

I'm very lonely in my way

de Amerikaanse kameropera in de jaren '50 van de 20^{ste} eeuw

door Paul Oomens

De Verenigde Staten in de jaren '40 en '50: steden breiden uit en binnensteden verpauperen. De typische suburbia ontstaan. Technologie doet op grote schaal zijn intrede in huishoudens. Iedereen een auto en een elektrische grasmaaier. Edward Hopper schildert zijn *Nighthawks* (1942) en andere doeken waar de individuele stedeling, ontdaan van alle sentiment en romantiek, in een afstandelijke, koele omgeving staat, hangt of zit. Geen kaarslicht. Wel een t.l.-balk. In deze atmosfeer schrijven Samuel Barber, Ned Rorem en Lukas Foss elk een korte opera over eenzaamheid en menselijke verhoudingen. In de metro, op het vliegveld, aan een bridgetafel, op een cocktailparty zijn hun personages naarstig op zoek. Maar naar wat? Onvervulde verlangens. Maar welke? Zij willen zich binden, maar toch ook weer niet. Onder de oppervlakte broeit het.

Het is een unieke ervaring om de drie korte opera's in hun onderlinge samenhang én verschillen te ervaren. Bovendien zijn de opera's van Rorem en Foss nooit eerder in Nederland te zien geweest. De drie opera's duren bij elkaar veertig minuten. Daarom presenteert KamerOperaProject de korte opera's in samenhang met twee pianostukjes en vijftien prachtige liederen van Samuel Barber, Ned Rorem en, als contrast, drie andere componisten.

Samuel Barber: Two Step

De voorstelling begint met *Two Step* uit *Souvenirs* (1952). Samuel Barber (1910-1981) schreef deze suite voor piano-vierhandig als een licht stukje amusement voor vriend en pianist Charles Turner en zichzelf. Het stuk werd beroemd toen Todd Bolender er op 15 november 1955 een choreografie op baseerde voor het New York City Ballet. Nostalgie en humor strijden om de voorgrond. De muziek roept de sfeer op van het oude New York ten tijde van schrijfster en architecte Edith Wharton. Luxe, pluche stoffen, subtiele ironie over de *upper class*, de sfeer van statige hotels die juist in de jaren '50 massaal tegen de grond gaan of intensief gemoderniseerd.

Ned Rorem en de traditie van de American Art Song

Met de eerste vijf liederen van Ned Rorem (1923-) raken we het hart van de traditie van de *American Art Song*, het Amerikaanse equivalent van het Duitse *Lied*, cq. de Franse *mélodie*. De reputatie van Ned Rorem berust op twee pijlers: zijn geruchtmakende en grensverleggende autobiografische dagboeken uit met name de jaren '50 en '60 en zijn honderden liederen. Behalve Charles Ives zijn er geen Amerikaanse componisten die zoveel indrukwekkende *art songs* heeft geschreven als Ned Rorem. Luisteren naar de liederen van Rorem is als een reis door de 20^{ste} eeuwse Amerikaanse dichtkunst. Elk lied is een persoonlijke lezing van een gedicht, waarbij Rorem zich niet concentreert op de uitbeelding van individuele frasen, maar de versterking van de algehele vorm en 'impact' van de tekst.

Rorem's respect voor de literaire tekst vertaalt zich in één belangrijke stelregel: '*never repeat a word that the poet has not repeated in the poem itself.*' Russell Platt, een leerling van Rorem, herinnert zich hoe Rorem eens in woede ontstak toen hij een delicate tekst van Rainer Maria Rilke verkrachtte door een simpel woord weg te laten:

When in a Rilke setting I accidentally omitted a preposition and proposed to let a sleeping dog lie, he parried, "Well, why not add a word, then? Say, 'Hyacinths'? [...] For Ned the rule made sense, never more firmly than in some of his early gems, as in *Early in the Morning* (1958), in which Robert Hillyer's precious syllables dot the brow like beads of sweat after a luscious dream.

