Christoph Willibald (von) Gluck (1714-1787) die de diepste sporen heeft achtergelaten. Dit dankt Gluck voornamelijk aan zijn voorwoord tot *Alceste* (Wenen, 1767) waarin hij de krachtlijnen van de strekking opsomde: de vereenvoudiging van de zanglijn door het ontdoen van virtuoze excessen, een duidelijke karaktertekening, een heldere plot, een dramatisch zinvolle ouverture en een actief koor. De inzichten van Gluck waren echter meer een synthese van het pionierswerk van derden dan het manifest van een enkeling.

'Een nieuwe spektakelvorm'

In de traktaten van Johann Christian Gottfried Krause (*Von der musikalischen Poesie*, 1752) en Francesco Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1754/5), twee leden van het Berlijnse hof, vinden we reeds Glucks credo's terug. Beide theoretici wilden het dramma per musica tot een volwaardig schouwspel omvormen waarin poëzie, muziek, zang, declamatie, dans en scenografie in organische samenwerking stonden. Hieromtrent herinnerde Algarotti zich het vroeg-zeventiende-eeuwse opera waarin mythologische onderwerpen (Dafne, Ariadne, Eurydike...) op een oogverblindende wijze voorgesteld werden. Van dit barokke operatype loofde hij het geringe aantal personages en het hoge spektakelgehalte, dat enkel via een groot budget (en een aristocratisch patronaat) kon verwezenlijkt worden. Metastasio werd echter níet door het slijk gehaald: zijn gracieuze taalgebruik gold evenzeer als lichtend voorbeeld. Voor de muziek dachten Krause en Algarotti overigens allereerst aan Johann Adolf Hasse (1699-1783), Metastasio's trouwe medewerker.

"Het doet mij belangeloos genoeg te mogen ervaren dat mijn ideeën over het muziekdrama geen lucht waren, en dat mijn stem geen 'vox clamantis in deserto' bleef," zo schreef een trotse Algarotti op 14 november 1761 aan Voltaire. Aanleiding van zijn uitlatingen waren de vroegste toepassingen op zijn theorie: de Parmese producties *Ippolito ed Aricia* (1759) en *I Tindaridi* (1760) van Carlo Innocenzo Frugoni met muziek van... Tommaso Traetta. Deze opera's werden naar 'tragédies lyriques' van Jean-Philippe Rameau gemodelleerd (resp. *Hippolyte et Aricie* en *Castor et Pollux*). Aldus waren ze rijk aan koren en balletten, elementen die in het traditionele dramma per musica grotendeels ontbraken. Algarotti had blijkbaar geen weet van de opera's die nóg eerder in Stuttgart voor sensatie zorgden en gelijkaardige kenmerken vertoonden. We hebben het over *Pelope* en *Enea nel Lazio* (beiden 1755) van Niccolò Jommelli (1714-1774), Traetta's toeverlaat.

Binnen de kortste tijd ontpopte Traetta zich tot de hipste operacomponist van zijn tijd. Vooral zijn *Armida* (Wenen, 1761) en *Sofonisba* (Mannheim, 1762) genoten weldra een groot prestige. Dit belette Traetta niet om, zoals Gluck, door te gaan met het componeren van metastasiaanse opera's, waarmee hij over de belangrijkste schouwburgen van Europa zegevierde. Terwijl Italië aan de belcanto-traditie vasthield, bewandelden vele, noordelijk gelegen hoven (Wenen, Mannheim, Sint-Petersburg, Stuttgart...) minder platgetreden paden. Om deze situatie te begrijpen, moeten we op een viertal trends uit de toenmalige culturele context wijzen.

Ten eerste was er het neoclassicisme. De opgravingen in Pompeji en Herculaneum en de geschriften van Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) brachten Europa in hernieuwd contact met de 'edle Einfalt und stille Größe' van de Helleense cultuur. De impact ervan blijkt duidelijk uit de nieuwe opera seria-esthetica, meer bepaald in de voorkeur voor mythische figuren (Orpheus, Alkestis of Antigone) en sobere, maar tragische verhaalstructuren.

Vanaf de zestiger jaren nestelde zich een tweede invloed in het cultuurleven: de preromantiek. Terwijl de hoofdstrekking van de Verlichting zich rationalistisch opstelde, keerde een andere er zich van af door een gevoelsmatige levenshouding aan te nemen.

Vooral in de Duitse poëzie en het drama - men spreekt in dat geval van 'Sturm und Drang'-literatuur - stonden eigennuttige geesten op, denken we maar aan Goethe of Schiller. De motieven van hun gedichten en drama's behandelden de vader-, moeder- en kindermoord, de revolutie tegen de tirannieke willekeur, gebroken liefdes en sociale onrechten. Vele tragische figuren uit de antieke mythologie pasten opnieuw perfect in het discours.

