

Jan Pieters' Van den vos Reynaerde, een opera

BRUNO VAN GASSE

'Van de nood een deugd maken' was populair in de periode van lockdown en mondkmaskers. Om het positief te zien: veel mensen vonden de coronaperiode van opgelegde afzondering een mogelijkheid om halfvergeten ideeën van onder het stof te halen en een langgekoesterde droom te realiseren. De ene schilderde zijn trap, een ander bracht eindelijk orde in zijn postzegelverzameling ... Jan Pieters, oud-leraar aan de Broederschool en aan de Academie Podium van Sint-Niklaas, zag het groter en hij schreef een opera. Het werd 'Van den vos Reynaerde', op basis van de tekst uit het Comburgse handschrift.

Omdat het over de Reynaertmaterie ging, wilde Jan graag een exemplaar van zijn werk aan het Reynaertgenootschap schenken, en ondergetekende werd ingeschakeld als go-between. Meteen kon ook de uitgeprinte klavierreductie ingekeken worden, en daarop volgde dit interview.

Hoe kunnen we je voorstellen?

'Ik kom uit een muzikale familie. Mijn vader was organist, eerst voor de Christus Koningkerk, nadien in de hoofdkerk van Sint-Niklaas, en hij was ook leraar aan de muziekschool en leraar muzikale opvoeding in de dagschool. Mijn broers en ik zijn alle drie muzikanten.

Ikzelf heb eerst de muziekacademie gevolgd, in het hoger onderwijs studeerde ik harmonie en notenleer aan het conservatorium van Gent, en contrapunt en muziekgeschiedenis in Antwerpen. Na mijn opleiding kwam ik in het onderwijs terecht; in de dagschool gaf ik muzikale opvoeding,

en daarbij had ik ook een opdracht in het deeltijds kunstonderwijs, in de academie dus. Een lerarenopleiding was er nog niet bij in die tijd. Het idee was dat je, als het lukte, wel leerde lesgeven als je voor de klas stond.

Voor de rest kon ik mij uitleven als koorleider in het Sint-Ceciliakoor, dat ik had overgenomen van mijn vader. Op Palmzondag voerden we de Johannespassie uit, dat was toen traditie. Dat was eerst in de Christus Koningkerk, nadien in de hoofdkerk.

Componeren heb ik tussendoor altijd wel gedaan; dat ging in periodes, natuurlijk enkel als er tijd voor was. Toen ik met pensioen ging, heb ik mij dus echt wel meer op dat componeren toegelegd.

Als er aan het hele coronaverhaal en aan de lockdown dan toch een positieve kant zit, is het wel dat ik geen enkele uitvlucht had om niet door te werken aan iets wat mij al lang bezighield ... een opera over Reynaert. De titel is gewoon *Van den vos Reynaerde*, net zoals die van het middeleeuwse verhaal van Willem. Dat lijkt me logisch omdat ik als libretto letterlijk de tekst van het Comburgse handschrift heb gebruikt, woord voor woord.'

Waarom heb je nu precies gekozen voor *Van den vos Reynaerde*?

'Dat verhaal heeft me al heel mijn leven geboeid. Zelfs als kind was ik erdoor gefascineerd. Ik herinner me dat Broeder Willibrordus ons als onderwijzer in het tweede leerjaar al bepaalde branches vertelde, bijvoorbeeld dat van de wolf die op het ijs moest zitten om met zijn staart zogezegd vis te vangen. De meest schabouwelijke stukken kregen we wel niet te horen, maar toch ... Later in het middelbaar zagen we met de klas een voorstelling van Joost Noydens, die toen directeur was van het jeugdtheater in Antwerpen. Hij trok toen rond met een reizende solovoorstelling. Wat een revelatie! We zaten in zaal Renova, en hij droeg het Reynaertverhaal voor, uit het hoofd. Fenomenaal vonden we dat. Het was niet de middeleeuwse tekst, maar een hertaling op rijm, misschien de versie van Jan Frans Willems.¹ Hij deed dat knap, met een zekere branie,

en met gevoel voor ritme: als wij dat lazen, dan was dat vers na vers, van rijm naar rijm, maar hij vertelde dat echt, met een natuurlijke prosodie en dat maakte enorm indruk.