Rorem werkt tussen 1949 en 1958 in Frankrijk, ontmoet daar en in Italië veel Europese kunstenaars en staat, als componist, onder grote invloed van Ravel en Poulenc. Dat is goed te horen in liederen als *The Waking* (1959), waarin elke syllabe een enkele nootwaarde meekrijgt, net als overigens in veel liederen van Eric Satie. *Orchids* (1959), een lied na de pauze, schildert heel goed de totale sfeer van 'lusteloze' orchideeën die over een pad hangen, '*limp and damp*'. De hele textuur van tekst en pianobegeleiding draaien om de expressie van '*limp and damp*'. Zijn liefde voor Francis Poulenc komt direct tot uitdrukking in het lyrisch-melancholische *For Poulenc* (1963), bedoeld als ode aan zijn vriend. In de laatste strofe (all *Paris is alone for this brief leafless moment*) klinkt in de piano het Ave Maria uit de opera *Dialogues de Carmélites* van Poulenc.

Samuel Barber: gentleman en lyricus

Samuel Barber is de meest bekende 20^{ste} eeuwse Amerikaanse componist van vocale muziek. Geliefd bij zowel publiek als zangers. In de jaren '30 en '40, echter, kwam zijn naam nauwelijks voor in muzikale kritieken en boeken over muzikale ontwikkelingen in de Verenigde Staten. In de turbulentie van recessie, politieke emancipatie van de arbeidersklasse en (vooral) Duits modernisme, bleef Barber een romantische lyricus bij uitstek, georiënteerd op vooral de Duitse muzikale traditie én een stedelijke gentleman uit de upper class, enigszins Engels en stijf van voorkomen, maar tegelijkertijd met een vileine, scherpe humor.

Als bariton zong Barber veel van zijn liederen ook zelf. Mede daarom zijn er nog steeds veel vroege liederen van Barber slechts in manuscript voorhanden. *Love at the Door* (1934) en *Night Wanderers* (1935) zijn bijvoorbeeld pas in 1994 gepubliceerd, 13 jaar na de dood van Barber. *With Rue My Heart Is Laden* (1928) behoort tot de allervroegste gepubliceerde liederen van Barber (G. Schirmer, 1936). Het is de toonzetting van een beroemd gedicht van A.E. Housman uit diens *A Shropshire Lad*. Barber draagt het op aan Gama Gilbert, violist, muziekcriticus en met Menotti een van diens beste vrienden van het Curtis Institute of Music. In 1940 publiceert G. Schirmer *Four Songs*, op.13. In het programma zijn de twee meest succesvolle liederen hieruit opgenomen. *A Nun Takes the Veil* (1937) is gebaseerd op een Victoriaans gedicht van Gerard Manley Hopkins. Het is een zoektocht naar rust in de natuur, een onderwerp dat Barber erg aan het hart ligt en mede verklaart waarom hij in de jaren '40 New York ontvlucht en neerstrijkt in het landelijke Mt. Kisco, samen met zijn vriend Gian Carlo Menotti. Het andere succesvolle lied is *Sure on This Shining Night* (1938).

De liederen van Barber zijn altijd puur vocaal gedacht, met veel respect voor de zangstem, altijd tonaal, altijd in essentie lyrisch en dramatisch. Harmonisch gezien passen de liederen bij het laat-romantische idioom van Brahms en Wolf. Barber's gevoel voor proportie en totale vorm maakt dat diens liederen altijd een complete en afgeronde indruk maken.

Contrast: *Sugar in the Cane* van Paul Bowles

In hun oriëntatie op de Duitse en Franse muzikale traditie contrasteren de liederen van Rorem en Barber scherp met die van componisten als Aaron Copland en Paul Bowles, die in dezelfde periode meer aforistische, puntige songs schrijven, dicht tegen Amerikaanse comboy-songs, hymnen en jazz aan. Paul Bowles (1910-1999) is vooral bekend als auteur van het beroemde *A Sheltering Sky* (1948) en diens lange leven in Tanger, Marokko. Veel minder bekend is dat hij ook componeerde. In de jaren '30 studeert hij bij Aaron Copland, Roger Sessions en Virgil Thomson en verdient vooral geld door *Gebrauchsmusik* voor Broadway-theaters te schrijven. Zijn hele leven schrijft hij krachtige, geïnspireerde liederen, zoals *Sugar in the Cane* uit de *Blue Mountain Ballads* (1946). Bowles wil zo dicht mogelijk bij de Amerikaanse spreektaal blijven. Zijn doel was 'distorting speech the least amount possible. Singing, it seems to me, should be an extension of speech.'

