

# ODEON

De NEDER  
LANDSE  
OPERA

Magazine van De Nederlandse Opera  
20ste jaargang /nr. 76 feb/mrt/apr 2010

76

6

## Der fliegende Holländer

Richard Wagner

14

## Il prigioniero |

Luigi Dallapiccola

## Hertog Blauwbaards burcht

Béla Bartók

22

## Émilie

Kaija Saariaho

26

## Les Troyens

Hector Berlioz

## Seizoen 2010-2011

Attentie: het nieuwe DNO-seizoen wordt op 25 februari aanstaande gepresenteerd. Let daarna op uw brievenbus! Als u nog niet jaarlijks de

seizoensbrochure ontvangt, meld u dan aan via [www.dno.nl/publicaties/seizoensbrochure](http://www.dno.nl/publicaties/seizoensbrochure) of T 020-551 8922. Downloaden kan ook.

DE NEDER  
LANDSE  
OPERA

## Algemene informatie

### Verkoop kaarten

Precies **drie maanden vóór de première** van een productie gaan alle voorstellingen daarvan in de verkoop.

U kunt kaarten kopen:

- online via [www.dno.nl](http://www.dno.nl);
- bij het Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater Amsterdam: Amstel 3, Amsterdam, **020-625 5455**. Het Kassa-besprekbureau is geopend van maandag t/m zaterdag vanaf 10.00 uur tot aanvang voorstelling; op dagen zonder voorstelling of met alleen een matinee 10.00-18.00 uur; op zon- en feestdagen vanaf 11.30 uur tot 14.30 uur, indien avondvoorstelling tot aanvang voorstelling.

### Betalen van uw kaarten

Betalen aan de kassa kan contant of met een creditcard (Visa, Eurocard, AmEx), pinpas of chipknip, met de Theater- en Concertbon en met de Cultuurkaart. Bij telefonische reservering kunt u betalen met een creditcard. Na ontvangst van betaling worden de kaarten toegestuurd, waarvoor per plaatskaart € 2,- administratie- en portokosten in rekening worden gebracht. Wanneer u telefonisch reserveert, kunt u uw kaarten ook bij het Kassa-besprekbureau betalen en afhalen. Dit dient binnen één week na uw telefonische reservering te gebeuren. Reserveert u binnen een week vóór de voorstellingsdatum, dan dient u de kaarten tot uiterlijk 45 minuten vóór aanvang van de voorstelling af te halen en te betalen. Haalt u uw kaarten niet tijdig af, dan loopt u het risico dat uw reservering vervalt.

Onder [www.dno.nl](http://www.dno.nl) kunt u uw eigen stoel(en) kiezen en meteen betalen met creditcard of iDeal.

### Prijzen losse kaarten

Seizoen 2009-2010  
Het Muziektheater Amsterdam

	maandag tot en met donderdag		vrijdag t/m zondag   feestdagen   première	
	standaard	CJP/65+/ Stadspas	standaard	CJP/65+/ Stadspas
1ste rang	€ 95	€ 85	€ 110	€ 95
2de rang	€ 75	€ 65	€ 85	€ 75
3de rang	€ 55	€ 50	€ 60	€ 55
4de rang*	€ 35	€ 30	€ 40	€ 35
5de rang	€ 30	€ 25	€ 35	€ 30
6de rang*	€ 25	€ 20	€ 30	€ 25
7de rang	€ 15	€ 15	€ 15	€ 15
studenten	€ 15	€ 15	€ 15	€ 15

\* Plaatsen die geen zicht op de boventiteling bieden

### Studentenkorting

Voor niet-uitverkochte voorstellingen kunnen studenten vanaf anderhalf uur voor aanvang van de voorstelling op vertoon van een geldige college-/studentenkaart voor € 15,- een plaatskaart aan de kassa kopen.

### Uitverkocht?

Het Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater Amsterdam hanteert bij uitverkochte voorstellingen een volgnummersysteem. Vanaf een uur vóór aanvang van een voorstelling kunt u een volgnummer afhalen bij het Kassa-besprekbureau. Vanaf een halfuur vóór aan-

vang worden niet afgehaalde kaarten te koop aangeboden aan houders van een volgnummer. Per volgnummer kunt u maximaal twee kaarten voor de betreffende voorstelling kopen.

### Boventiteling

Alle voorstellingen van DNO worden in het Nederlands boventiteld. Het kan echter gebeuren dat de boventiteling als gevolg van de encenering vanaf sommige plaatsen slechts gedeeltelijk of helemaal niet zichtbaar is. Plaatsen in de 4de en 6de rang in Het Muziektheater Amsterdam bieden nooit zicht op de boventiteling. Wilt u verzekerd zijn van zicht op de boventiteling, informeer dan bij het Kassa-besprekbureau.

### Openbaar vervoer

Vanaf Amsterdam Centraal Station of Amsterdam Amstel brengen de metro's 53 en 54 en de sneltram 51 u naar de halte Waterlooplein. Ook tram 9 gaat vanaf het Centraal Station rechtstreeks naar Het Muziektheater Amsterdam.

### Parkeren bij Het Muziektheater Amsterdam

Onder Het Muziektheater Amsterdam bevindt zich de parkeergarage 'Het Muziektheater'. Deze is echter niet exclusief voor onze bezoekers en is vaak al vroeg vol. Andere parkeergarages in de buurt zijn: 'Waterlooplein' aan de Valkenburgerstraat en 'Markenhoven' tegenover politiebureau IJtunnel.

## Colofon

# ODEON

Tijdschrift van De Nederlandse Opera

*Odeon is het Oudgriekse woord voor een aan muziek en poëzie gewijd gebouw.*

*Omstreeks 1600 ontstond uit de combinatie van muziek en poëzie het genre opera, eind twintigste eeuw het muziektheater zoals wij het vandaag de dag trachten vorm te geven.*

Nummer 76 feb 2010

ISBN: 0926-0684

Oplage 25.000 exemplaren

Odeon is een uitgave van De Nederlandse Opera  
Afdeling Communicatie

Waterlooplein 22, 1011 PG Amsterdam.

telefoon 020-551 8922

fax 020-551 8311

e-mail [info@dno.nl](mailto:info@dno.nl)

advertenties 020-551 8953

abonnementen 020-625 5455

internet [www.dno.nl](http://www.dno.nl)

Hoofdredactie  
Marc N. Chahin  
Eindredactie en vertalingen  
Frits Vliegthart

Redactionele bijdragen  
Carine Alders, Klaus Bertisch, Marianne Broeder, Willem Bruls, Joke Dame, Hein van Eekert, Kasper van Kooten, Elaine Lok, Chazia Mourali, Bas van Putten en Frits Vliegthart

Basisontwerp en lay-out  
Lex Reitsma  
mmv Leon Bloemendaal

Omslag  
Beeld affiche *Der fliegende Holländer*:  
Lex Reitsma

Productie en advertenties  
Marjolijn Vis  
Lithografie  
MediaTraffic Press, Amsterdam  
Druk  
Stadsdrukkerij Amsterdam

Rechthebbers die menen aan deze uitgave aanspraken te kunnen ontlenen, wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

### Abonnementen

Abonnementhouders van De Nederlandse Opera krijgen *Odeon* gratis thuisgestuurd. Wilt u *Odeon* ook ontvangen? Voor € 14,- ontvangt u alle vier nummers van het betreffende seizoen thuis. Losse nummers kosten € 3,50 incl. porto per stuk.

Geef uw naam, adres, postcode en woonplaats op per (brief)kaart, e-mail of telefonisch. Zie linkerkolom.

# Verlossing door opera

Er is tegenwoordig nog maar weinig goed nieuws, dus toen op de voorpagina van *de Volkskrant* 'Opera kan ons redden' stond, beefde mijn hart. Het komt goed met de wereld en nog dankzij mijn favoriete kunstvorm ook! Althans volgens regisseur Peter Konwitschny van DNO's *Salome*. In een interview stelde hij dat het theater altijd het verlangen naar een betere wereld moet wekken. 'Filosofisch, politiek, sociaal: opera leert ons wat we wel en niet moeten doen. Ik besef dat maar nul komma zoveel procent van de bevolking wel eens een voorstelling bezoekt. Maar toch: opera kan ons redden, het is een belangrijk maatschappelijk correctief.'

Misschien naïef, maar ik geloof dit! Pas nog zag ik een voorstelling met de werking van een shocktherapie. De concrete aandoening die werd bestreden? De foute man. U kent hem: egoïstisch, berekenend, zelfingenomen, mythomaan, ondoordringend, onverzadigbaar. En schijnbaar onweerstaanbaar. Want overal komt hij mee weg. De Italianen blijven op Berlusconi stemmen, Marc Dutroux ontvangt liefdesbrieven en als Roman Polanski dreigt te worden opgepakt voor de verkrachting van een door hem gedrogeerde 13-jarige, roept cultureel Europa: 'Maar ze leek wel 14!' (Kleinburgerlijk wie er zich dán aan stoort...) Wat heeft De Booswicht toch, dat wij hem alles vergeven? Terwijl er zoveel minder leed zou zijn als wij zijn duistere charmes konden weerstaan.

Mijn operamedicijn heet *Giovanni*, werd geregisseerd door Grzegorz Jarzyna en ik zag het in Warschau. Vreemde plek. In eindeloze mist en motregen ging ik er op zoek naar de Poolse ziel. En vond een gefragmenteerde stad. Grauwe resten communisme in de wijk Praga, een woestenij van betonnen flats. Met hier en daar spannende culturele broedplaatsen in voormalige fabrieken, die op geen enkele manier met elkaar verbonden zijn. Eilandjes in de modder. Aan de andere kant van de rivier ligt het gloednieuwe hyperluxe centrum. Overal worden er vestigingen van internationale ketens uit de grond gestampt. Ook hier zonder onderlinge samenhang. De chique winkels die bij ons een belofte van geluk lijken te fluisteren, liggen hier alleen maar investering te zijn. En in al die moderne panden staan fotomodelachtige meisjes als decorstukken verveeld voor zich uit te kijken. Eén plek probeert een fusie tussen de verschillende identiteiten van de stad tot stand te brengen. Een restaurant in een schattig paleisje serveert *deconstructed zurek soup*. Veel deconstructie. Weinig traditionele *zurek*.

Het gebrek aan verbinding tussen de verschillende gebouwen heeft onver-

wachte nadelen voor de reiziger. Zo probeerde ik dagenlang kaartjes te bemachtigen voor de aangekondigde *Giovanni*-voorstelling. Het mislukte. De conciërge van het Hilton stuurde me naar de Opera. De medewerkers daar beweerden dat alleen TR Warsawa, het gezelschap dat dit stuk zou spelen, kaarten verkocht. 'Maar het is niet de echte *Don Giovanni* van Mozart, hoor. Hun acteurs lipsynchen op geluidsfragmenten van onze zangers.' En, toen ik bleef aandringen: 'Het is trouwens helemaal uitverkocht.'

Dat viel mee. Op vrijdagavond kon je gewoon aan de zaal kaartjes kopen. Voor 25 zloty. Ik grinnikte. Voor 6 euro zou ik inderdaad wel een slechte playbackshow voorgescheteld krijgen. Het werd het beste stuk dat ik in jaren zag.

Openingsbeeld: een design badkamer, grijs marmer, spiegelwand.

Personage: een prachtig gespierde vrouw in zijden negligé, de rug naar het publiek gekeerd. Borstelt haar haren traag, wellustig.

Handeling: een man komt binnen. Zwart pak, wit hemd, gemaskerd als een inbreker. Pijlsnel grijpt de vrouw een champagnefles uit de koeler, bij de hals, als wapen. Magistrale schijnbeweging. Ze pakt twee flûtes en schenkt in. Dan zinkt ze op de rand van het bad, de man onafgebroken aanstarend. Uitdagend neemt ze een slok en spilt de drank. Het schuimt over haar lichaam, het negligé plakt aan haar huid. De man volgt haar onbeweeglijk. Ze spreidt haar benen. In één krachtige beweging scheurt ze haar panty aan flarden. De man verliest nu zijn zelfbeheersing. Hij stort zich op de vrouw en bestijgt haar als een roofdier. Een tweede man komt binnen. Zodra hij de situatie heeft overzien, valt hij de gemaskerde man aan. Na een kort en fel gevecht overmeestert deze zijn belager en slaat diens hoofd in blinde woede op de rand van het bad kapot. Giovanni heeft toegeslagen, Donna Anna's vader, de Commendatore, is vermoord.

Vanaf dan wordt de voorstelling een soort *deconstructed opera*. Maar zo slap als de modieuze soep smaakte, zo verpletterend is deze collage van toneelspel, geplaybackte operacitaten, live-jazz en kamermuziek. Ze levert een vlijmscherp commentaar op de wereld van design, lounge, lofts, erotiek zonder contact en artificiële extase die ons in lifestyle-bladen als toppunt van verleiding wordt aangeprezen. En die het hippe Warschau net iets te overhaast en te gretig importeert. Een lichte uitvergroting is voldoende om het door te prikken als decadente ballon. Giovanni is het type P.C. Hooftstraat-macho. Hij zou een voetballer kunnen zijn, een dj, plastisch chirurg, mediatycoon of een

pooyer. Het terecht achterwege laten van het aristocratische voorvoegsel is niet Jarzyna's enige verandering ten opzichte van Mozarts opera. Daarin is hij de spil om wie alles draait, degene die de handelingen in gang zet en zonder wie iedereen nog lang en gelukkig kan doorleven.

Hier is Donna Anna aan het begin geen willoos slachtoffer, maar een aan de hoofdpersoon gewaagde femme fatale. En na Giovanni's teloorgang staan de zaken er hier ook wezenlijk anders voor. Giovanni's hel is zijn overbodigheid. In die zin rekent Jarzyna af met het beeld van de onweerstaanbare foute man. Niemand was aan hem verslaafd. Maar Jarzyna houdt het publiek nog een venijnige Philippe Starck-spiegel voor. Het einde van het stuk onthult de ware aard van Giovanni's entourage en misschien zegt dat ook iets over ons.

Jarzyna overtuigt volledig met deze mengvorm van toneel, opera en muziektheater. Zijn acteurs zijn ijzersterk, de decors en kostuums schitterend en het slot doet precies wat het van Peter Konwitschny moet doen.

Ik hoop vurig dat *Giovanni* ooit nog naar Amsterdam komt. Een verdorven ziel als ik heeft aan één loutering niet genoeg. Ik zou beslist weer gaan kijken.



(Foto: William Rutten)

Joke Dame

# Pendelen tussen meedromen en de gevolgen berekenen

Productieleider Bob Brandsen noemt zich een 'kind van het gebouw' – hij werkt er al zolang Het Muziektheater Amsterdam bestaat en dat is 23 jaar. Soms heeft hij 'zes ballen in de lucht te houden' en dan bedoelt hij zes opera's in verschillende fases van hun productie. Zijn nagelbijterigste momenten? 'Tijdens changements in een voorstelling die als ze niet perfect verlopen zogenaamde "showstoppers" kunnen zijn.'

Hij kwam het bedrijf binnen via de kantine – als barkeeper – en is zoals veel van zijn achter-de-schermencollega's 'een gesjeesde student'. Geschiedenis, in zijn geval. Bob Brandsen (45) werkte zich via zelfontplooiing omhoog tot de productieleider die hij nu is. Maar wat is een productieleider?

Brandsen: 'In de gewone wereld zou het projectmanager heten. Wij vormen samen met de voorstellingsleiding, die wat later in het proces actief wordt, het productiemanagement. De productieleider is een controleur die de verschillende disciplines mede onder zijn beheer heeft die ervoor zorgen dat een opera na een lange voorbereidingsperiode – meestal een jaar of drie – uiteindelijk een voorstelling wordt.'

De productieleider begint vooraan in het proces. Zodra de plannen voor een nieuw operaseizoen bekend zijn, legt hij het contact met regisseurs en vormgevers, om de randvoorwaarden en de consequenties in kaart te brengen. 'We steken onze voelhorens uit om te kijken of ze op de hoogte zijn van onze bijzondere situatie. We moeten namelijk heel vaak decorwisselen. Neem vandaag: we repeteren *La fanciulla del West*, vanavond is er een voorstelling van *Salome*, en dan beginnen er ook nog eens repetities van de balletvoorstelling *Coppelia*. Het is dus niet zo dat een makersteam het podium twee weken lang voor zich alleen kan opeisen.'

## Het lege vakje

'Zo'n veertien maanden voor de première willen we van de regisseur en de beeldontwerpers weten wat ze gaan doen,' zegt Brandsen. 'Zij komen met een maquette, die stellen we ergens op met een paar mooie lampjes erbij en dan vertelt de regisseur hoe hij de opera verwezenlijkt wil zien en wat hij daarbij denkt. Wij zorgen dat daar allerlei mensen bij zijn, zoals de dirigent en ook onze eigen staf: Pierre Audi en Truze Lodder. Aan hen stellen we de vraag: vinden jullie het mooi, willen jullie dit? Nog nooit is het gebeurd dat ze nee zeiden, maar Audi stelt wel eens kritische vragen. Tegelijkertijd laat hij zo'n artistiek team veel vrijheid om te doen wat ze willen.'

Op deze presentatie volgt een vergadering waarin de mensen van de technische organisatie hun vragen kunnen stellen. En de productieleider kijkt of aan de randvoorwaarden kan worden voldaan. 'We willen bijvoorbeeld dat het decor in grootte en volume op één toneel past. We hebben vier tonelen: hoofd-toneel, achtertoneel, montagetoneel en zijtoneel. Op het hoofd-toneel wordt gespeeld, dat is wat het publiek ziet, en daarachter zijn er nog eens drie van die ruimtes. Wat er in de praktijk gebeurt, moet je je voorstellen



als het spelletje met het lege vakje: je moet de decorstukken letterlijk van het ene vakje naar het andere kunnen schuiven om de ombouw van opera naar ballet, of van opera naar opera te kunnen maken. Dat is een puur logistiek spelletje. In principe geven we de opdracht mee dat het decor in één zo'n vakje moet kunnen. Alleen dan kun je blijven programmeren zoals wij doen.'

Bij sommige producties gaat het toch anders. 'Uit eerdere producties wisten wij dat het artistiek team van *La fanciulla* enorm breedspakig is wat het decor betreft. Dat betekent dat we de randvoorwaarden van de omliggende producties heel strikt in de gaten hebben moeten houden.'

## Zichtlijnen

'We zeggen liever niet dat iets niet kan tegen een artistiek team. In ieder geval zeggen we nooit nee, wat dat betreft zijn we heel Japans,' zegt Brandsen. 'Audi heeft ons geleerd: je moet meedromen. Bij zo'n presentatie neem je alles even in. Pas later gaan we bij een probleem bedenken wat de regisseur of de vormgever precies wil en hoe we dat gaan oplossen. Je herinnert je misschien die helix in *Tannhäuser* – een enorme spiraaltrap die helemaal omhoog draaide. Het artistiek team wilde een witte en een zwarte versie van die spiraal. Maar dat zou betekenen dat alle vier tonelen meteen bezet zouden zijn. We hebben dus naar een andere oplossing gezocht. Met een

metaalverf en een bepaalde belichting konden we de trap in een donkere en een lichte variant veranderen. Niet wit en zwart, maar licht en donker. En zo werken we graag. Eigenlijk was de vraag onmogelijk te realiseren, maar in plaats van nee te zeggen, boden we een alternatief.'

Een jaar van tevoren organiseert de projectleider een proefbouw: het decor wordt op het toneel gemarkeerd met latten en landbouwplastic. 'Dat geeft het artistiek team de gelegenheid te kijken of het nog achter zijn ideeën staat en het is een uitstekend middel om een artistiek proces extra diepgang te geven. Voor ons is het een belangrijk ijkpunt in het productieproces. Met de dirigent bepalen we of het akoestisch in orde is. We kijken of de zichtlijnen goed zijn of dat we bepaalde stoelen voor minder moeten verkopen. Dat is weer belangrijk voor de jaarbegroting.'

