Wagner aan de Noordzee: 160 jaar Wagnertraditie in Nederland (6)

De periode 1960 – 1986: de jaren waarin de opera meedeinde op de golven van de toegenomen welvaart, maar de Wagner-opera een lelijk eendje bleef.

door Leo M. Cornelissen

In dit relaas over de belangstelling in ons land voor de muziek van Richard Wagner - en daarmee impliciet ook die voor de opera in het algemeen - zijn we omstreeks 1960 aanbeland. Bezien vanuit de wereld van de opera in ons land, kan de tijd vanaf de 2e Wereldoorlog tot op heden onderscheiden worden in drie opeenvolgende episodes: die van 1945 tot ca.1960, vervolgens die van rond 1960 tot 1986 en daarna die vanaf 1986 tot op heden. De redenen daarvoor mogen helder zijn.
1945 – 1960: Omvat de opbouwfase van een nieuwe landelijke operaconstellatie.
1960 – 1986: De doorontwikkeling daarvan en bestendiging van een solide positie binnen de Nederlandse cultuursector; 1960 als samentrekking van de voor opera belangrijke jaren 1959, 1961, 1964; (de navolgende cijfermatige overzichten hanteren om statistische redenen 1961 of 1964).
1986 – 2021: De komst van een volwaardig operatheater bracht een nieuwe dynamiek in de algehele operareceptie teweeg en dat betrof met name die van het Wagnerrepertoire.
(om de actuele ontwikkelingen van de laatste 10 jaar nauwgezetter te kunnen volgen wordt deze periode nog onderverdeeld in 1986-2011 en 2011-2021).
Zoals we zullen zien, zijn er behalve deze opera-gerelateerde overwegingen, ook vanuit maatschappelijk oogpunt argumenten voor deze tijdsafbakeningen.
Deze zesde en voorlaatste aflevering van de 160-jarige Wagner-geschiedenis in ons land, beschrijft dus de naoorlogse periode van ca. 1960 tot 1986 waarin de opera zichzelf herstructureerde en een dominante positie in het Nederlandse kunstenveld wist te veroveren. Hoe het daarbij de Wagneropera verging, komt hier vanzelfsprekend uitvoerig aan bod.

De overgang van de 50er naar de 60er jaren

De eerste jaren na de 2e W.O. van 1945 tot 1959 zijn al in de vorige aflevering beschreven. Vanuit opera-oogpunt en zeker voor de in Wagner geïnteresseerden, is 1959 als jaarkeuze heel begrijpelijk. Immers, na 75 jaren van niet aflatende Wagneractiviteiten stopte toen de Wagnervereeniging met haar eigen werkzaamheden. Zij was meer dan een halve eeuw lang de belangrijkste operaorganisatie van Nederland geweest. Een absoluut markeringspunt in onze operahistorie. Deze gebeurtenis heeft ook zijn gevolgen gehad voor het Nederlandse Wagner-wel en -wee nadien. Immers met het wegvallen van het dominante op Wagner gerichte productie-instituut dat de Wagnervereeniging was, verdween ook de permanent aanwezige aandacht voor dit repertoire. Daarmee was een nieuwe situatie ontstaan. Voor de opvoering van scenische Wagnerstukken in ons land was men sedertdien, en nog steeds, volledig aangewezen op het beleid van het ene grootschalige landelijke operahuis en de twee bescheidener regionale collega's. De zeer schaarse buitenlandse (gast)optredens in dit genre daargelaten. Dit betekent dat de geschiedenis over Wagner in Nederland na 1959 nagenoeg compleet samenvalt met die van de opera in zijn geheel in ons land. Dit laatste is niet het doel van deze geschiedschrijving. Die blijft fragmentarisch en op hoofdlijnen voor zover dat van belang is voor het hier centraal staande relaas over de Wagnerreceptie in ons land.

De eerste 15 naoorlogse wederopbouwjaren van Nederland zaten er in 1960 op. De grootste noden waren gelenigd en economisch was Nederland inmiddels redelijk op orde. De doorbraak van velerlei technische vindingen (televisie!) bood de maatschappij als geheel en de individuele bewoners ongekende nieuwe mogelijkheden op velerlei terrein. Voor velen brak een betere tijd van leven aan zoals men die nog niet had meegemaakt. Mentaal, qua geestelijke beleving, sloot deze tijd voor velen echter nog aan bij het gedachtengoed van voor de oorlog. Met de materiële verbeteringen en de toegenomen meer internationale oriëntatie groeide evenwel het ongenoegen met de bestaande maatschappelijke en politieke verhoudingen. Vooral bij het meer vooruitstrevende en artistieke deel van de bevolking, jongeren en studenten.

Gaandeweg de jaren na 1960 kwam dat - ook internationaal gezien - tot een ontlading. De tijdgeest veranderde duidelijk en snel. Hierover later meer.

Deze ontwikkelingen gingen natuurlijk ook aan de gevoelige operawereld niet voorbij.
We zagen eerder dat de positie van de leidende landelijke operaorganisatie als in een estafetteloop in het midden van de 20e eeuw aan opeenvolgende organisaties werd doorgegeven. De Wagnervereniging stichtte met als einddoel een toekomstige Nationale Opera, al in 1939 - met de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst en de Volksuniversiteiten - de *Nederlandsche Operastichting*. Die werd door de oorlog in de wielen gereden en ging in 1941 de facto over in het *Gemeentelijk Theater Bedrijf - afdeling Opera* in Amsterdam en die werd in 1946 weer opgevolgd door de Stichting *De Nederlandsche Opera* (hier nader aangeduid als N.O.). De namen wisselden wel en de operaorganisatie werd van een stedelijke organisatie daarmee een landelijke, maar in feite bleef het praktisch hetzelfde ensemblegezelschap met een grote vaste groep Nederlandse zangers van goede kwaliteit. Operajournalist Franz Straatman haalde in 2014 operakenners als Bouw en Lingen aan die deze periode omschreven als *"gouden jaren voor de Nederlandse dramatische zang"* (53). Echter met een beperkt Wagneraandeel daarin. Na de *Lohengrin* in 1959, als de afscheidsvoorstelling van de Wagnervereeniging in samenwerking *De Nederlandsche Opera,* herhaalde de N.O. deze *Lohengrin* in december 1960. In 1963 werd zowel een *Fliegende Holländer* o.l.v. de jonge Bernard Haitink uitgebracht (zijn 2e opera als dirigent / tevens Holland Festivalvoorstelling), als een *Walküre* in de regie van de eveneens als Wotan optredende Hans Hotter.

Dirigent Bernard Haitink raakte reeds in het begin van zijn carrière vertrouwd met Wagner. (foto: DNO)

De Nederlandsche Opera die door de overheid na de oorlog als het leidende landelijke operagezelschap was aangewezen, was echter was ook een lijdende operaorganisatie. Het bleek namelijk dat ons land nog onvoldoende kennis en ervaring had met het leiden c.q. in stand houden van een omvangrijk operabedrijf. Er waren permanent problemen. Artistiek binnen de zangersgroep, met de invulling van de orkestfunctie en met de overheid die telkens pogingen ondernam om op de financiële bijdragen te besparen. Voor de buitenwacht verliep het goed, maar intern gistte het voortdurend. In 1960 werd cosmetisch de naam qua spelling gemoderniseerd in *De Nederlandse Opera*.
Een toenemend probleem was de omstandigheid dat er niemand mocht worden vervangen of ontslagen, met als gevolg dat de zaak verstarde. De interne personele spanningen liepen daarna dusdanig op dat er in 1964 niets anders op zat dan de organisatie te liquideren. Toch mocht er na 19 jaar worden teruggekeken op zowel een respectabel aantal uitgebrachte voorstellingen, als op de goede kwaliteit ervan, overwegend bezet met eigen Nederlandse ensemblekrachten. Aanvankelijk slechts met voorstellingen in het gangbare ijzeren repertoire, maar de latere jaren ook met voor Nederland onbekende, meer moderne werken. De N.O bracht in haar bestaan van 1946 tot 1964 in totaal 11 Wagnerproducties uit.

Er kwam een staatscommissie onder leiding van de bekende musicoloog prof. Reeser. Die maakte schoon schip met alle uit de hand gelopen interne belangen en verhoudingen en adviseerde rücksichtslos een ingrijpend andere organisatiestructuur. Ongekend voortvarend resulteerde dat al eind 1964 in de oprichting van *De Nederlandse Operastichting*. (54)

Alvorens nader in te gaan op de verdere opera- en Wagnerontwikkelingen in de jaren 1960 tot 1986 is het opmerkelijk en van belang ervan kennis te nemen dat precies aan het begin van deze periode, in 1961, twee nieuwe muziek- en opera-gerelateerde organisaties zich aandienden, te weten het Wagnergenootschap en de ZaterdagMatinee.

1961: 'Wagner is dood, leve Wagner!', ofwel:
De Wagnervereeniging ging, het Wagnergenootschap kwam!