Later kwam ik dus op het idee om van die Reynaertmaterie een opera te maken. Eigenlijk heb ik dan lang met het idee rondgelopen, het is niet zo dat ik tijdens de lockdown plots van nul ben beginnen schrijven. Ik heb wel lang gezocht naar de muzikale materie die ik ervoor zou kunnen gebruiken. *Van den vos Reynaerde* is immers een middeleeuws verhaal, en ik vond het niet vanzelfsprekend om daar dan moderne muziek op te schrijven. Dat ik letterlijk en volledig de tekst van het Comburgse handschrift zou volgen, dat was al van bij het begin mijn idee, en dus moest ik een muziktaal vinden die daarbij past, en die ook het ritme van de tekst kan respecteren.

Om die muzikale taal te vinden, of inspiratie op te doen om ze te creëren, ben ik dan muziek uit de middeleeuwen gaan opzoeken en bestuderen.

Zo kwam ik uit bij wat mogelijk de oudst bewaard gebleven opera is: *Le jeu de Robin et Marion*, een werk van Adam de la Halle. De la Halle was een trouvère uit de twaalfde, misschien dertiende eeuw. Dat het ook echt is uitgeschreven, is voor die tijd wel al heel uitzonderlijk, maar daardoor is het ook bewaard kunnen blijven. Het is een muzikaal zangspel met twee zingende/sprekende figuren.'

Die notering – het heeft wel iets gregoriaans?

'Ja, maar je merkt er heel vreemde dingen in op. De la Halle gebruikt in dat stuk dissonanten die we totaal niet verwachten. De muzikant kon zich dat blijkbaar permitteren – het publiek zal daar geen aanstoot aan genomen hebben. Dat dat toen kon, gaf mij natuurlijk de vrijheid om dat ook nu te doen, en dat dan als moderne muziek te verkopen (lacht). Maar die muzikale taal overnemen was of is dus niet zo vanzelfsprekend.

Interessant is ook het Buxheimer orgelboek. Buxheim is een stadje, ergens boven München, en daar was een kartuizerklooster, dat al vorige eeuw ontvolkte. Er waren geen kartuizers meer, en men haalde de bibliotheek leeg en veilde het materiaal. Daarbij vond men een boek met orgelpartituren.

Tegenwoordig vind je de meeste orgels in kerken, en we associëren orgels ook vaak met kerkmuziek, maar vroeger werd het orgel gezien als een profaan instrument.

Het is in het oude Rome ontstaan, en het werd gebruikt bij de circusspelen; het orgel werd gepompt, en het maakte genoeg lawaai om de brullende supporters mee aan te moedigen. Later werden orgels op karren gezet, en ze werden meegetrokken in optochten en stoeten. In processies zal dat wel meer geestelijke muziek geweest zijn, en in andere stoeten meer profane.

Het Buxheimer orgelboek is wel van latere datum (vermoedelijk 1460-1470) dan *Van den vos Reynaerde*. Hoewel het zoals gezegd uit de bibliotheek komt van kartuizers, een zeer strenge orde nota bene, met monniken elk in hun eigen cel, bevat het veel profane muziek. Je merkt het al aan de titels ...² Je vindt er ook wel wat religieus materiaal in, een *Veni Creator* bijvoorbeeld, en citaten uit toen bekende zangstukken.

Orgels waren vroeger veel kleiner dan de instrumenten die we nu onder die naam kennen. Het waren schootorgels die enkel met de rechterhand bespeeld werden. De andere hand moest pompen om lucht toe te voeren. Daarnaast gebruikten ze toen bazuinen (bazuin in de betekenis van trombone), en die speelden er toen de basnoten bij. Het bovenste deel van de partituur is bedoeld voor het klavier, het onderste voor de bazuin. Die melodielijn is minder beweeglijk. Maar ook hier merken we qua harmonie eigenaardige zaken. Die stukken zijn vaak heel bevreemdend qua klank. Ik heb dat eens uitgeschreven bij wijze van oefening, en dat leverde zeer vaak dissonanten op, net zoals de partituur van *Robin et Marion* dus.

Dat men in die middeleeuwse profane muziek geen probleem maakte van dissonanten, gaf mij ook de vrijheid om daarmee te werken, vond ik. De harmonieleer van het conservatorium heb ik er wel voor moeten opzijzetten.’

Wordt het daardoor moeilijker verteerbaar voor hedendaagse luisteraars?