Als alles goed is gemanaged, begint zes weken voor de première de repetitieperiode. Dan volgt nog het spannende moment van de eerste repetities op het toneel. 'Het werk van de productieleider is dan voor die productie vrijwel gedaan, al blijft hij verantwoordelijk tot de première, en na afloop voor de verhuur en de opslag of de verwijdering. De verantwoordelijkheid voor de repetities en de voorstellingen verschuift naar de voorstellingsleider.'

Joke Dame

# Ook neppistolen achter slot en grendel

Meer dan vijftien jaar geleden kwam Mechteld van Gestel als assistent-voorstellingsleider bij De Nederlandse Opera. Haar studie Nederlands was op een scriptie na gepiept, maar de eindstreep zou er niet meer van komen – 'te vaak met vriendinnen parfums getest in de Bijenkorf'. Ze kon haar bul ook wel missen. Want 'wat is er leuker dan te werken in de coulissen van het Amsterdamse operatheater?'

'Kom maar jongen, dan leg ik je op je plaats.' Mechteld van Gestel pakt het hoofd van Johannes de Doper onder haar arm – gètvèr, waar het van de romp is gehakt hangen de vellen er bloederig bij – en legt het bijna teder op de plek waar het tijdens de voorstelling tevoorschijn moet komen. Wat je van dichtbij goed ziet en in de zaal veel minder, is dat die kop een natuurgetrouwe replica in lijkkleur is van het hoofd van Johanneszanger Albert Dohmen. Sprak regisseur Peter Konwitschny bij zijn productiebesprekingen van *Salome* nog over een kop van papier-maché, in de werkplaats is voor levensecht gekozen.

'Die aandacht tot in de kleinste details is wel de tendens hier,' zegt Van Gestel (47). Ze is als eerste voorstellingsleider bij De Nederlandse Opera elke *Salome*-avond verantwoordelijk voor de gang van zaken op en achter de bühne. Via haar headset houdt ze als een spin in haar web contact met iedereen die er onzichtbaar voor zorgt dat de voorstelling vlekkeloos verloopt. 'De neiging om alles heel precies na te maken is iets van de laatste jaren,' zegt Van Gestel. Ze pakt als voorbeeld een van de plastic wijnflessen die straks op het podium tegen de muren gekwakt zullen worden. We begonnen de repetities met flessen van glas, maar er werd steeds meer gegooid, dus moesten we overstappen op plastic. Maar die kunststof flessen bestaan alleen als rode-wijnflessen. We hebben de etiketten van de witte wijn geweekt en op die plastic flessen geplakt, en zelfs de rode capsules op de hals vervangen door zilver. Zo precies moet het zijn.'

## Headset

'Er is heel wat veranderd in die vijftien jaar dat ik hier werk.' Van Gestel spreekt gedempt in de coulissen – de voorstelling is begonnen. 'Wij vormen de schakel tussen het artistiek team en de technische dienst. Onze verantwoordelijkheid is toegenomen, want in technisch opzicht is alles gecompliceerder geworden. Er kan meer, dus er gebeurt meer en daarom gaat er ook meer mis.' Zoals nu met het navigatiesysteem waarmee het decor lasergestuurd meters naar achteren moet worden verplaatst. Het systeem hapert door de software.

'Kinderziektes,' legt Van Gestel uit, 'we verplaatsen nu weer even op het oog. Dat is stressen, want het moet wel heel nauwkeurig gebeuren. Het publiek eist tegenwoordig meer perfectie: er is minder tolerantie tegenover slordigheden. En het moet sneller allemaal. Je hebt tegenwoordig minder tijd voor technisch veel complexere zaken. Vandaar ook dat we hier met meer mensen achter de schermen staan dan vroeger.'



Mechteld van Gestel

Kna!!!! De voorstellingsleider lacht en wijst op haar headset: 'O sorry, ik hoorde hier zeggen: het schot... nu! – ik had je moeten waarschuwen.' Het pistool gaat af in de coulissen, niet op het podium, want in dat geval hadden de zangers gehoorbescherming moeten dragen. 'De Arbo-wet heeft zaken aanzienlijk aangescherpt en ook dat heeft onze taak verzaamd. Voor je het weet, overtreed je een wetsregel en je moet al gauw ergens ontheffing voor aanvragen. Nederland is ook streng met de wapenwet. Zelfs als je neppistolen hebt: als ze op echte pistolen lijken, moeten ze achter slot en grendel. Je mag ze niet zomaar ergens neerleggen. Vaak mag je ze ook in repetities niet gebruiken – bij de *Salome*-repetities had Herodes dan ook een gefiguurzaagd plankje met een plaatje erop. En bij voorstellingen met veel wapens worden ze zelfs op naam gezet, zodat je weet wie het nog niet heeft teruggegeven.'

## Verzamelpunt

Een belangrijk deel van het werk verzet de voorstellingsleider in de repetitiefase. Als het artistiek team – regisseur, decor-, kostuum- en lichtontwerper – zijn wensen formuleert, vertaalt de voorstellingsleider die naar opdrachten voor de technische afdelingen. 'Je werkt het prettigst als een artistiek team je ervaring en je kennis van dit theater op waarde schat – als ze je daarin vertrouwen. Daarom is het van belang om bij de repetities te zijn, ook in de studio. Dan kun je langzaam dat vertrouwen opbouwen.

Het artistiek team leert wat het aan ons heeft en wij weten wat we kunnen verwachten van het team. Uiteindelijk heb je daar profijt van. Er zijn veel mensen bij betrokken en iedereen moet goed weten wat hij moet oppakken. Daarom vragen we ook altijd aan het artistiek team: zeg alles ook tegen ons, want wij zijn het verzamelpunt van de informatie.'

Tijdens een operavoorstelling als vanavond stuurt de eerste voorstellingsleider de andere voorstellingsleiders en assistenten aan. Zij zorgen onder meer voor de opkomst van de zangers. Achter de inspiciententafel hangt een van hen boven een piano-uittrek van de partituur. Ze volgt de noten met haar wijsvinger en fluistert ondertussen op de tel versleutelde opdrachten in haar headset naar onzichtbare belichters, rekwisiteurs en toneelmeesters. Het laatste doek valt op haar cue. Terwijl de zangers grappenmakend en elkaar op de schouders slaand het podium verlaten, is het werk van de voorstellingsleider en haar team nog niet gedaan. Het toneel wordt leeggeruimd, morgen wordt er immers gerepeteerd voor de volgende productie en is er 's avonds wellicht een balletvoorstelling. Mechteld van Gestel schrijft haar verslag met aandachtspunten voor alle afdelingen en zwaaït nog even – 'dag jongen' – naar de kop van Johannes met zijn helderblauwe ogen, waarover de grimeafdeling zich nu ontfermt. Over drie dagen ziet ze hem weer.

# Der fliegende Holländer

*'Als alle doden op zullen staan,  
dan eindelijk zal ik tot niets vergaan!'* (Der Holländer)

## I

Vlak voor de Noorse kust is het schip van Daland door een storm uit de koers geslagen. De zeelieden hebben het anker uitgeworpen en Daland is ter verkenning aan land gegaan. Een tweede schip, met bloedrode zeilen en zwarte masten legt aan. De kapitein van dit spookschip is de Vliegende Hollander, gedoemd om eeuwig over de zeeën te zwerven. Eens in de zeven jaar mag hij aan land proberen van deze vloek te worden verlost. Als hij Daland grote rijkdom biedt voor een overnachting, ziet de Noor in hem een goede schoonzoon voor zijn dochter Senta; de Hollander hoopt dat zij hem door eeuwige trouw kan bevrijden.

## II

In Dalands huis zijn Senta en haar vriendinnen aan het spinnen, onder toezicht van Senta's voedster Mary. Senta is geobse-

deerd door het portret van een sombere man, in het zwart. Zij zingt een ballade over de Vliegende Hollander en zijn vloek. Ach, kon zij hem maar verlossen! Haar verloofde, de jager Erik, hoort dit laatste en is diep geschokt. Hij vertelt haar over een droom, waarin haar vader samen met de man van het schilderij naar het huis kwam, en Senta de vreemdeling vol hartstocht verwelkomde. Erik beseft door Senta's enthousiaste reactie dat alles uit is tussen hen. Tot Senta's verbazing komt Daland even later de Hollander aan haar voorstellen als haar mogelijke echtgenoot. Senta en de Hollander herkennen elk in de ander de persoon op wie ze al zo lang hebben gewacht. Zij zweert hem trouw. Daland wil het feest voor het scheepsvolk – na de behouden terugkeer – combineren met de verloving tussen Senta en de rijke Hollander. Senta herhaalt haar eed.

## III

Tijdens het feest nodigen de Noren de Hollanders uit, eerst plagerig dan steeds nadrukkelijker. Er komt geen reactie van het spookschip, totdat een storm opsteekt en de bemanning een luguber gezang laat horen. Senta komt naar buiten, gevolgd door Erik, die haar ter verantwoording roept. De Hollander hoort dit en wil Senta van haar eed ontslaan; zij bevestigt echter nogmaals haar trouw. Daarop vertelt de Hollander over zijn lot, dat hij het meisje wil besparen. Hij gaat aan boord, waarop Senta zich van een klip in zee stort. Het spookschip zinkt en de schimmen van Senta en de Hollander stijgen daarboven ten hemel.





Willem Bruls

# De zeeman en de componist

Wagners *Der fliegende Holländer* berust niet alleen op een oude legende over een zeeman die van een vloek verlost wil worden, ook spelen in dit verhaal gebeurtenissen uit het eigen leven van de componist mee.

Het zou een leidmotief in Wagners leven worden: vluchten voor zijn schuldeisers. Hij was van najaar 1837 tot begin 1839 werkzaam in het operahuis van Riga, waar hij het weer eens te bont had gemaakt en financieel aan de grond was geraakt. Toen duidelijk werd dat zijn dirigentencontract niet zou worden verlengd, sloop hij midden in de nacht de stad uit en scheepte zich met zijn vrouw Minna in op een schip naar Frankrijk. Onderweg kwam de boot op de Noordzee driemaal in zo'n zware storm terecht dat alle opvarenden dachten dat hun laatste uur had geslagen. Eenmaal moest het schip voor de kust van Noorwegen noodgedwongen bij Sandwiken een haven aandoen. Daar konden de Wagners hun tocht, die alles bij elkaar zo'n drieënhalve week zou duren, via Engeland naar Frankrijk voortzetten. De ervaringen zouden hun weerslag krijgen in de opera waar de componist enige tijd later aan werkte: *Der fliegende Holländer*. Tijdens deze reis zouden de eerste ideeën voor het werk zijn ontstaan, geïnspireerd door de Noorse fjordenkust en de barre weersomstandigheden. In de opera komt ook een onheilspellende storm voor. In de derde akte ligt het mysterieuze schip van de Hollander in de haven. Rondom het schip steekt plotseling een lugubere storm op, terwijl verder alles rustig is.

Misschien speelt er nog een ander autobiografisch element mee in de opera. Wagner had zijn leven lang een getroubleerde verhouding met geld. Hij moest zoals gezegd voortdurend vluchten voor zijn schuldeisers, en in de tijd dat hij in Parijs aan zijn nieuwe opera werkte, was hij straatarm – een ervaring die hij zijn verdere leven als trauma zou meedragen. Zo arm zelfs dat hij het Frans-talige scenario van de *Holländer* moest verkopen. Hij wilde het werk aan de Parijse opera aanbieden. Die vond het idee uitstekend, maar had geen vertrouwen in hem als componist. Ze boden aan voor vijfhonderd franken het scenario te kopen, waar Wagner noodgedwongen in toestemde. Pierre-Louis-Philippe Dietsch componeerde vervolgens *Le vaisseau fantôme*, een werk dat al snel in vergetelheid zou raken. De gretige wijze waarop Daland in Wagners latere versie het goud van de Hollander aanneemt en daarmee zijn dochter Senta verkoopt, heeft misschien iets te maken met die materiële troebelen van de componist.

Een laatste autobiografisch element is veel belangrijker. Met *Der fliegende Holländer* opent Wagner een oeuvre waarin op gezette tijden een vrouw zich opoffert om een man te verlossen van een kwellend bestaan: Elisabeth, Elsa, Brünnhilde en Kundry zullen later volgen. Met Senta ontstaat de verlossingsopera zoals die door Wagner werd geconcipieerd. Tegenover de toegewijde vrouw staat altijd een gekwelde of tragische mannelijke held, die door haar toedoen erkenning en verlossing ervaart. In hoeverre hierin ook het verlangen van de lang miskende kunstenaar Wagner naar



Richard Wagner, 1842 (Lithografie van Ernst Kietz)

erkenning een rol speelt, blijft natuurlijk gissen. Maar het gevecht dat de componist in Europa met zijn vernieuwende muziek en muziekdrama's moest voeren heeft zeker zijn sporen nagelaten in de emoties van zijn helden. Als de wereld weigert zijn kunst te erkennen, is er altijd nog een vrouw die haar onvoorwaardelijke trouw en bewondering laat blijken, aldus Wagners romantische opvatting.

Toen hij tijdens zijn Parijse jaren, 1839-1842, de ideeën voor *Der fliegende Holländer* verder uitwerkte, werkte hij eveneens aan de voltooiing van zijn grote opera *Rienzi*. De verschillen tussen deze twee projecten tonen aan welke artistieke reuzensprong Wagner in die jaren maakte. *Rienzi* was nog geheel in de stijl van de toen vigerende *grand opéra* volgens Meyerbeer en Halévy. Dat waren opera's met grootse historische onderwerpen gevat in vijf akten, vol balletten, koren en massascènes in streng gereguleerde vormen. De verhoudingsgewijs intieme en geconcentreerde opzet van de *Holländer* laat een heel andere componist zien. Dramaturgisch en muzikaal streeft de componist naar homogeniteit en compactheid van de vertelling. Opvallend is bijvoorbeeld dat hij in eerste versies van het werk

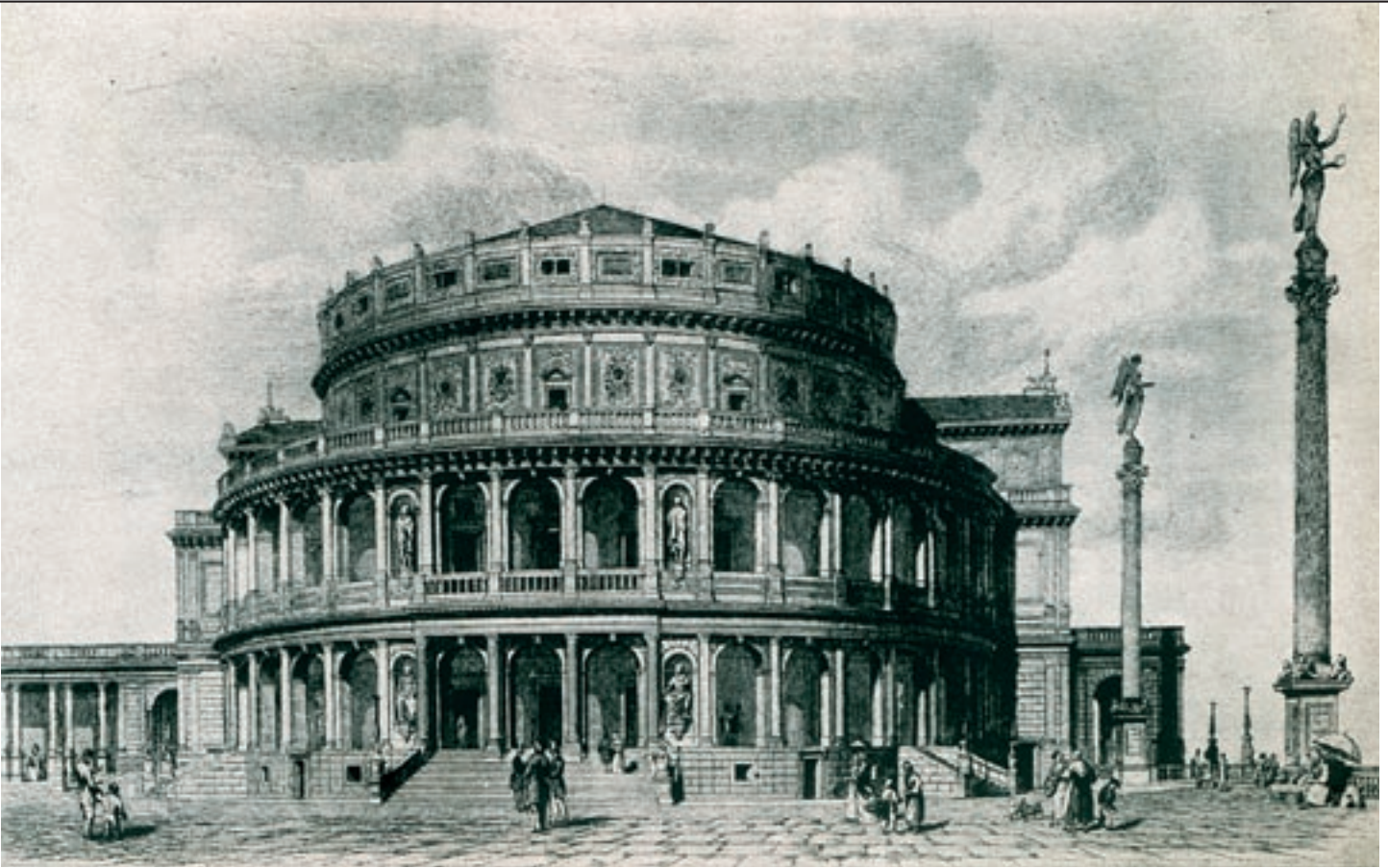
steeds spreekt over een opera 'in één bedrijf'. Pas bij de première later in Dresden zou de indeling in drie akten ontstaan en de romantische ouverture worden toegevoegd.

## Ahasverus van de oceanen

De mythe van de Vliegende Hollander berust op een quasi-historische vertelling. Ooit zou een zekere kapitein Vanderdecken uit Terneuzen naar de Oost zijn vertrokken, ergens in de 17de eeuw. Toen hij bij Kaap de Goede Hoop aankwam, stak er een hevige storm op. Omdat hij op de gevaarlijke klip dreigde te stranden, vervloekte hij God. Vanaf dat moment was hij zelf vervloekt en moest de Hollander met zijn spookschip eeuwig over de zeeën ronddolen. De bemanning bestond uit levende doden, en de zeilen zouden bloedrood zijn geweest. Eens in de zeven jaar mocht de Hollander aan land gaan en als hij daar een trouwe vrouw vond, zou hij verlost worden van zijn vloek en kunnen sterven.

Voor zeelieden nam deze mythe in de loop der eeuwen gigantische proporties aan. Angsten en dreigingen op zee werden vaak met dat spookachtige schip geassocieerd. Een kapitein tekende in de 19de eeuw in zijn logboek op: 'Wij vergaan ten gevolge van





een aanvaring gedurende de nacht. Een groot schip, dat geen lichten voerde, is ons in de zij gelopen en heeft zich daarna verwijderd zonder op ons hulpperoep of seinen acht te slaan. Er is geen redden meer mogelijk. Het water dringt van alle zijden in het schip, de boten zijn stukgeslagen, het vlot is door de golven weggevoerd. Gisternacht hebben wij de Vliegende Hollander ontmoet. Heden, op de noodlottige 13de november, vergaan wij. God zij onze zielen genadig!

Hoewel het verhaal van de Hollander algemeen bekend was, leerde Wagner dit mythische gegeven pas goed kennen in de versie die Heinrich Heine ervan maakte. In zijn roman *Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski* ziet de hoofdpersoon in een theater in Amsterdam een voorstelling van de Vliegende Hollander. Vol ironie vertelt Heine over de vrouw die als een reddende engel de zwervende Hollander wil verlossen. Amusant zijn bijvoorbeeld zijn opmerkingen als de Hollander na weer een zevenjaarlijkse ontmoeting met een onschuldig meisje eigenlijk liever nog eens zeven jaar rondzwerft: 'Vaak is hij blij dat hij van het huwelijk zelf en van zijn bevrijdster verlost is, en dan begeeft hij zich weer aan boord.' Wagner neemt de tekst echter veel serieuzer: 'Vooral de door Heine bedachte, uiterst dramatische handeling over de verlossing van deze Ahasverus van de oceanen leverde mij alles om dit onderwerp voor een opera te gebruiken,' schreef de componist in 1843.

