



Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Messe

HEINRICH SCHÜTZ /
PETER SELLARS / LOS
ANGELES MASTER
CHORALE

De heruitvinding van het Requiem



Johan Thielemans

Gezien op 15 juni 2025
Bozar, Brussel

De Amerikaanse regisseur Peter Sellars heeft een sterke band met Brussel. In de jaren tachtig van de vorige eeuw nodigde Gerard Mortier hem uit om zowel een klassieke opera als een nieuw werk te regisseren. De opvoeringen riepen sterk uiteenlopende reacties op. Bewondering en afschuw vielen hem ten deel. Maar dat deerde Sellars niet: na Brussel was hij een gegeerde gast in de internationale operawereld. Hij werd uitgenodigd door gerenommeerde festivals zoals die van Salzburg en Aix-en-Provence. Zijn producties deden Brussel niet meer aan. Tot nu dus.

17 JUNI 2025

Des te bijzonder om nu in Bozar een recente productie van hem te zien. Zijn keuze viel op de muziek van Heinrich Schütz (1585-1672) en zijn 'Musikalische Exequien' uit 1635. Het woordje 'ex' in de titel vat de essentie van het werk: het gaat over weggaan uit (Lat: *ex*) het leven. De ondertitel luidt: 'Concert in de vorm van een Duitse Begräbnis-Messe'. Schütz schreef het voor zijn beschermheer. Voor Sellars kreeg het werk een heel persoonlijke betekenis want zijn vader overleed tijdens de corona-epidemie. Van privéverdriet maakte Sellars een voorstelling met een brede menselijke betekenis.

Schütz schreef een oratorium dat door Sellars omgezet wordt in een theatrale actie. Hij doet daarvoor beroep op het Los Angeles Master Chorale, één van de beste Amerikaanse koren, en smeedt de koorleden om tot zingende acteurs. Zo ontstaat een uitvoering die zich tussen oratorium en opera beweegt.

De theatrale kant onderstreept Sellars nog voor de muziek begint. We zien een witte operatietafel staan, te midden van stoelen. Enkele mensen komen binnengewandeld, ze kennen elkaar duidelijk, begroeten en omhelzen elkaar. Eenmaal iedereen aanwezig, gaat de groep zitten en komt de dirigent naar voor.

De ceremonie kan beginnen. De eerste woorden luiden: “*Nacket bin ich von Mutterleibe kommen*”. Iemand maakt zich los uit de groep en gaat op de tafel/kist liggen. Een ander lid komt naast de dode zitten en zingt met een kwetsbare stem zijn aria. In die eerste scene zit zo de kern van de voorstelling vervat.

Er zit een bijzondere spanning tussen het realisme waarmee de treurenden op hun stoel zitten, en de kist die symbolisch aanwezig is. De zanger wordt een personage. Dat hij treurt, heeft een effect op de manier waarop hij zingt – en de muziek van Schütz krijgt hierdoor een emotionele lading die ze niet heeft bij een concertuitvoering. Omdat de zanger dicht bij de dode gaat zitten, ontstaat er een diepe band tussen de twee. Later zal de keuze van Sellars nog aangrijpender worden als hij een duet tussen twee sopranen uitwerkt als een gesprek tussen een treurende vrouw en de zingende ‘dode’ in de kist. Zo vervaagt de grens en worden dood en leven innig verbonden. Ook alle solisten, de leden van het koor, halen hun tekst sterk naar zich toe: we zien woede, wanhoop, berusting.

Als men zingt over het leven als een tranendal, vol angst en ellende, bedekken de zangers met twee handen hun oren - alsof ze zich afschermen tegen het dagelijkse lijden.

Deze intense scenes worden verbonden dankzij de tussenkomsten van het koor. Sellars grijpt hierbij terug naar een methode die hij ontwikkelde in eerdere operaregies. Daarbij liet hij de tekst niet alleen zingen, maar ook omzetten in gebarentaal. Het zorgde ervoor dat zowel zangers als koorleden fysiek betrokken werden bij de tekst én de muziek. Een mooi voorbeeld daarvan was Händels oratorium ‘Theodora’, dat hij regisseerde voor het Glyndebourne Festival (nog altijd te bekijken op DVD).

