



AP Hogeschool

Koninklijk Conservatorium Antwerpen


Academiejaar 2014-2015

**Paper voorgelegd tot het verkrijgen van de graad van
Master in de Muziek – afstudeerrichting zang**

Karen Vermeiren

**In welke mate kan een gereduceerde opera deel
uitmaken van het actuele aanbod in onze
cultuurhuizen?**

Een gereduceerde versie van de opera *Tosca* van Giacomo
Puccini naar het toneelstuk *La Tosca* van Victorien Sardou



Artistiek promotor: Anne Cambier
Academisch promotor: Bruno Bouckaert
Examenvorm: Eindproject/recital zang

Inhoudstafel



1	Inleiding	3
2	Omschrijving van een nieuw initiatief	6
3	Voorbeeld van een bestaand initiatief	8
3.1	Nationaal	8
3.2	Resultaten	10
4	Werkwijze	11
4.1	Libretto en componist	11
4.2	Libretto en Giacomo Puccini	12
4.3	Kernwoorden bepalen	16
4.4	Belangrijkste personages vastleggen	16
4.5	Casting	17
4.6	Participatie	18
4.7	Verhaallijn opnieuw schetsen	19
4.7.1	Scene een	20
4.7.2	Scene twee	20
4.7.3	Scene drie	22
4.7.4	Scene vier	23
4.7.5	Scene vijf	24
4.7.6	Scene zes	24
4.7.7	Scene zeven	25
5	Besluit	26
6	Bijlagen	28

1 Inleiding

Opera is een kunstvorm waar theater, beeldende kunsten en muziek worden gecombineerd. Het is een kunstvorm die vaak om hervorming vraagt, naargelang de nieuwe eisen van de tijd, vandaar dat opera een levend genre is. Het blijft een zoektocht naar vernieuwing die enerzijds tegemoet komt aan een verwachtingspatroon van het bestaande publiek en anderzijds doelt op het prikkelen van interesse bij een nieuw publiek. Ongeacht budget, politiek en trends moeten de kunstinstellingen blijven trachten om hun publieksbasis te verbreden. Het boeien van zoveel mogelijk mensen en ze toegang verschaffen tot deze complexe artistieke vorm vraagt om zowel aanbod als repertoire te verbreden en het aangaan van samenwerkingsverbanden. “Dynamiseren moet het kernwoord zijn, niet reproduceren en behoud”.¹ Daarenboven is het belangrijk dat de cultuurconsument zich betrokken voelt bij een uitvoering en zo wordt aangezet tot culturele participatie.²

Cultuurbeleving wordt steeds pluralistischer en complexer. De hiërarchie van hoge cultuur ten opzichte van lage cultuur verdwijnt. Er bestaat een tendens van de mediacultuur om het systeem waarin we leven te domineren; dat brengt een verschuiving van culturele producten of thema's van de mediacultuur (lage cultuur) naar stedelijke (hoge) cultuur en omgekeerd.³ De kloof tussen hoge en lage kunst werd vroeger veel minder ervaren, met de negentiende eeuw als hoogtepunt. Componisten maakten van hun opera's een versie voor blazersensemble om de werken bekend te maken bij het grote publiek en Mozarts opera's waren voer voor publiek van alle lagen van de bevolking. Het culturele snobisme dat we vandaag ervaren bij opera zal bijgevolg eerder te wijten zijn aan het kostenplaatje voor een productie en het instituut zelf, dan aan de kunstvorm op zich. Er is geen duidelijke grens meer tussen hoge en lage cultuur, maar eerder een samenwerken, ontlenen, uitwisselen en herwerken. Zo worden nieuwe technologieën uit populaire mediacultuur verwerkt in hoge cultuur en omgekeerd, denk maar aan videoprojecties als toevoeging in theater, opera aria's in reclame of film en opera uitvoeringen die live in de bioscoopzalen worden vertoond.⁴

¹ G. COOLEN, *Opera. Achter de schermen van de emotie*, Leuven: Lannoocampus, 2011, p. 283.

² B. FOCROULLE, *What Role for the Artists in our Society*, (<http://www.aec-music.eu/images/activiteiten/8/files/bernard-focroulle-palermo-speech.pdf>, toegang 25 februari 2015), p. 4-6.

³ D. CRANE, *High Culture versus Popular Culture Revisited: A Reconceptualization of Recorded Cultures*, in *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*, ed. M. LAMONT, M. FOURNIER, Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 58-74.

⁴ KINEPOLIS, *Opera in de cinema*, (<http://kinopolis.be/nl/opera-in-de-cinema>, toegang 1 maart 2015).

Het is een nationale en internationale trend om te zoeken naar de herpositionering van opera door vernieuwing of door aansluiting te vinden bij een bredere bevolkingsgroep. Deze positionering wordt in de weg gestaan door het elitaire imago dat opera heeft. Opera is vandaag voor iedereen toegankelijk, vermogend of niet, intellectueel of niet, maar vraagt toch om enig inzicht en achtergrond om alle lagen in dit genre te ontdekken en te analyseren, mede door het ingewikkelde regietheater dat zich manifesteerde vanaf de jaren zeventig. Het instituut opera blijft een ideale plaats om te netwerken met gelijkgestemden, wat het elitarisme dan weer in de hand werkt.

In het huidige bezuinigingsklimaat komen de negentiende-eeuwse structuren, zoals symfonische orkesten, balletgezelschappen en operahuizen in opspraak. “Als een kunstvorm zich geen plaats opeist in het brede culturele veld, wordt zijn relevantie bijna altijd in vraag gesteld”.⁵ Is het dan niet aan deze generatie om in dit huidige economische klimaat met financieel haalbare producties op de proppen te komen, samenwerkingsverbanden tussen de verschillende cultuurinstellingen aan te gaan en een breder draagvlak te scheppen voor een grotere doelgroep om economisch wel relevant te zijn?

In een wereld waar niemand tijd lijkt te hebben, zelfs niet in de zogenaamde vrije tijd, is er nood aan een model waar een groter publiek bereikt wordt, zonder in te boeten aan kwaliteit en integriteit.⁶ Om het publiek tegemoet te komen in zijn huidige manier van cultuurconsumptie, kunnen de voorstellingen bijvoorbeeld betrekkelijk korter worden gemaakt. De volgende vraagstelling kan daaruit worden afgeleid: *In welke mate kan gereduceerde opera deel uitmaken van het actuele aanbod in onze cultuurhuizen?* Een antwoord op deze vraag zal onderzocht worden door een gereduceerde versie te maken van de opera *Tosca* van Giacomo Puccini (1858-1924)⁷ naar het theaterstuk *La Tosca* van Victorien Sardou (1831-1908) en voor dit soort initiatief de relevantie te onderzoeken binnen een steeds moeilijker wordende afzetmarkt. Onderzoek naar de reeds bestaande initiatieven en hun resultaten, op welke manier de libretto's tot stand kwamen in de romantische periode en daarbuiten, hoe het libretto tot stand is gekomen bij Puccini, het standpunt van cultuurhuizen rond dit thema en het bestuderen van de consument en zijn vrije tijd zullen aanleiding geven tot een besluitvorming omtrent het reduceren van opera. Om de resultaten van het onderzoek kracht bij te geven werden de eerste tot de derde scene van de eerste akt van het nieuwe operalibretto uitgewerkt en in perspectief gezet

⁵ G. COOLEN, o.c., p. 283.

⁶ J. BAUDRILLARD, *The Consumer Society. Myths & Structures*, Londen: Sage Publications Ltd, 1998, p. 151-158.