‘Wel, de veiligheid die ik heb ingebouwd is dat ik me wel houd aan de gregoriaanse toonaarden: dorisch, frygisch, lydisch en mixolydisch: de re-, mi-, fa- en soltoonladders dus. In jazz worden die ook gebruikt, en dat geeft in de muziek eigen spanningen. Als er daardoor jazz-elementen in de opera zitten, is dat onbewust eigenlijk (lacht). De lydische ladder begint met fa-sol-la-si. De tritonus, de afstand tussen fa-si, creëert een heel grote spanning.’³

Maar is dat daarom moeilijk voor mensen van nu? De muziek van Stravinsky was indertijd wel opzienbarend, maar we zijn nu toch al een eeuw verder. En intussen hebben we Sjostakovitsj toch ook gehad. Daarmee vergeleken is deze muziek milder, moet ik toch zeggen!’ (Lacht)

Bij de rolverdeling en de stemmen die je aan een bepaalde rol toewijst, zitten opmerkelijke dingen. 25 dramatis personae worden verdeeld over 22 stemmen. Dertien daarvan zijn vrouwenstemmen, en je gebruikt die ook voor sommige mannelijke hoofdfiguren?

‘Ja, dat is een kwestie van tessituur, bereik dus, maar ook van stemkarakter. De kleinere dieren kan je moeilijk laten vertolken door een bas, maar die stem past dan wel bij Nobel de leeuw.

Reynaert daarentegen is een alt. Het gaat niet enkel over de toonhoogte: als je zijn stem door een alt laat vertolken, klinkt die veel sensueler dan wanneer je dat zou laten doen door een contratenor.

TIECELLIJN 36 / 228

Recht te desen scyven stonden
 Doe Grimbeert stont in dese tale,
 Saghen sie van berghe te dale
 Canticler commen ghevaren,
 Ende brochte up eene bare
 Eene doode hinne ende hiet Coppe,
 Die Reynaert hadde bi den croppe
 Hoeft ende hals afgebeten.

De alt klinkt verleidelijker, en Reynaert moet het in veel scènes echt wel hebben van de stroop die hij de anderen om de mond smeert, de verlokking dus ...

Een beer daarentegen is een bas, dat spreekt vanzelf. Er zitten ook nogal wat tenoren tussen: de wolf, Belijn ... Voor de hanen heb ik ook tenoren genomen. Veel alten zitten er niet bij: enkel Reynaert en de zoon van de priester zijn alten.’

Fascinerend is wel dat de rol van Reynaert een dubbelrol is.

‘Juist. Diezelfde stem zingt ook de rol van gravin Johanna. Het is niet zozeer dat één stem twee rollen zingt, er zit nog meer achter. In de proloog wordt eerst Willem voorgesteld door “iemand”: “Willem die Madocke maecte, / daer hi dicken omme waecte ...”. In zijn repliek verwijst Willem (de verteller) naar die persoon als “eene ... / ... die in groeter hovescheden gherne keert hare saken” en hij is fier dat iemand van hoge klasse hem vraagt om het verhaal van Reynaert uit te werken. Die edele dame wou ik in ook in de opera een plaats geven. Wie moest dat zijn? Het verhaal is geschreven in de dertiende eeuw, de tijd van Johanna en later Margaretha van Constantinopel. Vandaar dus.

Door Johanna een plaats te geven in het werk, suggereer ik ook een soort spel aan het hof, waarin misschien ook andere hovelingen een rol spelen. Gravin Johanna ligt mij na aan het hart. Zij heeft diverse hospitalen laten bouwen.

Nu terug naar de proloog: gravin Johanna introduceert Willem, die dan naar haar verwijst als opdrachtgever van zijn werk. De kanteling van de ene verteller naar de andere zit in de zin “God moet ons siere hulpe jonnen” die ze samen zingen.

Op het eind van de opera komt Johanna – terwijl Reynaert afwezig is – terug op in het slotkoor, met de regel “wat seghdire toe Brune heere?”. In dat stuk, het bekende acrostichon, stappen de spelers eigenlijk uit hun rol.⁴

Hoe dat getoond wordt? Dat moet de regisseur maar zien, als het ooit tot een opvoering zou komen (lacht). Kwestie van een andere jas aan te trekken, of een masker, de regie moet dat maar uitmaken.

En waarom is Johanna expliciet een dubbelrol met Reynaert? Johanna geeft Willem de opdracht om net dat verhaal van Reynaert te schrijven, en misschien is ze er dus wel op uit om de Reynaertfiguur te spelen. Ik stel dat niet als historische waarheid voor, maar ik stel me wel voor dat ze er aan het hof plezier in hadden om zich zo te amuseren, met trouvères ... edelen waren ook opgeleid in zang en dans. En natuurlijk, om een knipoog te geven naar Sint-Niklaas: Johanna van Constantinopel heeft de grond van de Grote Markt aan de parochie geschonken' (lacht).