### Thuishaven

De eerste versie van het verhaal speelde in Schotland, zoals de roman van Heine aangeeft. Daland, Senta en Erik heten dan nog Donald, Minna (naar zijn toenmalige vrouw) en Georg. Deze oerversie werd in Wagners

tijd nooit gespeeld, omdat de componist al tijdens de première in Dresden veel ingrijpende veranderingen moest aanbrengen op last van de theaterdirectie. Bovendien sleutelde Wagner later nog drie keer uitvoerig aan deze opera, zelfs nog in 1860, toen hij enkele belangrijke muzikale verworvenheden van zijn *Tristan* alsnog in de *Holländer* verwerkte. Kenmerkend is bijvoorbeeld de *Tristan*-chromatiek aan het slot van de ouverture en van de opera. De zogenaamde Schotse oerversie beleefde pas in 1997 haar verlate wereldpremière bij de Nationale Reisopera in Enschede. De echte première vond in 1843 in Dresden plaats, waar Wagner intussen woonde na Parijs te hebben verlaten. Hoewel hij een jaar eerder met *Rienzi* grote successen had geogost, bleef de ontvanging van de *Holländer* koel. Blijkbaar waren de oren van het publiek nog niet gewend aan deze nieuwe klanken.

In het licht van Wagners latere oeuvre, vooral zijn muziekdrama's van *Tristan* tot *Parsifal*, bevat de *Holländer* al een aantal elementen die hij een decennium na de voltooiing explicieter zou gaan uitwerken. Hoewel de opera uit een aantal conventionele vormen is opgebouwd – koor, aria, duet, ensemble – ademt hij de sfeer van een volledig doorgecomponeed werk. Alles vloeit muzikaal-logisch van de ene scène in de andere. Eveneens maakt de componist hier al een rudimentair gebruik van de later door hem ontwikkelde leidmotieftiek. Het hoornmotief voor de Holländer, de zinderende strijkers voor de zee- en de windsènes, de melodie van Senta's ballade, zij keren allemaal regelmatig in het orkest terug, vaak in licht veranderde vorm, zodat er duidelijk een orkestrale en dramaturgische ontwikkeling wordt geschetst. Ondanks deze vernieuwingen wilde Wagner later niet dat de opera,

in tegenstelling tot de eveneens vroege *Tannhäuser* en *Lohengrin*, in zijn Festspielhaus in Bayreuth zou worden uitgevoerd. Dat zou pas in 1901 gebeuren, toen ook weduwe Cosima de laatste bezwaren tegen een opvoering liet vallen.

Toen Wagner zich in 1872 in Bayreuth vestigde, liet hij daar eerst, op kosten van koning Ludwig II, zijn villa Wahnfried bouwen. Eindelijk was zijn beurs – voor even – goed gevuld. Het Festspielhaus zou iets later volgen en hem voor de laatste keer in financiële problemen brengen. Op de voorgrond van de villa liet de componist de volgende tekst aanbrengen: 'Hier wo mein Wähnen Frieden fand – Wahnfried – sei dieses Haus von mir benannt' (Wahnfried noem ik mijn huis waar mijn levensdromen tot rust kwamen). Het lijkt wel alsof de componist, die decennia over de oceanen van de Europese operawereld zwierf, eindelijk zijn thuishaven had gevonden. Ook in die zin spiegelde Wagner zich autobiografisch in zijn 'vliegende Holländer'. Een eerdere terugblik getuigt hier al van: 'De figuur van de Vliegende Hollander is de mythische vertelling van het volk: met hem komt een oeroude wezenstrek van de mens op een aangrijpende wijze tot uitdrukking. Deze wezenstrek is, in zijn algemene betekenis, het verlangen naar rust na de stormen van het leven. In de serene Griekse wereld herkennen we hem in de zwerftochten van Odysseus en in zijn verlangen naar vaderland, huis, haard en – vrouw...'

Klaus Bertisch

# Psychologische moderniteit

Na zijn ovationeel ontvangen productie van Sjostakovitsj' *Lady Macbeth van Mtsensk* in 2006 en de succesvolle overname van zijn encensering uit Stuttgart van Schrekers *Die Gezeichneten* in 2007 komt Martin Kušej terug bij De Nederlandse Opera om voor het eerst een opera van Richard Wagner te regisseren.

Martin Kušej is een van de belangrijkste theatermakers van onze tijd. Hij maakte aanvankelijk vooral naam als toneelregisseur en zal vanaf 2011 de leiding overnemen van het Residenztheater in München. De encensering van Georg Büchners *Woyzeck*, die hij voor dat theater realiseerde, was in Amsterdam te zien tijdens het Holland Festival 2009. Zijn werk voor het muziektheater begon bij het Staatstheater Stuttgart – in het kader van een coproductie tussen de afdelingen toneel en opera – met Henry Purcells *King Arthur*. Sindsdien is hij zich steeds intensiever gaan bezighouden met opera. Er volgden encenseringen voor de opera van Stuttgart, bij de Salzburger Festspiele, Opernhaus Zürich, in Berlijn, Parijs en Wenen. Kennelijk laat Martin Kušej zich niet vastleggen op een specifiek repertoire: Mozart en Verdi, Schreker en Stravinsky, Purcell en Nono, Bizet en Sjostakovitsj tonen zijn verrassende spectrum, en wat stijl betreft, lijkt de regisseur geen grenzen te kennen. Ook bij het toneel loopt zijn werk uiteen van de grote klassieken als Shakespeare en Schiller tot aan nieuwe stukken van onze tijd. Opvallend is daarbij zijn belangstelling voor de Oostenrijkse komedie. Zijn encenseringen van werken van Johann Nestroy worden alom gewaardeerd als een nieuw begin van de receptie van deze auteur.

Martin Kušej (Foto: Kartin Rocholl)



## Een verhaal over verlangen

En nu dus Wagner: voor Martin Kušej is *Der vliegende Holländer* geen liefdesverhaal, maar een verhaal over verlangen, het verlangen naar rust van de stormen des levens, verlangen naar een thuishaven, maar ook naar het nieuwe, onbekende, 'ahnungsvoll Empfundene', zoals Richard Wagner het zelf formuleerde.

Zoals in al zijn werk, zowel voor toneel als voor muziektheater, zoekt Kušej ook hier naar de betekenis die een werk voor ons hier en nu heeft. Dat geldt natuurlijk vooral voor de psychologie van de personages. Senta is in zijn ogen een conservatief opgevoede dochter, die in een moderne wereld, waarin ook op seksueel gebied alles mogelijk lijkt, naar een provocerend gedragspatroon zoekt als vervanging voor wat ze op het erotische vlak tekortkomt. Ongeoorloofde hartstochten moeten bij haar onder de dekmantel van christelijke deugd veranderen in medelijden en langs die weg voor haar leefbaar worden. In haar visioenen vernemen we iets over de regressieve, mystificerende tendensen van de psyche onder druk van industriële en technische omwentelingen. Martin Kušej sluit hier concreet aan bij de tijd van Richard Wagner: de industriële ontwikkeling ging toen met reuzenstappen vooruit en er ontstonden irrationele afweergevoelens, die daartegen in artistieke uitingen als literatuur en muziek in opstand kwamen. De aanduiding van het werk als 'romantische Oper' hield dan ook voor Wagner tegelijkertijd een

programma in. De kern van het stuk is Senta's ballade, die als een soort microkosmos het hele gebeuren weerspiegelt.

## Ontheemdheid

De *Holländer*, door Kušej betiteld als een verbitterde nihilist, wordt gekenmerkt door ontheemdheid en vervreemding. Hij verlangt weliswaar naar een vrouw, echter niet uit liefde maar omwille van zijn eigen zielenheil. In deze twee hoofdpersonen manifesteert zich dat zo essentiële verlangen, dat verschillende richtingen uit gaat. De *Holländer* verlangt naar rust in een thuis en daarmee naar de verlossing van de vloek, volgens welke hij eeuwig moet rondzwerven. Hij zoekt naar geborgenheid. Senta verlangt daarentegen naar de bevrijding van de maatschappelijke dwang die haar omknelt. Voor haar betekent verlossing dat ze zich zou kunnen bevrijden van een persoon als Mary, die Kušej 'de dompteuse van het verlangen' noemt. Aangezien ze zich toch al beweegt in een wereld van dromen en visioenen, staat ze hierin in een sterk contrast tot haar vader Daland. Zijn wereld is de materiële realiteit en hij is vooral bezig met het vergaren van rijkdom, zonder dat hij echter als geheel negatief wordt afgeschilderd. Doordat Senta de nachtwereld van de *Holländer* binnengaat, bevrijdt ze zich van haar vader, volgens Kušej ook een vorm van verlossing.

## Wereld van nu

Naast de psychologische moderniteit van de personages ziet de regisseur ook in de maatschappelijke situaties parallellen tot onze wereld van nu – een wereld in de mist, met een buiten controle geraakte natuur, kan gevoelens van angst en afschuw oproe-

pen en doet ons denken aan duistere thrillers of horrorfilms. Schepen daarentegen zijn van oudsher verbonden met verlangens. Tegenwoordig zijn het de cruiseschepen die ons doen dromen van verre landen maar ook de containerschepen, die een bloeiende handel symboliseren. We kennen de zeilboten van de alternatievelingen die zich willen bevrijden van het banale en burgerlijke of de schepen met asielzoekers die als 'nobody' uit Afrika komen en hopen voet aan de grond te krijgen in een andere wereld, hetgeen hun als ongenode gasten meestal niet vergund wordt.

Zo gaat het ook bij Wagner in de derde akte, wanneer de bemanning van de *Holländer* door het gezelschap rond Daland wordt uitgedaagd. Martin Kušej zal deze derde akte juist vertellen vanuit het perspectief van dit geestenkoor, dat meestal achter het toneel zingt: zo wil hij een niet als concrete personen weergegeven groep een eigen profiel schenken. Dit koor van spoken heeft iets griezeligs, beangstigends, als een massa die onberekenbaar kan zijn maar die niettemin haar eigen lotsbestemming heeft. Het is er Kušej niet om te doen een commentaar te geven op het juist nu zeer actuele migratiethema, maar hij wil ons ervan bewust maken dat wij door de problematiek van een dergelijke groep ook geraakt kunnen worden wanneer wij proberen hun situatie vanuit een ander gezichtspunt te zien. Ook hier levert Wagner zelf de motivatie, namelijk dat de maatschappelijke en politieke verhoudingen in de kunst moeten worden gereflecteerd. Alle kunst is voor Wagner onderworpen aan omstandigheden die buiten het esthetische liggen.

## Mythos

De mythe van de Vliegende Hollander is daarbij in feite een soort vehikel, dus niet de primaire handeling. Men ontmoet in het stuk mensen die onder hun eigen maatschappelijke omstandigheden met allerlei dwang, noden en verlangens leven maar die elkaar ook mythen vertellen – in dit geval die van de rondzwervende man. Senta zweept 'ohne Ende' met de Holländer, aldus Kušej. Maar het gaat niet echt om zijn persoon. In werkelijkheid is hij slechts een symbool voor haar verlangen naar bevrijding. En zij klimt in haar streven naar deze bevrijding op tot de rol van verlosseres, onverschillig of het beeld dat zij van de Holländer heeft nu wel of niet overeenkomt met de figuur die ze op het toneel ontmoet. De afbeelding heeft hoe dan ook in haar hoofd een eigen dynamiek ontwikkeld, waaraan zich alles moet onderwerpen. De overgave aan de als Holländer opduikende man geeft betekenis aan haar bevrijdingsproces. In hun projecties lijken de Holländer en Senta wel op elkaar, vindt Kušej, want Senta zou elke gewenste man accepteren die ook maar enigszins in haar plannen voor een mogelijke bevrijding past. Precies zo komt voor de Holländer elke vrouw als mogelijke verlosseres in aanmerking. In dit opzicht is hun ontmoeting niet door het noodlot bepaald, maar eerder willekeurig. Beiden zijn slechts in elkaar geïnteresseerd omdat de ander aan de eigen verlossing kan bijdragen.

Voor Kušej is het dan ook belangrijk dat het verhaal zich niet laat vertellen door weerspiegeling in één enkele figuur (zoals dat in het verleden vaak werd geprobeerd, met name met Senta als middelpunt). Het gaat over hen beiden, Senta en de Holländer, én het gaat erover dat ze elkaar niet echt ontmoeten. 'De structuren die hen bei-

den hebben gevormd, overheersen nog in wat zij vurig wensen en laten dit derhalve mislukken.' Dat beiden aan het eind dat verlangen met hun leven moeten betalen, maakt voor Kušej duidelijk 'hoe uitzichtloos de door hen gewenste radicale verandering van het eigen leven is, juist tegenover de gevestigde orde waarin zij leven. Beiden willen, elke op een eigen manier, een fundamentele omwenteling, maar hebben niet de kracht om voldoende vertrouwen in de ander te stellen om te kunnen slagen.' De richtingen waarin de twee hoofdpersonen streven, zijn verschillend: de een wil in een maatschappij aankomen, landen, geaccepteerd worden, de ander wil er juist uit, zich van de dwang bevrijden. Derhalve zijn hun beider verlangens niet echt met elkaar te verenigen. En daarom is het belangrijk alle twee te laten zien.

## De zee

Ook visueel worden deze twee werelden aan de toeschouwer gepresenteerd. Er is een buiten en een binnen, een streven naar buiten en een wens om naar binnen te kunnen gaan. Daarbij dient de zee als achtergrond voor al deze gebeurtenissen – de zee in zijn dreigende vorm als natuurgeweld, maar ook in zijn gedomesticideerde vorm als locatie van een kunstmatig gecreëerde idylle, zoals hij ondanks de toenemende natuurrampen in de talrijke vakantieplaatsen de toeristen wordt voorgespiegeld, zonder te letten op de consequenties voor de mensen. Aan het eind wordt dan het beeld dat we van de zee hebben tot realiteit. De zee wordt de ruimte van de dood voor Senta en de Holländer. 'Zo wordt de dood tot metafoor voor het feit dat binnen de gegeven maatschappelijke verhoudingen een nieuwe, echte vrijheid, een open en vol vertrouwen elkaar

tegemeetreden van mensen niet mogelijk is. Maar tegelijkertijd wordt in de dood ook zichtbaar dat het handelen van Senta en de Holländer niet radicaal genoeg was. Daarbij werd namelijk afgezien van het omverwerpen van maatschappelijke structuren en men zocht in plaats daarvan de eigen vlucht uit de realiteit.'

Hier komt de regisseur heel dicht bij de biografie van Wagner zelf, wiens revolutionaire activiteiten uit zijn vroege jaren (dus de ontstaanstijd van de *Holländer*) later plaatsmaakten voor een politiek berustende, meegaande houding. Slechts in deze zin kan Kušej ook Richard Wagners laatste regieaanwijzing begrijpen, volgens welke de getransfigureerde gestalten van Senta en de Holländer elkaar omstrengelend uit zee opstijgen en steeds hoger zweven: 'Niet in een concrete realiteit wordt hun verlossing door de liefde bewerkstelligd, maar pas in de dood, die alle mensen gelijkmaakt. Het is de verwijzing naar een tweede realiteit, naar iets dat boven de gegeven werkelijkheid uitstijgt en wat derhalve eerst nog zou moeten worden geschapen.'

Vertaald door Frits Vliegthart

## Lunchconcerten in de Boekmanzaal

De Boekmanzaal is onderdeel van het Stadhuis / Het Muziektheater Amsterdam en biedt plaats aan 200 personen. Op de dinsdagen van september t/m mei wordt hier van 12.30 tot 13.00 uur een **gratis lunchconcert** gegeven. Voor het seizoenoverzicht en aanvullende informatie: Frits Vliegthart, 020-551 8922.

### februari 2010

- |    |                          |                |
|----|--------------------------|----------------|
| 2  | Opera Studio Nederland   |                |
| 9  | Leonard van Lier         | piano          |
|    | <i>Chopin</i>            |                |
| 16 | Jeanneke van Buul        | sopraan        |
|    | Peter Nilsson            | piano          |
|    | <i>Duparc en Debussy</i> |                |
| 23 | Ralph Rousseau           | viola da gamba |
|    | Meulenbroeks             |                |

### maart 2010

- |    |                                  |           |
|----|----------------------------------|-----------|
| 2  | Opera Studio Nederland           |           |
| 9  | Tadeu Duarte                     | piano     |
| 16 | Heleen Resoort                   | alt-mezzo |
|    | Lennie Kerkhoff                  | piano     |
|    | <i>J. Brandts-Buys en Brahms</i> |           |
| 23 | Wave:                            |           |
|    | Anne-Marie Volten                | viool     |
|    | Nina de Waal                     | viool     |
| 30 | Opera Studio Nederland           |           |

### april 2010

- |    |                              |           |
|----|------------------------------|-----------|
| 6  | GEEN CONCERT                 |           |
| 13 | Erik Spaepen                 | contrabas |
|    | Ernst Munneke                | piano     |
| 20 | Michaëla Karadjian           | sopraan   |
|    | Peter Lockwood               | piano     |
|    | <i>Berlioz</i>               |           |
| 27 | Marcel Worms                 | piano     |
|    | <i>'New Blues for Piano'</i> |           |

### mei 2010

- |    |   |                  |
|----|---|------------------|
| 4  | Jean-Claude Ohms                                  | bariton          |
|    | Katrien Vercauter                                 | piano            |
|    | <i>Fauré: 'La bonne chanson'</i>                  |                  |
| 11 | Tritonus Strijktrio:                              |                  |
|    | Myrte van Westerop                                | viool            |
|    | Ruben Sanderse                                    | altviool         |
|    | Jos Teeken  | cello            |
|    | <i>Beethoven: Strijktrio in G, op. 9 nr. 1</i>    |                  |
| 18 | 16 solisten uit het Koor van De Nederlandse Opera |                  |
|    | Brian Fieldhouse                                  | muzikale leiding |
|    | <i>'Vaughan Williams @ Shakespeare'</i>           |                  |
| 25 | GEEN CONCERT                                      |                  |

DE NEDER  
LANDSE  
OPERA



Gemeente  
Amsterdam

Bas van Putten

# Een opera tussen verleden en toekomst

Na Wagners *Parsifal*, *Der Ring des Nibelungen* en *Tannhäuser* dirigeert Hartmut Haenchen bij De Nederlandse Opera een vroeger werk dat in de creatieve ontwikkeling van de componist een sleutelpositie inneemt: *Der fliegende Holländer*.

'Ik probeer me bewust te zijn van het feit dat Wagner met deze opera een nieuw genre heeft geschapen. "Hybride" is een goed woord voor een opera die twee werelden vertegenwoordigt, belichaamd door de Holländer en Daland. De muzikale wereld van de Holländer loopt vooruit op de latere Wagner, die van de Parijse *Tannhäuser* en verder. Je hoort het aan de doorgecomponeerde opzet, aan de chromatiek en aan de *Leitmotive*. Het *Heimatlosigkeit*-motief heeft geen harmonische basis meer. Aan de andere kant herken je in de muziek van Daland en de zijnen de traditie waarbij Wagner in deze fase nog hoorbaar aanknoopt, die van Marschner en Weber. Het grove en *derbe* van zijn Daland-portrettering en van de matrozenmuziek sluit daar exact bij aan. Even opvallend is dat de *Leitmotive* van de Holländer en de Daland-wereld bijna volledig van elkaar gescheiden zijn. Uitzondering is het *Segel*-motief, maar dat is bij de Holländer-Mannschaft wel chromatisch ingekleurd. De ouverture wijst duidelijk naar de toekomst: de traditionele wereld van Daland komt er nauwelijks aan bod.'