Ten derde speelden de esthetische ideeën van Edmund Burke (1729-1797) een gewichtige rol. In zijn *Philosophical enquiry into the origin of our ideas on the sublime and beautiful* (1757) plaatste Burke een tweede esthetische categorie naast de klassieke schoonheid: het 'sublieme', of: "een intense, gewelddadige emotie tijdens het aanschouwen van grootse dingen." Burke legde vooral de nadruk op de transcendentale kracht van natuurtaferelen, in staat tot het opwekken van een gevoel van afgrijzen. Eén middel tot verwezenlijking gaf Burke alvast mee: het opwekken van buitensporige luidheid. De herwaardering van koren en van minder gebruikelijke, maar luide instrumenten (bijvoorbeeld trombones) in de hervormde opera seria kan men hiermee associëren.

Als vierde en laatste culturele verschuiving moeten we duiden op de 'francofilie' of voorliefde voor de Franse cultuur. Aan vele hoven werd het *bon ton* om Frans te spreken, met de Bourbons allianties aan te gaan of Franse filosofen uit te nodigen. Bijvoorbeeld zwaaide een Franse minister, Guillaume-Léon Du Tillot, de plak over het hoftheater van Parma, waar Traetta voor het eerst met Algarotti's inzichten flirtte en Rameau 'italianiseerde'. Hertog Karel Eugeen van Württemberg, Jommelli's werkgever, kwam pas op hervormde ideeën na een snoepreisje naar Frankrijk. Ten slotte, maar niet onbelangrijk, had ook Catharina II een bloeiende interesse voor de Franse cultuur. In nabootsing van Frederik de Grote, die Voltaire in 1750 naar zijn Potsdamse lustkasteel uitnodigde, haalde ze Denis Diderot in 1773 naar Sint-Petersburg voor een langdurig onderonsje over kunst en filosofie.

In het Sint-Petersburg van 1772 waaide dus een neoclassicistische, francofiële en preromantische wind. Dit blijkt uit de keuze voor het Antigone-thema. Catharina II werd er mogelijk voor warm gemaakt door Traetta's illustere voorganger. Galuppi componeerde in 1751 een succesvolle *Antigona* op een libretto van Roccaforte dat - zoals eerdere *Antigona*-opera's - alle mikpunten van de hervormers vertoonde. In plaats van zich op Sophocles' tragedie te baseren, schreef Roccaforte een 'vie romancée' rond Antigone en Kreon, en vier apocriefe personages. Het succes van Traetta's *Antigona* is dan ook grotendeels te danken aan het strakke libretto van Marco Coltellini.

Marco Coltellini (1719-1777)

Dat Coltellini een vooraanstaande operadichter geweest is, blijkt uit het lijstje van componisten voor wie hij als librettist optrad. Zowel Gluck (*Telemaco*, 1765), Gassmann (*Amore e Psiche*, 1767), Hasse (*Piramo e Tisbe*, 1768), Mozart (*La finta semplice*, 1768), Salieri (*Armida*, 1771) als Haydn (*L'infedeltà delusa*, 1772) verklankten zijn operateksten. Met Tommaso Traetta had hij eerder kennisgemaakt. In 1763 schied het duo reeds een werk met een enorme impact: *Ifigenia in Tauride*. Tegenwoordig beschouwt men deze opera als het allereerste hervormde dramma per musica in drie bedrijven.



Met *Ifigenia in Tauride* anticipeerden Coltellini en Traetta rechtstreeks op Glucks *Iphigénie en Tauride* en Goethes *Iphigenie auf Tauris* (beide 1779). Het libretto verhaalt de gebeurtenissen van Orestes, Agamemnons zoon, die naar het eiland Tauris trekt om er een godsbeeld te stelen. Orestes wordt door kwelgeesten het leven zuur gemaakt: hij heeft zijn moeder Klytaimnestra, zijn vaders moordenaar, gedood en moet daarom de strafexpeditie ondernemen. De getormenteerde komt op Tauris in confrontatie met de barbaarse koning Thoas en zijn priesteres, Iphigeneia, Orestes' zuster die hem eerst niet herkent. De wrede Scythische wet gebiedt het offeren van elke indringer aan Pallas Athena, dus moet Iphigeneia haar eigen broer afmaken. Bedwelmd door een goddelijke ingeving steekt Iphigeneia echter Thoas neer en bevrijdt zo de bevolking van de tirannie.