⁷ Zie bijlage 3 voor korte inhoud *Tosca*

tot het originele libretto van de opera *Tosca* in bijlage twee. Twee scènes uit dat libretto werden bewerkt en hebben geleid tot het opnieuw samenstellen van een partituur. Dit werkdocument kan geraadpleegd worden in bijlage één.

Puccini gaf zijn librettisten Giuseppe Giacosa (1847-1906) en Luigi Illica (1857-1919) de opdracht om een theaterstuk in vijf akten naar een versie van drie akten te herschrijven en de belangrijkste personages meer karakter te geven. De overige personages verdwenen en muziek kwam in de plaats. Toch overwon *Tosca*, ondanks kritiek van schrijvers, collega-componisten en pers, de harten van menig operapubliek.

2 Omschrijving van een nieuw initiatief

Het nieuwe initiatief bestaat er in om een gereduceerde versie van een opera te maken, in dit geval *Tosca* van Puccini, die daarbij herleid wordt van een opera in drie akten naar een opera in één act. Daarbij wordt er rekening gehouden met de hoofdpijlers uit deze opera, wat resulteert in een overzicht van de belangrijkste kernwoorden die dit werk samenvatten. Door de hoofdpijlers te selecteren, kan het verhaal opnieuw worden geschetst. Om een initiatief te realiseren dat beantwoordt aan een visie van re-actualisatie, is het belangrijk om een aantal zaken indachtig te houden. Zo kan er gewerkt worden aan de steeds belangrijker wordende rol van cultuurparticipatie, door bijvoorbeeld een invulling aan het verhaal te geven dat relevant is voor deze tijd. Ook moeten de keuzes die de cultuurhuizen maken omwille van financiële redenen of omwille van de voorkeur voor muziektheater in de plaats van opera als publiekstrekker, in het achterhoofd worden gehouden.⁸

Door één van de personages als theaterpersonage uit te werken en niet als zanger in het geheel wordt een interessante dimensie toegevoegd aan de opvoering van deze gereduceerde opera. Het gaat om Scarpia, de slechterik in het verhaal. Alles staat of valt met dit personage. Gezien de keuze van de muzikale begeleiding door piano, is het onmogelijk om dit personage voldoende gestalte te geven. Het ontbreken van een groot orkest kan zijn donkere aard niet voldoende in de verf zetten. Het initiatief wordt een soort geïntegreerde voorstelling van theater, projecties en lyrische inserties. Op deze manier wordt een voorstelling niet alleen muzikaal aangrijpend, maar ook het theatrale van een opera wordt extra in de verf gezet. Het samenwerken van de verschillende kunstvormen wordt een totaalspektakel waar de toeschouwers geprikkeld, uitgedaagd en ontroerd worden. Voor een publiek van kenners zal dit een verfrissende kijk geven op de personages van een verhaal dat zij kennen in de meer traditionele uitvoeringen, voor een publiek van leken zal dit een eerste ervaring zijn met dit genre en krijgen zij op een hedendaagse manier de verschillende lagen van de personages mee, zonder hierin een grote tijdsinvestering te moeten doen. Het komt onder andere een publiek tegemoet dat we vandaag nog niet in de operahuizen ontvangen, maar misschien een overstap maakt via deze kleinschalige productie. Hierbij wordt niet gepretendeerd om een opera te herschrijven, maar wel om deze aan te passen naar de noden van deze tijd, waar

⁸ I. Borghmans, programmator klassiek Cultureel Centrum De Kern. Informeel gesprek, 13 november 2014.

financiële haalbaarheid, het snel consumeren van tijd en de hoge drempel voor kunst en cultuur mogelijke barrières zijn voor het programmeren van opera in kleinere cultuurhuizen, zoals regionale culturele centra.

3 Voorbeeld van een bestaand initiatief

Er is geen trend om opera in kortere versies op te voeren; wel zijn er een aantal initiatieven in het kader van operastudio's, kleine productiehuisen, festivals en kleinere projecten.

3.1 Nationaal

“Muziektheater Transparant wil een internationale referentie zijn voor hedendaags muziektheater. In dialoog met kunstenaars uit verschillende disciplines realiseert Muziektheater Transparant producties met een artistieke en maatschappelijke relevantie en presenteert die voor een breed publiek.

Muziektheater Transparant heeft de ambitie om onder andere het medium muziektheater een centrale plaats te geven in het kunstenlandschap en het sterke (inter)nationale profiel van het huis te bestendigen. Ze willen het repertoire herdenken (in de zin van het opnieuw filosoferen van bepaalde thema's en inhoud) en te herinterpreteren. Ze engageren kunstenaars en ensembles die het medium muziektheater vanuit een artistieke en maatschappelijke relevantie benaderen en geven creatieopdrachten aan gevestigde en beginnende (Vlaamse) componisten en auteurs. Ze willen daarbij jonge beginnende kunstenaars begeleiden en ondersteunen om hen vlotter en efficiënter naar het professionele circuit te laten doorstromen en vernieuwing mogelijk te maken. Daarenboven willen ze een stimulerende en loyale werkplek zijn voor kunstenaars en andere medewerkers en een intensieve dialoog aangaan met organisatoren en publiek. Muziektheater Transparant tracht een breed publiek te bereiken via een gevarieerd aanbod van producties en een aangepast spreidingsbeleid.”⁹

De doelstellingen die worden nagestreefd bij het nieuwe initiatief om opera te reduceren liggen in de lijn van de doelstellingen die Muziektheater Transparant voorop stelt, met uitzondering van het internationale aspect en het aantrekken van hedendaagse

⁹ TRANSPARANT, *Missie*, (<http://www.transparant.be/nl/mission-statement>, toegang 3 maart 2015).

componisten. Voor het nieuwe initiatief om opera te reduceren ligt de focus in de eerste plaats op het aantrekken van een nieuw publiek op lokaal niveau.

De idee om een voorstelling te maken rond *Don Giovanni* kwam tot stand doordat theatergezelschap Laika¹⁰ in 2007 werd gecontacteerd door Operadagen Rotterdam¹¹ om de eindscène van *Don Giovanni* van Mozart (1756-1791) te ensceneren. Een paar jaar later kregen ze naar aanleiding van dat optreden de vraag van Operadagen Rotterdam om een volledige voorstelling te maken. Omdat Theater Laika niet thuis is in muziektheater, zijn ze een samenwerking aangegaan met Muziektheater Transparant.

Muziektheater Transparant maakte een adaptatie van de opera *Don Giovanni* van Mozart; muzikant-componist Jan Van Outryve schrapte scènes, paste het libretto aan door gesproken stukken toe te voegen in het Nederlands (of andere talen, afhankelijk van de lokale taal), maakte arrangementen voor de vernieuwde instrumentatie (viool, Hammond gitaar en basgitaar) en maakte samen met theatergezelschap Laika een zintuiglijk theater, waar participatie en beleving centraal stonden. De grote lijnen, alsook de morele waarden van het originele libretto werden behouden en dienden als ruggengraat om een nieuwe, aan deze tijd aangepaste voorstelling te maken.

De artiesten moesten met een beurtrol ook eten bereiden, want de voorstelling vond plaats in een restaurant, met het publiek als tafelgast. Ze aten ook daadwerkelijk tijdens de voorstellingen. Dit idee komt vanuit de talrijke reality shows rond koken of de brede waaier aan kookprogramma's op tv en hun onmiskenbare populariteit.¹² Ook hier werden op deze manier elementen uit de lage cultuur toegevoegd en uitgewisseld met elementen uit de hoge cultuur.¹³ De opera kreeg de naam *Opera Buffa*, dat niet alleen verwijst naar het komische en luchtige karakter van het vernieuwde stuk, maar ook de link naar het eten wordt op deze manier gelegd.

