

Russische opera wordt volwassen: de bijdrage van Peter Tsjajkovski

Francis Maes

De herontdekking van verwaarloosde opera's van Tsjajkovski begint stilaan een trend te worden. The Royal Opera House Covent Garden haalde recent de komische opera *Tsjerevitsjki* van onder het stof. Naast een verfijnde partituur is dit werk een prachtig kerstspektakel op een Russisch sneeuwtapijt, dat een welkom alternatief kan bieden voor de traditionele *Notenkrakers*, *La Bohème* en andere eindejaarsklassiekers. De Nederlandse Opera brak eerder overtuigend een lans voor de lyrische éénacter *Iolanta*, die sindsdien wereldwijd geregeld op het speelplan verschijnt. Bij de Vlaamse Opera is nu *Tsjarodejka* aan de beurt.

Het wereldwijde succes van *Jevgeni Onegin* en *Schoppenvrouw* scherpt de nieuwsgierigheid naar het minder bekende deel van Tsjajkovski's oeuvre. Dat hij erin geslaagd is om twee werken te schrijven die een onwankelbare positie in het internationale standaardrepertoire innemen is een hele prestatie voor een componist uit de periferie. In de negentiende eeuw was de positie van Rusland in het Europese muzikale circuit nog provinciaal. De officiële politiek van de Keizerlijke Theaters bleef lange tijd beperkt tot de programmering van Italiaanse werken en uitvoerders. Pas in de jaren 1880, tijdens de regering van Alexander III, werd Russisch talent actief ondersteund.

Met twee opera's in het internationale standaardrepertoire is Tsjajkovski de meest succesvolle Russische operacomponist. Twee op tien voltooide opera's lijkt niet veel, maar zijn rivalen, Moesorgski, Borodin en Rimski-Korsakov, en zijn opvolgers Sjostakovitsj en Prokofjev deden het niet beter. Rimski-Korsakov is de status die hij in het begin van de twintigste eeuw nog bezat bijna volledig kwijt. Moesorgski en Borodin lieten enkel werken na met problemen: onduidelijkheden over versies, onvolledigheden, afwerkingen en redacties door anderen... *Boris Godoenov* van Moesorgski mag terecht een klassieker worden genoemd, maar blijft een kopzorg voor elke dirigent en producent. De vergelijking met Tsjajkovski toont aan hoe groot het professionalisme van deze laatste wel was. Borodin deed er achttien jaar over om een gigantische stapel fragmenten voor *Vorst Igor* na te laten. Tsjajkovski componeerde in een vergelijkbare tijdsspanne maar liefst tien opera's. Zijn catalogus bevat weliswaar elf titels, maar twee ervan zijn eigenlijk twee versies van dezelfde opera: *Vakoela de smid* (1874) en *Tsjerevitsjki* (1885, letterlijk vertaald "de laarsjes", in het Engels tegenwoordig bekend onder de titel *The Tsarina's Slippers*). Onder zijn opera's zijn er twee die de componist heeft vernietigd, met recuperatie van muziek in andere werken: *Vojevoda* (1867-68) en *Undina* (1869). *Vojevoda* is op basis van het bewaarde uitvoeringsmateriaal gereconstrueerd.

Opera was de centrale ambitie van de beginnende Russische school. Dargomyzjski, Serov, Cui, Moesorgski, Borodin en Rimski-Korsakov wilden in opera het verschil maken met de Europese *mainstream*. César Cui concludeerde dat "opera bij ons op een hoger plan staat dan in het westen". De loftrompet klinkt wat voorbarig, want alle Russische operacomponisten ondervonden ernstige problemen in de concrete uitwerking van hun hooggestemde idealen. Russische opera had nood aan een professional, iemand die de realiteit van het theater kende en die de juiste consequenties kon trekken uit de grote Italiaanse en Franse modellen. De enige die hiertoe gewapend was met kennis en ervaring was Peter Tsjajkovski. Het was zijn grote verdienste dat hij Russische opera

volwassen maakte. Anderen, zoals Rimski-Korsakov in zijn rijpe periode, moesten volgen en Tsjajkovski's professionalisme overnemen.