Samuel Barber: Excursions

Aan het einde van het eerste blok liederen en als opmaat tot *A Hand of Bridge* klinkt het eerste deel, *Un poco allegro* uit de *Excursions* (1942-44), een vroege pianosuite van Barber. In zekere zin staat deze muziek wat verder af van Barber's kenmerkende, neo-romantische idioom. We zijn hier beland bij droge, ietwat verwrongen commentaren op boogie-woogie, blues, cowboy songs, opvallend in de buurt van de klankkleuren van Strawinsky, zoals in diens *Ragtime* (1918) of *Tango* (1940).

Gian Carlo Menotti: librettist van *A Hand of Bridge*

En dan komen we bij de eerste opera op het programma: *A Hand of Bridge* van Samuel Barber uit 1959. Een opera die er niet zou zijn geweest als Gian Carlo Menotti (1911-) zijn vriend niet gevraagd zou hebben een muzikale bijdrage te leveren aan het theaterfestival in Spoleto. Menotti schrijft zelf het puntige libretto. Dat was overigens niet voor het eerst. Een paar jaar eerder leverde Menotti ook al het libretto voor Barber's avondvullende opera *Vanessa* (1954).

In de jaren '50 leven Menotti en Barber broederlijk samen, ver buiten New York, in een landhuis in Mt. Kisco. Het is een wonderlijke relatie tussen de twee: de introverte, Engelse en gecultiveerde Barber versus de extroverte, Italiaanse en gulzige Menotti. In het puriteinse Amerika van de jaren '50 kan dit natuurlijk niet: twee mannen die zomaar samenwonen. De buurt spreekt er schande van.

Festival van de Twee Werelden

Op deze plaats is het goed om iets verder uit te wijden over Menotti's activiteiten in Spoleto, omdat die de korte duur van *A Hand of Bridge* verklaart en omdat Menotti een jaar later ook Lukas Foss vraagt een korte opera voor dit festival te componeren. Halverwege de vijftiger jaren reist Menotti met dirigent Thomas Schippers naar Spoleto in hartje Italië met zijn communistische burgemeester, twee theaters die voor een lage prijs te huur zijn en 'no nightclubs, no fashionable beach or gambling casinos'. Ze organiseren er een festival dat het oude Europa en de nieuwe Verenigde Staten bijeen moet brengen. Op het *Festival van de Twee Werelden* is plaats voor alle denkbare kunsten, liefst in een innige interactie met elkaar.

Met tomeloze energie haalt Menotti voor de eerste editie in 1958 de allerbeste regisseurs, choreografen, dirigenten, décor- en kostuumontwerpers en musici bij elkaar én alle daartoe benodigde giften. Er is ruzie en gedoe over de organisatie, over de vergoedingen en de beschikbare repetitietijd, maar het publiek stroomt toe en is in dat eerste jaar getuige van een legendarische Macbeth van Verdi in een regie van Luchino Visconti.

Voor de tweede editie van het festival in 1959 creëert Menotti het tweeluik *Fogli d'Album - Album Leaves*. In twee avondvullende voorstellingen ziet het publiek een keur van korte teksten, klein muziektheater en andere muzikale kleinoden voorbijkomen, qua

lengte variërend van drie minuten tot een kwartier. De eerste avond is aan Europese auteurs en componisten gewijd. De tweede, Amerikaanse avond op 17 juni 1959 bevat werk van Wystan Hugh Auden, wiens gedicht *Ballad* volledig geënceneerd wordt uitgevoerd, opnieuw Menotti zelf, Dorothy Parker, Paul Bowles, Aaron Copland, Carl Davis en Samuel Barber's korte *A Hand of Bridge*.