'Ik vind dat veelzeggend. Ik denk dat Wagner beseftte welke weg hij bewandelde. Na de première stelt hij vast dat hij op het goede spoor zit, en dat het publiek hem daarin toch heeft willen volgen. Al waren de traditionele nummers van de opera bij de eerste uitvoering het meest succesvol. Het was natuurlijk ook een spannend onderwerp. Het is niet voor niets dat Wagner zijn *Holländer*-libretto aan de opera van Parijs heeft kunnen verkopen. Meerdere componisten hadden interesse – uiteindelijk heeft Pierre-Louis Philippe Dietsch de opera geschreven. Die partituur moet ergens liggen, en ik ben er wel nieuwsgierig naar wat hij ervan gemaakt heeft.'

'Die Parijse jaren van Wagner zijn trouwens onvoorstelbaar. Hij zit zo klem dat hij een opera weggeeft, terwijl hij er al twee stukken voor heeft gecomponeerd. Hij leeft in bittere armoede; geen woning, vrienden die hem 50 sous toestoppen, zijn vrouw Minna die redt wat er te redden valt. Ik denk trouwens dat haar rol in Wagners leven is onderschat. De geschiedenis heeft haar onrecht gedaan. Zonder haar was hij niet geworden wat hij was.'

## In één adem

'Als je hem vergelijkt met grote componisten vóór hem, moet je vaststellen dat Wagner aan de ene kant een late beginner was, maar dat hij wel meteen een revolutie te weegbrengt – wat Mozart, die altijd geniale muziek schreef, nooit gedaan heeft; dat deden Haydn en C.Ph.E. Bach vóór hem. Als je het libretto leest, begrijp je ook waarom Wagner in 1848 in Dresden op de barricaden



belandde met Gottfried Semper en Bakoenin; een man als Daland, die zijn dochter verkoopt – hij moet dat hebben verafschuld.'

'Hoe geavanceerd is dit stuk? Het is deels doorgecomponeed, maar niet compleet. Zelf zei Wagner dat hij het verhaal in één adem wilde vertellen. Oorspronkelijk was het een doorlopend stuk; vrienden in Dresden hebben hem geadviseerd het toch in drie aktes op te knippen. Die cesuren zijn op een vrij knullige manier aangebracht, en ze zijn door de zichtbaarheid van het knippen plakwerk makkelijk weer bij elkaar te vegen. Je merkt aan alles dat hij verder was dan hij zijn publiek toevertrouwde. Ik denk dat hij onder grote druk concessies heeft gedaan. De Wagner van *Der fliegende Holländer* is als kunstenaar nog gevangen in de wereld waarin hij leeft. Nu ik de opera voor het eerst dirigeer, word ik geconfronteerd met een Wagner die nog niet elke handeling op waarheid toetst, wat na een *Ring* een vreemde ervaring is – het is alsof je terugkeert naar de vroege Weber. Het *Erlösungs*-idee heeft hij later compleet uitgebouwd, onder meer door twee harpen toe te voegen. Wij doen de versie van 1860, die niet voor niets "de versie met *Erlösungs*-slot" wordt genoemd. In de eerste versie is het *Erlösungs*-idee al wel te herkennen, maar het is nog

niet muzikaal onderbouwd. De christelijke gedachte dat de Holländer verlost moet worden om niet eeuwig te hoeven blijven rondolen is essentieel voor het stuk, maar het is in deze vorm niet *darstellbar*. Niet voor niets heeft Wagner zich blauw geërgerd aan de scenische oplossingen voor het probleem.'

'Ik zal een oplossing moeten vinden voor een aantal muzikale vragen. Neem het *portamento*, iets wat wij tegenwoordig smakeloos vinden – in de Holländer-partij wemelt het ervan. Het is de stijl van die tijd. Ik twijfel ook over de vocale cadenzen die Wagner voorschrijft. In een *Götterdämmerung* zouden ze ondenkbaar zijn. Hier houdt hij zich nog aan het ritueel dat zangers een cadens moeten hebben, hoewel hij ze in 1864 al heeft ingekort toen hij de opera in München uitvoerde. Misschien moet ik dat ook doen. Het zal mede van de zangers en regisseur Martin Kušej afhangen. Het enige waarin ik de partituur niet zal volgen: de pauzes. Wagner vond ze zelf verschrikkelijk en ik wil ze ook niet.'

Elaine Lok

# CMS en DNO winnaar SponsorRing 2009

Tijdens een feestelijke uitreiking in Grand Hotel Krasnapolsky te Amsterdam zijn op dinsdagavond 17 november CMS Derks Star Busmann (CMS) en De Nederlandse Opera (DNO) tot winnaar uitgeroepen van de SponsorRing 2009 in de categorie Kunst. Dolf Segaar, managing partner van CMS, en Truze Lodder, zakelijk directeur van DNO, namen de prijs in ontvangst.



Truze Lodder (DNO), Dolf Segaar (CMS), Florian Vaessen (ABN Amro), Lena Vizzy (DNO)

In het kader van een veel groter sponsorcontract tussen CMS en DNO sponsort CMS ook de OperaFlirt, bedacht door Lena Vizzy, marketingmedewerker van DNO. De eerste OperaFlirt-avonden vonden plaats bij *Così fan tutte*, *Carmen*, *After Life* en *L'elisir d'amore*. Door het grote succes van de OperaFlirt is het aantal kaarten per productie inmiddels verhoogd. In totaal hebben tot nu toe 400 jongeren aan de OperaFlirt deelgenomen, waarvan ongeveer de helft studenten en de helft 'young professionals'. Over het geheel genomen komen er net iets meer vrouwen dan mannen. Goed nieuws is dat de helft van de deelnemers binnen twee maanden weer een opera bezoekt.

Ook in 'sponsorland' is de OperaFlirt-formule niet onopgemerkt gebleven. Stichting SponsorRing, die met een jaarlijks terugkerende prijsuitreiking sponsoring en professionaliteit in de branche probeert te stimuleren, nomineerde de OperaFlirt van CMS en DNO voor de SponsorRing 2009 in de categorie Kunst. Naast CMS en DNO dongen ook Delta Lloyd met Foam\_Fotografiemuseum en Essent met de Arnhem Modebiënnale mee naar de prijs. Maar tijdens de feestelijke uitreiking in Grand Hotel Krasnapolsky maakte Florian Vaessen, werkzaam bij ABN Amro, namens de hoofdjury het slotoordeel bekend: 'Winnaar van de SponsorRing 2009 in de categorie Kunst is dit jaar geworden... CMS Derks Star Busmann en De Nederlandse Opera met de OperaFlirt!'

De jury toonde zich lovend over zowel de verrassende keuze van CMS om opera te sponsoren, als over de innovatieve wijze om jongeren voor deze kunstvorm te enthousiasmeren: 'CMS Derks Star Busmann kiest niet voor de makkelijke weg om een opera-uitvoering te sponsoren, maar zoekt juist een opvallende activiteit om te verjongen. Daarmee toont men durf. De wijze waarop door OperaFlirt jongeren worden betrokken bij het niet altijd even makkelijke cultuuroord als opera is innovatief en spreekt aan. CMS Derks Star Busmann weet op deze manier een relatie op te bouwen met een relevante en interessante doelgroep.'

Na de bekendmaking namen Dolf Segaar, managing partner van CMS, en Truze Lodder, zakelijk directeur van DNO, zeer verheugd over deze nu al zo vruchtbare samenwerking

de prijs in ontvangst. Dolf Segaar: 'De sponsoring is pas begin 2009 ingegaan en nu al zo'n beloning. Dit bewijst dat een van onze doelstellingen om opera op een innovatieve manier toegankelijk te maken voor een jong publiek, al is behaald.' Ook Truze Lodder sprak lovende woorden: 'Het is mooi dat het succes van OperaFlirt met deze prijs wordt erkend. OperaFlirt is sinds de eerste editie gegroeid en de beschikbare kaarten waren steeds zeer snel uitverkocht. De reacties van de deelnemers zijn bovendien zeer positief.'

Met deze woorden werd een feestelijke avond afgesloten. De volgende OperaFlirt staat alweer gepland voor begin 2010 bij *Der fliegende Holländer* van Wagner.

## OperaFlirt in februari 2010

Bij elke OperaFlirt kun je eerst deelnemen aan een rondleiding achter de schermen. Daarna bezoek je de opera en als er een pauze in de voorstelling zit, krijg je een sandwich met een drankje.

Na afloop staan er cocktails voor je klaar. Dan heb je uitgebreid de tijd om met de andere OperaFlirters te praten. Meestal bezoeken ook enkelen van de zangers en zangeressen deze bijeenkomst.

Kaarten voor de OperaFlirt *Der fliegende Holländer* op 25 februari 2010 kunnen vanaf 1 februari via [www.dno.nl](http://www.dno.nl) worden besteld. Bij meer aanmeldingen dan beschikbare plaatsen zullen de kaarten worden verloot.

Mogelijk gemaakt door:

**C/M/S' Derks Star Busmann**

Advocaten Notarissen Belastingadviseurs

# Il prigioniero | Hertog Blauwbaards burcht

'De vrijheid?' (Il prigioniero)

## Il prigioniero

Spanje, tijdens de regering van Filips II. In een gevangenis bezoekt een moeder haar zoon. Zij denkt aan een nachtmerrie waarin het gezicht van de koning veranderde in dat van de Dood. De gevangene vertelt haar hoe de cipier hem 'broeder' noemde, waardoor hij hoop kreeg en weer kon bidden. Na het vertrek van de moeder komt de cipier de gevangene vertellen dat in de Nederlanden de opstand is uitgebroken. Klokke Roelandt zal weldra weer klinken in Gent om het einde van het schrikbewind van Filips en de inquisitie in te luiden. De cipier zingt een geuzenlied. Als hij vertrekt, laat hij de cel-deur openstaan.

De gevangene sluipt door donkere gangen onder de gevangenis. Onderweg komt hij tot zijn afgrijzen een broeder tegen met een martelwerktuig; hij hervindt de moed om door te gaan. Twee priesters komen voorbij en hij moet zich verbergen. De gevangene voelt frisse lucht op zijn handen en bereikt de buitendeur. Hij meent Klokke Roelandt te horen slaan.

In een grote tuin voelt de gevangene zich zielsgelukkig. Uit vreugde slaat hij zijn armen om een grote ceder. Plotseling komen er uit de boom twee grote armen die hem omhelzen: de Grootinquisiteur! De gevangene beseft dat zijn ergste marteling de valse hoop is geweest.

'Open ook de laatste deur!' (Judith)

## Hertog Blauwbaards Burcht

Blauwbaard brengt zijn nieuwe bruid binnen in zijn burcht. Als hij haar vraagt of ze zeker weet dat ze haar leven met hem wil delen, antwoordt Judith dat ze daar niet over twijfelt. Hij laat de deur sluiten en Judith merkt op dat de muren wenen. Opnieuw krijgt ze de kans terug te gaan, opnieuw wijst ze die af. Blauwbaard vraagt waarom ze voor hem gekozen heeft; Judith antwoordt dat ze zijn kasteel wil verwarmen en drogen. Hij is niet tevreden met dit antwoord en weigert de zeven deuren te openen die zij nu pas opmerkt. Op haar aandringen antwoordt de burcht zelf met zuchten. Als Blauwbaard haar vraagt of ze bang is, ontkent ze dit en herhaalt haar verzoek om de sleutels van de deuren, omwille van haar liefde voor hem. Nu geeft hij toe. Bij het openen van de eerste deur, die van de martelkamer, klinkt weer een zucht. Vervolgens opent Judith de deuren van de wapenkamer en de schatkamer, van de tuinen, van een terras met uitzicht over Blauwbaards landerijen. Judith wil al zijn geheimen weten. Ten slotte geeft hij haar met tegenzin de sleutel van een tranenmeer en van de laatste kamer. Daaruit komen Blauwbaards eerste drie vrouwen: zijn liefdes van het morgengloren, de middag en de avond. Judith is voor hem de mooiste: de liefde van de nacht. Alle vier de vrouwen gaan door de zevende deur en Blauwbaard blijft alleen achter.





vr 5 mrt 2010 première	20.00 uur
ma 8 mrt	20.00 uur
wo 10 mrt	20.00 uur
vr 12 mrt	20.00 uur
zo 14 mrt	13.30 uur

Het Muziektheater Amsterdam

Kaartverkoop is reeds begonnen. Bij het ter perse gaan van deze *Odeon* zijn er nog kaarten verkrijgbaar. Bel het Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater Amsterdam: 020-625 5455  
Online reserveren: [www.dno.nl](http://www.dno.nl)

#### Inleidingen door Bart Hermans

Plaats: Het Muziektheater Amsterdam (foyer 2de balkon)  
Tijd: 45 minuten voor aanvang van iedere voorstelling, dus 19.15 uur (avond)/14.15 uur (matinee)  
Lengte: ± 30 minuten  
Toegang: **gratis** op vertoon van een geldig plaatsbewijs voor de voorstelling van die dag Met steun van de **Vereniging Vrienden van De Nederlandse Opera**

#### Uitzenddatum

Radio 4, NPS Opera Live:  
zaterdag 13 maart 2010, 19.00 uur.

#### Dinerbuffetten

Bij elke avondvoorstelling van DNO kunt u genieten van een dinerbuffet in de foyer van Het Muziektheater Amsterdam. Zo kunt u rustig eten en bent u op tijd voor de opera. Reserveren kan via het Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater Amsterdam, telefoon 020-625 5455 of via [www.het-muziektheater.nl/kaarten](http://www.het-muziektheater.nl/kaarten). Wij adviseren u tijdig te reserveren, want er is een beperkt aantal plaatsen beschikbaar.

#### Cd-aanbeveling

Wilt u thuis de muziek van deze opera beluisteren? DNO beveelt u volgende cd's aan. Deze zijn verkrijgbaar bij de winkel van Het Muziektheater Amsterdam of bij alle vestigingen van Plato en Concerto:



*Hertog Blauwbaards burch*  
Elena Zhidkova, Willard White, London Symphony Orchestra, Valery Gergiev, LSO Live, 2009, € 14,99



*Hertog Blauwbaards burch*  
Christa Ludwig, Walter Berry, London Symphony Orchestra, István Kertész, Decca, 2004, € 8,99

**Nieuw: 10% korting!** Op vertoon van hun abonnementskaart krijgen DNO-abonnees 10% korting bij Concerto/Plato en in de Muziektheaterwinkel.

**Luigi Dallapiccola** 1904-1975  
**Béla Bartók** 1881-1945

## Il prigioniero

**Un prologo e un atto**  
naar **Auguste Villiers de l'Isle Adam**  
en **Charles de Coster**

## Hertog Blauwbaards burch

**Opera in één akte, op. 11**  
libretto van **Béla Balázs**

muzikale leiding  
**Adam Fischer**  
regie  
**Peter Stein**  
decor *Il prigioniero*  
**Ferdinand Wögerbauer**  
decor *Hertog Blauwbaards burch*  
**Gianni Dessi**  
kostuums  
**Anne Marie Heinrich**  
licht  
**Japhy Weideman**

La madre  
**Paoletta Marrocu**  
*Il prigioniero*  
**Lauri Vasar**  
*Il carceriere /*  
*Il grande inquisitore*  
**Donald Kaasch**  
Due sacerdoti  
**Marcel Beekman**  
**Nanco de Vries**

Hertog Blauwbaard  
**Gábor Bretz**  
Judith  
**Elena Zhidkova**

#### Residentie Orkest

**Nederlands Concertkoor**  
*(Il prigioniero)*  
instudering **Rob Vermeulen**

Coproductie met het Teatro alla Scala, Milaan

De opera's worden in de oorspronkelijke talen gezongen (Italiaans, Hongaars) en Nederlands boventiteld.

De voorstelling duurt circa **2 uur en 30 minuten**. Er is **1 pauze**.

Het operaboek *Il prigioniero* | *Hertog Blauwbaards burch* is verkrijgbaar in Het Muziektheater Amsterdam. Daarin zijn onder meer een uitgebreide synopsis, en het libretto in de oorspronkelijke talen en in het Nederlands opgenomen. De prijs is € 8,-.

het muziektheater  
the amsterdam  
music theatre



Kasper van Kooten

# Een aangrijpend tweeluik

Met *Il prigioniero* van Luigi Dallapiccola (1904-1975) en *Blauwbaards burcht* van Belá Bartók (1881-1945) presenteert De Nederlandse Opera twee 20ste-eeuwse eenakters die in muzikale schoonheid en aangrijpendheid niet voor elkaar onderdoen. Niet alleen worden hiermee twee opera's uitgevoerd die bij andere operagezelschappen zelden op het programma staan (dit geldt bovenal voor *Il prigioniero*), ook is de bundeling van deze twee opera's in één avondvullend programma nieuw. De coproductie, die in 2008 aan de Milanese Scala zeer lovend werd ontvangen, legt een aantal interessante parallellen tussen beide werken bloot.

De eenakteropera is een typisch 20ste-eeuws genre, dat rond 1900 opgang maakte als reactie op het monumentale wagneriaanse muziekdrama. Door de beperkte tijds-spanne is er doorgaans sprake van een relatief slanke handeling, waarin de aandacht zich op het innerlijke, op de psychologie van de hoofdpersonen richt. Theateresthetisch is de eenakter vaak een vorm van *Stimmungskunst*. Dit houdt in dat niet de tekst, maar juist de non-verbale, impliciete en atmosferische aspecten van het theater centraal staan. Arnold Schönberg typeerde deze werkwijze met betrekking tot zijn eenakter *Die glückliche Hand* (1913) als 'musiceren met theatrale middelen.'

## Blauwbaards ziel

Beide aspecten komen in *Hertog Blauwbaards burcht* (1911) duidelijk naar voren. Het verhaal bevat slechts twee karakters, Blauwbaard en zijn vrouw Judith, en de kern van de handeling bestaat uit het openen van zeven deuren naar zeven kamers in de donkere burcht, die Blauwbaards ziel symboliseert. De opera vormt een allegorie voor de pogingen van een vrouw om inzicht te krijgen in de psyche van haar geliefde. Blauwbaard verzet zich tegen deze pogingen, omdat hij weet dat het blootleggen van zijn diepste geheimen uiteindelijk tot vervreemding en eenzaamheid zal leiden. Theateresthetisch koos librettist Belá Balázs voor een symbolistische vormgeving, waarin Judiths streven en schijnbare succes gesymboliseerd wordt door een geleidelijke toename van licht, die aan het einde van de opera onherroepelijk leidt tot een terugkeer naar de duisternis waarin de burcht aan het begin van de opera gehuld was. De inhoud van de afzonderlijke kamers, die elk een aspect van Blauwbaards karakter blootleggen, wordt niet letterlijk weergegeven, maar gesymboliseerd door gekleurde lichtstralen. Bartóks expressieve en beeldende muziek onderstreept en versterkt de symbolische werking van deze kleuren.

Balázs behoorde net als Bartók tot een groep jonge Hongaarse intellectuelen die in de kunst een synthese van de internationale avant-garde en de Hongaarse volkskunst nastreefde. Deze synthese verwezenlijkte Balázs door het toepassen van een eeuwenoude Hongaarse recitatievorm, een symbolistische, door het Franse theater geïnspireerde vormgeving en de uitwerking van een Wagnerachtig verlossingsthema, dat enerzijds doet denken aan het *Holländer*-motief, waarin liefde slechts een kans van slagen heeft wanneer de vrouw haar man onvoorwaardelijk liefheeft, en anderzijds lijkt te verwijzen naar het motief van de 'verboden



vraag' uit *Lohengrin*. Balázs voltooide *Blauwbaard* in 1910, oorspronkelijk als autonoom theaterwerk, en niet als operalibretto. Wel hoopte hij dat Kodály of Bartók, de toonaangevende componisten van het Hongaarse 'fin-de-siècle', zich tot een operabewerking aangetrokken zou voelen.

