

13^{de} jaargang / nr 48
jan / feb / mrt / apr 2003

48



Opera en politiek

Naar aanleiding van de producties *Fidelio* en *Macbeth* bij De Nederlandse Opera wordt in deze *Odeon* stilgestaan bij de wederzijdse verbanden tussen opera en politiek. Was de vroege opera veelal een vorstelijk opdrachtwerk, al gauw werd het genre gebruikt om een politiek-morele boodschap over te brengen. >> p. 2

Fidelio

Hoewel Beethoven het liefst telkens aan iets nieuws begon, deed hij tien jaar over het bereiken van de definitieve versie van zijn enige opera. Die werd uiteindelijk met groot enthousiasme ontvangen. >> p. 9

Na hun ontroerende regie van *Dialogues des Carmélites* keren regisseur Robert Carsen en dramaturg Ian Burton terug naar Amsterdam voor een nieuwe productie van *Fidelio*. >> p. 11

De Deense sopraan Inga Nielsen – eerder hier te gast als Chrysothemis *Elektra* en Salome – vertolkt de heroïsche titelrol. >> p. 13

Macbeth

Shakespeare inspireerde vele componisten tot het schrijven van een opera. Ook Verdi liet zich inspireren door de grote Engelse dichter en toneelschrijver, die een van zijn lievelingsauteurs was. >> p. 18

Voor het eerst is het DNO gelukt een productie van regisseur Luc Bondy – onder meer bekend door zijn werk in Brussel – naar Amsterdam te halen. >> p. 21

Reeds in 1989 was de Italiaanse dirigent Carlo Rizzi voor het eerst hier te gast, met *Don Pasquale*. Na Verdi's *Luisa Miller* en *Otello* volgt nu *Macbeth*. Een gesprek over het spanningsveld tussen muziek en drama. >> p. 22

Die Zauberflöte

Een belangrijke invloed op Mozarts laatste werken ging uit van de vrijmetselarij. Na *La clemenza di Tito* (december 2002) wordt dat aspect nu ook belicht in verband met *Die Zauberflöte*. >> p. 26

jan/feb 03

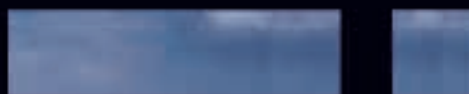
6 **Fidelio**
Ludwig van Beethoven

mrt 03

16 **Macbeth**
Giuseppe Verdi

apr 03

24 **Die Zauberflöte**
Wolfgang Amadeus Mozart



Klaus Bertisch

Opera en politiek – wederzijdse verbanden en invloeden naar aanleiding van een politiek speelplan

De Duitse toneelschrijver Friedrich Schiller formuleerde de gedachte van het theater als een 'moreel instituut', een plaats waar de toeschouwer iets kan leren over menselijke en politiek-morele samenhangen. Dit geldt beslist ook voor de opera, ook al zwakt die vaak heen en weer tussen beschouwelijk-gezapig amusement, spektakelstuk en kabinet voor stemfetisjisten, en dat al vanaf zijn ontstaan in de 16de eeuw. Toch hebben veel componisten politieke thema's als onderwerp gekozen of waren zijzelf politiek geëngageerd.

Scènefoto *La clemenza di Tito* (Foto: Hermann en Clärchen Baus)

Reeds sinds het allereerste begin van het genre opera weerspiegelen de onderwerpen politieke gebeurtenissen en waren operavoorstellingen ook verbonden met politieke omstandigheden. Aanvankelijk was de kunstvorm opera een aangelegenheid die uitsluitend voor de adel bestemd was – een vorst bestelde voor zijn eigen plezier, voor een feestelijke gelegenheid of een staatsbezoek een passend werk. Aangezien hij het opdrachtwerk betaalde, mocht hij van de betreffende componist ook een passende hymne ter verheerlijking van hemzelf verwachten. Uit het idee het Griekse theater weer tot leven te wekken en het met muziek te verrijken ontstonden voornamelijk werken die in overeenstemming daarmee ontleend waren aan de Griekse mythologie of die historische figuren als hoofdpersonen hadden, van wie de levensloop als een parabel werd geprojecteerd op de heerser, vorst of opdrachtgever in kwestie. De eerste opera die historische figuren ten tonele voerde, was Monteverdi's *Poppea*, waarin het schrikbewind van de Romeinse keizer Nero nauwelijks naar voren komt. Maar toch is dat gegeven hier wel als een afschrikwekkend voorbeeld gekozen.