De andere dubbelrol, die van Belijn / de pape, kan gezien worden als een toespeling op het feit dat ze allebei priester zijn, maar die dubbelrol is minder bewust gekozen. In principe zouden andere kleine rollen ook onder minder zangers verdeeld kunnen worden.'

Op het einde is er wel echt een 'grande finale' ...

'Ja, iedereen staat op het podium dan. Zelfs degenen die al dood zijn, zou ik nog op het podium halen' (lacht), 'hoewel, ja ... Cuwaert is er toch niet bij.

Het grootse einde is gebaseerd op de tekst van het acrostichon en is dus de tegenhanger van de proloog ...

Ik ben nu bezig met het uitschrijven van de orkestpartituur.

De recitatieven die aangeduid zijn met "secco" worden zeer summier begeleid, met enkel functioneel steunende noten van de instrumenten, waardoor de zanger zijn toon kan houden. In de recitatieven met "accompagnato" illustreren de instrumenten ook de gevoelens of gebeurtenissen. Voor alle recitatieven gebruiken we de harp, behalve voor die van Reynaert. De recitatieven van Reynaert worden begeleid door de

marimba. Die mag niet met mallets gespeeld worden, maar met gewone stokken, drumsticks, dat klinkt scherper, kouder ... Dat moet ik nog wel expliciet aangeven; het is niet de bedoeling dat die klank zacht of wollig wordt. Ik wou eerst een xylofoon, maar die is te beperkt qua bereik. Een marimba gaat nog twee octaven lager.'

De instrumenten die je gekozen hebt, zijn geen typisch middeleeuwse instrumenten.

De hoorns moeten erbij, vind ik, omdat die passen bij de wereld van de dieren en de jacht.

'Nee, dat niet. Wat voor een deel de keuze van de instrumenten bepaald heeft, is dat ik het stuk opvatte als mogelijk een reizende voorstelling. Willen ze het in een operagebouw spelen, voor mij niet gelaten natuurlijk. Naast die "verplaatsbaarheid" wou ik met die instrumenten ook de klankkleur van een harmonietje krijgen, geen strijkers dus. Er zitten dan wel een paar buitensporigheden in, instrumenten die minder vaak gebruikt worden: piccolo, altfluit,

kleine klarinet, basklarinet ... Dat is om de opera wat exotischer te maken, wat minder voor de hand liggend. De hoorns moeten erbij, vind ik, omdat die passen bij de wereld van de dieren en de jacht. Bij de buisklokken staat A-F-E, dat betekent effectief dat we enkel die drie nodig hebben. Ze mogen een hele installatie buisklokken zetten natuurlijk, maar we gebruiken er maar drie.'

Sint-Niklaas neemt in 2023 het voorzitterschap op van het intergemeentelijk project ‘Het Land van Reynaert’. De opera in dat jaar al uitvoeren lijkt wel heel moeilijk. Maar in het algemeen: zie je die opera op de planken komen? Is hij uitvoerbaar?

‘In 2023 allicht niet, maar dat geeft niet. Bij het werk aan mijn opera had ik dat voorzitterschap van 2023 overigens helemaal niet in gedachten, maar ik heb de partituur met de klavierreductie wel op het stadhuis van Sint-Niklaas overhandigd aan de burgemeester en de schepenen van Cultuur.

Maar om terug te komen op de kernvraag: is de opera uitvoerbaar?

Niet door amateurs, denk ik. Ik bedoel, wel amateurs in de betekenis van “liefhebbers” van de materie, maar niet door een amateurgezelschap toch, vrees ik. Je moet nogal wat verwerken om dit te kunnen uitvoeren en zingen, vrij van een partituur. Het gaat in principe ook om volwassen zangers ... dus als project voor de academie zou dat misschien ook moeilijk te organiseren zijn.

Sommige stukken zijn ook echt wel erg complex om direct zomaar te spelen of te zingen. Hier bijvoorbeeld, bij het begin van de derde acte, hebben we eerst drie maten in 2/4, dan een maat 3/8, dan volgt een maat in 5/8, daarna weer twee maten 2/4, dan twee maten 3/8, een maat 5/8 om dan verder te gaan in 2/4. Dat is niet per se om het ingewikkeld te maken, maar om de prosodie van de tekst te volgen. De klemtoon ligt telkens op de eerste lettergreep; ook dat is een kenmerk van het gregoriaans. Als je let op die klemtoon, is die maatvoering logisch. Het geeft wel een zekere speelsheid aan de zangstukken, maar het is misschien wel een bijkomende moeilijkheid. De technische term daarvoor is “Sprechgesang”.