## Symbolistische esthetiek

Bartók hapte al snel toe. De aantrekkingskracht van de tekst school enerzijds in de modernistische, internationale tendensen van het werk. Anderzijds boden de dramaturgie – waarin objecten nooit expliciet weergegeven worden, maar uitsluitend door gekleurd licht worden gesymboliseerd – en de frequente stiltes in de dialogen veel ruimte voor een beeldende orkestpartituur. Toen Bartók in 1911 aan de compositie begon, informeerde hij Balázs hier nauwelijks over. Van een noemenswaardige samenwerking tussen beide kunstenaars is dus geen sprake geweest.

De symbolistische esthetiek wordt doorgaans vooral met poëzie en schilderkunst in verband gebracht, maar vond ook haar weg naar het theater, vooral in het werk van de Belgische toneelschrijver Maurice Maeterlinck. Zijn drama's zijn doordrenkt van mystiek, en voeren mensen ten tonele die de krachten die hun leven bepalen noch kunnen begrijpen, noch beïnvloeden. Van een noemenswaardige handeling is nauwelijks sprake, en de communicatie tussen de verschillende karakters verloopt via langdurige pauzes, stiltes en zinsonderbrekingen. Maeterlincks esthetiek werd in het toneelbeeld doorgevoerd; de bühne is dikwijls kaal gedecoreerd en duister, en er wordt veel gebruikgemaakt van belichtingstechnieken

om de atmosfeer van het drama te onderstrepen.

Voor Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* en *Ariane et Barbe-bleue* zijn tegenwoordig nog bekend, bovenal dankzij de vele muzikale bewerkingen. In het licht van *Blauwbaard* zijn vooral de operaversies van Debussy (*Pelléas*, 1902) en Dukas (*Ariane*, 1907) van belang. Balázs' theatertekst toont in stijl en wereldbeschouwing vooral grote overeenkomsten met die van *Pelléas*. Het Blauwbaard-thema en het achtereenvolgens openen van zeven deuren, waarachter afzonderlijke taferelen door gekleurde lichtstralen gesymboliseerd worden, ontleende hij aan *Ariane*. Bij Balázs verwordt het openen van de deuren zelfs tot kern van de handeling. Ook Bartóks muziek is door beide werken beïnvloed. Dit wordt het duidelijkst zichtbaar in de openingsmaten, die een overduidelijke verwijzing naar de aanvangsakkoorden van Debussy's *Pelléas* zijn.

## Balázs' lichtregie

Naast het Franse muzikale impressionisme speelde ook de expressieve chromatiek van Richard Strauss, de muzikale held van Bartóks jeugd, een belangrijke rol in Bartóks *Blauwbaard*-muziek. De kamers die Blauwbaards positieve eigenschappen benadrukken, klinken doorgaans relatief Frans, terwijl Bartók de 'negatieve' aspecten van Blauwbaard met chromatische muziek evocert, die aan *Salome* en *Elektra* doet denken. In de briljante orkestratie van de opera bereikt de Franse en Duitse invloed een hoogtepunt. De naderende catastrofe en het einde van alle hoop aan het slot van de opera worden muzikaal onderstreept door een geleidelijke chromativering van het muzikale materiaal,



die culmineert in een uitbarsting aan het einde van de opera.

De symbolische lichtregie van Balázs voltrekt zich in een boogvorm, die van volledige duisternis aan het begin van de opera naar een verblindend, intens licht bij het openen van de vijfde kamer leidt, om vervolgens aan het slot weer naar volledige duisternis terug te keren. Bartók onderstreepte deze lichtregie door een tonale architectuur, waarbinnen de muziek in fis-klein aan het begin en einde van de opera de duisternis symboliseert, terwijl de muziek in C-groot, die bij het openen van de vijfde deur klinkt, de (schijnbare) overwinning van het licht op de duisternis benadrukt. Bartók sloot hiermee aan bij een eeuwenoude traditie.

### Definitieve desillusie

Bartóks opera onderscheidt zich van veel eerdere overleveringen van het Blauwbaardverhaal, doordat Blauwbaard uiteindelijk niet de vrouwenmoordenaar blijkt te zijn die hij doorgaans wel is, en die Judith, ondanks haar liefde, ook in hem vreest te moeten ontdekken. In de laatste, beslissende kamer treft zij zijn vorige vrouwen, maar tegen de verwachting in blijken zij nog in leven te zijn. De allegorie van het onmogelijke liefdesgeluk van een man en een naar kennis hunkerende vrouw roept onherroepelijk de lotgevallen van Adam en Eva in de Hof van Eden in herinnering. Tegen een mogelijke vrouwvijandige lezing van het werk dient aangevoerd te worden dat componist en librettist zich vooral in het karakter van Judith herkenden, een mens die vergeefs probeert om zo innig mogelijk met de geliefde te worden.

De koppeling aan Bijbelse opvattingen over de fatale vrouw, een topos van het fin-de-siècle, wordt versterkt doordat Balázs zijn vrouwfiguur Judith noemde, en haar daardoor verbindt met de fatale verleidster Judith, de titelheldin van een deuterocanoniek bijbelboek, die Holofernes, een vijandige legeraanvoerder, verleidt en in zijn slaap om het leven brengt. Dat de handeling van *Blauwbaards burcht* meer is dan een problematisering van de relatie tussen man en vrouw, en daarmee een typische uiting van fin-de-siècle-denken, wordt benadrukt door de literatuurhistoricus George Steiner. In zijn cultuurkritiek *Inside Bluebeard's Castle* (1971) vergelijkt hij het huidige stadium van de westerse cultuur met Judiths positie in de opera. Het openen van de laatste kamer symboliseert Steiners gedachte, dat de westerse cultuur, met haar nadruk op vergroting van kennis en het denken in vooruitgang, elk moment het stadium van definitieve desillusie zou kunnen bereiken. In zijn betoog speelt de Tweede Wereldoorlog, waarin de vernietigende kracht van wetenschappelijke kennis en de uitbreiding van technologische mogelijkheden de grootst denkbare menselijke catastrofe mogelijk maakten, een sleutelrol. Het waren eveneens de verschrikkingen van deze oorlog, die Dallapiccola tot zijn opera over ijdele hoop en onmenselijke misdaden inspireerden.

### Autobiografische queeste

Dallapiccola schreef zijn eenakter *Il prigioniero* tussen 1944 en 1948, als onderdeel van een trilogie, die ook de koorwerken *Canti di prigionia* (1938-1941) en *Canti di liberazione*



Scène uit *Il prigioniero* (Foto: Marco Brescia)

(1952-1955) omvat, waarin gevangenschap en bevrijding centraal staan. Toen de dirigent Igor Markevitch in 1949, kort na de première van *Il prigioniero*, aan Dallapiccola vroeg wat er aan zijn fascinatie voor gevangenschap ten grondslag lag, moest de componist hem in eerste instantie het antwoord schuldig blijven. De vraag van Markevitch was het begin van een persoonlijke speurtocht naar deze oorzaken. In deze autobiografische queeste speelde Dallapiccola's jeugd een sleutelrol.

De componist groeide op in Pisino (tegenwoordig Pazin, Istrië, Kroatië) als Italiaans onderdaan van het Oostenrijks-Hongaarse Habsburgse Rijk. Aan de roerige vooravond van de Eerste Wereldoorlog werd zowel de Italiaanse als de Kroatische bevolking door de Habsburgse overheerser met argusogen bekeken. Nadat Italië in mei 1915 de Habsburgers de oorlog verklaarde, vonden er in de omgeving van Dallapiccola verschillende deportaties plaats, en in 1917 werd de Italiaanse school, waar zijn vader klassieke talen doceerde, gesloten vanwege de verdenking dat zij een Italiaans verzetsbolwerk vormde. De familie werd geïnterneerd in Graz, waar de hongersnood door de oorlog inmiddels enorme proporties had aangenomen. Het weinige geld waarover zijn ouders beschikten, was niet voldoende om op de zwarte markt aan voedsel te komen. Daarom stuurde Dallapiccola's moeder haar muzikale zoon naar de opera. Later beschreef de componist, hoe de kennismaking met het operarepertoire zijn hongergevoel onderdrukte en hem in die jaren op de been hield.

De euforie na het einde van de oorlog was van korte duur. Binnen enkele jaren kreeg Mussolini het in Italië voor het zeg-

gen, waardoor de intrinsieke waarde van het individu en van het menselijk bestaan andermaal onder grote druk kwam te staan. De geleidelijke toenadering van het Italiaanse fascisme naar het Duitse nationaal-socialisme in de jaren '30 vormde een toenemende bedreiging voor de componist, die met een joodse vrouw getrouwd was.

Het was Dallapiccola's vrouw, die hem op de novelle *La torture par l'espérance* van Villiers de l'Isle-Adam attendeerde als een mogelijke plot voor een opera. Het verhaal gaat over de ijdele hoop van een politiek gevangene, die door zijn cipier vrijheid in het vooruitzicht gesteld krijgt. Aan het slot van de opera blijkt zijn hoop ijdel te zijn geweest, de laatste vorm van marteling alvorens hij op de brandstapel zal eindigen. Dallapiccola neutraliseerde de identiteit van de 16de-eeuwse joodse rabbijn, die door de Spaanse inquisitie gevangen genomen is, door hem slechts als 'de gevangene' aan te duiden, waardoor de handeling universeel werd. De gevangene belichaamt het Vlaamse verzet tegen Filips II. Voor de bepaling van tijd en plaats nam de componist in het door hem zelf geschreven libretto ook aspecten van *La Légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak* van de Belgische schrijver Charles de Coster over.

### De wind van voren

Door de ontberingen van de Tweede Wereldoorlog kostte het de componist grote moeite de opera te voltooien. Uiteindelijk ging het werk in 1949 in de vorm van een radio-uitvoering in première, waarna het een jaar later zijn scenische première beleefde. De in de regieaanwijzingen voorgeschreven abstracte vormgeving, die plaats en tijdstip

van de handeling bij *Blauwbaard* ongewis maakt, was in het geval van die opera bovenal het gevolg van de esthetische oriëntering van de librettist. Dat *Il prigioniero* in 1950 in een zo abstract mogelijke encensering zijn scenische première genoot, had naast esthetische bovenal politieke redenen. Francesco Siciliani, directeur van de Maggio Musicale Fiorentino, die Dallapiccola's opera in het programma van zijn festival opnam, kreeg namelijk uit drie verschillende richtingen de wind van voren. Zowel de communisten als de 'crypto-fascisten' (in Italië durfde na de oorlog slechts een enkeling zich nog als fascist te betitelen) verwierpen de kritische weergave van totalitaire tirannie, de innerlijke kern van het werk, en de katholieken beklagden zich over de antikerikale strekking van de 'letterlijke' handeling, de buitenzijde van het werk. Daarom adviseerde Siciliani zijn decorontwerper om elke referentie aan een der drie wereldbeschouwingen te vermijden en een zo abstract mogelijk decor te realiseren.

### Dramatisch, expressief en lyrisch

De muziek van *Il prigioniero* is, net als het merendeel van Dallapiccola's oeuvre, geschreven volgens de wetten van de twaalftoonstechniek. De componist slaagde er, net als zijn idool Alban Berg, in om binnen deze stijl zeer dramatische, expressieve en bovenal lyrische muziek te schrijven. Net als bij zijn Oostenrijkse voorbeeld wordt de interne structuur van de muziek dikwijls

bepaald door strenge, barokke vormschemas, terwijl de buitenkant van de klank een sensueel, laatromantisch karakter heeft. Dallapiccola schreef de opera aan de hand van drie twaalftoonreeksen, die respectievelijk met 'vrijheid', 'gebed' en '(ijdele) hoop' verbonden zijn. De vrijheidsreeks is de minst chromatische (en daarom meest optimistische), de gebedsreeks is een mengeling van chromatiek en diatoniek, en de hoopreeks symboliseert de ontwikkeling van de hele opera, ze beweegt zich voorzichtig omhoog, om uiteindelijk echter dieper te zinken dan haar aanvangstoon.

De orkestratie van *Il prigioniero* is, net als die van *Blauwbaard*, buitengewoon verfijnd en zinnenprikkend. Ook thematisch zijn er vele overeenkomsten tussen beide werken. In beide gevallen strijden individuen tegen krachten die groter zijn dan zijzelf. IJdele hoop, de vergeefse zoektocht naar het licht en het openen van deuren naar schijnbare vrijheid en geluk worden in beide opera's op tragische wijze gepresenteerd. In beide opera's is het coloriet overwegend duister, terwijl de evocatie van licht in de briljante orkestratie uiting geeft aan de hoop dat de hoofdpersonen aan het pessimisme, dat beide werken dicteert, zullen kunnen ontkomen.

### De productie in de pers

De première van deze productie, mei 2008 in Milaan, was een groot succes. *Il Giorno* sprak van een 'memorabel tweeluik', en beschreef Peter Steins regie als een combi-

natie van 'kolossaal spektakel' en 'intimiteit'. *La Repubblica* sprak van een 'essentiële regie, die voor beide werken ideaal is'. *24 Ore* stelde dat het publiek na het slotakkoord van *Il prigioniero* zodanig onder de indruk was dat 'niemand durfde te applaudiseren, maar [men] roerloos in de vlammenzee bleef staren'. Ook *La Stampa* benadrukte, dat het publiek 'naar adem snakte, nadat het slotakkoord van *Il prigioniero* had geklonken'. *Il Giornale* loofde de combinatie van 'geometrische abstractie en levendige kleuren' in het decorontwerp van *Blauwbaard*, en de *Financial Times* sprak van een 'gripping production'. En de *Frankfurter Allgemeine* prees Steins nauwgezette uitwerking van de oorspronkelijke regieaanwijzingen.

Het is een feit dat de muziek, in het bijzonder in het geval van Bartók, aan zeggingskracht wint, wanneer deze haar krachten bundelt met de specifieke lichtregie van het libretto. De prestaties van de zangers-cast, waarvan het merendeel ook in Amsterdam te bewonderen zal zijn, werden vrijwel unaniem geprezen. Reden genoeg dus om reikhalzend naar de Amsterdamse première uit te kijken.

**S**  
**P**  
**O**  
**T**  
**L**  
**I**  
**G**  
**H**  
**T**  
**S**

Weense Jugendstil-liederen  
en Hollywoodsongs

**Portret**  
**Erich Wolfgang**  
**Korngold**

**Charlotte Margiono** *sopraan*

**Konrad Jarnot** *bariton*

**Reinild Mees** *piano*

**Caspar Wintermans** *inleiding*

**Concertgebouw Amsterdam**  
**maandag 22 maart '10 20:15**

toegang €35 / €10

tel 0900 671 83 45

www.concertgebouw.nl

Productie  
Stichting 20ste-eeuwse Lied i.s.m.  
Vereniging Vrienden van het Lied

seizoen 09:10

WWW.20STE-EEUWSELIED.NL



## VRIENDEN VAN DE NEDERLANDSE OPERA

De Vereniging heeft zich ten doel gesteld steun te verlenen aan De Nederlandse Opera en daarnaast de opera in al zijn facetten te bevorderen door het organiseren van tal van activiteiten zoals lezingen, literaire avonden, filmavonden, eendaagse en meerdaagse reizen naar buitenlandse operahuizen.

Er is een speciaal Vriendenabonnement en de mogelijkheid tot voorreservering van losse plaatskaarten bij DNO.

Daarnaast ontvangen de leden vijfmaal per seizoen het Vriendenbulletin.

Jonge mensen (t/m 29 jaar) kunnen lid worden van Fidelio, jonge Vrienden van DNO.

### CONTRIBUTIE PER SEIZOEN

Individueel lidmaatschap € 30,-

Gezinslidmaatschap (2 pers.) € 55,-

Donateur (minimaal) € 75,-

ABN Amro 43.40.57.207

Vrienden van De Nederlandse Opera

Waterlooplein 22 1011 PG Amsterdam

telefoon 020 551 8282 (ma, di en do 9.00 tot 13.00 uur)

e-mail vrienden@dno.nl

www.vriendenvdopera.demon.nl

Kasper van Kooten

# Bartók en Dallapiccola gekoppeld

In 2004 was de Hongaarse dirigent Adam Fischer voor het laatst te gast bij DNO. Zijn uitvoering van Mozarts jeugdwerk *Lucio Silla* werd destijds gelauwerd, en nu keert hij terug als dirigent van Bartóks *Blauwbaards burcht* en Dallapiccola's *Il prigioniero*; twee 20ste-eeuwse werken die op het eerste oog weinig met een vroege Mozartopera gemeen lijken te hebben. Het is kenmerkend voor de veelzijdigheid van Fischer, voor wie afwisseling en inzicht in de volledige westerse muziek(theater)traditie de sleutel tot succesvol dirigeren is.

Fischer (1949) studeerde eerst in zijn geboortestad Boedapest, en vervolgens in Wenen bij Hans Swarovsky. Al op jonge leeftijd boekte hij als dirigent grote successen. Hij maakte in 1973, op 24-jarige leeftijd, zijn debuut bij de Weense Staatsoper, en werkt al decennia lang met de grootste orkesten en operagezelschappen ter wereld. Behalve in zijn brede operarepertoire is hij ook een specialist in symfonisch repertoire, in het bijzonder Haydn en Mozart. Als chef-dirigent van het door hem opgerichte Oostenrijks-Hongaarse Haydnorkest nam hij alle symfonieën van Haydn op, en met zijn andere ensemble, het Deens Nationaal Kamerorkest, werkt hij momenteel aan een uitgave van de complete Mozart-symfonieën.

Fischer heeft er bewust voor gekozen om zich binnen de opera niet tot een specifieke stijl of periode te beperken: 'Ik ben een groot liefhebber van het theater, een kunstvorm die al 3000 jaar bestaat, maar die wetmatigheden bevat die voor alle theaterwerken gelden, en die nog steeds actueel zijn. Dit geldt ook voor de circa 400 jaar oude opera. Een uitvoering moet het publiek aangrijpen, zij moet levendig en actueel zijn, ongeacht of het een Monteverdi-opera is of een hedendaags werk. De opgave voor een dirigent is in feite altijd dezelfde. Daarom werkt specialiseren op één tijd of stijl dikwijls averechts, mede omdat je het overzicht over het repertoire verliest.'

## Indrukwekkend en aangrijpend

Bartók en zijn enige opera *Hertog Blauwbaards burcht* lopen als een rode draad door de carrière van Fischer. Tussen 1989 en 1992 nam hij diens volledige symfonische oeuvre op met het Hongaars Staatssymfonieorkest, en zijn opname van *Blauwbaard* uit 1987 werd zelfs bekroond met de prestigieuze *Grand prix du disque*. In vergelijking lijkt Dallapiccola's opera de grote onbekende, maar dit is slechts ten dele het geval: 'Ik heb het werk nog nooit gedirigeerd, maar ik heb het wel al tijdens mijn studententijd leren kennen. Ik verheug me enorm op deze opera, die maar zelden gespeeld wordt. Het werk spreekt me enorm aan, en de koppeling aan Bartóks *Blauwbaard* werkt waarschijnlijk heel goed. Het zal niet het meest lichtvoetige avondje opera worden, maar beide werken zijn ontzettend indrukwekkend en aangrijpend. Sowieso fascineert de 20ste-eeuwse Italiaanse opera mij enorm, vanuit muzikaal, maar evenzeer vanuit historisch en sociologisch perspectief. Volgend jaar dirigeer ik bijvoorbeeld ook Nono's *L'intolleranza*, net als *Il prigioniero* een naoorlogse protest-opera.'

De aantrekkingskracht van Dallapiccola's opera is volgens Fischer universeel: 'Het gaat veel te ver om mijn Joodse afkomst of



Adam Fischer (Foto: Lukas Beck)

mijn jeugd onder het communistische regime als verklaring voor mijn waardering voor het werk te beschouwen. Mij gaat het vooral om het leed van een gevangene, dat we bijvoorbeeld ook in Beethovens *Fidelio* vinden, en dat voor iedereen invoelbaar is, ongeacht zijn of haar achtergrond.'