Weldra werd er een repertoire opgebouwd dat enerzijds sterk verbonden was met het gedachtegoed van het Griekse ideeëndrama, terwijl zich anderzijds snel een neiging ontwikkelde om van de vruchten van het nieuwe genre spektakelstukken vol pracht en praal te maken, waarmee de aristocratie zich liet vermaken. Dit veranderde in eerste instantie ook niet toen de theaters voor de burgerij werden opengesteld. Het enige nieuwe daarbij was dat men nu van de – tot dat moment door de vorst als opdrachtgever financieel gegarandeerde – uitvoeringen recettes moest zien te verkrijgen om de uitgaven te kunnen dekken. Wellicht ontstond al in die tijd het fenomeen dat men uit esthetische overwegingen, uit zucht naar overvloed, trachtte visueel indruk te maken, te overweldigen en te betoveren, waardoor de opera tot een esthetisch monstroom werd. De ondangang daarvan werd al even snel en veelvuldig voorspeld als het genre door nieuwe invloeden, veranderingen en nieuwe definities ook weer werd gered, om vervolgens met nieuwe impulsen te overleven.



Rationalisme

Het tijdstip van de Verlichting introduceerde in de 18de eeuw na talrijke veranderingen in stijl ook inhoudelijk een nieuw gedachtegoed in het voornamelijk nog door de aristocratie bepaalde beeld van de opera. Het rationalisme drong gelukkig ook het muziektheater binnen. Wolfgang Amadeus Mozart kan zeker moeilijk als een politiek componist worden beschouwd, maar toch is hij een componist die de ideeën van de Verlichting in zijn werk heeft verwerkt. Een opera als *La clemenza di Tito* oriënteert zich oppervlakkig beschouwd als opera seria allereerst nog op de oude vormencanon, en is ook als bestelde feestopera voor de koningsplechtigheden van Leopold II tot koning van Bohemen een nakomeling van het vorstelijke opdrachtwerk zoals men dat kende uit het ontstaan van het genre. Maar Mozart heeft er door wijzigingen in het libretto samen met zijn tekstdichter Caterino Mazzola met het gedachtegoed van zijn tijd een echt werk van de Verlichting van gemaakt, dat de titelheld niet alleen van zijn menselijke kant laat zien, maar hem in de maatschappij integreert, wat voor een opera seria zeer ongewoon en voor een adellijk heerser vrijwel ondenkbaar was. Zo is de genade tegenover zijn belager niet het enige politieke element dat het werk aan de toeschouwer toont: de algemene houding van de vorst is dat veel meer dan zijn milde daden.

Reeds met *Le nozze di Figaro* had Mozart iets revolutionairs bereikt, zonder zelf een revolutionair te zijn: in dit tussen opera buffa en opera seria pendelende werk waren voor het eerst burgerlijke personages tot hoofddragers van de handeling geworden. De stof was door Beaumarchais geleverd, die zelf tot de kringen van de Franse Revolutie gerekend kan worden. Het toneelstuk was in het Wenen van die tijd verboden; dat de opera door de keizerlijke censuur kwam, is te danken aan het goede contact van Lorenzo da Ponte met Joseph II, en aan de toen al heersende opvatting dat het bij opera meer gaat om de muziek en haar amusementswaarde dan om een inhoudelijke boodschap. Clichévoorstellingen van opera en muziektheater hebben dus al een lange traditie!

Inhoudelijke integriteit

In het kielzog van de Verlichting en als reflectie van de Franse Revolutie kon er zich zelfs zoiets als de 'Revolutie- en Terreur-opera' tot genre ontwikkelen, met componisten als Cherubini, Méhul of Grétry. Deze vorm maakte bij het publiek inhoudelijk echter weinig indruk. Het ging hier veeleer om een effectvolle reactie op politieke gebeurtenissen met grote optochten, balletten en bulderende koren, meestal met als hoofdhandeling een liefdesgeschiedenis die door politieke omstandigheden een tragisch, maar soms ook een gelukkig einde vond.

Ludwig van Beethovens enige opera *Fidelio* heeft zeker een voorbeeld in dergelijke opera's, maar Beethovens persoonlijke ethiek richt zich in feite op het gedachtegoed van de Verlichting, en de filosofie van Kant en Hegel. Misschien is juist zijn strijd met de adequate vorm – tussen Singspiel, grote heroïsche opera en oratorium – een teken van zijn inhoudelijke integriteit, die zich in geen vormschema liet persen. Beethoven was door en door een republikein. Het verhaal van de politieke gevangene Florestan lag hem na aan het hart. Dat hijzelf echter wantrouwig tegenover de politiek stond, blijkt uit het open einde van de opera, dat niet prijsgeeft of de nieuwe machthebber meer te vertrouwen is dan de oude. Hoever dit wantrouwen ging, blijkt ook uit het feit dat hij de opdracht van zijn *Derde symfonie* aan Napoleon verscheurde, nadat hij had gehoord dat deze zich in Parijs tot keizer had laten kronen. Voor hem betekende dit het verraad van de republikeinse ideeën waar de Revolutie nog van uit was gegaan.