De rol van de vader van Donna Anna, *Commendatore*, werd vervangen door moraliserende vrouwen (Donna Anna, Donna Elvira en Zerlina), die Don Giovanni naar de onderwereld zongen. In het kader van de internationalisering die Transparant nastreeft, werd de taal voor de uitvoering steeds aangepast aan de landstaal waar het stuk op dat moment speelde. Ook de gezongen stukken werden daarvoor aangepast.

¹⁰ Laika, Theatergezelschap, (<http://www.laika.be/l.cgi?a=3000&t=NL>, toegang 3 maart 2015).

¹¹ OPERADAGEN ROTTERDAM, Wat wij doen, (<http://www.rotterdamfestivals.nl/over-rotterdam-festivals/wat-doen-wel/>, toegang 3 maart 2015).

¹² M. VAN AERSCHOT, *De invloed van kookprogramma's op genderbeleving*, (<http://www.scriptiebank.be/scriptie/de-invloed-van-kookprogrammas-op-genderbeleving>, toegang 3 maart 2015).

¹³ D. CRANE, o.c., p. 58-74.

Volgens Astrid Stockman¹⁴, sopraan (*Donna Elvira*), werden de rollen niet volgens stemtype gekozen. Niet alleen vanuit een ideologie van theater werden er keuzes gemaakt in functie van het te spelen personage en de fysiek die daarbij hoort, maar ook vanuit het concept om multi inzetbaar te zijn voor en tijdens het productieproces. Aria's zoals *La ci darem la mano* werden getransponeerd en behoren dan sowieso niet langer tot het daarvoor voorziene stemvak. Bij het nieuwe initiatief voor de gereduceerde versie van *Tosca* wordt aan de casting van de juiste stemmen zorgvuldig aandacht besteed, dit wordt verder toegelicht in hoofdstuk 4.5.

3.2 Resultaten

De voorstelling werd 41 keer geprogrammeerd, met voornamelijk voorstellingen in België, maar ook in Frankrijk en Nederland. Hoewel culturele centra eerder terughoudend zijn omtrent de programmering van klassiek en vooral opera¹⁵, is de hoeveelheid aan data waarop deze productie geprogrammeerd werd op zijn minst een succes te noemen. Het toevoegen van herkenbare thema's is belangrijk bij een publiek maar ook de factor muziektheater. Voor een publiek van culturele centra is de combinatie van theater en muziek toegankelijker dan wanneer het gaat over een voorstelling waar louter het muzikale aan bod komt. Deze twee factoren zorgen voor participatie en prikkelt de interesse. Het blijkt ook een duidelijke invloed te hebben op de slaagkansen van een project.

Volgens Astrid Stockman reageerden mensen positief, voelden zich betrokken en zag het publiek een meerwaarde in deze atypische operaopvoering die eerder te rangschikken valt in het moderne, experimentele muziektheater. De recensies die over deze voorstelling zijn geschreven bewijzen haar positieve evaluatie van de voorstelling.¹⁶

¹⁴ A. Stockman, sopraan in de productie *Don Giovanni* van Transparant. Interview, 23 november 2014.

¹⁵ I. Borghmans, programmator klassiek Cultureel Centrum De Kern. Informeel gesprek, 13 november 2014.

¹⁶ E. COUSSENS, E. VAN STEENBERGHE, et al., *Persrecensies*, (<http://www.laika.be/l.cgi?t=NL&a=0060>, toegang 6 maart 2015).

4 Werkwijze

4.1 Libretto en componist

Bij het reduceren van opera rijst er meteen een aantal vragen, waaronder: “Wat met het libretto?” Immers, het reduceren van een opera houdt in dat er een groot deel van het libretto moet sneuvelen. Enerzijds is deze bezorgdheid terecht; het bewaken van een coherente verhaalstructuur is belangrijk om de geloofwaardigheid van een opera te behouden. Anderzijds is de bekommernis onterecht. Vanaf het begin van de negentiende eeuw werden de librettist en zijn libretto stiefmoederlijk behandeld. Ook toen sneuvelden vaak scènes tot zelfs ganse bedrijven. Er werd soms niet meer verlangd dan het invullen van muziek met woorden, of oudere opera’s van nieuwe teksten voorzien.¹⁷ Het was niet ongewoon dat een verhaal, zelfs een bestaand libretto, werd aangepast naar de wensen van de componist en diens inzichten. Zo verlangde Gluck dat *Iphigénie en Tauride* (1779) niet alleen werd herschreven naar een opera van vier akten in de plaats van vijf, maar ook werd aangepast naar zijn idee over deze opera.¹⁸ Enkel in het begin van hun carrière aanvaardden componisten probleemloos libretto’s van de librettisten, waar ze enkel de meest noodzakelijke aanpassingen voor vroegen, om vervolgens geheel volgens de opdracht de muziek te componeren. Wanneer de componisten echter bekendheid verwierven, werd het verloop van een libretto naar de smaak en ingevingen van de componist aangepast. Er werd nauwelijks rekening gehouden met de mening van de librettist.

Libretto is een verkleinwoord van het woord *libro*, dat in de eerste plaats verwijst naar het kleine formaat waarin de teksten in boekformaat werden verkocht, voorafgaand aan een operavoorstelling. Het verraadt echter ook de positie en het respect dat men had, of beter gezegd, niet had ten aanzien van de librettist. De librettist kwam helemaal in een slechte positie, wanneer de programmaboekjes aan het einde van de negentiende eeuw niet langer de volledige libretto’s bevatten, maar enkel de synopsis van de opera.¹⁹ Een voorbeeld van hoe de componist omsprong met zijn librettist is te lezen in een brief die

¹⁷ A. GERHARD, *The Urbanization of Opera. Music Theatre in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 318.

¹⁸ A. GERHARD, o.c., p. 320.

¹⁹ A. GERHARD, o.c., p. 326-327.

Giuseppe Verdi naar de librettist Francesco Maria Piave (1810-1876) schreef; zo vroeg hij om zinnen niet te eindigen met *che, piu of ancor*.²⁰

Ook veranderde de manier waarop dramaturgie werd toegepast; dit was te wijten aan het veranderende consumentengedrag van die tijd. De toeschouwer kreeg in het dagelijkse leven meer en meer stimuli aangeboden, waardoor zij een voorkeur hadden voor een visueel spektakel, waar realisme een grote rol in speelde. Het was de negentiende-eeuwse Italiaanse journalist, dichter, romanschrijver en librettist Antonio Ghislanzoni (1824-1893) die in zijn verhandeling over het schrijven van een libretto aantoonde hoe deze veranderingen tot stand kwamen bij de toeschouwer.²¹

4.2 Libretto en Giacomo Puccini

Het libretto voor de opera *Tosca* werd gebaseerd op het theaterstuk *La Tosca* (1887), geschreven door Victorien Sardou (1831-1908). Sardou, die zijn schrijftechniek aan grootmeester Eugène Scribe (1791-1861) te danken had, schreef een drama met een doordacht plot, naturalistisch van aard, waar de gebeurtenissen elkaar snel opvolgden en belangrijker waren dan de psychologie van de personages. Zijn werken waren steeds geïnspireerd op historische gebeurtenissen.²² In het geval van *La Tosca* worden er verschillende verwijzingen gemaakt naar de invasie van Napoleon in Italië omstreeks 1800, en naar de wrijvingen tussen de royalisten en de republikeinen. *La Tosca* werd opgedragen aan Sarah Bernhardt (1844-1923), zoals de meeste van zijn werken.²³ Ze had een goede stem en een groot talent voor mime, vandaar dat er in Sardou's theaterstukken vaak lange mimescènes voorkomen, zo ook in *La Tosca* na de dood van Scarpia (één van de hoofdpersonages in *La Tosca*).