## Band met Amsterdam

Fischer heeft gedurende zijn carrière met een enorm aantal operaregisseurs samengewerkt. Peter Stein, die de productie bij De Nederlandse Opera zal regisseren, onderscheidt zich van veel van zijn collega's door zijn doorgaans nauwgezette navolging van de aanwijzingen in het libretto en zijn spaarzame regie, die dikwijls veel ruimte voor de muziek laat. Voor Fischer is deze werkwijze heel prettig, maar tegelijkertijd ook een grote uitdaging: 'Stein laat met zijn werkwijze heel veel ruimte voor de interpretatie van de muziek. Dit is voor mij als dirigent uiteraad heel aangenaam. Anderzijds geeft de ruimte die hij je laat ook een grote verantwoordelijkheid, omdat je deze wel op zinvolle, boeiende wijze moet invullen. Dit maakt de productie voor mij tot een spannend avontuur.'

Fischer heeft in verschillende opzichten een band met Amsterdam, de stad waar zijn jongere broer en collega-dirigent Iván woon-

achtig is: 'De familie Fischer heeft al heel lang een bijzondere band met Amsterdam. Een oom van ons verhuisde na de Eerste Wereldoorlog naar Amsterdam, waardoor een deel van onze familie Hollands is. In mijn jeugd kregen we vaak brieven en pakketjes uit Amsterdam, in een tijd dat contact met het Westen in Hongarije natuurlijk hoogst ongebruikelijk was. Daarom was Amsterdam voor mij altijd een soort exotische stad, die tot de verbeelding sprak. Amsterdam vormde tevens het decor voor een eenmalig experiment met hasj, maar dat was absoluut geen succes. Ik ben ook al geen drinker, en van die paar trekjes voelde ik me twee dagen beroerd! Maar afgezien daarvan ben ik altijd graag in Amsterdam, en ben ik blij met de *Blauwbaard/Prigioniero*-productie opnieuw bij De Nederlandse Opera te zullen werken!'

# Cursus opera bij De Nederlandse Opera

Waarom maakt een operaregisseur bepaalde keuzes? Wat is het achterliggende concept? Hoe werkt hij of zij samen met de andere leden van het artistieke team? En wie is er eigenlijk de baas, de dirigent of de regisseur? Op deze en nog veel meer vragen wordt ingegaan in de cursus opera die Het Muziektheater Amsterdam in samenwerking met De Nederlandse Opera dit voorjaar organiseert. U bezoekt drie bijzondere opera's van wereldberoemde regisseurs: Peter Stein, Pierre Audi en Nikolaus Lehnhoff. Vooraf krijgt u een uitgebreide inleiding waarin het regieconcept en het productieproces centraal staan.

## U kunt kiezen uit twee series:



### 1. Matinee op zondag

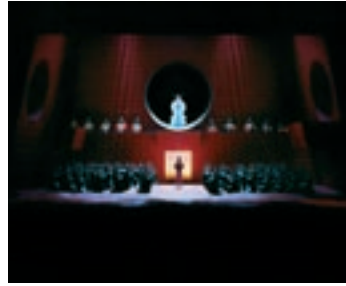
Op zondagochtend begint de workshop om 10.30/11.30\* uur en duurt tot 12.30/13.30\* uur. U wordt ontvangen met koffie en/thee en in de pauze staat er een lunch voor u klaar. De voorstelling begint om 13.30 of om 14.30\* uur (*Turandot*).



### 2. Avondvoorstelling op woensdag/vrijdag

Op woensdag begint de workshop om 14.30\*\*/16.30 uur en duurt tot 16.30\*\*/18.30 uur. U wordt ontvangen met koffie/thee en na afloop van de cursus krijgt u een diner aangeboden. De voorstelling begint om 17.30 uur\*\* (woensdag 21 april, *Les Troyens*) of om 20.00 uur.

## De volgende voorstellingen komen aan bod:



### Eerste serie

zo 14 maart *Il prigioniero* |  
*Blauwbaards Burcht*  
zo 25 april *Les Troyens*  
zo 30 mei *Turandot*

### Tweede serie

wo 10 maart *Il prigioniero* |  
*Blauwbaards Burcht*  
wo 21 april *Les Troyens*  
vr 21 mei *Turandot*

## Docent



De cursus wordt gegeven door operaregisseur Jetske Mijnsen. Jetske Mijnsen (1970) heeft een flink aantal regies op haar naam staan in diverse Europese operahuizen (zie [www.dno.nl](http://www.dno.nl) voor meer informatie). Zij heeft bovendien ruime ervaring als operadocent.

## Exclusieve aanbieding voor Odeon-lezers

Deelnemers betalen € 450 voor deelname aan de cursus, inclusief de drie voorstellingen (2de-rangskarten), koffie en thee en een lunch of diner in Het Muziektheater Amsterdam. Odeon-lezers betalen € 425 en krijgen ook nog eens de drie programmaboeken van de opera's cadeau.



## Bestellen

U kunt zich opgeven door middel van deze bon of telefonisch via het Kassa-bepreekbureau (020 625 5455) van Het Muziektheater Amsterdam.

Ik geef 1/2\* personen op voor de cursus opera.

Ik kies voor de serie op:

\*zondag | \*woensdag/vrijdag

Naam.....Voorletter(s).....

Straat.....

Postcode.....Plaats.....

Telefoon.....

E-mail.....

Ik machtig Het Muziektheater Amsterdam om éénmalig van mijn bankrekening:

.....het totaalbedrag (à € 425)

..... x .....1/2 personen te incasseren voor de operacursus.

Dit bedrag wordt bijgeschreven t.g.v. bankrekeningnummer 53.38.67.584 t.n.v. Het Muziektheater Amsterdam, Postbus 16822, 1001 RH Amsterdam. Deze machtiging is onherroepelijk.

Datum.....

Handtekening.....

De bon kan in een ongefrankeerde envelop worden verzonden naar

**Het Muziektheater Amsterdam**

**t.a.v. Kassa-bepreekbureau**

**Antwoordnummer 11315**

**1000 PJ Amsterdam**

Het Muziektheater Amsterdam behoudt zich het recht voor om de cursus af te gelasten, wanneer het minimum aantal deelnemers niet wordt gehaald. Het door u overgemaakte bedrag wordt in dat geval vanzelfsprekend gerestitueerd.

Uw toegangsbewijzen worden naar het door u opgegeven adres verzonden.

Het is mogelijk als u al kaarten heeft voor (een van) de voorstellingen, om u alleen voor de cursus op te geven. Neemt u dan contact op met het Kassa-bepreekbureau, tel. 020-6255 455.

\*s.v.p. doorstrepen wat niet van toepassing is

Carine Alders

# 'Open de deur, Blauwbaard!'

In mei 2008 boekten mezzosopraan Elena Zhidkova en bas Gábor Bretz grote successen als Judith en Hertog Blauwbaard in Béla Bartóks opera *Hertog Blauwbaards burcht* in La Scala in Milaan. Na bijna twee jaar komt deze coproductie met De Nederlandse Opera naar Amsterdam. Hoe kijken de twee hoofdrolspelers tegen deze opera aan?

De Hongaarse bas Gábor Bretz begon pas laat aan zijn zangopleiding, hij voltooide eerst een economische studie. Toch maakte hij aan het Béla Bartók Conservatorium in Boedapest niet voor het eerst kennis met *Blauwbaard*. 'Ik kwam uit een zeer muzikaal gezin. Mijn vader riep bij thuiskomst tegen mij als kind altijd "Open de deur, Blauwbaard!" Ik dacht dat het een familiegezegde was. Pas tijdens mijn opleiding realiseerde ik me dat het uit de opera kwam...' Elena Zhidkova debuteerde in 2001 in Amsterdam als Olga in *Jevgeni Onjegin* en keerde in 2005 terug als Flossilde in Wagners *Das Rheingold* en *Götterdämmerung*. Bartóks opera leerde ze als zangeres kennen voor een concertante uitvoering in Genua. Dat optreden leidde meteen tot de uitnodiging voor Milaan.

## Beperkte actie, veel drama

Sommige mensen beweren dat je *Hertog Blauwbaards burcht* net zo goed concertant kunt uitvoeren. Er gebeurt tenslotte weinig op het toneel: het decor verandert niet, alles draait slechts om twee personen. Gábor Bretz en Elena Zhidkova zijn het hier hartgrondig mee oneens. Bretz: 'Peter Stein heeft ervoor gekozen om Blauwbaard een oudere man te laten zijn. Dan past het natuurlijk niet om over het toneel te rennen. Maar het stuk zit vol drama, alles is zo symbolisch.' De jeugdige energie komt in deze encensering van Elena Zhidkova als Blauwbaards jonge bruid Judith. Zij koestert dierbare herinneringen aan het werken met Stein. 'Het was zo inspirerend, ik heb daarna zijn regieaanwijzingen ook gebruikt in concertante uitvoeringen.'

Dat is het publiek in de Barbican Hall in Londen niet ontgaan. Het viel recensenten op dat Zhidkova op imaginaire deuren bonkte. De *Times* schreef over deze uitvoering: 'Who needs weeping walls and blood-stained jewels when you have the voice of Elena Zhidkova? As Bluebeard's wife she made us see and feel it all'. 'De encensering in Milaan en Amsterdam blijft heel dicht bij wat Bartók voorschrijft. De keus van Stein om een oudere Blauwbaard tegenover een jonge Judith te zetten veroorzaakt meteen ambivalente gevoelens en een dramatische spanning,' vertelt Gábor Bretz. Na Milaan trad het succesvolle duo ook op in een concertante uitvoering in het White Nights Festival in Sint-Petersburg met Valery Gergiev. 'We hebben geacteerd alsof we in het decor van Gianni Dessi stonden.'

## Fatale nieuwsgierigheid

Over het leeftijdsverschil tussen Blauwbaard en Judith zegt Elena: 'Je ziet het in het echte leven ook vaak genoeg. Net als de nieuwsgierigheid van Judith. Vrouwen willen altijd alles weten. En wie zoekt, zal vin-



Elena Zhidkova en Gábor Bretz in *Hertog Blauwbaards burcht* (Foto: Marco Brescia)

den, ook de zaken die je liever niet ontdekt had.' Gábor meent dat Judith door haar aanhoudende vragen het noodlot over zich afroept. 'Wanneer Judith vragen begint te stellen, wordt het moeilijker. Als ze maar gewoon van mij zou houden, was er niks aan de hand. Maar ze blijft maar vragen. Na de vijfde deur geef ik de weerstand op. Dan is er geen redden meer aan.'

## Fysieke uitdaging

Hoewel de opera niet lang duurt, vragen beide rollen de nodige inspanningen van de zangers. Ze staan voortdurend op het podium, zonder pauze. Eigenlijk is het een lang duet. 'Het is heel goed voor je concentratie. In andere opera's ga je af en kom je op. Voor iedere opkomst moet je je opnieuw opladen. Hier is het één lange spanningsboog. Ik hou daar wel van,' zegt Bretz. 'Het duurt weliswaar niet lang, maar Bartók gebruikt een groot orkest. Daar moet je stem wel tegenop kunnen. Ik was verrast hoe zacht Adam Fischer het orkest kan laten spelen, dat hoor je niet vaak. Het maakt het zingen een stuk makkelijker.' Zhidkova voegt toe: 'Blauwbaard heeft aan het begin en aan het eind een belangrijk aandeel, maar daartussen is

het voornamelijk aan mij. Er zijn geen andere zangers die het overnemen. Het is fysiek behoorlijk zwaar.'

Het zingen in zijn moedertaal is in het voordeel van de Hongaarse bas. Om de tekst onder de knie te krijgen heeft Zhidkova hard moeten werken met een coach. 'Bij iedere repetitie was ze aanwezig in Milaan. 'Dat was wel nodig, want als je een klinker net iets anders uitspreekt, kan een woord zomaar een andere betekenis krijgen. Soms pakt dat heel komisch uit. Het is niet best als Blauwbaard zijn Judith niet begrijpt!' In Amsterdam dirigeert Adam Fischer de opera, ook al een Hongaar. 'Dat wordt nog wat, misschien moet ik die mannen gewoon in het Russisch antwoorden als ik ze niet kan volgen,' bedenkt Elena.

Beiden zien uit naar Amsterdam, Gábor Bretz heeft zin in de samenwerking met zijn landgenoot Adam Fischer. 'De samenwerking met Peter Stein was *wonderbaar*, ik heb genoten van de hele productie in Milaan en verheug me op het weerzien met iedereen in Amsterdam,' besluit Elena Zhidkova het gesprek.

# Émilie

*'Natuurkunde, optica, astronomie en algebra, elke wetenschap brengt mij in verrukking, evenals de metafysica en natuurlijk de talen.'* (Émilie)

Émilie du Châtelet is hoogzwanger van haar jongere minnaar, de dichter Saint-Lambert. Zij schrijft hem een brief vol overpeinzingen en voorgevoelens. Het is een dag na de voltooiing van haar vertaling van Newtons *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, vier dagen voordat zij het leven zal schenken aan een dochter, negen dagen voor haar sterfdag. Zij denkt terug aan de nachten vol passie met hem en met haar grote liefde Voltaire, maar ook aan het einde van hun liefde en aan de dood. Hoe zal men zich haar herinneren?

Door het verlies van haar grote liefde trok zij zich terug in de wereld van natuurkunde, astronomie, filosofie en metafysica. Met haar uiteenzetting over de eigenschappen van het element vuur pareerde zij vele mannelijke tijdgenoten en gooide zij hoge ogen in de wetenschappelijke kringen van Parijs.

Haar lichaam vervreemdt zich elke minuut meer van haar. Maar het besef van de naderende bevalling geeft haar ook de vreugde van het ter wereld brengen van een nieuw leven. Als het een meisje wordt, wenst Émilie haar al het geluk van de wereld dat zij als vrouw nodig zal hebben, een man zoals haar eigen vader die haar de wereld van wetenschap, talen en kunsten openbaarde, een waardige echtgenoot met begrip voor haar wezen, en minnaars zoals Voltaire en Saint-Lambert. Haar vrees om te sterven neemt af, maar het idee dat ze de publicatie van haar Newton-vertaling misschien niet meer meemaakt, lijkt ondraaglijk. Het boek ligt bij de drukker en slechts een paar aanpassingen wachten nog op haar scherpe blik. Émilie droomt weg bij de melancholische gedachte dat zij de aarde zal verlaten: zij zal de kleuren, de dromen en het leven missen.





do 18 mrt 2010 première 20.15 uur

za 20 mrt 20.15 uur

zo 21 mrt 20.15 uur

Het Muziektheater Amsterdam

Kaartverkoop is reeds begonnen.  
Bij het ter perse gaan van deze *Odeon*  
zijn er nog kaarten verkrijgbaar.  
Bel het Kassa-besprekbureau van  
Het Muziektheater Amsterdam: 020-625 5455  
Online reserveren: [www.dno.nl](http://www.dno.nl)

#### Inleidingen door Sander van Maas

Plaats: Het Muziektheater Amsterdam  
(foyer 2de balkon)  
Tijd: 45 minuten voor aanvang van iedere  
voorstelling, dus 19.30 uur  
Lengte: ± 30 minuten  
Toegang: **gratis** op vertoon van een geldig  
plaatsbewijs voor de voorstelling van die dag

#### Dinerbuffetten

Ook bij deze voorstelling kunt u genieten  
van een dinerbuffet in de foyer van Het Muziek-  
theater Amsterdam. Zo kunt u rustig eten en bent  
u op tijd voor de opera. Reserveren kan via het  
Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater  
Amsterdam, telefoon 020-625 5455 of via  
[www.het-muziektheater.nl/kaarten](http://www.het-muziektheater.nl/kaarten). Wij adviseren  
u tijdig te reserveren, want er is een beperkt aantal  
plaatsen beschikbaar.

#### Dvd-aanbeveling

Wilt u thuis een opera van deze componist beleven?  
DNO beveelt u de volgende dvd aan. Deze is ver-  
krijgbaar bij de winkel van Het Muziektheater Amster-  
dam of bij alle vestigingen  
van Plato en Concerto:



*L'Amour de loin*  
Encscenering Peter  
Sellars  
Dawn Upshaw, Gerald  
Finley, Monica Groop,  
Finnish National Opera,  
Esa-Pekka Salonen,  
Deutsche Grammophon,  
2005, € 22,99

**Nieuw: 10% korting!** Op vertoon van hun abonne-  
mentskaart krijgen DNO-abonnees 10% korting bij  
Concerto/Plato en in de Muziektheaterwinkel.

Kaija Saariaho 1952

## Émilie

**Opéra en neuf scènes**  
libretto van **Amin Maalouf**

muzikale leiding  
**Kazushi Ono**  
regie  
**François Girard**  
decor  
**François Séguin**  
kostuums  
**Thibault Vancaenenbroeck**  
licht  
**David Finn**  
dramaturgie  
**Serge Lamothe**

Émilie du Châtelet  
**Karita Mattila** 18 21 maart  
**Karen Vourc'h** 20 maart

#### Orchestre de l'Opéra national de Lyon

Opdrachtwerk van de Opéra National de Lyon/  
Barbican Centre London

Wereldpremière 1 maart 2010  
Opéra national de Lyon

De opera wordt in het Frans gezongen  
en Nederlands boventiteld.

De voorstelling duurt circa **1 uur en 30 minuten**.  
Er is **geen** pauze.

Het operaboek *Émilie* is verkrijgbaar in  
Het Muziektheater Amsterdam. Daarin zijn  
onder meer een uitgebreide synopsis en  
het libretto in het Frans en in het Neder-  
lands opgenomen. De prijs is € 5,-.

het muziektheater  
the amsterdam  
music theatre





# SPEELT TUIN VAN HOLLAND

eindregie Aus Greidanus

## Theatermarathon over de vaderlandse geschiedenis

Een zoektocht naar de Nederlandse identiteit

*Tuin van Holland*: een bijna zes uur durende beleving waarbij het publiek zelf haar geschiedenis samenstelt.

### Speciaal aanbod voor Odeon-lezers

Odeon-lezers krijgen bij inlevering van deze advertentie bij de Theaterwinkel in het Appeltheater een gratis programmaboek (t.w.v. € 7,-).

Appeltheater t/m 22 mei 2010 [www.toneelgroepdeappel.nl](http://www.toneelgroepdeappel.nl) of bel 070 3502200



Frits Vliegthart

# Kaija, Émilie en Karita

De Finse Kaija Saariaho woont al jaren in Parijs. Zij is een van de meest gespeelde levende componisten ter wereld; haar werken worden uitgevoerd op allerlei festivals, door vele orkesten en operahuizen. Saariaho is bekend geworden door haar grote orkestwerken en vooral door haar opera *L'amour de loin* (Salzburger Festspiele, 15 augustus 2000). Twee jaar na *Adriana mater*, geschreven voor de Opéra de Paris, gaat op 1 maart 2010 haar derde opera, *Émilie*, in première, een opdrachtwerk van de Opéra de Lyon; daarna zijn er diezelfde maand drie uitvoeringen in Het Muziektheater Amsterdam.

Geboren in Laakkonen (1952), behoort Kaija Saariaho tot de school die ervoor zorgde dat de nog jonge natie Finland een van de meest vruchtbare en creatieve op artistiek gebied werd. Ze studeerde aan de Sibelius Academie in haar geboorteplaats Helsinki, bij de avant-gardecomponist Paavo Heinen, daarna in Freiburg bij Brian Ferneyhough en Klaus Huber. Ze volgde de zomercurcus in Darmstadt en studeerde vanaf 1982 verder aan het prestigieuze, door Pierre Boulez opgerichte IRCAM – Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique – in Parijs. Aan het IRCAM hield Saariaho zich bezig met de techniek van het componeren met behulp van computers en ze deed er veel ervaring op met het werken met geluidsbanden en live-elektronica. Dit beïnvloedde de manier waarop zij voor orkest schrijft, waarbij de nadruk ligt op het vormen van dichte klankmassa's die langzame transformaties ondergaan. Uit diverse orkeststukken, ontstaan rond 1990, blijkt hoezeer Saariaho gefascineerd is door kleur en structuur.