Politieke motivatie

De opera hinkte in de ontwikkeling van zijn ideeën en gedachten weliswaar vaak achter de literatuur aan, maar liet zich ook vaak door deze inspireren, puttend uit de literaire voorbeelden. Dit is vooral het geval met de opera uit de Romantiek. Hier had zich uit de politieke stellingname van talrijke auteurs een nieuwe stijlrichting ontwikkeld, die in de artistieke eindproducten haar weerklank vond. Weinig kunstenaars vertegenwoordigen in de muziek deze houding zo zeer als Richard Wagner, die wegens zijn betrokkenheid bij de revolutie van 1848 in Dresden zelf tot politiek vluchteling werd en die in zijn theoretische geschriften zijn kunstvorm afleidde uit politieke motivatie.

Toch vindt zijn persoonlijke politieke houding pas in zijn opus magnum *Der Ring des Nibelungen* haar directe neerslag, op dat moment al minder als propaganda dan berustend in de werkelijke mogelijkheden en omstandigheden, geheel in de zin van Schopenhauers nihilisme. Van de revolutionaire geest met anti-royalistische ideeën heeft Wagner zich ontwikkeld tot een koningsgezinde, wellicht uit financiële overwegingen. Dat Richard Wagners muziekdrama's in het Derde Rijk door de nationaal-socialisten voor hun karretje werden gespannen, is genoegzaam bekend, maar dat ook *Fidelio*, Beethovens ode aan de vrijheid, onder het Hitler-regime als een grote feestopera met nationaal-heroïsche inslag werd geïnterpreteerd, is ronduit verbazingwekkend.

Berustend karakter

Oppervlakkig bekeken lijkt Wagners tegenpool in het operagenre Giuseppe Verdi zich veel meer met politieke thema's op het operatooneel te hebben beziggehouden dan zijn Duitse collega. Toch is zijn opera *Macbeth* eerder op muziek gezette literatuur dan politieke zelfexpressie, laat staan een programma. Het afschrikwekkende voorbeeld dat laat zien hoe een overmatig streven naar macht tot de ondergang leidt, is veel meer ontsproten aan het voorbeeld van Shakespeare dan dat het aansluit bij Verdi's persoonlijke opvattingen. Dat de Italiaan echter beslist een politiek bewust mens was, blijkt uit zijn opera *Nabucco*, waarin



Scenefoto *Die Soldaten*, Dresden 1995 (Foto: Erwin Döring)

het gevangenenkoor van het Israëliëse volk voor de componist Verdi tegelijkertijd de bevrijdingskreet van de naar zelfbestuur verlangende Italianen wordt. Zelfs Verdi's naam heeft men nog tot een politiek programma gemaakt: Viva Verdi = Viva **V**ittorio **E**manuele, **R**e **d'**Italia.

Net als bij Wagner krijgt ook Verdi's politieke houding met het klimmen der jaren een berustend karakter. Het wordt dan voor hem belangrijker om te wijzen op misstanden in betrekkingen tussen personen en die naar een algemene geldigheid te voeren dan politieke agitatie te bedrijven. Dit was misschien ook de consequentie van een scheppen dat telkens weer problemen met de censuur kreeg. Vaak hielp het daarbij als hij zijn boodschap overdroeg naar een historische omgeving, waarbij de toeschouwers net zo goed begrepen dat het om problemen van hun eigen tijd ging, ook al zagen ze op het toneel slechts personen uit lang voorbije tijden. Verdi moest bijvoorbeeld zijn *Ballo in maschera* verplaatsen naar het verre Amerika, omdat een moord op een Europese koning in die tijd op een Italiaans toneel niet tot de mogelijkheden behoorde.

De Tweede Wereldoorlog

Natuurlijk heeft in de opera van de 20ste eeuw vooral de Tweede Wereldoorlog een diepe indruk achtergelaten. Bernd-Alois Zimmermann lijkt – precies het tegenovergestelde van een Verdi – een klassiek drama uit vervlogen tijden als uitgangspunt te nemen om zijn toeschouwers en luisteraars in *Die Soldaten* de verschrikkingen van een mogelijke atoomoorlog te tonen. Het drama dient als materiaal voor een parabel tegen elk soort maatschappelijke onderdrukking: militair, maatschappelijk of in de privé-sfeer. Het is zijn streven dat wij het gehoorde en geziene nooit meer vergeten, en het daardoor ook nooit tot werkelijkheid laten worden.