Naast de vele operaliefhebbers zoals we die allemaal kennen, zijn er ook mensen die aan deze kunstvorm volkomen verslingerd zijn. Een icoon in dit opzicht was Fred Lingen, de man die in de tweede helft van de vorige eeuw decennialang na afloop van voorstellingen de solisten vanuit de zaal bloemen toewierp. Toen hij nog als jonge tiener in 1949 in de Amsterdamse Stadsschouwburg Kirsten Flagstad meemaakte in *Tristan und Isolde* was hij naar eigen zeggen *"volkommen durcheinander! Toen tijdens de 2e acte de stem met "Ewig ist uns die Nacht" op topvolume ging, dacht ik werkelijk dat ik van tweehoog naar beneden zou springen. Na afloop stond ik op straat en was ik een volkomen ander mens."* (55) Een dergelijke confrontatie met, resp. fascinatie voor zangstemmen en speciaal voor Wagnerstemmen, hebben heel wat meer mensen meegemaakt.
Zoals uit tabel 3-CD in de vorige aflevering blijkt, werden de Wagnerliefhebbers gedurende de 15 eerste naoorlogse jaren alleen in 1949, 1950 en 1951 elk jaar verrast met een Wagneruitvoering. Daarna werd het voor hen weer stil. Toen in 1959 de 75-jarige Wagnervereeniging haar activiteiten beëindigde met de eerdergenoemde *Lohengrin* en een superieure *Tristan und Isolde,* bracht dat onder meer een vriendengroepje jonge enthousiaste operaliefhebbers in vervoering. Wagner was in die naoorlogse jaren geen publiekslieveling, maar deze twintigers hadden wel veel belangstelling en enthousiasme voor diens werk. Dat leidde, dit jaar precies 60 jaar geleden, tot de oprichting van het Wagnergenootschap Nederland (afgekort WGN).

WAGNER
GENOOTSCHAP
NEDERLAND

Logo WGN, ca. 1962. Idee: Fred Lingen; Ontwerp: Rolf Dörn, Fa. Pander, Amsterdam

Medeoprichter Hans Pot schreef later daarover in de publicatie 25 jaar Wagnergenootschap 1961-1986':
"In Nederland is de belangstelling voor Wagner op dat moment zeer gering. Voor echt geïnteresseerden is er nauwelijks iets dat de belangstelling kan voeden. Een groepje jonge mensen met belangstelling voor opera, en voor werk van Wagner in het bijzonder – sommigen gingen in die tijd al naar Bayreuth – besluit om hun vriendschapsbijeenkomsten een meer gericht karakter te geven. Er wordt een werkcomité gevormd dat de voorbereidende werkzaamheden op zich neemt. […]
Op vrijdag 2 juni 1961 wordt in een zaaltje van het American-Hotel te Amsterdam de oprichtings-vergadering van het Wagnergenootschap gehouden. Uit het werkcomité wordt het eerste bestuur gevormd bestaande uit de heren Hans Voeten (voorzitter), Klaas Posthuma (secretaris), Fred Lingen (penningmeester) en Achmed Muthalib (commissaris).
De doelstelling van het nieuwe Wagnergenootschap is zeer verschillend van die van de Wagnervereeniging. Men wil vooral een studiegenootschap zijn dat zich verdiept in de werken van Richard Wagner. Artikel 2 van de statuten stelt dit heel duidelijk: "Het Wagnergenootschap stelt zich ten doel de verdieping in de muzikale en cultuur-historische waarden van de werken van de componist Richard Wagner". Gedurende de afgelopen 25 jaar heeft het Wagnergenootschap deze doelstelling trachten te realiseren waarbij steeds het karakter van studiegenootschap grote nadruk heeft gekregen. In tegenstelling tot de Wagnervereeniging lag het van meet af aan niet in de bedoeling om met grote manifestaties naar buiten te treden: doelstelling noch middelen gaven daar aanleiding toe. Dit neemt niet weg dat het Wagnergenootschap niet zo nu en dan toch in de publiciteit is getreden." (56)

Om de nieuwe, eigen positie binnen de muziekwereld te verstevigen werd een Comité van aanbeveling in het leven geroepen met (inter)nationale prominenten daaruit die de doelstellingen ondersteunden. Zo werden er enthousiaste reacties ontvangen van Mimi Aarden, Karl Böhm, Evert Cornelis, Paul Cronheim, Bernard Haitink, Johannes den Hertog, Guus Hoekman, Jan Willem Hofstra, Ruth Horna, Eugen Jochum, Herbert von Karajan, Rudolf Kempe, K.Ph. Bernet Kempers, Hans Knappertsbusch, Ferdinand Leitner, Marijke van der Lugt, Arnold van Mill, Birgit Nilsson, Henk Noort, Paul Pella, Georg Solti, Gré van Swol-Brouwenstijn, Antoinette Tiemessen, Astrid Varnay, Simon Vestdijk, Wieland en Wolfgang Wagner, Wolfgang Windgassen. (57)

BAYREUTHER FESTSPIELE

BAYREUTH,
TELEFON * 5722
POSTSCHLIESSFACH 72

25.August 1961

Het Wagner-Genootschap
c/o Herrn Klaas A.Posthuma
Burg-Kramergracht 150

Amsterdam

Sehr geehrte Herren,

Aus Ihrem freundlichen Schreiben vom 28.Juli 1961 haben mein Bruder und ich ersehen, daß in Amsterdam eine Wagner-Gesellschaft, deren Ziel die Vertiefung in die musikalischen und kulturhistorischen Werte der Werke Richard Wagners ist, gegründet wurde.
Wir haben uns über Ihre Mitteilung sehr gefreut und es ist natürlich für uns immer eine große Genugtuung, daß das Werk Richard Wagners auch heute noch so lebendig ist, daß sich musikliebende Menschen damit in Vorträgen und ihrer Analyse von Aufführungen befassen. Besonders zu begrüßen ist es auch, daß der Intendant der Niederländischen Oper, Mr.Evert Cornelis und der Dirigent Mr.Johannes den Hertog sich für Ihre Arbeit interessieren.
Mein Bruder und ich wünschen Ihnen für Ihre schöne Arbeit allen Erfolg und Ihrer Gesellschaft Blühen und Gedeihen.

Mit freundlichen Grüßen, auch von meinem Bruder,
Ihr sehr ergebener

Wolfgang Wagner

Ondersteuningsschrijven van de gebroeders Wolfgang en Wieland Wagner d.d. 25.08.1961 bij de oprichting van het Wagnergenootschap Nederland

Omdat de Wagnervereeniging in 1959 dan wel was gestopt met haar activiteiten, maar juridisch nog bestond, moest een andere benaming worden gekozen en dat werd: Wagnergenootschap Nederland. De finale afwikkeling van de teruggetreden en nu inactieve Wagnervereeniging zou nog jaren duren. In 1974 werd, voor de zoveelste keer (met behoud van de verenigingsnaam) de rechtsvorm aangepast, nu om administratieve redenen van een NV naar een BV. Pas in 1988, na formeel 105 jaar, werd de Wagnervereeniging officieel opgeheven.
Die Wagnervereeniging was eigenlijk geen echte Wagnervereniging in de zin zoals die oorspronkelijk bedoeld waren, maar zij was primair een productiehuis om hier Wagnervoorstellingen op de planken te brengen die kwalitatief konden wedijveren met München en Bayreuth zelf. Wagnerpromotie als zodanig was geen aparte doelstelling, zoals we al zagen bij de Parsifalstrijd in 1902 en 1905. Voor de meeste leden telde niet zozeer een cultureel belang, maar vooral het deelhebben aan een gewaardeerd maatschappelijk netwerk van status. Desondanks hebben de activiteiten van de Wagnervereeniging de aandacht voor Wagners werk wel degelijk levend gehouden. Ook in haar laatste actieve periode van na de 2e W.O. tot 1959 door, ongeacht het algemene sentiment, enkele Wagnerproducties te stimuleren of zelf uit te brengen.

Het nieuwe Wagnergenootschap stelde de kennis over Wagner en zijn werk centraal en beoogde daarmee voor de leden het vacuüm in te vullen dat door het wegvallen van de Wagnervereeniging dreigde. Hoewel het WGN dus de opvolger werd in de Nederlandse Wagnertraditie, waren de verschillen met het verleden levensgroot. Het WGN beantwoordde ook veel meer aan het profiel van de andere Wagnerverenigingen. Uit de hiervoor geciteerde tekst van Pot uit 1986 blijkt wel dat het WGN de eerste decennia een bescheiden en intern gerichte organisatie was. Het aantal leden schommelde in de periode 1961-1990 tussen de 60 en 100 personen. Zoals Pot later in het jubileumboek naar aanleiding van het 50-jarig bestaan opnieuw opmerkt, waren destijds de middelen gering, maar de verlangens duidelijk: meer kennisnemen van de werken van Wagner en meer genieten van zijn muziek; geen eigen voorstellingen, maar studiegenootschap zijn, voor muzikale en cultuurhistorische verdieping. (58)
Dit laatste door het organiseren van lezingen en het bespreken en ten gehore brengen van de werken van Wagner. Daartoe werden in verenigingsverband serieuze grammofoonplatenconcerten met beschouwingen en analyses georganiseerd. Het was het tijdperk van de vinyl langspeelplaten. In die 60er jaren verscheen ook de sensationele Solti-Ring. Voor het eerst kwam de complete Ring voor iedereen (die dat kon betalen) beschikbaar. Dat had zo'n impact dat Decca-producer John Culshaw in 1966 het erelidmaatschap werd aangeboden. Uit het gezamenlijk beluisteren van een opname op Palmzondag ontstond ook de jaarlijkse Parsifal-traditie. Bepaald indrukwekkend is het enorme aantal voordrachten van zowel Nederlandse als buitenlandse specialisten op musicologisch en cultuurhistorisch terrein. De programmering leidde tot een grote toename van het kennis- en daardoor ook van het muzikale belevingsniveau van de leden, die op hun beurt ook weer bijdragen konden verzorgden. Thematische studieweekenden moesten gaandeweg de intensiteit en de vorm van hun informatiefunctie vinden maar boden na enkele jaren op plezierige en gedegen wijze een mate aan kennisverdieping waar de deelnemers de rest van hun theaterleven baat van hebben gehad. Door de vele intensieve sociale contacten ontstonden er ook blijvende vriendenkringen.
Deze eerste fase in het WGN-bestaan van 1961 tot ca. 1990 was een overwegend introspectieve, gebaseerd op een strikte taakopvatting. Zoals we hierna nog zullen zien waren dit ook nog steeds de jaren dat het in Nederland nog niet wilde vlotten met de Wagneracceptatie. Pas daarna kwam er muziek in de zaak.