Opera smeedt een band

De Russische componisten van de negentiende eeuw hadden de mond vol over de nationale betekenis van hun werk. De zoektocht naar een Russische stijl, een nationaal idioom, en de verwerking van een nationale thematiek, was een ambitie die Borodin, Moesorgski, Rimski-Korsakov met elkaar deelden. Onder invloed van Dargomyzski's experimentele opera *De stenen gast*, naar het gelijknamige toneelstuk van Poesjkin, streefden ze bovendien naar een realistische weergave van de Russische spreektaal. Omdat zij werkten in een sterke traditie van aristocratisch dilettantisme, hadden ze niet meteen ervaring met de realiteit van het theater. De criticus Herman Laroche noemde Dargomyzski's *Stenen gast* een *kabinetnaja rabota*, wat we zouden kunnen vertalen als een studiowerk. Dargomyzski kwam niet verder dan een compositie voor zangstemmen en piano. Dit is nochtans niet de enige reden waarop Laroche het zo noemde. Hij had juist opgemerkt dat Dargomyzski, Moesorgski en de vroege Rimski-Korsakov opera vooral beschouwden als een intellectuele oefening. Moesorgski noemde kunst "een middel om met mensen te converseren". Hij vond genoeg gelijkgezinden voor zijn conversaties in het aristocratische salon. Vanwege zijn aristocratische afstamming was het beschermde milieu van de salons van Sint-Petersburg Moesorgski's natuurlijke habitat. Om de stap te zetten naar het openbare theater, had hij de stimulans en de hulp van anderen nodig. Die omstandigheid maakt het begrijpelijk dat Moesorgski de dirigent Eduard Nápravnik, de muziekdirecteur van de Keizerlijke Theaters die zijn opera *Boris Godoenov* onherkenbaar had verminkt, oprecht ging bedanken voor zijn professionele expertise en hulp.

Peter Tsjajkovski bezat een andere achtergrond. Hij had een professionele opleiding genoten aan het Conservatorium van Sint-Petersburg en was zich ten volle bewust van de eisen die het professionele podium stelde. Hij zag opera als het genre waarmee hij het grote publiek kon bereiken. Een uitvoering van een symfonie maak je maar een keer mee in tien jaar, schreef hij aan Nadjezjda von Meck, maar een opera haalt soms veertig opvoeringen in een seizoen. Hij wist het apparaat van de Keizerlijke Theater zodanig virtuoos te bespelen, dat hij vanaf het bewind van Alexander III het speelplan domineerde. Hij beseftte dat opera meer was dan een intellectuele oefening. Opera smeedde de band tussen componist en zijn publiek. Hij verwoordde zijn standpunt in een brief aan Nadjezjda von Meck: "*Opera, en opera alleen, maakt je bevriend met het volk, maakt je muziek bekend bij het echte publiek, maakt je niet enkel tot het bezit van geïsoleerde kleine kringen, maar, met wat geluk, van de hele natie*" (aan Nadjezjda von Meck, 1885)." Onder de nationale betekenis van zijn werk verstond Tsjajkovski geen romantische nationale mystiek, maar het contact en de wederzijdse verstandhouding tussen kunstenaars en het reële Russische publiek.

Een heterogeen oeuvre

De kritische appreciatie van de opera's van Tsjajkovski werd lange tijd gehinderd door de heterogene aanblik van zijn oeuvre. Een rechte lijn in de keuze van onderwerpen en operatypes is niet meteen zichtbaar. Onder zijn bewaarde opera's zijn er twee komedies

(*Vojevoda en Tsjerevitsjki*), twee *grands opéras* - een over Russische geschiedenis, *Opritsjnik* (1870-72), een op een internationaal thema, *De maagd van Orléans* (1878-79) -, twee historische kostuumdrama's, *Mazeppa* (1881-83) en *Tsjarodejka* (1885-87), een lyrische sprookjesopera *Iolanta* (1891), en de twee beroemde Poesjkin-opera's, *Jevgeni Onegin* (1877-78) en *Schoppenvrouw* (1890), die we kunnen situeren op de grens tussen psychologisch karakterdrama en sociale zedenschets.