Samenvatting van *A Hand of Bridge*

A Hand of Bridge begint en eindigt met vier vrienden die ergens in een huiskamer bridge spelen. Dat ziet er saai uit, tot de aandacht wordt gevestigd op wat elk van de vier écht bezig houdt. Dan blijkt direct hoe vervreemd ze van elkaar zijn. Elk van hen leidt een geheim, eigen leven. Sally (mezzo-sopraan) kan aan niet anders denken dan een exuberante hoed die ze wil kopen. Haar echtgenoot, Bill (tenor), vraagt zich af of Sally weet heeft van zijn overspel met de schone Cymbeline. Geraldine (sopraan) voelt zich in de steek gelaten door zowel echtgenoot David als voormalige minnaar Bill. Weemoedig vraagt ze zich af waarom ze niet meer tijd heeft gevonden om voor haar stervende moeder te zorgen. David (bariton), tenslotte, vastgelopen in zijn werk, droomt over naakte, Nubische slavinnen en een marteling van zijn baas Mr. Pritchett. Elke 'ariëta' wordt onderbroken door een jazz-achtig motief (met recitatief) dat de kijker uit de 'monologue interieur' van een individueel karakter trekt en de kale realiteit van de vier kaartspelende individuen benadrukt. Oppervlakte en dieptewerking wisselen elkaar op deze manier steeds af tot de climax waar de vier stemmen gelijktijdig hun gedachten de vrije loop laten.

Barber en Menotti beleven veel plezier tijdens de totstandkoming van *A Hand of Bridge*. De vier karakters zijn namelijk geïnspireerd door gemeenschappelijke vrienden en bekenden. Zo is de overspelige Bill geënt op Menotti's kwaadsprekende buurman in Mt.Kisco, die pretendeert erg religieus te zijn (maar intussen ...). Dezelfde Bill fantaseert over de mannen met wie 'zijn' Cymbeline nog meer het bed deelt, namelijk Christopher (neef van Barber), Manfred (vriend van Barber), Chuck (pianist en vriend Charles Turner), Tommy (dirigent Thomas Schippers), Dominic (zoon van de burens).

Contrast: *Only* van Morton Feldman

Na *A Hand of Bridge* zijn opnieuw enkele liederen van Barber en Rorem te horen. De zangers staan alleen in de ruimte en zijn overgeleverd aan hun eigen gedachten en eenzaamheid. Contact maken is er niet bij. Dat geldt zeker ook voor de ijzingwekkende korte vocale solo uit 1947 van Morton Feldman (1926-1987). De tekst van Rainer Maria Rilke is een epitaf voor een te jong gestorven persoon. Geen pianobegeleiding. Geen vibrato. Strak. Kervend scherp en toch zacht. De Europese zangtraditie is hier ver weg. Aan de andere kant kan dit werkje, samen met de korte vocale solo's van John Cage, zoals *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* (1942) ook worden gezien als het verder op de spits drijven van de harmonisch en ritmisch 'uitgeklede' muziek van Eric Satie. In 1988 zingt de sopraan Joan La Barbara dit werkje volstrekt eenzaam midden in de nacht, in de regen, vanaf het dak van het Muziektheater in Amsterdam als onderdeel van John Cage's *Musicircus*.

Ned Rorem onder de indruk van Menotti

De invloed van Gian Carlo Menotti op de korte, na-oorlogse Amerikaanse opera gaat verder dan de mooie libretti die hij aan Samuel Barber en Lukas Foss levert. In zijn eigen korte opera's bouwt hij verder op Puccini's *verismo* en diens gevoel voor humor en theatrale effecten. Na het succes van *Amalia goes to the Ball* (1936) en *The Old Maid and the Thief* (1939) nodigt de staf van het Curtis Institute of Music in Philadelphia Menotti uit om in 1943 enkele cursussen te geven op het gebied van 'dramatische vormen'. In de schoolbanken zit dan de 18-jarige Ned Rorem die zich later de lessen van Menotti nog goed voor de geest kan halen:

I thought he was the most glamorous man in the world. I had never personally come into contact with a person from Italy. [...] He was dashing, charming, and I figured out all sorts of ways in which I could contrive to be on the same bus with him, or perhaps the same train with him coming to New York. [...] Whether you like it or not, the fact exists that due to Menotti, and only Menotti, the whole point of view of contemporary opera in America, and perhaps in the world, is different from what it would have been had he not existed. [...] Menotti wrote operas that were not only operatic, but wonderfully theatrical. Also they were easy to produce. They had small orchestras and they were singable. After the success of *The Medium* (1945) every composer in America said, "If Menotti can hit the jackpot, so can I." Everyone in the middle 1940s was writing operas like mad.