Giacomo Puccini (1858-1924), componist, zag het stuk *La Tosca* in Milaan in 1890, nadat librettist Ferdinando Fontana (1850-1919) het had aangeraden als nieuwe operatitel in 1889. Puccini verdiepte zich in de materie en vroeg aan zijn uitgever Giulio Ricordi (1840-1912) in mei 1889 om het nodige te doen om toestemming van Victorien Sardou te krijgen zodat hij van *La Tosca* een opera kon maken, maar moest op dat

²⁰ A. GERHARD, o.c., p. 322.

²¹ A. GERHARD, o.c., p. 326.

²² M. CARNER, *Giacomo Puccini. Tosca*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 1.

²³ M. CARNER, o.c., p. 2.

moment *Manon Lescaut*²⁴ afwerken voor zijn uitgever. Ondertussen wordt de opera met toestemming van Sardou aan een andere componist toegewezen, namelijk zijn rivaal Alberto Franchetti (1860-1942). Het is dan Luigi Illica (1857-1919) die het libretto voor Franchetti zal schrijven. Omdat Puccini en Illica samenwerken voor *Manon Lescaut*, kreeg hij inzage in het nieuwe libretto dat Illica had gemaakt. Hij zou het theaterstuk van Sardou nog één keer zien in 1895 en moest vaststellen dat het stuk hem deze keer veel minder kon bekoren. Hij vond het stuk op poëtisch vlak minderwaardig aan de operaversie van Illica. Wanneer Puccini te weten kwam dat het libretto werd gemaakt voor zijn grote rivaal Franchetti en toen ook Giuseppe Verdi (1813-1901), die de versie van Franchetti geniaal vond, kenbaar maakte dat hij zelf maar al te graag de muziek voor *La Tosca* wou componeren, werd zijn aandacht opnieuw geprikkeld. Verdi was op dat moment reeds te oud geworden en hij was niet meer in staat om nog een volledige opera af te werken.²⁵

Er was nog een belangrijke reden voor de vernieuwde belangstelling voor *La Tosca*: de Europese literatuur was geëvolueerd van romantiek naar realisme en zijn meer extreme variant, naturalisme. In opera vertaalde zich dat in *verismo*, in het Nederlands vertaald als verisme.²⁶ In het verisme worden geen mythische verhalen gebruikt. Wel komen er alledaagse onderwerpen aan bod en kunnen de helden en heldinnen uit de lagere sociale klasse afkomstig zijn. Daarenboven wordt er gestreefd naar het voluit spelen met een overdaad van emotie en passie. Hoe zich dit uit bij *Tosca* van Puccini is onder andere te zien na de eerste poging tot verkrachting van *Tosca* door Scarpia. Zij zingt een lyrische aria volgend op de gebeurtenis.²⁷ Nog een voorbeeld is de executie van Cavaradossi: deze wordt in tegenstelling tot *La Tosca* van Sardou²⁸, zichtbaar gemaakt voor het publiek²⁹. Het zorgt ervoor dat de toeschouwer meer betrokken geraakt bij de gevoelenswereld van *Tosca* die de executie op de voet volgt.³⁰ Het plot is eerder simpel en er wordt in rechte lijn naar toegewerkt. Nu wist Puccini het zeker; hij zou de componist van *Tosca* worden.

²⁴ M. CARNER, o.c., p. 11.

²⁵ M. CARNER, o.c., p. 14.

²⁶ M. CARNER, o.c., p. 6.

²⁷ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, *Tosca*, Milaan: Casa Ricordi Editori, 2000, p. 236-247.

²⁸ SARDOU, V., *La Tosca*, (<http://www.atramenta.net/lire/la-tosca/15032>, toegang 1 december 2014), p. 115-119.

²⁹ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., 323-330.

³⁰ G. Puccini. "Tosca", op *Puccini, Tosca*. Dvd met Maria Guleghina (sopraan, Floria Tosca), Salvatore Licitra (tenor, Mario Cavaradossi), Leo Nucci (bariton, Il barone Scarpia), het Coro del Teatro alla Scala en het Orchestra del Teatro alla Scala o.l.v. Riccardo Muti. TDK music, zonder volgnummer, 2000.

Puccini maakt duidelijk aan zijn uitgever, Ricordi, dat hij Tosca wil en zal componeren. Zowel Franchetti als Puccini staan onder contract bij Ricordi, maar Ricordi twijfelt geen moment om Franchetti met een smoes de laan uit te sturen. Samen met “medeplichtige” Illica verzinnen ze dat Tosca mogelijks toch geen geschikt onderwerp zou zijn, gezien de expliciete inhoud die niet zou stroken met de tijdsgeest. Hoe Franchetti heeft gereageerd toen bekend werd dat Puccini Tosca zou gaan componeren is niet bekend.³¹

In 1896 werden librettisten Giuseppe Giacosa (1847-1906) en Luigi Illica (1857-1919) aangesteld om samen een opera-adaptatie te maken van *La Tosca* van Sardou. Omdat Illica een aantal jaren eerder een opera adaptatie had gemaakt voor Franchetti, was er al een heel stuk van het voorbereidend werk gebeurd. Toch ging de opera pas in 1900 in première. Ferdinando Fontana, de librettist die Puccini's aandacht allereerst op *La Tosca* vestigde, voelde zich gepasseerd en verontwaardigd; hij had op z'n minst verwacht dat Puccini hem zou aanstellen om het werk samen te voltooien.³²

Sardou's libretti bevatten geen poëzie, geen diepere gedachte en geen geestelijke, morele of sociale boodschappen.³³ Daarenboven duurde het stuk met zijn vijf bedrijven te lang, om nog maar te zwijgen over alle intriges en de bijbehorende drieëntwintig personages.³⁴ Puccini schrapte de overgrote meerderheid van de personages, waardoor hij vooral de aandacht vestigde op de drie hoofdpersonages, zijnde Tosca, Cavaradossi en Scarpia. Ook moest de opera gereduceerd worden van vijf naar drie bedrijven. Immers, doordat in opera muziek de dialogen vertraagt, zou dat enkel betekenen dat de opera nog veel langer dan het toneelstuk zou duren. Eens dat Puccini zijn concept had bedacht, konden de librettisten aan de slag om een coherent verhaal te maken met het overblijvende materiaal. Illica en Giacosa volgden de originele teksten van Sardou als uitgangspunt om die dan te vertalen naar de filosofie van Puccini. Sardou mengde zich ook in dit proces.³⁵

Zelfs met de eerder gemaakte opera-adaptatie van Illica zal dit geen simpele opdracht zijn, zo zal blijken; de reductie van het stuk van Sardou bracht met zich mee dat de personages niet genoeg uitgediept waren en niet erg plausibele situaties plaatsvonden. Zo is er bijvoorbeeld de scène waar Cavaradossi vlak na de folteringen door Scarpia, volledig verzwakt wordt binnengeleid, maar plotsklaps de kracht kan vinden om zijn republikeinse vreugde te uiten door *Vittoria Vittoria* uit volle borst te zingen bij het

³¹ M. CARNER, o.c., p. 14.

³² M. CARNER, o.c., p. 11.

³³ LOBBESTAEL, A., et al., *Tosca*, Programmabrochure, Antwerpen: Vlaamse Opera, 13 november 2013, p. 22.

³⁴ SARDOU, V., o.c., p. 3-4.