Na de publicatie van een satire viel Coltellini in ongenade bij de Oostenrijkse keizerin Maria Theresia en mocht in 1772 zijn koffers pakken. Catharina II ontving hem met open armen: vier jaar lang was de positie van hofdichter vacant gebleven. In 1768 nam Galuppi afscheid van de Russische scène met zijn toonzetting van Coltellini's *Ifigenia in Tauride*. Ondertussen had Traetta voor de tsarina nog geen enkel nieuw werk gecomponeerd: zijn gezondheid, die onder het koude Russische klimaat leed, dwong hem ertoe in de eerste jaren van zijn verblijf uitsluitend oude opera's te herzien. Voor een nieuwe productie wilde Catharina maar al te graag het befaamde duo herenigen. Als kers op de taart dichtte Coltellini zijn *Antigona* na een stimulerend onderhoud met Frederik de Grote, Catharina's grote voorbeeld. De opera werd dus onder een goed gesternte geboren.

Antigona (1772) versus Ifigenia in Tauride (1763)

Net als *Ifigenia* vertoont *Antigona* neoklassieke, preromantische én Franse kenmerken. Terwijl de stof van het eerste werk ontleend was aan de "Tragedia di Euripide intitolata *Ifigenia in Tauri*", greep Coltellini voor het laatste terug "alla famosa tragedia di Sofocle". Telkens voorzag hij slechts vijf personages, waarvan het vrouwelijke titelpersonage (Ifigenia-Antigona) de opdrachtgeefster representeerde (Maria Theresia-Catharina) en in rechtstreeks conflict stond met een tiran van het mannelijke geslacht (Toante-Creonte). Beide libretti kenmerken zich echter ook door "cambiamenti alla

favola", wijzigingen aan de plot. Liep *Ifigenia* nog brutaal af met het doodsteken van de Taurische tiran, eindigt *Antigona* met een volwaardig 'lieto fine' (happy end). In dit opzicht is Coltellini's tweede libretto voor Traetta meer schatplichtig aan Metastasio dan het eerste. *Antigona* culmineert in de inkeer van Kreoon en de overwinning van het gezonde verstand over de blinde passie.

ANTIGONA
 TRAGEDIA PER MUSICA
 DI
 MARCO COLTELLINI
 POETA AL SERVIZIO DI S. M. I.
 DA RAPPRESENTARSI
 NELL' IMPERIAL TEATRO
 DI
 ST. PIETROBURGO
 ANNO 1772.
 18

IN ST. PIETROBURGO,
 della Stamperia dell' Accademia delle Scienze.

АНТИГОНА
 МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАММА,
 СОСТАВЛЕНА
 НАХОДЯЩИМЯ ВЪ СЛУЖБѢ
 КЪ ИМПЕРАТОРСКОМУ ВЕЛИЧЕСТВУ
 СЕИХОНЪ ВОРОЦЕНЪ
 Маркѣ Колтеллини
 представленная въ Императорскомъ театрѣ
 въ Санктпетербургѣ 1772 года.



Издана при Императорской Академии наукъ.

In elk geval kunnen beide libretti met de preromantische thematiek geassocieerd worden. Iphigeneia, ooit zelf bijna het slachtoffer van kindermoord (in de Aulis-passage van de mythe), wordt door Thoas gedwongen haar broer Orestes en Pilades te offeren, maar zal - samen met haar priesteressen en de Tauriërs - tegen de tiran in opstand komen. De moraal van de opera luidt aan het einde: "E tremino i Tiranni d'un Nume punitor" ("Mogen de tirannen sidderen onder een straffende God"). *Antigona* vangt 'in medias res' aan met de dubbele broedermoord (Eteokles en Polyneikes), weliswaar door stomme figuranten uitgebeeld, maar vanuit metastasiaans perspectief een regelrechte inbreuk tegen de regel van de 'welvoeglijkheid'. Dit belette Coltellini niet om een verlicht betoog op te bouwen rond de idee van de revolte jegens elke vorm van tirannie.

Antigona en Montesquieu (1689-1755)

Hoewel het liefdesmotief, dat bij *Ifigenia* grotendeels ontbrak, in *Antigona* sterk uitgediept werd, lijdt het geen twijfel dat de ethisch-politieke dimensie in de laatste opera centraal staat. Meer nog, Coltellini's libretto openbaart een verlicht discours over het staatsraison. Steeds terugkerende termen hierin zijn 'troon', 'tiran', 'rijk' en 'erfgenaam'. Onmiddellijk na het bloederige openingstafereel duidt de Thebaanse magnaat Adrastes Kreoon aan als opvolger. Tevens arrangeert hij een huwelijk tussen Hemon, Kreoons zoon, en Antigone. Het koor antwoordt in alle blijdschap: "Regeer gedurende lange en

gelukkige jaren." Kreoon stemt in met de wensen van de Thebanen en bestijgt een troon "waarvan het bloed nog druipt." Met de kreten "O wreedaardige machtszucht!" en "Barbaar!" maakt Antigone echter bruusk een einde aan het absolutistische vertoon en legt ze een ander denkpatroon bloot.