Ned Rorem houdt zich in zijn eigen opera's tot 1970 doorgaans aan een paar belangrijke kenmerken die ook in de kaskrakers van Menotti te zien zijn: een simpel gegeven, een partituur die goed te zingen is, niet te lang duurt en ook niet overdreven veel zangers en decors telt. Uitzondering is het lange *Miss Julie* (1965), maar die opera flopte dan ook jammerlijk. Rorem waardeert de transparantie van Menotti's libretti, maar schuwt wel al te veel ge-'psychologiseer'. Vandaar zijn liefde voor het werk van Gertrud Stein (*Three Sisters Who Are Not Sisters*, 1969) en het werk van Frank O'Hara, dichter en schrijver van het libretto van de *Four Dialogues* uit 1954.

O'Hara's tekst is voor Rorem aantrekkelijk vanwege de directe, onopgesmukte stijl en het sjabloon-achtige verloop van de plot. Het drama voltrekt zich recht door zee: voor subtiliteiten en tere gevoelens is geen plaats. Rorem drukt zich in die jaren heel helder uit over de eisen die hij aan een operalibretto stelt:

An opera libretto cannot be multileveled psychiatry. It must be blood and picnics, hate and drinking-songs, love, ghosts, potions and posies.

Een groter contrast met Menotti's eigen, fijnzinnige libretto voor *A Hand of Bridge* is nauwelijks denkbaar. We zijn hier bijna bij de 18^{de} eeuwse komische *intermezzi* beland, zoals Pergeles's *La Serva Padrona* (1733).

Samenvatting van *Four Dialogues*

Four Dialogues kent een strikte sonatevorm waarvan de vier secties de aloude komedie vertellen van man (tenor) ontmoet vrouw (sopraan). Onder begeleiding van twee virtuoze pianisten ontmoeten de twee elkaar in de metro in New York; de piano's roepen piepende treinstellen op, metaal op metaal, terwijl de man en vrouw luidruchtig met elkaar aan het flirten slaan. De tweede scène is een verleidingscène in een auto op een parkeerplaats op een luchthaven; de twee piano's laten een luie wals horen, terwijl de vrouw bezwijkt voor de charmes van de man. Zonder pauze ontvlamt in de derde scène een echtelijke ruzie; hij verwijt haar zijn krant te kreukelen. Het leidt tot kletterende klavieren, een schreeuwende vrouw en een grommende man. Tenslotte, in de laatste scène, zijn de twee uit elkaar gegaan. De een is in Spanje terecht gekomen, de ander is in New York gebleven. Over de oceaan zingen ze elkaar toe, terwijl ze zich verwonderen over liefde, jaloezie en wat ze nu het beste kunnen gaan doen. En alles eindigt in een beklemmende stilte.

De lokatie van de eerste uitvoering van de *Four Dialogues* werkt het vervreemdende karakter van het werk in de hand. Op 23 maart 1955 klinkt het tijdens een privé-concert in het oude paleis van gravin Pecci Blunt in Rome. Rorem stelt zelf, geamuseerd, vast dat dit overdadige, slaapverwekkende oude-wereld decor prachtig anachronistisch werkt

ten opzichte van de 'gladde non-poëzie en ordinaire muziek die, in zijn compactheid van een stripverhaal, tien jaar vooruitloopt op Pop-Art.'

Contrast: Piccola Serenata van Leonard Bernstein

In het derde blok van liederen maken de zangers zich langzaam maar zeker op voor de cocktail party in *Introductions and Goodbyes* van Lukas Foss. Leonard Bernstein (1918-1990) schreef naast zijn bekende theaterwerken ook veel losse *art songs*. Een behoorlijk aantal is vooral als ontspannend divertissement te zien. Het late *Piccola Serenata* (1979) is daar een goed voorbeeld van, voor het eerst gepubliceerd in *A Song Album* in 1988. Voor het publiek een ontspannend moment, als laatste opmaat naar het absurde *Introductions and Goodbyes* van Foss. Even geen literair hoogstandje, maar een simpele nonsense-syllaben.