Een tweede probleem dat muziekhistorici bezig hield is de vraag of Tsjajkovski wel een echte operacomponist was. Lag zijn talent niet eerder in de instrumentale muziek? De vraag leidde tot een heuse polarisering van de standpunten. Voor de enen was hij geen volbloed operacomponist, omdat hij al te opvallend naar zelfuitdrukking zou streven en zijn eigen gevoelsleven projecteerde op zijn personages. Voor de anderen was hij geen volwaardige symfonicus, omdat de operalyriek altijd op de loer lag. Voor de *hardliners* van de absolute muziek is zoiets onvergeeflijk. Niemand heeft dit scherper verwoord dan de Duitse musicoloog Carl Dahlhaus in een gemeen artikel over muzikale kitsch. Daarin noemt hij het tweede deel van de Vijfde Symfonie een voorbeeld van kitsch, omdat de muziek geen Sanskriet zou spreken, maar in de operatoon. Dahlhaus ontleende het beeld van het Sanskriet als geheimzinnige uitdrukking van het wezen van de natuur aan de romantische schrijver E.T.A. Hoffmann. Dat is precies wat een symfonisch adagio volgens Dahlhaus moest doen: suggestie van het eeuwige mysterie, en niet de imitatie van een operascène met de hoornsolo in de rol van een snikkende tenor.

Ondertussen heeft de muzikwetenschap uitgeklaard dat Tsjajkovski tot de kleine schare componisten behoort die de kenmerken van het ene genre dienstbaar konden maken aan het andere. Dit vermogen deelt hij maar met weinige andere componisten en plaatst hem in het illustere gezelschap van Mozart, niet toevallig de componist die hij het meest bewonderde. De aanblik van het originele manuscript van *Don Giovanni* ten huize van de zangeres Pauline Viardot in Parijs behoorde tot de meest gekoesterde momenten van zijn leven. Zoals bij Mozart gaan zijn ideeën gemakkelijk over een instrumentaal werk naar een opera en omgekeerd. De fantasie-ouverture *Romeo en Julia* klinkt bij momenten als een operascène zonder woorden, maar schemert op zijn beurt door in *Opritsjnik*. De Vierde Symfonie bouwt verder op de muzikale en symbolische tegenstelling tussen wals en polonaise in *Jevgeni Onegin*. *Schoppenvrouw* herneemt de basisgedachte van de Vijfde Symfonie. De tegenstelling tussen treurmars en pastorale *siciliano* waarmee de symfonie aanvangt, wordt in de opera uitvergroot tot de dramatische tegenstelling tussen de pastorale idylle en de macht van het noodlot. Om het verband kracht bij te zetten begint Tsjajkovski *Schoppenvrouw* met een variant van het *siciliano*-thema.

De taalbarrière is niet de enige verklaring voor de moeizame doorbraak van Russische opera in het internationale repertoire. De culturele afstand is wellicht een grotere hinderpaal. De historische achtergronden van verhalen zoals *Opritsjnik* en *Mazeppa* zijn niet meteen gekend in het westen. Dat precies de Poesjkin-opera's internationaal zijn doorgebroken hoeft niet te verwonderen. De kwaliteit van de literaire bronnen is slechts een element van een verklaring. Wellicht belangrijker is de geïnspireerde wijze waarop Poesjkin internationale literaire modellen wist om te zetten in een Russische vorm en atmosfeer. Door de tekst van *Jevgeni Onegin* schemert Byron door, achter *Schoppenvrouw* schuilt E.T.A. Hoffmann. Het succes van *Boris Godoenov* van Moesorgski is niet alleen te wijten aan de intrigerende geschiedenis die Poesjkins toneelstuk en Moesorgski's opera vertellen en aan het sublieme muzikale portret van de gekwelde