³⁵ M. CARNER, o.c., p. 20.

vernemen van de overwinning van Napoleon.³⁶ Hoe hij deze kracht na zulke wrede foltering kan vinden is een absoluut raadsel. Het is een fenomeen dat vaker voorkwam, ook bij andere componisten en vooral wanneer een opera een directe afgeleide was van een theaterstuk. Puccini wist dit mankement te overbruggen met zijn verbluffende muzikale invulling, want hij wist de personages verder uit te diepen via lyrische en poëtische belevingen, zoals de verschillende aria's en duetten. Het libretto van de opera bevat dramaturgische fouten, die een theaterpubliek niet zou vergeven, terwijl we het door de muziek wel vergeten. Puccini vond muzikale equivalenten voor de dramatisch belangrijke momenten, zoals bijvoorbeeld de seksuele driften van Scarpia en de martelingen van Cavaradossi.

Puccini was ook niet meteen de makkelijkste opdrachtgever voor Illica en Giacosa, ondanks hun eerdere samenwerking voor andere opera's. Ook de librettisten moesten zich aanpassen aan de wensen van de componist.³⁷ Illica had in zijn eerder gemaakte operareductie een aria voor Cavaradossi geschreven, die terwijl hij wacht op zijn executie een brief schrijft, dewelke een indrukwekkend, poëtisch vaarwel is aan het leven en de kunst (Cavaradossi is een schilder). Toen Illica zijn nieuwe libretto in opdracht van zijn toenmalige werkgever Franchetti ging voorlezen bij Sardou in Parijs, zat een toen eenentachtigjarige Giuseppe Verdi in het salon en werd lyrisch bij het horen van zulke mooie poëtische beleving. Puccini had echter andere plannen met deze aria en maakte *E lucevan le stelle*.³⁸ Hier schrijft Cavaradossi eveneens een brief, maar eerder in het teken van zijn grote liefde, Tosca. Illica was furieus, immers, het was de grote Verdi die vol lof over zijn schrijfkunst en specifiek over deze passage sprak. Puccini kon hem dan toch overtuigen, nadat hij zelf aan de piano ging zitten om het gevoel dat de radeloosheid van Cavaradossi moest weerspiegelen over te brengen door zelf te zingen.³⁹ De enkele woorden die deze discussie alsnog hebben overleefd zijn *muoio disperato*. Ricordi, de uitgever, moest vaak tussenbeide komen. Dankzij de diplomatische inmenging van die laatste kwamen ze uiteindelijk tot een uitmuntende samenwerking.⁴⁰

De missende lyrische episodes die niet voorkwamen in Sardou's stuk, hebben geleid tot het volledig opnieuw schrijven van sommige stukken tekst.⁴¹ Bijna alle aria's van de hoofdpersonages en duetten werden opnieuw geschreven om te passen binnen het concept dat Puccini voor deze opera in gedachten had. Een voorbeeld daarvan zijn de

³⁶ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 218-221.

³⁷ M. CARNER, o.c., p. 16.

³⁸ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., 291.

³⁹ M. CARNER, o.c., p. 20.

⁴⁰ M. CARNER, o.c., p. 16.

⁴¹ M. CARNER, o.c., p. 50.

aria's en duetten van Tosca en Cavaradossi, maar ook de lyrische monoloog van Scarpia in het eerste bedrijf.⁴²

Hoewel gebaseerd op het originele verhaal van Sardou, kunnen een groot deel van de achtergrondinformatie en de personages achterwege gelaten worden, omdat alles draait om Scarpia, Tosca en Cavaradossi, en om de manier waarop de personages evolueren tijdens de opera en groeien door elkaars interactie.

4.3 Kernwoorden bepalen

Om een opera te kunnen reduceren is het essentieel om de belangrijkste themata op te lijsten en te bepalen wat de kernwoorden zijn die de opera kunnen omschrijven of samenvatten. Deze kernwoorden dienen vervolgens als geraamte om het verhaal opnieuw te creëren in de kortere versie. Het is een soort "Ockhams scheermes".⁴³ Zo kan er gefocust worden op de essentie van het verhaal en kan dit dienen om een nieuwe verhaallijn te schetsen. In het verleden werd een libretto of theaterstuk vaak bewerkt om een overtuiging of opinie te profileren en zo een eigen stempel op een bestaand verhaal te drukken.⁴⁴ Voor *La Tosca* van Sardou zijn de kernwoorden: politiek, religie, kunst, liefde, seks en sadisme. Deze kernwoorden zullen de basis vormen om ook bij dit initiatief als leidraad te dienen om het verhaal opnieuw samen te stellen.

4.4 Belangrijkste personages vastleggen

Om de essentie van een verhaal weer te geven is het niet altijd nodig om alle personages in te zetten. Sommige personages komen enkel in een volledige opera tot hun recht. Het is daarom niet ondenkbaar om net die personages te schrappen. Ook Puccini deed dit met het originele stuk van Sardou. Hij concentreerde zich op de belangrijkste

⁴² G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 128-144.

⁴³ R. MATTHEWS & F. DEWITT PLATT, *The Western Humanities*, New York: The McGraw-Hill companies, 2008, p. 293-295.

⁴⁴ M. CARNER, o.c., p. 20.

personages uit het theaterstuk *La Tosca* om zijn opera *Tosca* te realiseren. In de originele bezetting van het theaterstuk waren er oorspronkelijk drieëntwintig personages.⁴⁵ Puccini koos voor negen hoofdrollen⁴⁶, hoewel hij vooral de aandacht vestigde op de rollen van Tosca, Cavaradossi en Scarpia. De andere personages, Angelotti, Sagrestano, Spoletta, Sciarrone, Carceriere en Pastore zijn enkel figuren die de scènes aan elkaar verbinden. Angelotti's functie in het verhaal mag belangrijk zijn, in wezen dient hij alleen maar als aanleiding die de arrestatie van Cavaradossi moet rechtvaardigen. Om de opera te reduceren voor de masterproef, zal de aandacht ook gevestigd worden op de personages van Tosca, Cavaradossi en Scarpia, meer nog: zij zullen de enige personages zijn die de gereduceerde versie van *Tosca* op het toneel spelen. Alleen zij maken het verhaal tot wat dit melodrama inhoudt. Overtollige personages worden weggelaten en de opera kan zo al behoorlijk beperkt worden in tijd. Een vierde spreekwoordelijke hoofdrolspeler in deze opera is het orkest, maar wordt voor dit initiatief niet ingezet omwille van financiële overwegingen.

4.5 Casting

Omdat Scarpia veruit de meest intrigerende figuur is, wordt er voor de gereduceerde versie van *Tosca* gekozen om met een acteur te werken in de plaats van een zanger. Allereerst is daar een praktische reden voor: in België hebben wij tot op heden geen stemmen die de rol van Scarpia (karakterbariton, cavalierbariton of heldenbariton)⁴⁷ kunnen zingen, ten tweede is het in een versie met pianobegeleiding niet mogelijk om het dramatische en duistere karakter van een Scarpia neer te zetten. De partijen voor koperblazers stralen in de orkestversie pure kracht, drama en het duistere karakter van Scarpia uit. In de simpele pianopartij kan men diezelfde dramatiek en karaktereigenschappen niet uitdiepen. Ten derde geeft deze keuze een interessante wending aan de stoffige term opera; het geeft de mogelijkheid om met Nederlandstalige dialogen te werken en participatie met het publiek te bewerkstelligen. Op deze manier groeit dit project van opera naar een vorm van muziektheater.

⁴⁵ SARDOU, V., o.c., p. 3-4.

⁴⁶ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 7.

⁴⁷ V.R. KLOIBER, W. KONOLD & R. MASCHKA, *Tosca*, in *Handbuch der Oper*, Kassel: Bärenreiter Verlag, 2011, p. 562 en p.897, 898.