1961: De concertante opera en de Matinee op de vrije zaterdag; "Kan mijn vrouw daar wel naar toe?"

Tot 1960 gold algemeen in Nederland de 48-urige werkweek, waarin ook op zaterdagochtenden werd gewerkt. Dat werd, als gevolg van het toegenomen economisch herstel, per 1 januari 1961 teruggebracht naar 45 uur met een vijfdaagse werkweek van 5 maal 9 uur. Voortaan was de hele zaterdag vrij. Desgevraagd dachten de medewerkers hun nieuwe vrije tijd door te brengen met tuinieren, knutselen, boodschappen doen of fietstochtjes. Teleurstellend, te passief, dat moet beter, hoorde men alom. Voldoende reden voor de VARA, als stevige socialistische omroepzuil 'van de werkende stand', om haar verantwoordelijkheid te activeren. Als zinvoller alternatief werd een voor velen zeer betaalbare culturele voorziening, in de vorm van concerten op die zaterdagen, geboden. Men wilde meerdere vliegen in één klap slaan: volksopvoeding en stimulering tot cultuurdeelname annex drempelverlaging van de concertzaal, plus een bredere inzetmogelijkheid annex kwaliteitsverbeteringseffect voor de omroeporkesten. (59)

De eerste ‘Matinee op de vrije zaterdag’ was 23 september 1961. Deze concertserie bestaat dit jaar dus 60 jaar. De start was evenwel moeizaam en het bezoek bleef de eerste jaren matig, ondanks de zeer populaire prijzen. Zoals al hiervoor opgemerkt liepen velen destijds mentaal nog achter bij de voortschrijdende tijd.

De Boekmanstudie over 30 jaar Matinee merkt daarover op: *“In de eerste plaats liet de primaire doelgroep, de arbeiders, het afweten. In de tweede plaats moest het publiek dat al naar het Concertgebouw kwam niets hebben van concerten die door een socialistische omroep waren georganiseerd. Kerkhoff* [de eerste programmeur Hans Kerkhoff]*: Ik heb wel meegemaakt dat een bepaalde mijnheer aan mij vroeg: Er komt zo’n mooie tenor zaterdag bij jullie. Maar die concerten zijn van de VARA! Kan mijn vrouw daar wel naartoe?”* (60) Zo geëmancipeerd was de toenmalig cultureel geïnteresseerde blijkbaar. Vandaag de dag zijn de concerten veelal overboekt en is de serie uitgegroeid tot een onmisbaar kernelement van ons nationale muziekleven.

De VARA-haan kraaide op de zaterdagmiddag toch geheel anders dan bij het opstarten van de radio-uitzendingen op de vroege ochtenden. Affiche uit de 1970er jaren

De organisatorische inpassing van de Matinee binnen de gecompliceerde omroepwereld is in de loop der jaren herhaaldelijk veranderd. Aanvankelijk van de VARA, daarna van andere omroepen en de radio (vandaar de vaak gebezigde, maar nooit bestaand hebbende naam ‘VARA-Matinee’). In 2003 werd het kortaf ZaterdagMatinee. Het begrip ‘vrije zaterdag’ was na 42 jaar een pleonasme geworden. Het belang en de financiële betrokkenheid is de laatste decennia geheel verschoven van de verzuilde omroepen naar het in de mediawet verankerde culturele samenwerkingsverband van de Stichting NTR (NPS, Teleac, RVU). De concertserie is van wat tegenwoordig de Nederlandse Publieke Omroep heet (NTR, Stichting Omroep Muziek, NPO Radio4). Vandaar ook de huidige benaming NTR ZaterdagMatinee.

Vanwaar deze paragraaf binnen het onderwerp van 160 jaar Wagner in Nederland, zult u vragen?
Van oudsher was het niet ongebruikelijk dat in bepaalde orkestrale concertprogramma’s opera-ouvertures en soms ook opera-aria’s werden opgenomen. Ook operaconcerten, gevuld met een aaneenrijging van aria’s en afzonderlijke operafragmenten waren niet onbekend. Complete concertante uitvoeringen van gehele opera's daarentegen kwamen in Nederland nauwelijks of niet voor. De complete concertante *Parsifal* in 1902, uitgevoerd door het Concertgebouworkest met Mengelberg, dat voor het eerst het mondiale Parsifalverbod doorbrak, was een unicum.
Het fenomeen van een volledige concertante opera-uitvoering was iets geheel nieuws en vormde een wezenlijke aanvulling op het systeem van de scenische theateruitvoeringen. Het is inmiddels een integrerend onderdeel geworden van de uitvoeringsmogelijkheden binnen het operagenre.
Het werd hier geïntroduceerd door de ZaterdagmiddagMatinee. Deze concertserie ontwikkelde zich tot de avontuurlijkste en rijkst geschakeerde in ons land met grote klassiekers, eigentijdse muziek, Nederlands werk, onbekend repertoire en …veel concertante opera. Artistiek leider/programmeur Kees Vlaardingerbroek schrijft in het programmaboek 2021/2022 terecht *“Wie Matinee zegt, zegt opera”.*

Het is duidelijk dat zowel scenische theateruitvoeringen als concertante concertzaaluitvoeringen beide hun eigen voor- en nadelen hebben. Idealiter gaat er niets boven een theateropvoering met een superieur orkest, met verbluffende solisten die niet alleen fantastisch zingen maar ook de karakters dramatisch gestalte weten te geven; met een overtuigend zingend en spelend koor, binnen een verantwoorde en de voorstelling verrijkende enscenering en kostumering; in een overtuigende, begrijpelijke, de componist, het werk en de toeschouwer rechtdoende regieopvatting; en een dirigent die op de polsslag van de muziek het geheel op overtuigende wijze weet te leiden; en dit alles in een akoestische ruimte die het geheel optilt tot een sensationele ervaring. Bij de concertante opera is de kwaliteit van de muziekuitvoering en de zangers feitelijk het enige criterium, waar dan ook zowel de concertaanbieder als de bezoeker zich op richt. De formule prikkelt de bezoeker en luisteraar het verhaal in zijn eigen hoofd vorm te geven. Alle theatrale elementen ontbreken. Uitvoeringen waarbij de zangers toch enigszins acteren en zeker semiscenische uitvoeringen, zoals bijv. de Lohengrin in dec. 2015 (KCO o.l.v. Mark Elder met een sterrencast), vormen

een attractieve middenweg en worden doorgaans zeer gewaardeerd. Een grote kracht van concertante opera-uitvoeringen is dat ze vanwege hun ongecompliceerdheid en laagdrempeligheid dicht bij de doorsnee operabezoeker staan en daardoor een groot publiek bereiken, wat ook de bekendheid en populariteit van zowel de opera in het algemeen, als van de uitgevoerde werken en de componisten daarvan, sterk vergroten.

De concertante opera-uitvoering is momenteel niet meer weg te denken uit het operalandschap en heeft daar een vaste plaats en erkenning gekregen, niet alleen bij een breed publiek maar eveneens bij musici en solisten. Complete concertuitvoeringen blijven natuurlijk kostbaar, maar een werkelijke theateruitvoering is dat vanzelfsprekend nog meer. Dit betekent dat onbekende, gecompliceerde of zeer omvangrijke werken daar maar heel beperkte opvoeringskansen hebben en om organisatorische en financiële redenen spaarzaam aan bod komen (grand opera, Wagner!). Concertante uitvoeringen zijn voor dergelijke werken daarom extra van belang. Ze hebben de concertaanbieder ook iets heel aantrekkelijks te bieden omdat ze gegarandeerd veel publieksaandacht en aanzien opleveren. Wagneropera's zijn daar een goed voorbeeld van, ze worden niet alleen in ons land maar ook internationaal herhaaldelijk op die manier vertolkt. De hierna nog volgende getallen ondersteunen dit beeld.

Qua aantallen concertante opera's verzorgt de ZaterdagMatinee verreweg het leeuwendeel van het aanbod, maar de laatste jaren zijn ook het Concertgebouworkest en het Rotterdams Philharmonisch actiever geworden op dit gebied. De uitvoeringen van de ZaterdagMatinee zijn vanaf het begin in 1961 voorbeeldig gedocumenteerd, maar een compleet overzicht van dat van de overige aanbieders ontbreekt helaas. Gezien het overheersende aandeel van de ZaterdagMatinee wordt in de cijferoverzichten volstaan met hun gegevens, waar verantwoord aangevuld met wat van de overigen achterhaald kon worden. Hoewel dus niet 100% nauwkeurig geven de navolgende overzichten ongetwijfeld een reëel beeld van de situatie.