Gian Carlo Menotti: librettist van *Introductions and Goodbyes*

In 1959 nodigt Menotti de jonge componist en dirigent Lukas Foss (1922-) uit om voor de derde editie van het festival in Spoleto eenzelfde type bijdrage te leveren als Barber eerder heeft gedaan in *A Hand of Bridge*. De getalenteerde Lukas Foss ontvlucht in 1937, als zovelen, met zijn ouders nazi-Duitsland. Ook hij studeert aan het Curtis Institute of Music in Philadelphia. Paul Hindemith geeft hem compositielessen en Sergei Koussevitzky leert hem dirigeren. Tot 1960 schrijft hij in een neoklassiek, eclectisch idioom, met diverse invloeden variërend van Bach tot Strawinsky. Hij heeft al twee opera's geschreven (*The Jumping Frog of Calaveras County* in 1950 en *Griffilkin* uit 1955), als Menotti Foss de opdracht om een opera van negen minuten te schrijven. In die periode verkeert het werk van Foss in een overgangsfase van neo-klassiek naar 'gecontroleerde improvisatie'. Dat is in de inleiding en aan het einde van *Introductions and Goodbyes* overigens goed te horen.

Menotti geeft in het libretto opnieuw een sarcastisch commentaar op de etiquette van de Amerikaanse upper middle class en de daaruit vloeiende leegte. Een andere overeenkomst met *A Hand of Bridge* is dat de opera zich in één ruimte afspeelt, slechts een paar personages telt en een beperkt aantal handelingen. Verschillen zijn er ook: *Introductions and Goodbyes* heeft een veel minder psychologische tekst dan *A Hand of Bridge*. Waar we in *A Hand of Bridge* inzage krijgen in de gevoelens van de personages, blijven we in *Introductions and Goodbyes* naar de buitenkant van de personages kijken..

Samenvatting van *Introductions and Goodbyes*

Een ober prepareert een tafel. Hij mixt Martini's, poetst en zet glazen klaar. Hij verdwijnt. De heer McC. (bas-bariton) verschijnt, inspecteert de tafel. De deurbel gaat. McC opent de deur en verwelkomt Miss Addington-Stitch en graaf De la Tour-Tournée. 'How do you do, Miss Addington-Stitch. How do you do, Comte de la Tour-Tournée.' Hij laat het echtpaar binnen, waarna de deurbel opnieuw gaat. McC laat de nieuwe gasten binnen en stelt ze voor aan de gasten die al aan de Martini's nippen. Op deze wijze laat McC negen gasten binnen, met als hoogtepunt, eregast en draaipunt in de opera: Generaal Ortega y Guadalupe. Op dat moment nemen de eerste gasten alweer afscheid: 'Mrs. Wilderkunstein, General Ortega y Guadalupe. Good-bye, Mrs. Wilderkunstein.' Als laatste neemt de generaal afscheid van de gastheer. Waarna de gastheer alleen achter blijft.

De opera is een theatrale abstractie van een cocktail party die teruggebracht is tot zijn kale kern: een bijeenkomst waar men welkom wordt geheten - en tot ziens wordt gewenst. De opera gaat op 5 mei 1960 concertant in première in New York onder leiding van Leonard Bernstein. In de zomer van 1960 is de opera dan in zijn geënceneerde versie in Spoleto te zien. Niemand minder dan Andy Warhol tekent daar voor het

decorontwerp. En zo is de cirkel rond: want Warhol ontwerpt in hetzelfde jaar ook de omslag van de eerste uitgave van G. Schirmer van de partituur van *A Hand of Bridge*.

Tot slot

Het drieluik *A Hand of Bridge*, *Four Dialogues* en *Introductions and Goodbyes* geeft drie heel verschillende commentaren op het huiselijke Amerika van de jaren '50. Samuel Barber geeft zijn verdwaalde personages een realistisch én psychologisch reliëf mee. Ned Rorem kiest, op basis van een prachtig libretto van Frank O'Hara, daarentegen voor een schematisch, onpsychologisch, stripboek-achtig liefdesverhaal dat zich in de eerste twee delen buiten in die delen van de openbare ruimte afspeelt die wel het minst met affectie en gevoelens geassocieerd worden: de metro en een parkeerplaats op de luchthaven. En hij creëert daarmee een heel ander theateraal effect. Bij Lukas Foss, tenslotte, wordt de realiteit van een cocktail-party tot een rondtollende abstractie van namen. Drie totaal verschillende benaderingen van in de kern hetzelfde gegeven: de kwetsbare moderne, westerse mens, badend in welvaart, in een koude, stedelijke omgeving. En voor wie het allerminst vanzelfsprekend is zijn of haar gevoelens te benoemen en te delen met anderen.