tsaar, maar ook aan Poesjkins ingenieuze verwerking van het model van de koningsdrama's van Shakespeare. Die kwaliteit van Poesjkins literaire werk maakt de Russische thematiek tegelijk anders en vertrouwd voor een internationaal publiek. Poesjkins meesterlijke beheersing van alle mogelijke literaire modellen was zelfs een extra stimulans voor componisten. Toen Michail Glinka de Russische opera op de sporen zette met een compositie op Poesjkins narratieve gedicht *Roeslan en Ljoedmila*, kon hij verder werken op een hele traditie van opera's op *Orlando furioso* van de Italiaanse renaissance-dichter Ludovico Ariosto, het model waarop Poesjkin zijn Russische fantasie had geënt.

Enkele perspectieven

Ondanks de heterogeniteit van Tsjajkovski's operawerk zijn er toch enkele constanten merkbaar die dit oeuvre in perspectief kunnen plaatsen. De opera's van Tsjajkovski hebben vaak een precedent in de opera's van Anton Rubinstein. Tsjajkovski's mentor aan het conservatorium van Sint-Petersburg bleef voor hem altijd het rolmodel van de professionele en internationale componist. De slotscène van *Jevgeni Onegin* is ondenkbaar zonder het precedent van *De demon* van Rubinstein. *De maagd van Orléans* was een directe reëliek op het internationale succes van de *grand opéra* van Rubinstein, *Die Maccabäer*. Zoals Rubinstein bleef Tsjajkovski zweren bij het traditionele type van de nummeropera als bewust alternatief voor het doorgecomponeerde muziekdrama van Wagner.

Bij de planning van zijn opera's kon Tsjajkovski bogen op twee kwaliteiten die hij had ontwikkeld: zijn lyrische gave en zijn virtuoze beheersing van uiteenlopende karakteriserende periodestijlen. Tsjajkovski's liefde voor Italiaanse en Franse opera behoevde hem voor de declamatorische excessen van de groep rond Dargomyzski en Moesorgski. Tsjajkovski stond dicht bij de zangers en zangeressen van de Keizerlijke Theaters en wist trefzeker te componeren naar hun noden en talenten. Hij beheerste de declamerende stijl even goed als zijn concurrenten, maar sprong er spaarzaam mee om. Een opera moest voor hem muzikaal blijven. Zijn aanpak kan doorgaan voor een negentiende-eeuwse echo van de beroemde uitspraak van Mozart in zijn briefwisseling of *Die Entführung aus dem Serail*: "maar hartstocht, heftig of niet, mag nooit uitgedrukt worden in die mate dat zij afkeer oproept; muziek mag, ook in de schokkendste situaties, nimmer het oor beledigen, maar moet toch behagen. Omdat muziek altijd muziek moet blijven..." (Mozart aan zijn vader, 26 september 1781)

Zijn tweede sterkte was zijn fenomenale beheersing van alle mogelijke karakteriserende idiomen. Hij beheerste de kunst van het *couleur locale* – wat Verdi *la tinta musicale* noemde – tot in de perfectie. Voor *Opritsjnik* baseerde hij de muzikale kleur op het orthodoxe kerkgezag, in Tsjarodejka op de Russische volksmuziek en de historische traditie van de *skomorochi*, de Russische speellieden. *Tsjerevitsjki* speelt op de dualiteit tussen Oekraïense folklore en de achttiende-eeuwse periodestijl van Sint-Petersburg. Ook *Schoppenvrouw* gebruikt het achttiende-eeuwse idioom. *De maagd van Orléans* dankt zijn kenmerkende idioom aan de massieve koorhymnen van de hemelse stemmen die Jeanne d'Arc aanzetten tot haar goddelijke missie. *Mazepa* is Oekraïens gekleurd, met zijn typische gepunte ritmen, die dicht bij het idioom van de Poolse polonaise staan. De keuze van dit idioom is te verklaren door de historische band tussen

Polen en Oekraïne. *Iolanta* is een sprookje over een prinses die geneest van blindheid. De symboliek van licht en duisternis wordt uitgedrukt in een muziek in pasteltinten.