Toen de concertserie in 1961 startte nam Hans Kerkhoff de eerste jaren wanneer hij operaconcerten programmeerde daarin overwegend alleen maar goed in het gehoor liggende ouvertures en aria's op. In 1963 was een Rigoletto de eerste volledige concertante opera. De eerste 10 jaar werden echter nog herhaaldelijk divers samengestelde operaconcerten geprogrammeerd, waaronder ook enkele met een beduidend Wagneraandeel. Geleidelijk echter steeg het aantal volledige concertante opera-uitvoeringen en namen de vroegere gevarieerde operaconcerten in aantal af. Complete Wagneropera's waren er de eerste 27 jaar echter niet bij! Niet alleen in het verleden, maar ook tegenwoordig worden er soms nog wel operaconcerten samengesteld met enkel werkstukken van één enkele componist, of met een sterk beeldbepalend aandeel van één componist. Die bestaan dan bijv. uit complete aktes en omvangrijke operafragmenten. Dergelijke concerten benaderen volledige concertante opera-uitvoeringen heel dicht en hebben een vergelijkbare publieksimpact. Om die redenen zijn ze hier in de tabellen van de volledige concertante opera's meegenomen. De laatste jaren betrof een aantal van dergelijke concerten met name complete Wagnerconcerten. Ze zijn in de tabellen herkenbaar opgenomen.
(Voor goed begrip: ouvertures, overige instrumentale muziek, liederen(cycli) en andere beperkte vocale bijdragen, die onderdeel zijn van een samengesteld programma, blijven in de berekeningen buiten beschouwing).

Wat het bereik van de concertante uitvoeringen betreft, spreken de cijfers boekdelen.
Gemiddeld bereikt een operaproductie in het theater met ca. 8 voorstellingen van 1.600 plaatsen, dus zo'n 13.000 toeschouwers; de ZaterdagMatinee kent 1 voorstelling van 2.000 bezoekers in het Concertgebouw, plus 70-80.000 radioluisteraars. (61). Concertante uitvoeringen van andere aanbieders omvatten doorgaans 1 tot maximaal 3 concertzaalvoorstellingen, daarmee variërend tussen globaal 2.000 tot 6.000 bezoekers. De schaalvergroting ten gevolge van de koppeling van de uitvoeringen aan een radio-uitzending is evident; hier is sprake van een groot promotioneel, en mogelijk ook educatief, effect.

De positie die de concertante opera, naast de scenische opvoeringspraktijk, binnen het gehele opera-aanbod heeft verworven, is de laatste jaren in belang toegenomen. In de periode 1961 t/m 2021 werden in ons land in totaal zo'n 2.280 scenische opera's uitgebracht en ten minste 350 in concertante vorm*; concertant is dus 13% van het geheel aan opera-aanbod, ofwel een verhouding scenisch/concertant van 6,5 op 1. Wat Wagneropera's in deze periode betreft zijn de getallen: een totaal aantal van 88 scenische producties en 38 concertante uitvoeringen* (ZaterdagMatinee 26, overige aanbieders 12).

In het Wagnerrepertoire is dus 30% concertant van het geheel aan Wagner opera-aanbod, ofwel een verhouding scenisch/concertant van 2,3 op 1. De specifieke positie van de concertante opera voor het Wagnerrepertoire, zoals eerder al aangeduid, komt hier nadrukkelijk naar voren.
(* concertante opera's + significante operaconcerten, zoals hiervoor aangegeven).

Wanneer we de aandacht voor Wagner bij de ZaterdagMatinee bezien, valt op dat er de eerste 27 jaar van 1961 tot 1988, op 4 operaconcerten na, geen enkele volledige concertante Wagneropera werd uitgebracht. Dit gebrek aan belangstelling paste in de toenmalige tijd. Ook de Matinee golfde dus mee op de publieke deining van destijds. Bij wie de verantwoordelijkheid voor dit weglaten van Wagners muziek in hoofdzaak berustte is onduidelijk. Was dat een ingrijpen vanuit de eigenaar van deze concertserie, de "Vereeniging van Arbeiders Radio Amateurs", of wilden, dan wel durfden, de vooruitstrevend geachte Matinee-programmeurs Kerkhoff en Hillen deze keuze niet aan? Bij Kerkhoff lag de nadruk op het romantische repertoire, bij Hillen op de 20e eeuw. Van beiden had in deze meer verwacht mogen worden. Op de fier beleden VARA-doelstellingen *'emancipatie, educatie en drempelverlaging'* werden kennelijk wel uitzonderingen gemaakt. De gewaardeerde programmeur Jan Zekveld pakte in de slotperiode van zijn eerste Matineeperiode (1983-1993) de draad voor het eerst op door in maart 1988 met Rheingold als eerste Wagner te komen, nadat er vanaf 1963 tot dat moment al 69 andere complete opera-uitvoeringen aan vooraf waren gegaan. De relatie ZaterdagMatinee en Wagner zou later wel verbeteren; zie daarvoor het 7de en laatste deel van deze serie.

De roerige 60er jaren & de periode Huisman van de Nederlandse Operastichting

De al gememoreerde veranderende tijdgeest van rondom 1960 nam vervolgens toe en zette het hele decennium in vuur en vlam. Het was voor velen een verwarrende tijd. Enerzijds waren er gevoelens van zakelijke tevredenheid. De toegenomen welvaart was nu veel zichtbaarder en kwam voor grotere groepen van de bevolking beschikbaar. De Nederlander begon op schaal te consumeren, een ontwikkeling die in de daaropvolgende 70er jaren een hoogtepunt zou bereiken. Vakantie in het buitenland was voor velen een geheel nieuwe, onbekende ervaring. Bovendien kreeg eenieder de beschikking over meer vrije tijd, zoals het al beschreven vrije weekend van twee volle dagen, wat al snel een algemeen basisrecht was.
Toch werden deze vormen van geluksgevoel niet door iedereen gedeeld, vooral door de jongeren niet.
De roep om afstand te nemen van oude structuren en vóór vernieuwing en verjonging van het maatschappelijk leven, won sterk aan kracht. Het was een kritische en internationale moderniseringsgolf die ook ons land overspoelde. In die veelbewogen 60er jaren werd Nederland uit onvrede politiek-bestuurlijk verrijkt met de Democraten'66; de academische wereld onderging de 'Maagdenhuisbezetting'; vrouwenrechten en homo-emancipatie kregen voor het eerst vaste voet aan de grond en de muziekwereld kreeg te maken met de 'notenkrakers'. Het waren jaren van het ter discussie stellen van (het) gezag, institutioneel benoemde generatieconflicten, zich ontwikkelende eigenzinnige zelfbewuste jeugdcultuur en forse maatschappelijke onrust. Provo, flower power, hippies, de afschuw van de Amerikaanse oorlog in Vietnam, en een veelheid aan politiek activisme bepaalden het dagelijkse nieuws. Met name de heftige studentenoproeren hadden grote impact. De ultra gewelddadige rellen in Parijs wekten over de hele wereld zowel afschuw op, als dat zij weer voedingsbodem waren voor acties in andere landen. Het activisme bereikte, zowel op straat als in de debatzalen, zijn hoogtepunten omstreeks 1968 en 1969. Alles stond ter discussie, zeker ook de zo elitaire kunst. De later gelauwerde componist-dirigent Pierre Boulez vond dan ook dat alle operahuizen in vlammen dienden op te gaan. Het kon niet anders dan dat deze maatschappij, zo in beweging, ook de kunstenwereld, en dus eveneens de Nederlandse operawereld, sterk beïnvloedde.

In de opmaat naar de 60er jaren, werd al verslag gedaan van de liquidatie in voorjaar 1964 van de stichting *De Nederlandsche Opera* en al snel daarna in december 1964 de oprichting van de op een andere leest geschoeide landelijke operaorganisatie *De Nederlandse Operastichting* (hierna ook afgekort als *DNOstichting*). Dat betekende dat ook zij, net als haar voorgangster, het monopolie bezat over hetgeen de meeste Nederlandse burgers de komende decennia aan opera hier konden zien. Omdat inmiddels de Wagnervereeniging geheel van het toneel was verdwenen, bepaalde DNOstichting ook het Wagneraanbod. Daarover straks meer.

De oude opera-organisatie was dan wel verdwenen, maar de zorgen voor de nieuwe waren er niet minder om. De overheid ambieerde die jaren wel een opera van internationaal gerespecteerde kwaliteit, maar wilde voor de daaraan verbonden kosten toch slechts minimaal de portemonnee trekken.
Al in 1961/62, voorafgaand aan de eindfase van de vorige opera had de Raad voor de Kunst een stevige, hoogst interessante rapportage over operabeleid opgesteld met als hoofdelementen: de erkenning van opera als integrerend deel van het culturele leven en als zodanig terecht onderwerp van overheidszorg [!], de wenselijkheid van landelijke spreiding, de strikte noodzaak van een ensemble-operastructuur met eigen orkest, koor, ballet en een vaste cast van (overwegend vaste, veelal Nederlandse) solisten en stimulering van Nederlandse operacomposities; de noodzaak van een eigen gebouw werd slechts terloops vermeld. Het rapport verdween onbesproken in de la. (62)

Na de teloorgang van de vorige opera en ter voorbereiding van de nieuwe organisatie stelde de regering in 1964 de eerdergenoemde Commissie Reeser in. Deels in overeenstemming en deels sterk afwijkend van dat van de Raad voor de Kunst, had het Reeser-rapport wel bestuurlijke effecten. Het stelde voor: daadwerkelijk voldoende subsidiering om de ambitieuze doelstellingen te halen en de noodzaak van een eigen orkest, koor en ballet werden ook nu bepleit; fundamenteel anders was het voorstel om de bestaande ensemblestructuur te verlaten en over te gaan naar het per productie op ad-hoc-basis formeren van de zangerscast en de artistieke staf. De beschikking over een eigen operahuis werd als absolute voorwaarde gesteld om te kunnen functioneren en voortbestaan.