Voorts is het van groot belang om de andere rollen met de juiste stemsoorten in te vullen. Voor Tosca is dit een dramatische sopraan of een jong-dramatische sopraan. Voor Cavaradossi is dit een (jonge) heldentenor.⁴⁸ Deze rollen worden met de juiste zangers ingevuld, door Karen Vermeiren (jong-dramatische sopraan) en Willem Van der Heyden (heldentenor). Zij passen perfect in het plaatje van de stemvakken voor deze respectievelijke rollen.

4.6 Participatie

De hoofdpersonages hebben een eigen Facebook pagina. Via de Facebook pagina van het evenement kunnen de toeschouwers reeds kennis maken met Floria Tosca, Mario Cavaradossi en Il Barone Scarpia. Zij kunnen bevriend worden met de personages en rechtstreeks reageren op de gebeurtenissen tijdens het evenement. Het publiek wordt op deze manier betrokken bij de voorstelling met voor hen herkenbare (sociale) media. Bij dit recital worden flyers uitgedeeld, waar het verhaal kort wordt toegelicht. Een QR-code brengt de toeschouwers rechtstreeks op de Facebook pagina van het evenement, mits het inscannen van deze code met een smartphone. Meer uitleg over de personages, alsook biografieën, filmpjes, geluidsfragmenten en foto's zijn daar terug te vinden.

Door met vooraf opgenomen beeld, geluidsfragmenten en de Nederlandstalige dialogen te werken, krijgt het publiek een kunstroverschrijdend project aangeboden dat past binnen een eigentijdse leefwereld.

⁴⁸ V.R. KLOIBER, W. KONOLD & R. MASCHKA, o.c., p.562.

4.7 Verhaallijn opnieuw schetsen

Aangezien er een heleboel personages wegvallen moet het libretto zowel inhoudelijk als muzikaal opnieuw vorm krijgen, zonder aan de essentie te tornen. Dankzij het vooraf bepalen van de kernwoorden, die vaak de belangrijkste scènes weergeven, in combinatie met de zorgvuldig gekozen belangrijkste personages is deze stap al een pak eenvoudiger en kunnen concrete stappen ondernomen worden.

In het geval van de reductie van de opera *Tosca* moet er met twee elementen rekening gehouden worden: het libretto van het theaterstuk *La Tosca* van Victorien Sardou enerzijds, anderzijds het voor opera herschreven libretto van Luigi Illica en Giuseppe Giacosa in opdracht van componist Giacomo Puccini. Het zijn twee belangrijke bronnen om het nieuwe libretto samen te stellen. Het libretto van Sardou bevat belangrijke informatie voor de dialogen die tussen de personages zullen plaatsvinden.

Aangezien enkel de hoofdpersonages, Tosca, Cavaradossi en Scarpia ingezet worden, moet er bekeken worden of alle kernwoorden nog steeds van toepassing zijn, namelijk politiek, religie, kunst, liefde, seks en sadisme. Puccini schreef zelf ook zijn framework rond deze kernwoorden en de hoofdpersonages.⁴⁹ Met deze vaststelling kan er gewerkt worden aan het nieuwe libretto voor dit initiatief. De bedoeling van dit initiatief is dat het zowel als avondvoorstelling, aperitiefconcert of matineevoorstelling kan aangeboden worden.

Doordat alle acties in één en hetzelfde decor plaatsvinden, zonder pauzes tussen de verschillende bedrijven, wordt de gereduceerde versie van *Tosca* een opera in één akt met zeven scènes met een speelduur van maximum zeventig minuten. Het melodrama speelt zich af op één locatie: de kapel. De kapel wordt hier gezien als een plek voor het belijden van een geloof en meditatie, een plek om kunst te herbergen, maar ook een plek van verderf, waar hooggeplaatsten misbruik maken van hun positie. Daar tegenover staat de versie van Puccini, die plaatsvindt op drie locaties en wordt gespeeld in drie akten, dit over een speelduur van ongeveer drie en een half uur. Hoe het schetsen van de verhaallijn concreet in zijn werk gaat, wordt geïllustreerd **in bijlage één**, een werkdocument waar de tweede en derde scene werden uitgewerkt en een overzicht bevat van de behouden teksten en muziek uit de partituur van Puccini, alsook de geschrapte en bewerkte stukken. **In bijlage twee** werden de eerste drie scènes uitgewerkt en in perspectief gezet tegenover de negen scènes uit de eerste akt van het

⁴⁹ Dit valt duidelijk af te leiden na intense bestudering van de partituur.

operalibretto van *Tosca* van Puccini, geschreven door Illica en Giacosa. Deze twee bijlagen geven de lezer een overzicht van de methodiek die gebruikt werd om de opera *Tosca* te reduceren en opnieuw vorm te geven.

4.7.1 Scene een

De korte ouverture wordt gespeeld door piano.⁵⁰

In de eerste scene wordt de ganse inleiding tot het liefdesduet tussen Floria Tosca, een gevierde zangeres en Mario Cavaradossi, een kunstschilder geschrapd.⁵¹ Het illustreert hoe Cavaradossi tot het schilderen kwam van Attavanti, een blonde schone, tevens ook de zus van de gevallen consul van de Romeinse Republiek. Deze laatstgenoemde komt ook ten tonele, nadat hij ontsnapt is uit gevangenschap in de Engelenburcht. Cavaradossi wil hem, als doorwinterd republikein, helpen te verbergen voor de vreselijke Baron Scarpia, tevens hoofd van de politie. Deze informatie is niet nodig om de essentie van het verhaal weer te geven.

De focus wordt in deze eerste scene gelegd op de jaloersheid van Tosca, vandaar dat de opera voor deze masterproef zal beginnen met het liefdesduet⁵² **Mario, Mario**⁵³ tussen de twee tortelduifjes Tosca en Cavaradossi. Het is een duet waar de verschillende emoties - liefde, jaloezie, verontwaardiging onder andere – elkaar snel opvolgen, een typisch kenmerk voor het verisme.

4.7.2 Scene twee

In de plaats van een ontwikkeling van het verhaal tussen de verschillende bijrollen, zal het libretto verder gaan met de intrede van Scarpia in de kapel waar Tosca en Cavaradossi hun liefdesduet zongen.⁵⁴ Scarpia is op zoek naar Angelotti, de consul van

⁵⁰ Zie bijlage 1 voor de nieuwe partituur.

⁵¹ Zie bijlage 2 voor de vergelijking tussen het oude en het nieuwe libretto.

⁵² De vetgedrukte tekst verwijst telkens naar een gezongen aria.

⁵³ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p.36.

⁵⁴ Zie bijlage 2 voor de vergelijking tussen het oude en het nieuwe libretto.