Via IRCAM leerde zij de Franse 'spectralistische' componisten kennen, die hun techniek baseren op de computeranalyse van het klankspectrum van afzonderlijke noten op verschillende instrumenten. Deze analytische benadering leidde tot bijzondere technieken die Saariaho vaak toepast: het gebruikmaken van boventonen boven lang aangehouden basnoten, van microtonen en een gedetailleerd uitgewerkt klank-continuum dat varieert van de zuivere toon tot ruis (geluid zonder specifieke toonhoogte). Een voorbeeld hiervan is haar vaak gespeelde werk *Graal théâtre* voor viool en orkest (1994/1997).

## Monodrama

De laatste jaren heeft Kaija Saariaho veel succes met opera. Haar drie opera's zijn geschreven op Franse libretto's want, zo zegt zij, doordat ze in Frankrijk woont, wordt zij als het ware dagelijks ondergedompeld in die taal. 'Voor mij is het belangrijk dat ik bij het componeren de taal die ik op muziek zet goed beheers. Gelukkig versterkt tegenwoordig de boventiteling het gevoel dat men een opera echt mee beleeft, want de woorden zijn daardoor altijd te begrijpen.'

Het monodrama *Émilie*, gecomponeerd voor haar landgenote, de bekende sopraan Karita Mattila, is gebaseerd op een libretto van Amin Maalouf, geïnspireerd door het leven van Émilie du Châtelet. Deze Lotharingse wetenschapsvrouw uit de tijd van de Verlichting was dol op muziek; een tijd lang was ze de minnares van Voltaire en zij vertaalde als eerste Newton in het Frans.



Kaija Saariaho (Foto: Ralph Mecke)

De opera begint op de avond van maandag 1 september 1749. Émilie du Châtelet begint met het schrijven van een brief aan haar minnaar, de markies van Saint-Lambert. Zij is 43 jaar oud en verwacht een kind. Ze wordt gekweld door het sombere voor gevoel dat ze nog maar enkele dagen te leven heeft... Die hele nacht wordt één grote zwerftocht door het leven uit haar jongere jaren: haar liefde en bewondering voor Voltaire, de wereld, de wetenschap, het waarnemen van kleuren, de natuur van de zon, het vuur, steeds weer het vuur – dat van haar passie voor de wetenschap, dat van de liefde. En van het leven en de dood die tegelijk komen – de bevalling, de verlossing.

'Ik heb dit onderwerp gekozen,' aldus Saariaho, 'om een ontmoeting tot stand te brengen tussen deze uitzonderlijke, zeer complexe vrouw en Karita Mattila, met haar karakter, haar unieke uitstraling en haar rijke expressiviteit.' In de orkestbak zit een klein instrumentaal ensemble, bestaande uit een klavecimbel, een kamerorkest en elektronica.

## Émilie du Châtelet

Aan het firmament van het tijdperk der Verlichting straalde een ster met een bijzondere schittering: 'De onsterfelijke Émilie', zoals Voltaire haar graag noemde. Hij was haar kameraad, haar minnaar, haar meester in een aantal vakken, maar in andere juist haar leerling. Tegenwoordig is Émilie du Châtelet allang niet meer in de eerste plaats

bekend door haar relatie met de beroemde filosoof, als wel door haar wetenschappelijke werk en de Franse vertaling van de *Principia* van Isaac Newton.

Volgens de zeden van de 18de eeuw lag het helemaal niet voor de hand dat markiezin Émilie le Tonnelier du Châtelet de eerste vrouwelijke wetenschapper van Europa zou worden. Maar dankzij haar onverzadigbare nieuwsgierigheid en volharding in de studie, plus de overtuiging dat men 'heel zeker moet weten wat men wil zijn en wat men wil doen' stak deze vrouw menige tijdgenoot de loef af op een terrein dat tot dusver aan de mannen was voorbehouden. In onze tijd, tweeënhalve eeuw na haar overlijden, heeft de moderne wetenschap aan haar niet alleen bepaalde fundamentele intuïties te danken waarvan de juistheid inmiddels is bewezen, maar ook een nog steeds gezaghebbende vertaling van de *Principia*. Als vrouw van het verstand maar ook van het hart, met brandende passies, is Émilie du Châtelet – die durfde te zeggen 'dat men slechts gelukkig kan worden door het bevredigen van zijn voorkeuren en hartstochten' – het voorbeeld van een uitzonderlijke lotsbestemming. Veel te lang is zij verborgen gebleven in de coulissen van de geschiedenis.

Bronnen: Opéra de Lyon en  
www.chesternovello.com

# Les Troyens

'Zo past het in de onderwereld af te dalen!' (Didon)

Eerste deel: La prise de Troie

I

Na een belegering van tien jaren hebben de Grieken Troje verlaten. Met verbazing zien de Trojanen dat er op het strand een reusachtig houten paard is achtergebleven. De helderziende dochter van Priam, Cassandra, waarschuwt voor onheil, maar door een vloek van Apollo wordt zij door niemand geloofd. Ook haar verloofde, Chorèbe, weigert zich in veiligheid te brengen.

De Trojanen vieren feest, maar de priester Laocoön waarschuwt dat het paard een list van de Grieken kan zijn. Hij en zijn zoons worden daarop door zeeslangen gewurgd. De Trojanen zien hierin een wraak van de godin Athene en slepen het paard de stad in.

II

Terwijl Énée ligt te slapen, draagt de geest van Hector hem op naar Italië te trekken en een nieuw rijk te stichten. Panthée en Chorèbe melden dat het paard inderdaad een list was: er zaten Griekse manschappen

in verborgen, die het Griekse leger in de vesting hebben binnengelaten. Énée leidt de vlucht van de Trojanen.

Cassandra meldt de dood van haar verloofde en de ondergang van de stad. Op de nadering van de Grieken plegen bijna alle vrouwen zelfmoord om de vijand niet levend in handen te vallen.

Tweede deel: Les Troyens à Carthage

III

De koningin van Carthago, Didon, wijst het huwelijksaanzoek van de Numidische koning Iarbas af, omdat de nagedachtenis aan haar gestorven man haar heilig is. Een groep vreemdelingen is gestrand en wordt gastvrij door Didon onthaald. Onder hen bevindt zich Énée. Dan komt het bericht dat de Numidiërs tot de aanval zijn overgegaan. Énée maakt zich bekend en biedt aan het Carthaagse leger aan te voeren. Na de overwinning op de Numidiërs komt Didon steeds meer onder de bekoring van Énée.

IV

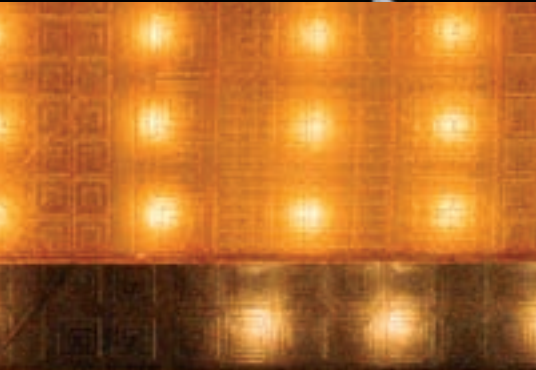
Tijdens een jacht worden Didon en Énée door een storm overvallen; schuilend in een grot geven zij zich over aan hun liefde. Didon gaat geheel op in feesten en jagen met Énée, die zijn opdracht vergeten lijkt te zijn. Mercurius verschijnt om hem daaraan te herinneren.

V

De Trojanen zijn verontwaardigd over Énéés plichtsverzuim. Hectors geest verschijnt andermaal, met de schimmen van Cassandra, Priam en Chorèbe om hem aan te sporen te vertrekken. Énée belooft dit, ondanks de smeekbeden van Didon. Hij besluit haar heimelijk te verlaten.

De volgende ochtend hoort Didon dat Énée weg is. Op het strand laat ze een brandstapel oprichten om alle herinneringen aan hem te verbranden. Zij bestijgt de brandstapel en doodt zich met Énéés zwaard.





zo 4 apr 2010 première	17.30 uur
do 8 apr	17.30 uur
ma 12 apr	17.30 uur
vr 16 apr	17.30 uur
wo 21 apr	17.30 uur tv
zo 25 apr	<b>13.30</b> uur
wo 28 apr	17.30 uur tv
zo 2 mei	<b>13.30</b> uur

NB: de voorstelling van 29 april is verplaatst naar 28 april

Het Muziektheater Amsterdam

Kaartverkoop is reeds begonnen. Bij het ter perse gaan van deze *Odeon* zijn er nog kaarten verkrijgbaar. Bel het Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater Amsterdam: 020-625 5455  
Online reserveren: [www.dno.nl](http://www.dno.nl)

#### Inleidingen door Adriaan Wouters

Plaats: Het Muziektheater Amsterdam (foyer 2de balkon)  
Tijd: 45 minuten voor aanvang van iedere voorstelling, dus 16.45 uur (avond)/12.45 uur (matinee)  
Lengte: ± 30 minuten  
Toegang: **gratis** op vertoon van een geldig plaatsbewijs voor de voorstelling van die dag  
Met steun van de **Vereniging Vrienden van De Nederlandse Opera**

#### Uitzenddatum

Radio 4, NPS Opera Live:  
zaterdag 1 mei 2010, 18.00 uur.

#### Dinerbuffetten

Bij elke avondvoorstelling van DNO kunt u genieten van een dinerbuffet in de foyer van Het Muziektheater Amsterdam. Zo kunt u rustig eten en bent u op tijd voor de opera. Reserveren kan via het Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater Amsterdam, telefoon 020-625 5455 of via [www.het-muziektheater.nl/kaarten](http://www.het-muziektheater.nl/kaarten). Wij adviseren u tijdig te reserveren, want er is een beperkt aantal plaatsen beschikbaar.

#### Cd-aanbeveling

Wilt u thuis de muziek van deze opera beluisteren? DNO beveelt u volgende cds aan. Deze cds zijn verkrijgbaar bij de winkel van Het Muziektheater Amsterdam of bij alle vestigingen van Plato en Concerto:



*Les Troyens*  
Ben Heppner, Michelle DeYoung, Petra Lang, Sara Mingardo, London Symphony Orchestra, Sir Colin Davis, LSO Live, 2000, € 36,99

De voorstelling duurt circa 5 uur en 35 minuten.  
Er zijn 2 pauzes.

Het operaboek *Ley Troyens* is verkrijgbaar in Het Muziektheater Amsterdam. Daarin zijn onder meer een uitgebreide synopsis, en het libretto in het Frans en in het Nederlands opgenomen. De prijs is € 8,-.

Hector Berlioz 1803-1869

## Les Troyens

Grand opéra en cinq actes  
I. La prise de Troie  
II. Les Troyens à Carthage  
libretto van **Hector Berlioz**

muzikale leiding  
**John Nelson**  
regie  
**Pierre Audi**  
decor  
**George Tsypin**  
kostuums  
**Andrea Schmidt-Futterer**  
licht  
**Peter van Praet**  
choreografie  
**Amir Hosseinpour** en  
**Jonathan Lunn**  
dramaturgie  
**Klaus Bertisch**

Énée  
**Bryan Hymel**  
Chorèbe  
**Jean-François Lapointe**  
Panthée  
**Nicolas Testé**  
Narbal  
**Alastair Miles**  
Iopas  
**Greg Warren**  
Ascagne  
**Valérie Gabail**  
Cassandre  
**Eva-Maria Westbroek**  
Didon  
**Yvonne Naef**  
Anna  
**Charlotte Hellekant**  
Hélénus/Hylas  
**Sébastien Droy**  
Priam  
**Christian Tréguier**  
Un chef grec/1ère sentinelle  
**Alexander Vassiliev**  
Un soldat/2ème sentinelle  
**Patrick Schramm**  
L'ombre d'Hector/Le dieu Mercure  
**Philippe Fourcade**  
Sinon  
**Christopher Gillet**  
Polyxène  
**Michaëla Karadjian**  
Hécube  
**Danielle Bouthillon**  
Andromaque  
**Jennifer Hanna**  
Hector/Iarbas  
**Brian Green**

Nederlands Philharmonisch Orkest

Koor van De Nederlandse Opera  
instudering **Martin Wright**

De opera wordt in het Frans gezongen en Nederlands boventiteld.

het muziektheater  
the amsterdam  
music theatre



Hein van Eekert

# Opera van de vrouwen

Berlioz hield niet van half werk. *Les Troyens* is een grote opera en van alles tegelijkertijd: hemelse lofzang op de poëzie, een mix van Vergilius en Shakespeare, een oprechte liefdesverklaring aan vrouwen uit de klassieke oudheid en een spannend, ontroerend, meeslepend verhaal over oorlog, ambitie, noodlot en vlucht.

Ga nimmer af op een eerste indruk. Had de vader van Hector Berlioz (1803-1869) geen geduld betracht met zijn zoon, dan had die de *Aeneïs* van Vergilius nooit uitgelezen. 'Ik vond het vooral afschuwelijk dat ik elke dag een paar verzen van Horatius en Vergilius uit mijn hoofd moest leren. Ik onthield die fraaie poëzie met veel moeite, het kostte me echt veel hoofdbreken.' Dit is niet zo verwonderlijk, want Vergilius' verzen zijn geen gemakkelijke kost. Mooi zijn ze wel en dat ontdekte de jonge Hector een tijdje later: 'Hoe vaak voelde ik niet wanneer ik voor mijn vader de tekst van het vierde boek van de *Aeneïs* verklaarde, dat mijn gemoed volschoot, mijn stem aangedaan raakte en brak...!' Aandoening werd liefde en liefde zelfs een vorm van verliefdheid: 'Bij dat schitterende beeld van Dido, die "in de hemel het licht zoekt en zucht wanneer zij het weervindt", gingen er nerveuze rillingen door mij heen, en omdat het mij onmogelijk was verder te gaan, hield ik ineens op.' Zo werd de literaire figuur Dido tot een pril vriendinnetje, een fictieve verkering, een eerste *crush*. Die amoureuze ervaring droeg Berlioz zijn leven lang met zich mee. Hij zette haar uiteindelijk om in niets minder dan een opera in vijf bedrijven: *Les Troyens* is een eerbetoon aan een jeugdliefde en een muzikaal monument voor de verzen van de grote Vergilius.

Het duurde wel even – tot aan de laatste fase van Berlioz' leven – voordat de opera er kwam. Zijn enthousiasme voor het onderwerp moest de strijd aanbinden met grote twijfels over de levensvatbaarheid van zijn project. Zo werkte bijvoorbeeld de tijdgeest hem tegen: de klassieke verhaalstof had gestaag terrein verloren in de gunst van het publiek halverwege de 19de eeuw. Welk operahuis zou zijn zuur verdiende centen investeren in een werk dat niet in de smaak zou vallen bij zijn bezoekers? Een stevig duwtje in de rug van mensen uit zijn omgeving – in het bijzonder van vorstin Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, de vriendin van componist Franz Liszt – zorgde ervoor dat Berlioz in 1856 het libretto begon te schrijven.

## Bron van onrust en actie

Vergilius leidt Dante door de hel in diens *Divina Commedia*. Berlioz werd op zijn weg door de hel tussen epos en operatekst gegidst door zijn andere favoriete auteur: William Shakespeare. Hij nam voor de constructie van zijn dialogen het werk van de grote Brit als voorbeeld: in de opbouw van scènes, in het samengaan van tragische gebeurtenissen met een vleugje humor – bijvoorbeeld de twee mopperende wachters in het vijfde bedrijf – en in de manier waarop allerlei lagen van de bevolking (van hooggeplaatste leiders tot gewone mannen en vrouwen, onder wie de aan heimwee lijdende matroos Hylas) een stem kregen in het verhaal. Nu en dan leende hij teksten of



tekstideeën van Shakespeare als hij die bij Vergilius niet kon vinden. Een in het oog springend voorbeeld is het prachtige liefdesduet tussen Aeneas en Dido. Vergilius schreef geen liefdesscène tussen die twee en daarom gebruikte de componist een dialoog over liefdesnachten tussen Lorenzo en Jessica in Shakespeares *De koopman van Venetië* als basis voor de tekst. 'In zulk een nacht,' zegt Lorenzo tegen Jessica, 'klom Troilus, denk ik, hoog op Trojes muren en ademde zijn weemoed naar de tenten waar Cressida vertoefde.' 'In zulk een nacht,' zingt Aeneas tegen Dido, 'wachtte Troilus, gek van liefde en vreugde, onder de muren van Troje op de mooie Cressida.'

Voor de aanloop naar dit liefdesduet vond Berlioz inspiratie in het schilderij van Pierre-Narcisse Guérin uit 1815: 'Énée racontant à Didon les malheurs de la ville de Troie'. We zien er Dido op een ligbed luisteren naar de verhalen van Aeneas. Dido's zuster Anna staat over haar geleund, terwijl Cupido in de gedaante van Aeneas' zoon Ascanius schalks de trouwring van Dido's overleden echtgenoot Sychaeus van haar vinger schuift. Het werd de basis van een kwintet dat verglijdt in een deïnerend septet en overgaat in het beroemde duet, aan het eind waarvan het enige moment komt waarop een godheid zich in de opera mag laten horen: Mercurius, die Aeneas herinnert aan het einddoel van zijn omzwervingen. Italië!

Aeneas is bij Vergilius uiteraard de spil – en soms de verteller – van het naar hem genoemde heldendicht. Tijdens de ondergang van de stad treffen we hem thuis met zijn oude vader Anchises en zijn vrouw Creüsa, die op geheimzinnige wijze in Troje omkomt. Die figuren ontbreken in *Les Troyens*. Berlioz ziet Aeneas als een bron van onrust en actie: hij komt in het eerste bedrijf op met een onheilstijding en wordt gedurende de opera door diverse geestverschijningen

aangespoord tot verder reizen richting Italië. Nauwelijks aangekomen bij Dido trekt hij ten strijde tegen koning Jarbas, die uit is op de hand van de koningin. In de uitgestrekte momenten van zijn afwezigheid is Aeneas onderweg: van Troje naar Carthago, van Carthago naar de Italiaanse kust. Wanneer hij wel op het toneel staat, gaat zijn zangpartij alle kanten op. Vertolkers van de rol vertellen met graagte dat er eigenlijk minstens drie stemmen nodig zijn om hem goed te zingen: een heldentenor, een lyrische tenor en een bariton.

## Prachtige details

Iemand anders trekt onze aandacht in het eerste deel van de opera. Diep geraakt door de weinige verzen die Vergilius aan Cassandra wijdt, maakt Berlioz haar tot roerend referentiepunt van de eerste twee bedrijven. Ze is een Trojaanse prinses die de gave der voorspelling heeft, maar die door een straf van Apollo door niemand wordt geloofd. Zij weet net als wij in de zaal dat Troje afstevent op de ondergang en haar frustratie is zo goed voelbaar omdat ze er evenmin als wij iets tegen kan doen. Ze is verbonden met Troje en is het symbool van de stad: haar ondergang, wanneer ze met de Trojaanse vrouwen zelfmoord pleegt, wordt Trojes ondergang. Ze beleeft haar hoogste moment van geluk als ze stervend de gevluchte Aeneas aanspoort tot het stichten van een nieuwe stad. De naam van die stad horen we pas als Dido het leven laat, maar bij haar is dat geen reden tot vreugde: Rome zal uiteindelijk Dido's eigen Carthago onder haar macht verpletteren.

Ze zijn onder de dramatis personae in de minderheid, maar *Les Troyens* is vaak vooral de opera van de vrouwen. Van Cassandra's machteloosheid, van Dido's ondergang, van het o zo mooie duet tussen Dido en haar zuster Anna en niet te vergeten van het zijgende optreden van Hectors weduwe Andromache (over wie we later in de opera nog vernemen dat ze getrouwd is met de zoon van Achilles, de moordenaar van haar man – het bericht dat Dido aanzet tot een liefdesrelatie met Aeneas). Letterlijke citaten uit de *Aeneïs* duiken overal op en niet in het minst in de scène met de leugenachtige Sinon, die door Berlioz uit de partituur werd gehaald maar die bij DNO toch gespeeld zal worden. Het resultaat is een stuk muziektheater dat met het epos van Vergilius gemeen heeft dat het rijk is aan prachtige details die een beetje inspanning vergen van de toeschouwer.