We hebben het specifiek over de politieke doctrine van baron de Montesquieu en zijn "De l'esprit des lois" (1748), het lievelingsboek van Catharina II. In dit traktaat verdedigde de Franse filosoof de 'trias politica' of scheiding van de wetgevende, uitvoerende en rechterlijke machten. Indien twee of meer instanties in één enkele persoon samenvielen, was er volgens Montesquieu sprake van tirannie despotisme. Kreoon is er zowat de belichaming van. Wanneer hij zijn zoon Hemon in het tweede bedrijf van verraad beschuldigt, doet hij dat (in de aria "Non lusingarti ingrato") met de woorden "Ik ben niet langer jouw vader, ik ben rechter en koning." Kreoon symboliseert overigens niet alleen het samengaan van de uitvoerende én rechterlijke machten, hij is ook wetgever, want hij vaardigt zelf het bevel uit over het lot van Polyneikes' lijk. Hoewel hij zijn wraak over Hemon en Antigone niét als tirannie afdoet ("Non è il rigor tiranno") en in het derde bedrijf de goden als rechters over leven en dood aanduidt ("Arbitri del destin de' mortali"), is zijn wraak de facto wél tirannie.

Een meesterwerk

De neoklassieke, sublieme inslag van *Antigona* blijkt voornamelijk uit de monumentale koorscènes. De Thebanen garanderen niet alleen het nodige spektakel, maar roepen ook de antiek-Griekse *grandeur* op. Het koor omkadert het gebeuren, beeldt als 'tableau vivant' Helleense rituelen uit (bijvoorbeeld de crematie van Polyneikes) en kent in commentaren voetnoten toe aan de dramatische dialoog. In sommige koorfragmenten kan men zelfs een (meta)theatrale dimensie terugvinden. In het beklemmende "O trista, infausta scena" ("O droevig, noodlottig toneel") distantieert het koor zich van het scenische geboren om zich als publiek te gedragen. Hoewel het koor der Thebanen in eerste instantie Kreoons besluiten toejuicht, verandert de ingenomen houding gaandeweg, totdat het een vergrootglas wordt van Antigones smart. Toen Traetta Sint-Petersburg liet kennismaken met zijn *L'Olimpiade* (1769) was het in de eerste plaats het vijftigkoppige, volledig gekostumeerde hofkoor dat de aandacht trok. Dit ensemble verbaasde ook Galuppi, die er prat op ging dat er in Italië geen equivalent van bestond.

Traetta's muziek geeft blijk van het besef dat zijn opera in uitzonderlijke omstandigheden tot leven gebracht zou worden. Elke pagina van de partituur openbaart een grondige kennis van de muzikale en dramaturgische stand van zaken. Van Jommelli leerde Traetta hoe de orkestratie dramatiserend kon ingezet worden; Hasses idealen streefde hij na in de elegante melodieën van de aria's. Bijzonder mozartiaans zijn dan weer de ensembles, met name het terzet in het eerste bedrijf en de vele duetten, die ten opzichte van *Ifigenia in Tauride* een immense vooruitgang betekenen. In haast elke scène hieven Coltellini en Traetta de stroeve afbakening tussens *recitativo secco* en *accompagnato*, aria, ensemble of koor op voor een vloeiende doorloop in grote 'scènecomplexen'. Ten slotte wijzen we nog op Traetta's innovatieve orkestratie met klarinetten en zijn gevoel voor tonale planning.

Dit alles in acht genomen, is het weinig verwonderlijk dat *Antigona* een triomf beleefde. Traetta's versie werd in 1774 in Sint-Petersburg hernomen; Coltellini's libretto leefde voort in producties van onder meer Bortnyanski (*Creonte*, 1776) en Zingarelli (*Antigona*, 1790). Nog tweemaal hebben Traetta en Coltellini samengewerkt (nl. voor *Amore e Psiche*, 1773 en *Lucio Vero*, 1774), maar mogelijk doordat de libretti herwerkingen waren van oudere drammi, werd het peil van *Antigona* niet meer gehaald.

Heinrich Wilhelm Heinse, die in zijn roman *Hildegard von Hohenthal* (1795/6) Traetta bewierookte, typeerde *Antigona* dan ook als een "ganz göttliche Oper" en "ohne Zweifel Traëttas Meisterstück." De langzame terugkeer naar het grote publiek vormt een stevig argument voor Heinses uitspraken.

© [Bruno Forment](#), 2003 (in opdracht van [De Singel](#), naar aanleiding van de [Transparant](#)-productie).