de Republiek Rome, die net ontsnapt is uit gevangenschap, maar treft er niemand. Plots komt Tosca de kapel binnen. De dialoog tussen Scarpia en Tosca kan beginnen.⁵⁵ **Tosca, che non mi veda wordt Tosca, ze mag me niet zien.**⁵⁶ Tijdens deze dialoog, in het Nederlands met af en toe muzikale inserties⁵⁷, smeedt Scarpia, die nogal sadistische trekjes heeft, een plannetje om Tosca jaloers te maken en haar te doen geloven dat Cavaradossi van een andere vrouw houdt. Niet geheel ontoevallig gaat het om Attavanti, de vrouw in de foto/schilderij, die tijdens het passionele duet tussen Tosca en Cavaradossi reeds aan bod kwam inzake mogelijk overspel. Scarpia wil de gevierde zangeres, Tosca, voor zich winnen. Gezien zijn sadistische karakter zal Scarpia dit doen door onrust te zaaien en Tosca te verblinden door haar eigen jaloezie. Hij verwijst aan het begin van deze scène naar een voorval uit de opera *Otello* van Verdi. Daar zorgt de slechterik, Iago, voor jaloezie bij Otello door een zakdoek van zijn geliefde te vinden op een plaats waar dit niet hoort.⁵⁸ In deze operabewerking zal Scarpia de waaier van Attavanti gebruiken om een gelijkaardig effect te verkrijgen. Scarpia zal deze tekst in het Nederlands citeren, met de muziek uit de opera die verder speelt. Voor de Nederlandstalige teksten word er in eerste instantie gekeken naar het werk van Sardou en vervolgens de vergelijking gemaakt met de tekst van het libretto van de opera. Omwille van de actualisatie van opera en om sommige details in het verhaal tot hun recht te doen komen, dat de tekst in deze nieuwe context vertaald wordt met actuelere onderwerpen, zoals bijvoorbeeld sociale media of beeldcultuur. Ook dienen er nieuwe verbindingsstukken worden gemaakt om de scènes aan elkaar te zetten, zonder dat het verhaal daar onder moet lijden. Een voorbeeld daarvan is wanneer Scarpia aan het einde van de eerste act een telefoongesprek maakt naar één van zijn mannen om opdracht te geven Tosca te volgen en op die manier Cavaradossi, maar mogelijk ook Angelotti te vinden.⁵⁹ In de originele partijen van Puccini en Sardou verloopt dit enigszins anders. Daar zorgt het personage van Spoletta voor, een politieagent, die deze bevelen van Scarpia ontvangt.

Wanneer Tosca in deze scène verschijnt, zal zij in eerste instantie haar partij in de originele taal, het Italiaans, zingen. De langere interventies van Scarpia vinden telkens plaats in het Nederlands en zonder muziek. Op deze momenten zal Tosca ook in het Nederlands antwoorden op de vragen die hij haar stelt of reageren op interactie die hij uitlokt. Ook de hele conversatie over de waaier van Attavanti en het mogelijke bedrog

⁵⁵ SARDOU, V., *La Tosca*, (<http://www.atramenta.net/lire/la-tosca/15032>, toegang 1 december 2014), p.53.

⁵⁶ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., 109-128.

⁵⁷ Bijlage 1

⁵⁸ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 109.

⁵⁹ Bijlage 1

van Cavaradossi en Attavanti gebeuren in Nederlandstalige dialogen. De toeschouwer voelt zich op deze manier meer betrokken bij de opvoering.

Tosca realiseert zich dat de waaier van Attavanti is. De muziek en de bijbehorende dramatiek zullen de aankondiging zijn van het tragische besef in **La corona, lo stemma**.⁶⁰ Scarpia verblijdt zich over het succes van zijn opzettelijke insinuaties en mompelt door de droeve muziek handenwrijvend, enkel aan zichzelf denkend, dat zijn plannetje werkt.

De dialoog tussen Scarpia en Tosca gaat verder in het Nederlands. Ze zal de bedriegers ontmaskeren in het huisje waar ook zij met Cavaradossi verblijft wanneer ze samen tijd doorbrengen. Tosca reageert geagiteerd over het voorval, de muziek zet opnieuw in, deze keer met een *Allegro vivo*⁶¹ en zal leiden tot het dramatische **Egli vede ch'io piango**.

4.7.3 Scene drie

Scene drie zal beginnen met een telefoongesprek dat Scarpia voert naar zijn mannen om Tosca te volgen naar het liefdesnestje van Cavaradossi, in de hoop Angelotti daar ook aan te treffen en iedereen terecht te kunnen stellen. Het telefoongesprek komt niet voor in het stuk van Sardou, noch in de opera van Puccini. Het is een nieuw element dat helpt om meer duiding te geven aan het verloop van het verhaal, zonder dat er extra personages voor nodig zijn. Op deze manier kan er gewoon verder gewerkt worden met de drie hoofdpersonages, zonder te moeten inboeten op inhoudelijk vlak.⁶²

In het laatste deel van dit eerste bedrijf zal Scarpia een monoloog houden over zijn adoratie voor Tosca.⁶³ In deze scène zal Scarpia op de sociale media (Facebook) naar het profiel van Tosca op zoek gaan. Hij gaat helemaal op in het zien van haar foto's. Enkel de orgelpartij wordt gespeeld op de achtergrond door middel van een vooraf gemaakte opname.⁶⁴ De duistere muziek versterkt het personage van Scarpia.

⁶⁰ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 118.

⁶¹ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 125 n°78

⁶² G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 128 n°80.

⁶³ Zie bijlage 2 voor de vergelijking tussen het oude en het nieuwe libretto.

⁶⁴ Bijlage 1

4.7.4 Scene vier

Deze vierde scene begint met het tonen van een vooraf opgenomen filmpje waar duidelijk te zien/horen is dat Cavaradossi gefolterd wordt. Scarpia schept er genoeg in om Cavaradossi te doen lijden en ook om dit met de ganse wereld te delen. Hij post het filmpje op Facebook. Omdat de informatie die op sociale media snel gedeeld wordt, krijgt Tosca hier gauw weet van. Ze stormt binnen bij Scarpia die nog steeds nageniet van zijn onmenselijke manier van fysieke en psychische foltering.

In al haar wanhoop probeert Tosca Cavaradossi vrij te kopen.⁶⁵ Scarpia lacht genadeloos en laat verstaan dat ze met haar lichaam dit doel wel kan bereiken. Hij omschrijft zijn oplaaiende passie voor de diva, maar zij keert zich van zijn ongepaste insinuaties en handelingen af.⁶⁶ Met de aria **Vissi d'arte, vissi d'amore**⁶⁷ bezingt Tosca haar onmacht over de situatie en beschrijft zich als een toegewijde, eerlijke vrouw die zich steeds voorbeeldig heeft gedragen en niemand ooit kwaad heeft aangedaan. Ze begrijpt niet waarom zulk noodlot haar treft.

In een Nederlandstalige dialoog komt aan het licht dat Scarpia wil dat Tosca een besluit neemt; het enige dat hij wil is een moment met haar in ruil voor een leven, het leven van Cavaradossi. Tosca is de wanhoop nabij en smeekt Scarpia om genade. Scarpia krijgt telefoon van zijn mannen om te zeggen dat ze Angelotti hebben gevonden. Hij heeft zich verhangen. Scarpia geeft definitief de opdracht om Cavaradossi te executeren, maar geeft Tosca nog eenmaal de kans om zich te bedenken. Teneinde raad geeft ze toe en vraagt om Cavaradossi vrij te laten op haar teken. Scarpia zegt dat hij onmogelijk een beschuldigde vrij kan laten, dus draagt hij zijn mannen op om dezelfde situatie te simuleren als bij Graaf Palmieri.⁶⁸ Tosca denkt te begrijpen dat haar Cavaradossi gered is. Voordat ze zich aan Scarpia geeft, vraagt ze om een vrijgeleide, die haar en Cavaradossi zonder problemen uit de Republiek Rome zal voeren.

⁶⁵ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 226-242.

⁶⁶ SARDOU, V., o.c., p.96-100.

⁶⁷ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 242 n°51-247 n°53.

⁶⁸ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 258.

4.7.5 Scene vijf

Terwijl Scarpia de vrijgeleide schrijft, wil Tosca van het glas nippen dat Scarpia haar heeft aangeboden om te kalmeren. Terwijl ze het glas wil nemen, valt haar oog op een mes. Ze wacht even af, maar kan het mes bemachtigen en verstoppt het achter haar rug.⁶⁹ Nadat Scarpia klaar is met de vrijgeleide te schrijven, stort hij zich op Tosca, waarop zij het mes tussen zijn ribben steekt. Terwijl Scarpia om hulp murmelt, kijkt Tosca toe en verwenst hem naar de hel. Scarpia sterft. **Tosca, finalmente mia!**⁷⁰

4.7.6 Scene zes

Het derde bedrijf verloopt quasi gelijk aan de partituur die Puccini schreef. De muzikale dialogen vinden plaats tussen Tosca en Cavaradossi. Nu Scarpia vermoord werd, blijven enkel zij over in dit bloedstollende verhaal. Enkel het stukje met de herdersjongen valt weg. Het heeft geen enkele functie om het verloop van het verhaal te bespoedigen.