Berlioz, die zijn opera in 1858 voltooide, zag *Les Troyens* nooit compleet op de bühne. Hij zou ons gelukkig prijzen dat wij dat voorrecht wel hebben.

# Persstemmen



Salome (Foto: Monika Rittershaus)

## Salome

'Horrorvisionen einer Gesellschaft, in der jeder jederzeit über jeden herfallen kann. Da wird der schöne Narraboth des prächtig singenden Marcel Reijans, nachdem er einer Amokschießerei des Herodes zum Opfer gefallen ist, ausgezogen und von der gesamten entfesselten Männerrotte vergewaltigt, bevor man die Leiche wörtlich unter den Teppich kehrt. Salome und Jochanaan überleben, ja, sie werden sogar ein Paar. Der Kasten, den Johannes Leickacker als Kulisse entworfen hat, rückt dann nach hinten ans Bühnenende. Vorn singt Annalena Persson, die mit vollem, reich facettiertem, wohlklingendem Soprantimbre ihr Rollendebüt als Salome gibt und die Figur auch darstellerisch in jedem Moment beglaubigt, ihren Liebesmonolog dem realen Jochanaan ins Gesicht, während der abgehackte Plastikopf in den Bühnenhimmel entschwebt. Und Jochanaan, dem Albert Dohmen seine durchdringende Baritonstimme schenkt, hat nun endgültig jene Papiertüte vom Kopf genommen, unter der er zuvor verzweifelt seine Identität zu schützen versuchte. Konwitschnys Inszenierung wusste sich auch im Einklang mit einer zugespitzten musikalischen Deutung des Nederlands Philharmonisch Orkest unter Stefan Soltesz, der die zwischen Spätromantik, Expressionismus und seligem Bierzeldämmer schillernden Klänge zu einer kantigen Katastrophenmusik schärfte.'

Julia Spinola, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12 november 2009)

'Peter Konwitschny weigert sich, Salome scheitern zu lassen und lässt sie ausbrechen in die Vision eines Neubeginns in Liebe. Stefan Soltesz am Pult des Nederlands Philharmonisch Orkest setzt diesen Interpretationsansatz kongenial um. Annalena Persson ist eine sehr attraktive Prinzessin mit sportlichem Sexappeal und modisch aussagestarken Details. Albert Dohmen nutzt die seltene Gelegenheit, den Jochanaan weder aus der historischen Zisterne, noch durch Lautsprecher singen zu müssen, und präsentiert herrlich sattes und balsamisches Material, das sich mühelos über die Orchesterwagen

setzt, ohne dass je gebrüllt werden muss. Der Herodias von Doris Soffel und dem Herodes von Gabriel Sadé gehören die wenigen Lacher des Abends. Doris Soffel bleibt trotz Überzeichnung immer Grande Dame, musikalisch einwandfrei artikulierend. Gabriel Sadé steht da selbstherrlich unterm Pantoffel, umschmeichelt mit stählernem Stimmkern seine Objekte der Begierden und lässt auch im expressiven Sprechgesang keine Note unter den Tisch fallen. Einen ausgesprochen schönstimmigen Narraboth gestaltet Marcel Reijans. Der Page wird von Barbara Kozelj emphatisch und tragisch interpretiert.'

B. Kempen, *Opernglas* (januari 2010)



La fanciulla del West (Foto: Clärchen &amp; Matthias Baus)

## La fanciulla del West

'Subliem gedirigeerd door Carlo Rizzi en met een schitterend zingende Eva-Maria Westbroek in de hoofdrol. Droge ogen zijn duidelijk niet de bedoeling van [regisseur] Nikolaus Lehnhoff. Symbolisme, magie, realisme en ironie komen hier spectaculair met elkaar in botsing. De eerste akte, met een 'Polka Saloon' waar Westbroek als Minnie de scepter zwaait over goudzoekersvolk in leren motorpakken, en beurtelings tot de liefde wordt uitgenodigd door de sceriffo (Lucio Gallo, fraaie bariton) en de vermomde bandiet Dick Johnson (Zoran Todorovich, zeer bekwaam in tenorzang en charmeurskunst), speelt zich af in de New Yorkse ondergrondse. De blokhut waar Minnie haar Dick beschutting geeft, is een filmsterrentrailer, hoerig gecapitonneerd en geflankeerd door bambihertjes. Het beeld kreeg een open doekje, net als in akte III: een autokerkhof. Hier moest Dick gehangen worden – tot hemel en sloopplaats uiteenweken en Westbroek haar liefje kwam redden in een uitzinnige finale, nu de trap afdalend als het vrouwtje met de fakkel in het logo van Columbia Tristar. En zingen deed ze ook, als de beste.'

Roland de Beer, *de Volkskrant* (4 december 2009)

'The final act of the spirited and inventive production by Nikolaus Lehnhoff takes place in an automobile graveyard.

When Minnie enters here, the car heap dramatically parts to reveal a lighted white staircase. Minnie, looking blond and glamorous in a strapless metallic red gown, descends the stairs while MGM's roaring lion is projected above. Soon the freed Johnson reappears in black tie, and the two mount the stairs like stars of a big-budget Hollywood musical, while paper money (in projections) rains down on all. Puccini can be guilty of manipulating an audience's emotions, and it is refreshing to find him caught at his game, especially when the visual treatment accords so well with what the composer was trying to get at. Eva-Maria Westbroek shines as Minnie. Although Ms. Westbroek excels in Wagner roles, she sings here with Italianate vocal warmth and temperament. Zoran Todorovich's Johnson is sung in a tenor voice of notable ring and secure high notes. The richness of the orchestration comes through here in Carlo Rizzi's reading.'

George Loomis, *The New York Times* (9 december 2009)

'Da steht also nun, rubensrothaarig, verführerisch üppig und klungsatt, eine Tonrakete nach der anderen gleisnerisch in den restlos begeisterten Saal absendend: Eva-Maria Westbroek, Bayreuths nächste Isolde 2015. Doch jetzt ist sie Minnie in Amsterdam, glorios mit jeder Vokal- wie Körperfaser. [Regisseur] Nikolaus Lehnhoff gewinnt dem Schmachtfetzen, wo sich die Saloonbesitzerin zwischen Gangster und Machosheriff entscheiden muss, ungewöhnlich sarkastische Momente ab. Alle träumen in klischeesatten Filmbildern. Es beginnt in einer New Yorker Bar, wo die Lederkluff noch andere Assoziationen als Cowboys hervorruft. Minnies silbriges Trailer Home in der Kunstschneelandschaft mit den blinkenden Bambis sieht innen so satirose und Hollywood-over-the-Top aus wie Joan Crawfords Garderobe. Doch darin glüht die Leidenschaft zwischen Westbroek und ihren beiden sich fast tötenden, dabei vollsatt tönenden Männern (Dick Johnson und Jack Rance). Und weil auch Carlo Rizzi mit dem Nederlands Philharmonisch Orkest sich diesem oft verkannten, impressionistisch flirrenden, ein halbes Jahrhundert Filmmusik und viele erst später typische Westernsituationen vorwegnehmenden Werk mit liebevoller Verve und Präzision annimmt, gelingt ein so emotionaler, wie ironischer, wunderbar geschlossener Opernabend.'

Manuel Brug, *Die Welt* (21 december 2009)

Deze recensies zijn ingekort.

Marianne Broeder

# ‘Religie roept het beste in componisten boven’

Voor dirigent John Nelson, een vooraanstaand Berlioz-expert, getuigt *Les Troyens* van een intense inleving van de componist in zijn personages. Dat van Didon in het bijzonder. ‘In de hele operaliteratuur is geen enkele ongelukkige koningin zo liefdevol uitgebeeld.’ Een portret van een gelovige romanticus.

Sinds zijn debuut bij de Metropolitan Opera in 1974 met *Les Troyens* leidde de Amerikaanse dirigent John Nelson Berlioz' complete oeuvre. De muziek van de Franse romanticus is maar één van zijn vele specialismen die hun oorsprong vinden in barokmuziek.

Als kind van protestantse missionarissen in Costa Rica groeide hij op in een op religie gerichte omgeving. De *Matthäuspassion* en de cantates van Bach behoren tot zijn vroegste, dierbaarste herinneringen. Als kind zong hij in een kerkkoor en speelde orgel en piano. ‘Barokmuziek was mijn wereld,’ vertelt hij met nostalgische intonatie, ‘de basis voor mijn hele muzikale carrière. Tijdens mijn studie directie aan de Juilliard School richtte ik een koor op in New York, waarmee ik werken uitvoerde van alle belangrijke barokcomponisten, langzaam uitwijkend naar religieuze muziek van Haydn en Mozart. Romantische muziek bleef lange tijd een bijzaak.’

Nelsons passie nam een onverwachte wending toen hij in 1972, eenendertig jaar oud, de eerste uitvoering in de Verenigde Staten van Berlioz' *Les Troyens* mocht leiden, concertant in Carnegie Hall. Twee jaar later volgde een spraakmakend debuut bij de Metropolitan Opera met hetzelfde werk. Vanaf dat moment leidde hij wereldwijd alle symfonische en vocale werken van de componist. De gestaag uitdijende interesse voor de romantiek leidde niet tot een beperking: Nelsons repertoire reikt inmiddels van barok tot hedendaags, met een blijvende passie voor sacrale werken.

## Holy Music

Daarvan getuigt de door hem opgerichte organisatie Soli Deo Gloria, die dirigenten en componisten aanmoedigt tot de uitvoering en het schrijven van religieuze werken. Een initiatief dat voortkwam uit Nelsons stellige overtuiging dat het religieuze gedachtegoed het beste in componisten losmaakt. ‘Neem nu Verdi,’ verklaart hij uit op gedragen toon, ‘bepaald geen gelovig mens, om niet te zeggen een atheïst. Maar in zijn toonzetting van het *Requiem* kun je horen dat de requiemtekst hem boven zichzelf deed uitstijgen. De zinsnede “Kyrie Eleison, Heer, ontferm U”, bijvoorbeeld, is in zich zo diep nederig dat elke componist daarbij het hoofd buigt, gelovig of niet. Wat te denken van Beethovens toonzetting van het Kyrie in de *Missa solemnis*: heilige muziek van een ongelovige geest. Berlioz, evenmin religieus ingesteld, beschrijft in zijn *Mémoires* hoe hij als volwassene de kerk uit zijn jeugd bezocht, de wierook opsnoof en de schoonheid ervoer van de liturgische tekst. In de jaren die volgden schreef hij het *Requiem*, het *Te Deum*, *L'enfance du Christ* en de *Messe*



*solennelle*, stuk voor stuk hoogtepunten in zijn oeuvre.’

Naast esthetische kende Nelson religieuze beweegredenen voor de oprichting van Soli Deo Gloria. Hij blijft een gelovig mens, vertelt hij, hoewel niet aangesloten bij een kerkgemeenschap. Een Grieks-orthodoxe kerkdienst is hem even lief als een katholieke.

## De grote Franse romanticus

Naast Berlioz' genie in de toonzetting van religieuze teksten zijn er natuurlijk nog andere aspecten die Nelsons fascinatie met de componist verklaren. ‘Veel muziek-liefhebbers, vooral Fransen, zijn niet zo dol op de werken van Berlioz, vaak omdat ze die niet begrijpen,’ meent de maestro. ‘Berlioz, onbesuisd, luid, krachtig en onstuimig, schreef in een idioom dat slecht past in de Franse esthetiek van helderheid, elegantie, kleur en parfum. Waarin, onaardig gezegd, eerder de huid dan het hart doorklinkt. Ravel, Debussy, Fauré, ze stralen stuk voor stuk een rust uit die Berlioz ontbeert.’

‘Maar achter de weidse gebaren van Berlioz gaat een sensitieve, diepzinnige geest schuil, die in zijn muziek zijn hart durft te laten spreken. De muziek van Berlioz is van het niveau van Bizet, van Debussy en van de grote Duitse romantici, maar wordt helaas door maar weinigen als zodanig gewaardeerd.’

Nelson illustreert zijn woorden met een lofzang op onder meer *Roméo et Juliette* (de *Scène d'amour* beschouwt hij als de meest subtiele liefdesmuziek ooit geschreven), de dramatiek van de *Symphonie fantastique*,

de tragiek van *La mort de Cléopâtre* en vooral, hoe kon het anders, op *Les Troyens*.

## Les Troyens

Voor Nelson is de kern van *Les Troyens* het levensverhaal van Didon, de roemrijke koningin, met haar zuivere, nobele geest, die in een drama wordt meegesleurd en geen uitweg meer ziet. ‘Berlioz moet van haar gehouden hebben,’ meent hij. ‘Hij heeft zich volledig met haar verdriet geïdentificeerd. In de hele operaliteratuur is geen enkele ongelukkige koningin zo liefdevol uitgebeeld. Wat te denken van de magistrale aria “Chers Tyriens”, waarin Didon haar volk moed inspreekt en van haar hartverscheurende afscheidsaria “Je vais mourir”?’

Nelson prijst ook andere ‘fantastisch uitgebeelde personages’, zoals Cassandra, de onbegrepen Trojaanse waarzegster; haar minnaar Chorèbe; Anna, Didons zusje; Narbal, de Carthaagse minister en niet in de laatste plaats de halfgod Énée, protagonist in de bloedstollende Trojaanse geschiedenis.

Bij zijn zoveelste uitvoering van *Les Troyens*, ‘de droom van elke dirigent en van elk orkest’, kijkt Nelson met onverminderd enthousiasme ernaar uit om de musici mee te voeren in een meeslepende begeleiding van de zangers, in de zwoele, hartveroverende balletmuziek, ‘schitterend geschreven voor de dansers’, en de opzweepende intermezzi, in het bijzonder de *Chasse royale et orage*, ‘een onovertroffen toonzetting van de liefdesdaad’.

Hein van Eekert

# Opera over een lange reis

Kun je in een opera nóg meer te doen hebben dan het vertolken van de titelrol? Jazeker, als koorzanger van De Nederlandse Opera in *Les Troyens*: ze zijn Trojanen, Grieken en Carthagers; het is een hele kluit. Sopraan Janine Scheepers, mezzosopraan Johanna Dur, tenor Bert Visser en bariton Jan Majoor lichten de opera toe vanuit koorperspectief.

Scène uit *Les Troyens* (Foto: Ruth Walz & Monika Ritterhaus)

Helemaal aan het begin opkomen, meteen zingen en er na een lange avond werken nog steeds staan: *Les Troyens* moet een heftige taak zijn voor het Koor van DNO. De koorleden vinden het eigenlijk gewoon: je stelt je erop in en je doet het. 'Door de lengte is het vooral fysiek zwaar,' zegt koorzanger Jan Majoor over zijn aandeel. 'De vocale lijnen vind ik juist vrij lyrisch. Dit is echt iets van Berlioz: hij componeert een lijn en dan plakt hij er nog een stuk aan. Het gaat maar door en het gaat maar door.' Zijn collega Johanna Dur bevestigt dit: 'Bij een Wagnerproductie of een *Turandot* voel je wel meer wat je daar wel of niet aan kunt. Dan merk je: "Oh, hier moet ik oppassen." Berlioz is heel lyrisch, met veel legato. Anders dan Puccini, waar je meer piekmomenten hebt.'

Het is alweer zeven jaar geleden dat *Les Troyens* bij DNO werd uitgevoerd. Toch zijn de herinneringen aan de regie nog levendig bij het Koor. Voor de dames was er die mooie scène met Cassandre in het tweede bedrijf – een hoogtepunt in hun repertoire – maar ook de wat akelige plek waarop dat gedeelte gespeeld moest worden. 'Voor mensen met hoogtevrees is dat stuk met Cassandre heel eng, want het speelt zich af op een hangende brug, die beweegt,' weet sopraan Janine Scheepers nog. 'Het is schuin, die brug komt omhoog en op een bepaald moment lopen wij van omhoog naar beneden.' De mannen staan in de diepte, op een verlaagd podium en het probleem is volgens Dur dat je die

afstand niet kunt negeren: 'Ook omdat je naar de dirigent moet kijken: dat was voor mij het punt. Je kunt wel wennen aan het idee van een brug, maar als je naar beneden kijkt, naar de dirigent of naar een van de monitoren, dan zie je die diepte weer. Dat is iets waar je continu mee wordt geconfronteerd.' Dat neemt volgens de dames niet weg dat het een prachtige scène is, waarin je veel van jezelf kunt geven.

## Smullen en kicken

Door de lange repetitietijd, zowel voor de muziek als voor het acteerwerk, worden de rollen die je speelt deel van jezelf en kun je moeiteloos switchen van Trojaan naar aanvallende Griek of naar Carthager. 'Ik denk dat er wel tussen de dertig en veertig muzikale repetities zijn,' zegt tenor Bert Visser. 'Als je de regie ingaat, heb je ook houvast. Dan kom je ergens en dan denk je: "Oh ja, nu komt dit." En de muziek helpt je te voelen wat je bent. Als je strijdbaar moet zijn, heeft muziek immers ook een ander karakter.'

Door de emotioneel zware taferelen is *Les Troyens* een aangrijpend stuk, maar, zo legt Janine Scheepers uit: 'De emoties moet je zelf niet voelen, je moet ze overbrengen en voelbaar maken voor het publiek.' Toch gebeurt het volgens de koorleden wel dat je bij de eerste paar keer repeteren met de solisten erg ontroerd kunt raken. Jan Majoor heeft een voorbeeld: 'Yvonne Naef als Didon. Op een gegeven moment is er die scène met

die gouden stoeltjes. Dan komt ze op met een gigantische mantel en... ik kreeg iedere keer tranen in mijn ogen. Dat was ongelooflijk. Ik weet niet wat het was. De energie van die vrouw, denk ik.' Voor Scheepers en Dur is het uitzien naar de samenwerking met Eva-Maria Westbroek, die Cassandre komt zingen, hetgeen 'smullen' en 'kicken' wordt.

Naast de prachtige stukken voor de solisten – Bert Visser noemt het duet tussen Didon en Énée en het lied van de matroos Hylas – zijn er de vele mooie koorpassages. De heren beschrijven de opkomst van Andromaque, die in de regie van Pierre Audi de as van haar gesneuvelde man Hector over zichzelf uitgiet, en de prachtige klarinetsolo die je dan hoort. De al eerder genoemde scène van de Trojaanse vrouwen met Cassandre is voor de dames een hoogtepunt en een andere favoriet is de toespraak van Didon in de derde akte. Vanuit het perspectief van een koorzanger lijkt *Les Troyens* daadwerkelijk een opera over een lange reis, langs heel veel verschillende situaties en zeer uiteenlopende momenten, waar het koor door zijn ruime aandeel zeer sterk bij betrokken is. Of, zoals Johanna Dur het zegt: 'Ik vind vooral de diversiteit van het hele gegeven interessant. Dat je daar op zo'n avond helemaal doorheen zingt. Deze opera heeft voor ons een opbouw van het eerste moment tot het laatste.'

*Neva*  
CAFE  
RESTAURANT  
IN HERMITAGE AMSTERDAM

NU GEOPEND  
VOOR LUNCH,  
DINER EN SOUPER



Nieuwe Keizersgracht | Amsterdam tel. 020-5307483 reservering@neva.nl www.neva.nl

# CONCERTO

uw specialist in opera,  
klassieke muziek en nog veel meer

[www.concertomania.nl](http://www.concertomania.nl)

DNO abonneementhouders 10% korting  
in Concerto en de Plato winkels.



CONCERTO Utrechtsestraat 52-60 1017 VP Amsterdam 020-6235228

PLATO • Apeldoorn • Deventer • Enschede • Groningen • Leiden • Rotterdam • Utrecht • Zwolle