Nu in deze regie heeft Sellars de gebarentaal directer verstaanbaar gemaakt. Hij gaat terug naar de tekens uit de retoriek: als het koor de Heer aanroept, dan gaan alle armen de lucht in. Als men zingt over het leven als een tranendal, vol angst, nood en ellende, bedekken de zangers met twee handen hun oren – alsof ze zich afschermen tegen het dagelijkse lijden. Dat maakt een grote indruk omdat alle leden van het koor zich totaal in de menselijke kant van de ‘Musikalische Exequien’ inleven. Dirigent Grant Gershon krijgt een nieuwe taak: hij krijgt geen plek vooraan – waar hij de machtige spelverdeler zou zijn – maar beweegt zich tussen de koorleden. Op momenten van wanhoop werpen de zangers zich op de grond. Hij gaat dan zelf door de knieën om vanuit die houding zijn zangers te leiden. Ook de dirigent wordt op die manier getheatraliseerd. In koorleider Grant Gershon vindt Sellars een uitstekende bondgenoot om muziek, emotie en theater samen te brengen.

Ook de belichting straalt. Hiervoor tekent Sellars trouwe medewerker, James Ingalls. Hij heeft een sterk wit licht op de tafel/kist gezet, zodat dit object een centrale plaats krijgt. De scenische ruimte wordt met licht breed of klein gemaakt. In de Brusselse Bozar krijgt dat nog extra cachet wanneer het majestueuze orgel van de Henri Le Boeuf zaal dankzij het licht een overweldigende aanwezigheid krijgt.

Ook het koor zingt extatisch dat de heidenen zullen ‘verlicht’ worden, tot de glorie van Israël.

Het requiem wordt gevolgd door de 'Lofzang van Simeon'. De scene wordt helemaal leeggemaakt en de zangers mimeren een graflegging (het anekdotische doet wat af aan de kracht van wat voorafging.) Een deel van de sopranen en een hoge mannenstem verlaten het podium. Vanop de loges op het derde balkon dwarrelen hun stemmen, als waren het engelenstemmen, naar beneden. Het is een dubbelkorig effect, dat Schütz bij zijn Italiaanse leermeesters in Venetië leerde. Het hemels koor besluit met "de doden zijn in de hand van de Heer en geen kwelling deert hen". Ook het koor zingt extatisch dat de heidenen zullen 'verlicht' worden, tot de glorie van Israël. Die laatste gedachte krijgt binnen de huidige actualiteit wel een bijzondere betekenis, wetende dat het echte Israël buiten de zaal wild tekeer gaat tegen Palestijnen, die als heidenen worden gezien.

In de tekst zijn in feite twee niveaus te onderscheiden. Er is een pessimistische visie op het leven: het is hier een tranendal, zo luidt het, waar we slechts korte tijd verblijven met niets dan ellende en sleur. Het wordt verbazend realistisch als de tekst stelt dat we hier zeventig jaar blijven, en als het goed gaat misschien tachtig jaar. Al verheugen we ons over onze sterkte, toch is alles slechts moeite en leed geweest. Het oratorium van Schütz werd geschreven in een tijd dat er godsdienstoorlogen woedden in Europa. Een spoor hiervan vind klinkt wanneer wordt gezongen "Ga heen, mijn volk, ga in uw binnenkamer en sluit de deuren achter u, verberg u een korte tijd, tot de toorn voorbij is". Veel actueler kan niet.

Maar naast dit realistisch niveau, bevat de tekst ook een utopische dimensie. De teksten stellen een optimistische ontsnappingsroute voor: de weg naar de Heer, die na de dood zorgt voor de eeuwige rust, althans voor wie gelooft. De dood is dan louter een overstap naar het rijk van de vrede (dat er een onderliggend verlangen naar zelfmoord is, wordt niet aangeraakt). Zo is het treuren bij een overledene dubbelzinnig: want de dood is de poort naar de zalige rust. In dat verhaal vinden gelovigen troost.

De teksten van dit alternatieve requiem zijn niet alleen interessant en hedendaags relevant ook de muziek boeit. Heinrich Schütz introduceerde de muzikale esthetiek van Monteverdi in Duitsland en vond hiermee aansluiting bij de avant-garde die deze vroege barok was. Dankzij de theatrale aanpak van Sellars krijgt de partituur een grote emotionele uitstraling. Hij plaatst de treurende mens in het middelpunt. Het Los Angeles Master Chorale schittert en voor alle solo's kan het een beroep doen op niet minder dan achttien koorleden. Dat deze muzikale prestaties daarbij een perfecte theatrale hevigheid krijgen, draagt bij tot een heel unieke, boeiende uitvoering. Sellars' bijdrage werpt zelfs een nieuw licht op de emotionele uitdrukingskracht van de muziek van Heinrich Schütz. Dit is een requiem dat blijft nazinderen.