Zoals nette rapportages eigen, werd onderkend dat alle voorstellen niet direct haalbaar zouden zijn en werd gewag gemaakt van een bescheidener overgangsfase, waarin afwisselend gebruik te maken van de bestaande symfonieorkesten, in plaats van een eigen vast orkest. Tja, dat moet je in de politiek nooit doen want dan schiet je in je eigen voet. Dat gebeurde dan ook prompt. De rijksoverheid winkelde selectief in de voorstellen en de overbruggingsadviezen werden voor een niet vastomlijnde overgangstijd overgenomen. Dus: geen eigen orkest, koor en ballet, wel de invoering van het stagione-systeem met een ad-hoc zangerscast en geen eigen vast ensemble meer; daarenboven: zo'n eigen operahuis was geen rijkstaak, maar eigenlijk een Amsterdamse aangelegenheid. (62) Deze opstelling van de rijksoverheid heeft, tot op vandaag, verstrekkende consequenties gehad.

Een basisfundament voor elk operahuis is de keuze: ensemble/repertoire- of stagione/ad-hoc-systeem?
Een ensemble-opera omvat een vaste groep van zangers die voortdurend rouleren binnen een breed repertoire van zo'n 25 producties. Vanwege de vele repetities en uitvoeringen, waarbij rolwisselingen gebruikelijk zijn, bouwen de zangers een brede repertoire-ervaring op en kunnen ze zich in die rollen ook langduriger en diepgaander artistiek ontwikkelen. Een repertoire-opera heeft door deze werkwijze een groot aantal titels paraat en kan zodoende elke avond een ander stuk van redelijk constante, goede artistieke kwaliteit aanbieden. Dit systeem is van oudsher bij onze oosterburen gangbaar en heeft Duitsland tot de vocale kraamkamer en hofleverancier van de internationale opera gemaakt.
'Opera-éminence' Nando Schellen merkte in deze kwestie in 1986 op: *De stagione-opera daarentegen kent geen vast zangers-ensemble. Zij speelt haar voorstellingen uitsluitend in serie en engageert voor iedere productie een speciaal voor het stuk uitgekozen zangersbezetting. Door dit systeem speelt de stagione-opera per speelseizoen minder voorstellingen dan de ensemble-opera, in een niet-variabele sequentie, en krijgt het publiek minder verschillende opera's per jaar aangeboden*. (63)

Het publiek waardeert juist het ruime titelaanbod van de ensemble-opera, maar daar leeft de zorg om de artistieke kwaliteit constant te garanderen. Aan de ad-hoc-opera kleeft de zorg van voldoende repetities om het beloofde niveau te kunnen verwezenlijken en het euvel van het onregelmatige en maar kort beschikbare titelaanbod. Voor het meer kritische publiek is het stagione-systeem doorgaans attractiever omdat hier vaak bekendere, veelal buitenlandse zangers van betere kwaliteit worden aangetrokken.
Het is duidelijk dat de keuze die hier gemaakt wordt bepalend is voor het gehele functioneren van een opera-instelling. Boze tongen beweren dat de rijksoverheid destijds voor het stagione-voorstel van het rapport de Roo koos omdat het veronderstelde dat zo'n ad-hoc-structuur financieel goedkoper zou zijn.
De keuze voor het stagione-systeem, met overwegend zangers uit het internationale circuit, had in ons land vaak als nadeel dat Nederlandse talenten minder kansen kregen om ingezet te worden. Dit laatste aspect krijgt met brede publieksinstemming, thans eindelijk weer meer aandacht.

De Nederlandse Operastichting van najaar 1964, met de haar destijds opgedragen structuur, veranderde in 1986 haar naam in *De Nederlandse* Opera, toen het Amsterdamse Muziektheater als eigen operahuis werd betrokken. In 2014 wijzigde dat weer in *De Nationale Opera*. De huidige opera is dus feitelijk dezelfde organisatie als die waarvoor de structuur en basisprincipes van 1964 golden. Meerdere daarvan zijn mettertijd vanwege nieuwe omstandigheden of nader inzicht geactualiseerd. Nu is er wel een eigen koor en zijn er vaste werkafspraken met Het Nederlands Philharmonisch Orkest en Het Nationale Ballet. De keuze voor het stagione-systeem is echter gebleven en onderdeel geworden van het DNA van de instelling. En die is aldus medebepalend voor het huidig functioneren en de repertoiremogelijkheden van het huis. Vanuit Wagner-perspectief kan je je afvragen in hoeverre de stagione-structuur van onze Nationale Opera frequentere opvoeringen van Wagners veeleisende muziekdrama's nu belemmert of juist bevoordeelt?

Maurice Huisman, intendant van de Nederlandse Operastichting 1964 - 1971

In de startfase van DNOstichting was het niet gemakkelijk om iemand te vinden die de nieuwe organisatie wilde leiden. Immers de in 1964 bij de oprichting opgelegde beperkingen van geen eigen operahuis, geen eigen orkest en koor en slechts financiële middelen voor een heel beperkte vaste staf maakten geen animo los. De eerste intendant werd Maurice Huisman, die lid was geweest van de Commissie Reeser en ook de Muntschouwburg in Brussel leidde. Dat was geen slechte keuze want hij bracht de broodnodige internationale ervaring en artistieke vernieuwing mee. De kwestie van een nieuw operagebouw, dat al speelde vanaf het mislukte Wagnervereenigingsplan in 1929, was de jaren na de oorlog blijven sluimeren maar werd nu een prominent probleem. Als Nederland ook op operagebied wilde meetellen, zoals in de ons omringende landen, dan moest er nu echt een goed geoutilleerd operagebouw komen. Zonder dat was alles verspilde energie. En een passende accommodatie was ook broodnodig. Kort nadat het plan van architect Staal voor het Museumplein was verworpen, brandde het Paleis voor Volksvlijt af en beschikte de hoofdstad feitelijk alleen nog over de veel te kleine stadsschouwburg. Het gebruik daarvan moest bovendien gedeeld worden met tal van andere kunstinstellingen, waaronder met name het toneel. Rotterdam zat nog met de naweeën van de 2e WO en in Den Haag brandde tot overmaat van ramp, precies een week voor de oprichting van de DNOstichting, het frequent voor opera gebruikte Gebouw voor Kunsten & Wetenschappen af. Desondanks bleef het rijk erbij dat de bouw van een landelijk operatheater niet haar taak was. Huisman, die een nieuw volwaardig operahuis als eis had gesteld, pakte desondanks zijn aangegane verantwoordelijkheid op bewonderenswaardige wijze op. Om in het verlies van het Gebouw van K&W te voorzien besloot de Haagse onroerendgoedmagnaat Zwolsman om het bestaande circusgebouw in Scheveningen te verbouwen tot een voor opera geschikt circustheater. DNOstichting besloot om van deze voor haar feitelijk enige passende accommodatie gebruik te willen maken. De verbouwing ervan zou echter nog twee jaar duren. Ter overbrugging van die tijd was men aangewezen op de tijdelijke beschikbaarheid van andere zalen. Voor het eerste stuk van de nieuwe DNOstichting, Richard Strauss' *Der Rosenkavalier,* was de Amsterdamse stadsschouwburg onvoldoende beschikbaar. De première daarvan op 17 november 1965 vond daarom plaats in de niet ideale, maar wel ruime zaal van het nieuwe RAI-Congrescentrum.
In die startfase, in januari 1967, vond in de RAI ook een *Götterdämmerung* plaats.

Vanaf najaar 1968 tot aan de opening van het Muziektheater in Amsterdam in 1986 was het Circustheater in Scheveningen de vaste première- en uitvalbasis van DNOstichting. Dat herinnert aan de periode 1919-1940 toen in Den Haag ook de meeste opera premières plaatsvonden. De situatie was nu echter toch anders doordat alle optredens vervolgens ook in Amsterdam kwamen en heel wat stukken toch hun eerste

uitvoering in de Amsterdamse stadsschouwburg beleefden, terwijl het voor opera minder geschikte theater Carré in de rumoerige sixties zich ontwikkelde tot het episch centrum voor grootschalige eigentijdse muziektheaterproducties.

Al de eerste twee seizoenen bracht Huisman een stortvloed aan voorstellingen, waaronder evergreens en onbekend modern werk. Ook de volgende jaren handhaafde hij nadrukkelijk deze combinatie. Zijn internationale oriëntatie en nauwe banden met de Brusselse Muntschouwburg leidden hier tot een repertoireverbreding waardoor meer dan voorheen werd aangesloten bij buitenlandse operacentra. Naast enkele uitvoeringen met een volledig allochtone cast, werden bijna alle stukken bezet met Nederlandse zangers. Qua structuur bleef DNOstichting echter van beperkte omvang. De discussie laaide weer op dat het niet zozeer een echte opera was, als slechts een organiserend productiebureau *'een inkoopcentrale voor reproducerende kunst'*. (64) Naar vaderlands gebruik, liep het journaille en een deel van het artistieke milieu te hoop tegen al die vernieuwing. Verantwoordelijk minister Klompé was evenwel over de aanloopfase zeer tevreden en verhoogde structureel de financiering, wat de verdere doorontwikkeling van DNOstichting vleugels gaf. Het uitgevoerde repertoire was niet alleen van toenmalig internationaal niveau, maar er was ook buitengewoon veel aandacht voor eigentijds Nederlands repertoire. Tijdens hun ontstaansperiode onderwerp van heftig debat, maar nu het stof is neergedaald, beschouwd als monumenten van eigentijds Nederlands compositietalent met werken als *Labyrint* / Peter Schat (1966) en vooral het grote revolutie-theaterwerk *Reconstructie* / Andriessen, de Leeuw, Mengelberg, Schat, van Vlijmen (1969). Na 7 jaar, in 1971, nam intendant Huisman afscheid om zich in deze woelige tijd geheel op zijn Brusselse verantwoordelijkheid te kunnen en te moeten concentreren. Zijn concipiërende en consoliderende rol in het zo onrustige Nederland had in voldoende mate vorm gekregen. Geconcludeerd mag worden dat hij de nieuwe opera organisatorisch goed wist te positioneren en een vertrouwenwekkend repertoire-profiel had bezorgd. Ook al waren er nogal wat gezamenlijke producties met Brussel geweest, toch tekende zich voor het eerst al voorzichtig zoiets als een eigen gezicht voor DNOstichting af.