Cavaradossi wacht op zijn terechtstelling en schrijft een ontroerende afscheidsbrief aan Tosca.⁷¹ Met de aria **E lucevan le stelle** wordt Cavaradossi overmand door emotie en zingt een gevoelige ode aan het leven en zijn grote liefde, Tosca. Aansluitend bij deze aria, terwijl Cavaradossi nog aan het bekomen is van zijn emotionele uitlatingen, weet Tosca tot bij Cavaradossi te geraken en geeft hem een brief. Het is de vrijgeleide die ze op het nippertje van Scarpia heeft weten te ontfutselen. Met het duet **Ah, Franchigia a Floria Tosca**⁷² beschrijft Tosca de doodsangsten die ze moest uitzweten bij het drama dat zich voltrokken heeft bij Scarpia, met zijn dood tot gevolg. Hij beantwoordt haar moedige daad met de aria **O dolci mani**⁷³ en bezingt zo haar moedige karakter en het recht dat ze in eigen handen heeft genomen. Ze legt hem uit dat hij een schijnexecutie zal krijgen en beschrijft uitvoerig, gezien haar ongewone acteertalent, hoe dat in zijn werk zal gaan in het duet **E non giungono**.⁷⁴

⁶⁹ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 263.

⁷⁰ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 263-272.

⁷¹ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 286.

⁷² G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 293.

⁷³ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 301.

⁷⁴ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 315.

4.7.7 Scene zeven

Met de monoloog van Tosca **Come lunga l'attesa**⁷⁵ beschrijft Tosca het verloop van de executie van Cavaradossi en herhaalt, om zichzelf moed in te spreken, wat hij allemaal moest doen. Ze heeft er een vreselijk gevoel over. Wat ze niet weet is dat Scarpia niet de opdracht heeft gegeven tot een schijnterechtstelling, maar tot een echte executie. Ze is getuige van de executie – deze zal niet gebeuren door de sergeant en de officier, zoals dit wel het geval is in zowel het theaterstuk van Sardou als de opera van Puccini, maar met een laserbeam die vanuit de regie op Cavaradossi zal worden gericht.

Wanneer ze zich tot bij Cavaradossi begeeft en hem vraagt op te staan, merkt ze met afgrijzen dat hij dood is. Deze laatste scène leidt rechtstreeks tot de finale van deze opera, beginnend met **Presto su, Mario**⁷⁶ en eindigend met **O Scarpia, avanti a Dio!**⁷⁷

Tosca maakt een einde aan haar leven door zichzelf in de diepte te storten en daarmee eindigt dit melodrama.

⁷⁵ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p.322.

⁷⁶ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 328.

⁷⁷ G. PUCCINI, L. ILLICA & G. GIACOSA, o.c., p. 335.

5 Besluit

De doelstelling van deze masterpaper was om te onderzoeken wat de relevantie kon zijn van gereduceerde opera voor onze culturele instellingen. Daarbij lag de focus op de re-actualisatie in opera, cultuurparticipatie, financiële haalbaarheid, het veranderende consumentengedrag en de realisatie van het libretto in de geschiedenis. Deze stappen hebben geleid tot het tot stand komen van een nieuwe verhaallijn in één akt en zeven scenes.

Na bestudering van het theaterstuk van Sardou en de partituur van Puccini, bleek dat Puccini reeds een reductie maakte in zowel het verhaal op zich als het aantal personages. Hij bleef bijzonder trouw aan de tekst van *La Tosca*, maar gaf het een andere invulling door zich op de drie hoofdpersonages te concentreren. Ondanks het verder uitdunnen van het aantal personages worden in het nieuwe libretto bepaalde dialogen vertaald in het Nederlands, maar blijven net zoals bij Puccini onveranderd qua betekenis en trouw aan het libretto van Sardou. De aanpassingen die werden gemaakt volgen een strategie die vergelijkbaar is met die van Puccini, maar dan in een eigentijds kader. Zowel het nieuwe libretto⁷⁸ als de herwerkte partituur⁷⁹ zijn werkdocumenten en kunnen nog tot daags voor de voorstelling veranderen aan de hand van nieuwe inzichten en de praktijkervaring tijdens de repetitiemomenten en uitvoeringen.

Dankzij de informele gesprekken en interviews die ik afnam tijdens dit onderzoek⁸⁰, kwam de behoefte aan financieel haalbare projecten voor culturele centra naar boven. Ze willen wel klassiek programmeren, maar trekken niet genoeg toeschouwers met traditionele recitals. Klassieke recitals blijken daarenboven te duur, zeker wanneer de financiële balans naderhand gemaakt moet worden. Met een nieuw concept, waar muziektheater en opera elkaar ontmoeten, blijken de culturele instellingen wel geïnteresseerd. Het komt tegemoet aan een bestaand publiek en kan een nieuw publiek aantrekken. Daarenboven is de overstap naar de operahuizen minder groot dankzij dit initiatief. Het toevoegen van elementen dat een publiek kent, zoals digitale en sociale media, beeldcultuur en het invoegen van Nederlandstalige dialogen prikkelt daarenboven de interesse. Het maakt begrijpbaar wat zoveel mensen onbegrijpbaar achten en wat men begrijpt, is makkelijker in het hart te sluiten.

⁷⁸ Bijlage 2: vergelijking tussen het oude en het nieuwe libretto.

⁷⁹ Bijlage 1: uitgewerkt voorbeeld van twee scenes.

⁸⁰ Zie onderdeel interviews bibliografie

Ook reflectie na een voorstelling is belangrijk. Het is mogelijk dat sommige regiekeuzes niet goed werken of dat sommige dialogen achteraf bekeken niet zo overtuigend waren. Ook opbouwende kritiek van peers en pers kan helpen om te verbeteren en te leren. Het is belangrijk om te blijven evolueren in een voorstelling. Zelfs binnen deze opdracht kwam er een evolutie in het concept. Door een doorgedreven partituurstudie, bleek dat Scarpia beter niet ingevuld kon worden door een zanger. Daarenboven kwam ik tijdens de literatuurstudie over mijn onderwerp zeer vaak de term cultuurparticipatie tegen. Participatie in kunst en cultuur zorgt voor een verbreding van kennis over de algemene Westerse cultuur. Het samen beleven en begrijpen van cultuur zorgt voor sociale cohesie.

Het onderzoek voor deze masterpaper gaf me inzichten die ik voordien niet eerder had. Zo werd de keuze gemaakt om met een acteur te werken en de focus te leggen op de actieve cultuurparticipatie en niet alleen op het reduceren van de opera om een nieuw publiek aan te spreken.

Het nieuwe concept blijkt uniek. Er werden reeds opera's verkort of als concertante uitvoering gebracht, maar nog nooit met het reduceren als doel op zich. Hoe het publiek en de culturele instellingen zullen reageren op de voorstelling kan niet op voorhand worden bepaald. Dit zal pas na de masterproef duidelijk worden aan de hand van reacties en nieuwe boekingen van dit project.

6 Bijlagen

Bijlage 1: uitgewerkt voorbeeld van Nederlandstalige dialogen en gezongen stukken van scènes 2 en 3 (partituur)

Bijlage 2: vergelijking tussen het libretto van Giuseppe Giacosa en Luigi Illica en de bewerking door Karen Vermeiren

Bijlage 3: korte inhoud van de opera Tosca van Giacomo Puccini