Alle dialogen worden gezongen, en af en toe staan er nog kleine stukjes tekst bij zonder muzieknotatie, die beschrijven wat er aan het gebeuren is. Ook die fragmentjes komen rechtstreeks uit het Comburgse handschrift; je kan ze zien als kleine regieaanwijzingen.

Het zou natuurlijk prachtig zijn als een of ander reizend gezelschap de opera ooit echt zou uitvoeren, bijvoorbeeld in de schouwburgen in het Land van Reynaert, maar het is natuurlijk niet zeker dat dat er ooit van komt.

En stel dat het ooit ergens beschreven wordt als een “interessant maar onspeelbaar stuk”, ja dan ben ik in goed gezelschap, want dat hebben ze van veel stukken gezegd. Stravinsky’s *Sacre du printemps*, bijvoorbeeld, was indertijd een schandaal.

Of het werk nu ooit uitgevoerd wordt, dat zullen we dan wel zien. Ik hoop alleen al dat er ergens vermeld wordt dat het bestaat.’

Dat zal dus zeker gebeuren, want er is in elk geval dit interview.

‘Ja, dat is toch een vermelding. Maar voor de rest: het is er, en dat is het belangrijkste. Deze opera schrijven ... Het is iets dat ik altijd heb willen doen.

Soms denk ik: waarom eigenlijk? Hoe komt het toch dat we die Reynaertmaterie zo boeiend vinden, dat we zo gefascineerd zijn door een schurk? Ik zal wel niet de enige zijn die zich dat afvraagt.’

NOTEN

1 De reisvoorstelling van Joost Noydens (1922-2003) had veel succes. In 1965 sprak Ward Ruyslinck een inleiding uit bij de 200ste opvoering. In die redevoering stelt Ruyslinck dat Noydens de Reynaertbewerking van Jules De Geyter als bron gebruikte (gelezen op <https://wardruyslinck.nl/inleiding-tot-de-200ste-voorstelling-van-joost-noydens-ee-manstoneelstuk/>). Overigens heeft Marcel Ryssen in *Julius de Geyter, hertaler of herhaler* in *Tiecelijn*, jaargang 13 uit 2000 afdoende aangetoond dat er wel een bijzonder frappante gelijkenis is tussen de bewerkingen van De Geyter en die van Willems. Onzekerheid over welke bewerking het dan wel zou zijn, is dus niet zo vreemd.

2 Het Buxheimer orgelboek telt 256 partituren van zowel religieus getinte als duidelijk profane klavierstukken. Titels als ‘Ma douce amour’, ‘Franc ceur gentil’, ‘Adieu mes tres belle’, ‘L’ardent desir’ horen duidelijk bij de laatste reeks. Naast die profane chansons, dansen en andere liederen bevat het werk ook een vijftigtal liturgische muziekstukken en een dertigtal preludes.

3 Het eigen karakter van die toonaarden heeft te maken met de opeenvolging van noten in de ladder. De toonafstand tussen opeenvolgende noten is niet overal even groot: tussen de in de ladder elkaar opvolgende noten do en re is er een hele noot afstand, tussen de (ook elkaar volgende) mi en fa echter maar een halve. De toonafstand tussen de eerste en de vierde noot van een toonladder (bv van do naar fa) noemt men een kwart en die bestaat meestal uit tweeënhalve tonen, maar die tussen de fa en de si beslaat drie volledige tonen, vandaar 'tritonus'. Dat is een 'vergrote' kwart. Speel je 'Lang zal hij leven' als fa-fa-fa-fa-do, dan heb je dezelfde melodie als in de versie 'sol sol sol sol re', omdat de toonafstand tussen de do en fa dezelfde is als die tussen de re en de sol. Speel je daarentegen 'si si si fa' (vergrote kwart) dan hoor je iets helemaal anders. Het klinkt helemaal niet zo feestelijk, maar eerder bevreemdend ... door de tritonus.

4 Belijn is er in die eindscène ook bij. Hij zingt mee de zin 'Bi Gode, ic dart hu wel raden.' Daarmee pleit de tekst van de zanger Belijn voor het accepteren van de eindoplossing, waar Belijn als rol in de opera (als ram dus, het zoenoffer/zondebok) eigenlijk de dupe van is. Daarmee stapt iedereen dus effectief uit zijn of haar rol.