Tsjajkovski's belangrijkste bijdrage tot de ontwikkeling van het genre ligt in zijn bijzondere relatie tot de esthetiek van het realisme. Muziek liefhebbers associëren de componist doorgaans met ongebreidelde romantiek. Toch werkte Tsjaikovski in een context waarin het realisme de overheersende esthetische doctrine was. Op het einde van zijn leven had hij zelfs contact met de grootste vertegenwoordigers van het realisme van het *fin de siècle*, de toneelschrijver Anton Tsjechov en regisseur Vladimir Nemirovitsj-Dantsjenko. Toch was Tsjaikovski's voorstelling van wat realisme in opera kon inhouden fundamenteel verschillend van de opvattingen en methoden van zijn Russische collega's.

Realisme in opera is geen vanzelfsprekende opgave. Operacomponisten kunnen ernaar streven om hun werk zo dicht mogelijk bij het gesproken toneel te doen aanleunen, maar dan stelt zich onherroepelijk de vraag naar de zin van de muziek in het geheel. Enkele Russische componisten werkten op dit spoor. De pionier was Alexander Dargomyzski. In zijn experimentele opera *De stenen gast* nam hij de tekst van het gelijknamige toneelstuk van Poesjkin letterlijk over, zonder hem om te vormen tot een conventioneel libretto. In zijn compositie streefde hij naar een precieze weergave van de spreektaal. De opera was niet langer ingedeeld in muzikale nummers, maar volgde de ontwikkeling van het toneelstuk op de voet. Dit type is de geschiedenis ingegaan onder de term *opéra dialogué*.

Moesorgski ging nog radicaler te werk in zijn experiment op *Het huwelijk* van Gogol, voordat hij in *Boris Godoenov* een werkbare tussenweg ontwikkelde tussen realistische declamatie en muzikale vormgeving. Toch wist ook zijn methode niet onmiddellijk te overtuigen. In de wandelgangen bij de première van *Boris Godoenov* waren opmerkingen van "een opera zonder muziek" niet uit de lucht.

Tsjajkovski was erg gekant tegen de werkwijze van Dargomyzski en Moesorgski. Hij noemde hun ideaal om "*waarheid te introduceren in opera*" misleidend. Hij zag geen heil in een vocale stijl die al te dicht bij het gesproken woord bleef. In een dagboeknotitie van 23 juli 1888 rekende hij af met de inspanningen van Dargomyzski: "*als er iets bestaat dat meer hatelijk en verkeerd is dan die vruchteloze poging om waarheid te introduceren in een kunstvorm waarin alles steunt op pseudo en waar waarheid in de gangbare betekenis van het woord volledig ongepast is, zou ik het niet weten.*"

Tsjajkovski schreef deze opmerking nadat hij zelf een opera had gecomponeerd die terecht geschiedenis heeft gemaakt als een overtuigende studie in realisme: *Jevgeni Onegin*. De opera gaat over gewone mensen en vertelt een eenvoudige anekdote uit het dagelijkse leven. Alle aandacht gaat naar de tekening van karakters en hun situering in hun sociaal milieu.