Het collectief van Reconstructie: bovenaan Louis Andriessen en Harry Mulisch, staand op de bank Jan van Vlijmen en Reinbert de Leeuw, op de grond Hugo Claus en Peter Schat, zittend op de bank Misha Mengelberg Foto Maria Austria

Het collectief van de 'moraliteit' Reconstructie; 'muzikale leiding: de componist, regie: de auteurs.'

Qua Wagnerproducties waren de jaren 1964-1971, de Huisman-periode, maar matig: 5 stuks in totaal.
In 1967: genoemde *Götterdämmerung* (RAI) en *Tannhäuser*, beide geheel met Nederlandse zangers.
In 1969: *Rheingold*. Op het hoogtepunt van de maatschappelijke en artistieke woelingen bood het Holland Festival een opmerkelijke operacombinatie aan, te weten een post-Wieland uitvoering van Wagners *Rheingold* en het avantgardistisch revolutionaire theaterstuk *Reconstructie* van een collectief van de fine fleur aan Nederlandse schrijvers en componisten van die tijd. Een combinatie, samen te vatten als de geprezen 'Vorabend' van een omgeturnde wereld van internationale solidariteit met Che Guevara! Dit zou de jonge Wagner zeker wel eens willen hebben meegemaakt!
In 1970: *Walküre en* 1971: *Holländer*.
Leest men de perskritieken over deze opvoeringen dan valt op hoe muziekgericht en inhoudelijk die waren. Overwegend heel positief en merkwaardig, zonder enig spoor verwijzend naar de oorlog of de bekende vooroordelen over Wagner. Dit duidelijk in tegenstelling tot de regelmatig negatieve uitingen in de meer

algemene pers. Het sentiment onder de bevolking, in bijzonder bij zowel de verfoeide intellectuele smaakmakers als de garde van wereldhervormers, was destijds nog aanzienlijk anti-Duits ("Claus heraus!"). De anti-Wagnerhouding paste geheel in dit beeld. Geen wonder dat, op een beperkte groep liefhebbers na, deze voorstellingen aan het grote publiek voorbijgingen.
DNOstichting was echter niet de enige die af en toe stukken van Wagner uitbracht. Oost-Nederland kende zijn eigen operagezelschap dat eveneens aandacht had voor dit repertoire. Een completer en meer cijfermatig overzicht betreffende de positie van de Wagneropera in deze periode volgt wanneer we hierna, in 1986 zijn aanbeland.

Opera Forum en Wagner

Het was opvallend dat juist in de periode Huisman in Enschede Opera Forum zich ook met een viertal Wagnervoorstellingen presenteerde. Forum was nog wel een repertoiregezelschap met dus een vast zangers-ensemble en een eigen orkest. Gezien de van oudsher bestaande regionale muziekculturen in Noord- en Oost-Nederland was het een in de regio rondtoerend reisgezelschap en voorzag daarmee in een duidelijk bestaande behoefte. Toen de nieuwe DNOstichting in 1964 werd opgericht bestond Opera Forum al 10 jaar. Het succesvolle optreden leidde er niet onlogisch toe dat er naast het algemeen populaire repertoire toenemend behoefte ontstond aan ook meer vernieuwend werk. Bij het trouwe publiek en zeker bij de artistieke leiding. Opera's van Janacek sloegen echter niet erg aan. Vandaar dat muzikaal leider Paul Pella een perspectief biedend tijdspad aangaf *"Ik wil toch proberen Wagner te brengen en over twee, drie of vijf jaar Richard Strauss of nog moderner…Ik hoop op succes. Ik blijf hopen".* (65*)*
"Is men eenmaal met Wagner vertrouwd, dan is het gemakkelijker aan de nieuwe opera-stijl te wennen, waarin het dramatisch-psychologisch gebeuren veel meer op de voorgrond treedt". (66)

Opera Forum, Enschede, 1969; Lohengrin in Neu-Bayreuth-stijl. Vlnr.: Mizzi van der Lanz, Jacob Roden, Bert Bijnen (voor), Geert Groot (achter). (foto: Henk Brusse)

Achtereenvolgens werden daartoe vier producties uitgebracht: in 1964 *Holländer*, in 1965 *Tannhäuser*, in 1966 *Meistersinger* en in 1969 *Lohengrin*. Ook deze voorstellingen kregen maar een matig onthaal. Het Forumpubliek was blijkbaar toch nog onvoldoende bekend met het Wagner klankidioom, maar ook de beperkte toneel- en orkestaccommodaties van de lokale theaters maakten het niet gemakkelijk voor het rondreizende gezelschap. Wagner stelt zo zijn eisen. Ook aan de kwaliteiten van de zangers. De eerlijkheid gebiedt daarbij ook op te merken dat men terecht en daarvoor ook geprezen, streefde naar een doorgroei naar een moderner repertoire, maar dat dit voor het toenmalige regionale operahuis feitelijk nog een maatje te groot was. Opera-historisch werd er echter wel een punt gemarkeerd. Hier was voor later een opzienbarend Wagner-zaadje geplant.

1971-1986: van revolutie naar evolutie: de periode de Roo

In Amsterdam, bij DNOstichting, nadat Huisman al in 1968 had laten weten te willen vertrekken was pas na twee jaar een opvolger gevonden. Het was duidelijk geworden dat een parttime intendantschap, zoals bij Huisman het geval was, niet kon volstaan voor de toekomst. Voor voldoende en frequent aanbod zou er een fulltime beschikbare intendant moeten komen. Tegen de achtergrond van diens opzienbarende opvattingen over operatheaters was Huismans poging om Pierre Boulez hier als zijn opvolger te krijgen wel erg opmerkelijk. Een kansloze exercitie. Pas in 1971 kon hij worden afgelost.

Het werd Hans de Roo, tot kort daarvoor directeur van het Residentieorkest. Zijn intendantschap zou 15 jaar duren tot de overgang naar het Muziektheater aan de Amstel in Amsterdam, in 1986.
De Roo maakte gretig gebruik van de programmavoorbereidingen die Huisman al in de stijgers had gezet. Hij koos niet voor een contrasterende eigen koers, maar bouwde op de al ingeslagen weg voort. Dat droeg al direct bij aan de blijvende herkenbaarheid van het operahuis.
Gaandeweg stuurde hij bij naar zijn eigen keuzes. Wel pikte De Roo al in zijn eerste jaren de sterke toename op van de publieksbelangstelling voor de barokmuziek. Die uit te voeren op oude instrumenten was een grote hype geworden. In 1974 volgde een alom bejubelde cyclus van de toen bij het grote publiek nog vrij onbekende Monteverdi, met protagonisten als Leonard, Harnoncourt en Curtis.

Hans de Roo, intendant van de Nederlandse Operastichting 1971 – 1986 (foto: Kors van Bennekom)

Er volgden daarna meer van dergelijke samenhangende series rond een thema of componist, zoals de maand van de 20ste Eeuw en het oeuvre van Janáček. DNO-dramaturg Tim Coleman van destijds maakt in zijn bijdrage aan het afscheidsboek over De Roo in 1986 gewag van een *'opgebouwde Wagner-cyclus'* maar dat is toch een al te rooskleurige visie, waarover hierna meer. (67)
De Roo had eveneens veel aandacht voor modern, hedendaags werk. Niet vreemd gezien zijn verleden bij het Residentieorkest, dat op dit terrein, en ook ten aanzien van Nederlandse toonkunstenaars, een jarenlange reputatie had opgebouwd. Zo werd ook elk jaar gestreefd naar een wereldpremière, veelal van Nederlandse componisten. Zo verschenen onder meer *Dorian Gray/*Kox*, Dummies/*Ketting*, Axel/*van Vlijmen & de Leeuw*, Wintercruise/*Henkemans*, Thijl/*van Gilse*, Aap verslaat de knekelgeest/*Schat*, Houdini/*Schat en *Naima/*Loevendie.