Tsjajkovski bereikte het ideaal van het realisme via de tegengestelde weg van Dargomyzski en Moesorgski. Hij werkte niet volgens het principe van de *opéra dialogué*, maar bleef trouw aan het traditionele type van een opera onderverdeeld in muzikale nummers. Als geen andere componist van zijn tijd slaagde hij erin om innerlijke emotie, karakteristiek gedrag en sociaal profiel te synthetiseren in muzikale vormen met een hoog lyrisch gehalte. Zijn realisme schuilt niet in een nieuwe wijze van componeren, maar in de intensiteit waarmee hij traditionele vormen emotionele en dramatische waarachtigheid wist te geven. Het is een realisme van binnenuit, eerder dan een realisme in methode. In 1891 verwoordde hij zijn ervaring als volgt: "*Het komt mij voor dat ik echt de gave bezit om getrouw, oprecht en eenvoudig de gevoelens, stemmingen, en beelden uit te drukken die een tekst suggereert. In die zin ben ik een realist en in mijn diepste wezen een Rus.*" Deze laatste opmerking moeten we begrijpen als verdediging tegen een beschuldiging die hij vaak moest horen: namelijk

dat zijn muziek te internationaal en te weinig Russisch was. Tsjajkovski had goed begrepen dat realisme een belangrijker drijfveer was voor Russische componisten dan de ontwikkeling van een nationaal idioom. Realisme was precies het terrein waarin Russische componisten het verschil trachtten te maken met de grote modellen uit Europa.

Op het einde van zijn leven was Tsjajkovski in de ban van de romans en novellen van George Eliot, de pennaam van de grote Victoriaanse schrijfster Mary Ann Evans. In 1893, zijn sterfjaar, maakte hij een schets voor een libretto op *Mister Gilfil's Love-Story*, het tweede verhaal uit de bundel *Scenes of Clerical Life*. Tsjajkovski was wellicht aangetrokken tot het onderwerp vanwege zijn raakvlakken met *Jevgeni Onegin*. Dit is zijn samenvatting van hoe hij zich het tweede bedrijf voorstelde:

Tweede bedrijf, scène 1: meerdere scènes: 1) tussen de kapitein en zijn verloofde; 2) tussen Tina en de kapitein; 3) tussen Tina, de verloofde, de kapitein en Gilfil, waardoor hun jaloezie ten opzichte van elkaar wordt verklaard, Tina's jaloezie, de jaloezie van de verloofde, de waarheid van de situatie van de kapitein, de verslechterende gezondheid van iedereen, de brutaliteit van Tina, de uitdaging van haar verklaring door de Lord, haar beslissing om hem te verlaten voor Gilfil, Gilfils pijn en jaloezie, enzovoort. Dat alles zou moeten plaatsvinden in het park.

Als scenario voor een moderne film zou dit al behoorlijk veeleisend zijn, voor een opera des te meer. Dat Tsjajkovski zo'n ingewikkeld kluwen aan emoties en relaties nog maar overwoog, getuigt op zich al van zijn zelfvertrouwen in de weergave van emotionele nuances. We mogen een kunstenaar nooit beoordelen op werk dat hij niet heeft gemaakt. Toch had deze ongeschreven opera heel wat verduidelijkt over Tsjajkovski's artistieke project: zijn interesse in het realisme, zijn superieure beheersing van emotionele uitdrukking en sociale idiomen, zijn zin voor psychologische nuance, zijn onovertroffen vermogen om personages te kaderen in hun sociaal milieu. In zijn bestaand oeuvre moeten we die kwaliteiten vaak gaan zoeken onder een melodramatisch uiterlijk. In *Schoppenvrouw* drijft de protagonist zijn geliefde tot zelfmoord in de ijskoude Neva, om zich ten slotte zelf een kogel door het hoofd te schieten wanneer zijn ambitie om fortuin te maken aan de speeltafel mislukt. In *Tsjarodejka* gaat iedereen ten onder door vergiftiging, moord of waanzin – alles overgoten met de sardonische lach van de boosaardige tovenaars die dit slagveld had gepland. De puinhoop van menselijke leed waarin de intrige uitmondt doet ons gemakkelijk vergeten waar de opera echt over gaat: over de kracht van seksuele relaties, een kracht die zowel heilzaam als verwoestend kan zijn.