Met in totaal 244 producties met werken van 65 componisten programmeerde De Roo over de volle breedte van de operahistorie. Een evenwichtsprestatie van formaat om alle smaken, uiteenlopend van waarlijk exclusief, resp. middle of the road, tot zelfs een werk als Offenbachs *La Vie parisienne*, allemaal daadwerkelijk en zeer verdienstelijk op de planken te zetten. Elk seizoen was er een aanbod van gemiddeld zo'n 16 producties, soms zelfs oplopend naar 22! Een ongekende keuzemogelijkheid met voor elk wat wils. Voor die brede repertoirekeuze is hij zeer geroemd. Dit temeer omdat De Roo in die 15 jaar de Nederlandse opera ondanks die variatie een samenhang en een eigen, herkenbaar gezicht heeft weten te geven. Het publiek wist dat het een gedegen muzikale uitvoering zou krijgen, in een herkenbare enscenering en beantwoordend aan een vorm van gematigd regietheater, waarbij interessante experimenten niet werden uitgesloten. Door het grote aantal voorstellingen zagen ze een redelijk vaste groep zeer verdienstelijke zangers regelmatig terug in velerlei rollen, iets wat men bij het ad-hoc stagione-systeem eigenlijk niet zou verwachten. (68)
Daarmee leverde hij, als vervolg op het organisatorisch fundament van zijn voorganger Huisman, een belangrijke inhoudelijk bijdrage aan de verdere doorontwikkeling van de Nederlandse opera.
Dat evolutionaire gevoel van samenhang door de tijd heen, is ongetwijfeld mede ontstaan door de keuze van de uitvoerenden. Ook die was wel heel breed, maar voor de meesten van hen toch beperkt wat aantal optredens betreft. Het publiek raakte vooral vertrouwd met een beperkte groep van hen die wel veelvuldig aantraden zoals: de dirigenten Edo de Waart, Hans Vonk, Kerry Woodward; de regisseurs Rhoda Levine, Filippo Sanjust, Götz Friedrich, Lofti Mansouri en de decorontwerpers Filippo Sanjust, Erich Kondrak, John Conklin.

Intendant Hans de Roo en regisseur Götz Friedrich

De meest optredende zangers werden natuurlijk ook breed herkend: Thea van der Putten, Nelly Morpurgo, Roberta Alexander, Annett Andriesen, Mary Willems, Elise Galama, Ans Filippo, Cora Canne Meijer, Pieter van den Berg, Tom Haenen, Wouter Goedhart, Lieuwe Visser, Jan Blinkhof, Hubert Waber, Adriaan van Limpt, Willem Laakman, (69)

Wagnerdirigenten Hans Vonk (1942-2004) en Edo de Waard (1941) die in de jaren '70 en '80 de Wagnerfakkel brandende hielden.

Zoals eerder Cronheim en daarna Huisman, was ook De Roo bij zijn aanstelling als intendant toegezegd dat het lang verbeide nieuwe operatheater tijdens zijn functieperiode gebouwd zou gaan worden. Eenmaal aangesteld kwam daar niets meer van terecht. Ook De Roo en financieel directeur Schellen hebben zich gedurende hun gehele DNO-tijd intensief voor deze, voor de Nederlandse operawereld zo cruciale kwestie, ingezet. Zoals in de hiernavolgende aflevering nader toegelicht, kwam er nu wel schot in de zaak. Als toekomstige hoofdgebruiker waren zij bij het gigantische bouwproject nauw betrokken. Niet alleen vanwege de impact daarvan op het eigen artistieke beleid in de voorbereidingsfase, maar ook tijdens de bouwfase, het uitwerken van de verhuizing, tot en met de voorbereiding van het beleid daarna. Schellen was het eerste jaar na de verhuizing nog in functie, maar De Roo zou net als Mozes het beloofde land niet meer binnentrekken. De laatste jaren van zijn intendantschap stonden grotendeels in het teken van de komende overgang. Het stond ook vast, zoals hij zelf ook wilde, dat er met het betrekken van zo'n nieuw eigen operahuis een nieuwe fase in het Nederlandse operabestel was aangebroken, dat ook nieuw leiderschap vereiste. Slechts weinigen realiseerden zich hoe groot de invloed van die nieuwe operabehuizing voor ons land zou zijn. 1986 is hiermee een sleutelmoment geworden in onze vaderlandse operageschiedenis.

<u>Voor het Wagner-repertoire in de jaren 1971-1986, de periode de Roo, tekent zich een zekere kentering af.</u>
Van de 244 producties gedurende de 15 jaar van de Roo's intendantschap was 39% toebedeeld aan slechts 6 componisten: Verdi 23x, Mozart 21x, Puccini 16x, Rich. Strauss 15x, Wagner 11x, Monteverdi 10x.
Het Wagneraandeel bij DNOstichting was die jaren dus 4,5 %. Als eindverantwoordelijke hield De Roo de populariteitsindex dus wel degelijk in de gaten. Begrijpelijk, maar voor de Wagnerianen, wel teleurstellend. Zoals hiervoor aangehaald schreef dramaturg Coleman wel over een Wagner-cyclus, maar met het ontbreken van *Rienzi* en delen van de *Ring des Nibelungen* kan moeilijk gesproken worden van een echte Wagner-cyclus.
De 11 Wagnerproducties tijdens de periode de Roo van 1971 tot 1986 betroffen:

Lohengrin:	1972, reprises 1976, 1983 (V)	Rotterdams Philh.Orkest/Edo de Waard	regie: Sanjust
Tristan:	1974, reprise 1979 (V)	Radio Filharmonisch Orkest/Michiel Gielen	regie: Friedrich
Tannhäuser:	1978	Concertgebouworkest/Edo de Waart	regie: Cox
Holländer:	1979, reprise 1983 (W)	Concertgebouworkest/Edo de Waart	regie: Marijnen
Parsifal:	1981, reprise 1984 (V)	Rotterdams Philh.Orkest/Edo de Waart	regie: Järvefelt
Meistersinger:	1986	Concertgebouworkest/Edo de Waart	regie: Moshinsky

(V = reprise o.l.v. Hans Vonk, W = reprise o.l.v. Walter Weller)

Der Fliegende Holländer, 1979, 1983.

In de finale van de generale repetitie met publiek in 1979 zette een gesprongen ventiel van de rookmachine het hele theater volledig in de rook. Volgens regisseur Franz Marijnen was het de perfectste 'Götterdämmerungs-ondergang' ooit op een Nederlandse bühne (foto: Jaap Pieper)

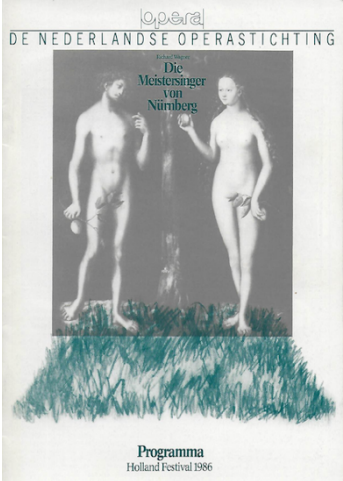
Lohengrin, 1972, 1976, 1983; Edo de Waart leidde deze zeer geslaagde uitvoering liefst 26 maal; regie & decor: Filippo Sanjust. (foto Jaap Pieper)

Die Meistersinger von Nürnberg, 1986; theater Carré; regie Elijah Moshinsky. De grootsts gemonteerde laatste productie voor de verhuizing naar het Muziektheater, tevens de afscheidsvoorstelling van Hans de Roo als intendant. 'Verachtet mir die Meister nicht, und ehrt mir ihre Kunst!'. (foto Jaap Pieper)

Aanbod aan Wagnervoorstellingen buiten DNOstichting waren er in deze jaren nauwelijks. Alleen in het toen moderne, maar voor opera apert ongeschikte Haagse Congresgebouw vonden nog twee gastoptredens plaats van de Städtische Bühnen Mainz, te weten in 1974 *Lohengrin* en in 1975 *Tannhäuser*.
De continue stroom aan maandelijks aangeboden opera's in deze periode vertaalde zich in een groter aantal bezoekers, wat niet wil zeggen dat de zalen nu altijd vol zaten, maar de toegenomen interesse voor de opera was er duidelijk.
Het was een belangrijke, gelukkige omstandigheid dat de dirigenten Edo de Waart en Hans Vonk beiden enthousiaste Wagnervertolkers waren. Vooral De Waart heeft in die 70er en 80er jaren de aandacht voor het Wagnerrepertoire met zijn opvoeringen levend gehouden. In zijn Wagnervoorstellingen werkte de Waart samen met zijn eigen Rotterdams Philharmonisch Orkest en het Concertgebouworkest. Hij was de grote pleitbezorger die een basis in stand hield waar later met groot succes weer op kon worden voortgebouwd. Als echte Wagnerdirigent heeft hij later als chef in San Francisco daar, met veel succes, een complete Ringcyclus uitgevoerd.

1964-1986: het tijdvak van de consolidatie

Bezien we het gehele tijdvak 1964-1986 dan lijkt het voor Nederland, in aansluiting op de jaren 1945-1964, een qua intensiteit afvlakkende, maar in feite nog steeds post-traumatische, Wagnerperiode te zijn geweest. Wagner werd bij tijd en wijle wel weer op het speelplan gezet, maar van een populariteitsgehalte als van voor de oorlog was geen sprake meer.



Programmaboekje van De Meistersinger von Nürnberg, 1986, Holland Festivalprogramma in theater Carré.

Daarbij was er zeker een samenhang met de eerder geschetste landelijke welvaarts- en vrije tijdtoename. Ondanks forse inflatie en regelmatig weer opvlammende economische tegenslagen nam de particuliere consumptie in deze periode ongekende vormen aan. Ook de eerdergenoemde verworvenheden als meer vrije tijd en buitenlandse vakanties werden meer en meer gemeengoed. Daar waren natuurlijk kosten aan verbonden met als gevolg dat het concert- en theaterbezoek, waaronder de opera, niet in die mate van deze ontwikkelingen meeprofiteerde. Dit terwijl de cultuur-producerende instellingen een sterk toegenomen aanbod uitbrachten. Het repertoireaanbod in de periode De Roo is hier een duidelijk voorbeeld van.

Zoals uit bijgaande cijferoverzichten (zie de tabellen 9A en 4C) blijkt nam in deze periode dan ook het algemene opera-aanbod fors toe. Het bezoek steeg ook, maar in mindere mate. Dat was ook al het geval bij de ZaterdagMatinee zoals we zagen. In 1965, het jaar van de eerste voorstelling van De Nederlandse Operastichting in de RAI, was de grote zaal van het Concertgebouw bij een concert van Emil Gilels voor slechts de helft bezet, een jaar later bij Anton Rubinstein was dat niet anders. (70) Nu ondenkbaar, maar destijds niet abnormaal, ook niet bij de opera. Ter stimulering van het theaterbezoek bestond in Amsterdam tot in de jaren 80 een collectief abonnementensysteem waaraan alle theaters en concertzalen deelnamen, waarbij werknemers via hun bedrijf met aanzienlijke kortingen naar voorstellingen werden gelokt. Pas gaandeweg de jaren 70 en 80 nam het algemene theater- en concertbezoek structureel toe.
Dit betrof dus eveneens de opera. Ten gevolge van de nog immer bestaande negatieve maatschappelijke houding t.o.v. Wagner en zijn opera's hadden die het extra zwaar. Die werden vanwege het geringere publieksbezoek dan ook beperkter geprogrammeerd, daarmee een vicieuze cirkel onnodig langer in stand houdend. Ook dat tonen deze tabellen aan. Een groter algemeen opera-aanbod en een beperkt blijvend aanbod Wagneropera's resulteert vanzelfsprekend in een laag 'marktaandeel'.

In deze periode werd de concertante opera geïntroduceerd, maar het Wagnerrepertoire werd daar overwegend buiten gehouden. Vanwege het geringe aandeel Wagneropera's daarin komen cijfermatige overzichten die daarop betrekking hebben pas in de volgende, laatste tijdsperiode aan de orde.

(Tabellen die door de auteur zijn samengesteld, kunnen via de redactie worden opgevraagd)

Tabel 4C omvat de periode 1886 t/m 1986 en is ingedeeld in grotere, globaal decennia omvattende tijdvakken; tabel 9A is gedetailleerder, beperkt zich tot de tijd van na de oorlog tot 1986 en splitst die meer uit naar de tijdsperioden van de diverse intendanten /artistiek leiders, wat interessant vergelijkingsmateriaal biedt. De twee overzichten leveren vanwege de verschuiving tussen 1961en 1964 wel enkele geringe verschillen op. Gezien de geringere aantallen wat de Wagneropera's betreft, is enige voorzichtigheid met de cijfers wel is geboden, maar dit neemt niet weg dat het gehele beeld en de conclusies natuurlijk dezelfde blijven.

Bezien we tot 1986 de scenische theaterproducties dan is de conclusie dat het in de 2e WO sterk teruggelopen aandeel Wagneropera's gedurende de 40 jaar daarna, tot 1986, nog verder verslechterd was (De periode Huisman lijkt iets beter, wat te danken is aan de kortstondige Wagnergolf bij Opera Forum). Wel kwam er globaal elk jaar één Wagnerproductie op de planken. Positief daaraan was natuurlijk dat daardoor de aandacht voor Wagner in stand werd gehouden, daarentegen werd met die enkele productie maar een fractie van het aantal potentiele bezoekers bereikt. Die ene productie verdronk in het overgrote

verdere aanbod dat jaar. Dit negatieve effect van het vanuit de Wagnerpositie geziene 'overaanbod' tijdens de periode De Roo, leidt tot de trieste constatering dat die periode met slechts 2.5% aandeel aan Wagneropera's, de slechtste is geweest van de gehele 160 jaar Wagnerreceptie in ons land.

Een schrale troost is wellicht dat van de 244 producties in die periode qua aantal voorstellingen *Lohengrin*, samen met *Ariadne* en *Macbeth* met elk 26 voorstellingen, de 10e plaats deelden. Voor de Wagnerbekendheid en acceptatie was wel van groot belang dat in deze periode 4 maal een Wagneropera het Holland Festival van dat jaar opende: in 1969 met de al vermelde *Rheingold* /Hollreiser (dirigent), in 1979 met *Tristan*/Vonk, in 1981 met *Parsifal*/De Waart en in 1986, tevens de afscheidsvoorstelling van het tijdperk De Roo, met *Die Meistersinger*/De Waart. Het is daarbij opvallend dat 3 van deze Holland Festival-uitvoeringen plaatsvonden in de laatste helft van De Roo's intendantsperiode. Dat onderstreept het beeld dat vanaf ongeveer die tijd de come-back van Wagner daadwerkelijk begon in te zetten.

Hiermee zijn we aanbeland in de laatste periode van deze geschiedschrijving. Dat begint met de ingebruikname van het gloednieuwe, al zo langdurig noodzakelijke, eigen operatheater aan de Amstel in Amsterdam. Zoals verwacht werd hiermee een geheel nieuw tijdvak ingeluid voor de opera in ons land en in het bijzonder voor die van Richard Wagner.

Deze laatste periode (1986 tot heden) in de volgende, 7de en tevens afsluitende aflevering van deze serie.

Literatuuropgave & Noten:

53) Franz Straatman: *Jaren vijftig bloeiperiode in Nederlandse opera-cultuur*; Vrienden BulletinVereniging Vrienden v.d. Nationale Opera, jg.29-nr.1/sept. 2014, pag.19. Ook: www.opusklassiek.nl/opera_operette: DNO *Vijftig jaar (1)*.

54) Peter Wander: *De jaren '40 tot '80: Van Stadsopera naar Staatsopera*? 2e herziene druk van: S.A.M. Bottenheim: *De opera in Nederland*; Nijhoff, Leiden, 1983; hfdst.VI, pag. 224-225.
Peter Wander was in de periode 1970-2000 eveneens lid van het Wagnergenootschap Nederland.

55) Fred Lingen: '*Mijn' Wagnergenootschap Nederland*; in: Ton Hogenes: *1961-2011. 50 jaar Wagnergenootschap Nederland*; Jubileumuitgave WGN, Amsterdam, 2011, hfdst.6.23, pag. 89.

56) Hans Pot: *25 jaar Wagnergenootschap 1961-1986*; WGN, Amsterdam,1986, pag. 8.

57) idem, pag.11.

58) Opgesomde activiteiten zijn ontleend aan Hans Pot: *De geschiedenis van het Wagnergenootschap Nederland 1961-2011,* in: Hogenes [zie noot 55], hfdst.3, pag. 17-22.

59) Marian van der Meer & Heleen Nottrot: *De Matinee op de vrije zaterdag 1961-1993*; Boekmanstudies, Amsterdam, 1994, pag. 9-15.

60) idem, pag. 97.

(61) Vgls opgave Kees Vlaardingerbroek, artistiek leider NTR ZaterdagMatinee, interview met Aart van der Wal in: OpusKlassiek.nl, 16 augustus 2021.

(62) Wander, zie noot 54, pag. 220-221 resp. 224-225.

(63) Nando Schellen: *De Intendant*, in: Tim Coleman: *Een noodzakelijke luxe; 15 jaar Nederlandse Operastichting 1971/1986*; De Nederlandse Operastichting, Amsterdam/Walburg Pers, Zutphen, 1986, [Feestuitgave t.g.v. het afscheid van intendant Hans de Roo], pag.10.
Schellen (1934 - 2016) was van 1969 tot 1986 zakelijk directeur van De Nederlandse Operastichting. Speelde een cruciale rol bij de overgang naar het Muziektheater Amsterdam. Hij vervulde vele functies in de muziek- en theaterwereld: van zakelijk manager tot theaterdirecteur, van operaregisseur tot artistiek leider. Vanaf 1992 werkzaam en gevestigd in de V.S. Was van 1979-1982 bij de Bayreuther Festspiele werkzaam als regieassistent bij Götz Friedrich en als dramaturg bij Harry Kupfer.

(64) Wander [zie noot 54], pag. 227.

(65) Paul Jansen: *Uit de wurggreep van het ijzeren repertoire*; in: Willem Bruls: *En route; de geschiedenis van Opera Forum*; Walburg Pers, Zutphen, 2006, pag.103-104.

(66) Franz Straatman: *Opgerezen uit Burger's droom. De geschiedenis van Opera Forum 1955-1965*; in: Bruls [zie noot 65], pag.29.

(67) Tim Coleman: *Het repertoire van De Nederlandse Operastichting onder Hans de Roo*; in: Coleman [zie noot 63] pag. 17.

(68) Uitvoeriger informatie over het boeiende intendantschap van de Roo valt buiten het bestek van dit artikel. Geïnteresseerden worden graag verwezen naar de artikelen hierover van Paul Korenhof in het Vrienden Bulletin v.d. Vereniging Vrienden v.d. Nationale Opera, jg.29-nr.3/jan, nr.4/apr. & nr.5/juni 2015.

Ook: www.opusklassiek.nl/opera_operette: *DNO* v*ijftig jaar (3), (4), (5)*.

(69) Om subjectiviteit uit te sluiten is gebruik gemaakt van de uitgave: Coleman [zie noot 63] Appendix II: *Medewerkers aan de produkties 1971-1986 plus aantal produkties waaraan deze hebben meegewerkt, exclusief de reprises*. Alleen namen met de hoogste aantal vermeldingen zijn hier overgenomen.

(70) Getuige aantekeningen van de auteur in de programmaboekjes van die bezochte concerten.