Inderdaad hebben als gevolg van de Tweede Wereldoorlog talrijke componisten in de jaren vijftig en zestig van de 20ste eeuw zich politiek sterk geëngageerd. Zij hebben geprobeerd dit in hun werken voor

het theater duidelijk te maken, zoals Hans Werner Henze, Luigi Nono en Pierre Boulez. Boulez, die zich al jarenlang bezighoudt met het idee een opera te schrijven zonder dit tot nu toe te hebben verwezenlijkt, ging in de jaren zestig zelfs zo ver dat hij eiste dat alle operahuizen werden opgeblazen. Zeker was dit niet zo zeer letterlijk bedoeld als wel als een poging om de heersers over die tempels van een al te burgerlijke cultuur wakker te schudden, en hen bewust te maken van hun plicht om de toeschouwer ook op politieke verbanden te wijzen en zich niet alleen maar bezig te houden met het bewaren en optoien van achterhaalde tradities.

Politieke thema's

Historisch was de opera altijd al een uithangbord en een geestelijk spiegelbeeld van de maatschappij waardoor hij gedragen werd, maar daardoor was het genre ook afhankelijk van de veranderingen van deze maatschappij. Tegenwoordig heeft het muziektheater ook de taak de toeschouwer ontvankelijk te maken voor gebeurtenissen, voor samenhangen uit verleden en heden. Dit is de grote kracht van alle politieke thema's, van *Tito* via *Fidelio* tot *Macbeth* en *Die Soldaten*, die in een tijd van internationaal terrorisme eerder bij toeval – of misschien ook niet? – in deze volgorde op het speelplan van De Nederlandse Opera staan. De schrijver Thomas Mann vroeg zich aan het eind van de jaren veertig af waarom Beethovens *Fidelio* in het Derde Rijk niet verboden was: '... hoe stompzinnig moest men zijn om in Himmlers Duitsland *Fidelio* te kunnen horen zonder het gezicht met de handen te bedekken en de zaal uit te rennen.'

Opera kan natuurlijk niet leiden tot de bevrijding van politieke gevangenen, maar misschien kan hij ons bewuster doen omgaan met onze eigen politieke tegenwoordige tijd, zodat wij niet ook op een dag de zaal met de handen voor het gezicht moeten verlaten.

Vertaald door Frits Vliegthart

Selectie uit persstemmen september t/m december 2002



(Foto: Marco Borggreve)



(Foto: Hans van den Boggaard)



(Foto: Hermann en Clirichen Baus)

'De zaak Makropulos'

'Met een indringende voorstelling van *De zaak Makropulos* [...] maakt De Nederlandse Opera een sterke start van het nieuwe seizoen. [...] Ivo van Hove zegt in het operatijdschrift *Odeon* te willen laten zien dat in Emilia Marty in *De zaak Makropulos* nog een klein meisje schuilt – 'vol verwachting, seksualiteit en honger'. Die opvatting wordt hier door de krachtig expressief zingende Kristine Ciesinki knap tastbaar gemaakt. Als de mondain ogende Marty is zij hautain én kwetsbaar, ongeïnteresseerd én passioneel. Die mix maakt haar tot een klassieke 'femme fatale', voor wie alle mannen zwichten en de sukkelige jonge Janek Prus – een prima rol van tenor Marcel Reijans – zelfmoord pleegt.'

NRC Handelsblad

'Wat echter in de voorstelling het meest frappeert [...], is de personenregie van Van Hove: meestal valt ze nauwelijks op, hetgeen betekent dat ze in overeenstemming is met wat je van de personages verwacht. Toch kan van naturalisme geen sprake zijn, ze is veeleer op een expressieve manier natuurlijk. Het is lichtjes uitvergroet, wat je van enigszins hysterische mensen in extreme situaties verwacht. [...] Rond haar [Kristine Ciesinki] is ook het mannenensemble erg homogeen en overtuigend, het meest nog David Kuebler als een bijzonder Tsjechisch uitzijende Albert Gregor, en Dale Duesing en Graham Clark in de karakterrollen van Jaroslav Prus en Hauk-Šendorf. Heel mooi getypeerd en gezongen is ook de Kristina van Alison Hagley. Edo de Waart haalt erg veel glans en detail uit het Radio Filharmonisch Orkest Holland, maar ook de broodnodige grote lijn.'

De Morgen

'De neus'

'Mit Dmitri Schostakowitschs genialem Opernerstling *Die Nase* [...] läßt sich viel anstellen. Die Amsterdamer Opera hat gerade David Pountneys schlüssige Inszenierung von 1996 wieder auf den Spielplan genommen, diesmal unter dem quasi authentischen Dirigat des legendären Gennadi Rozhdestvensky. Stefanos Lazaridis steckt die Parabel vom allgemeinen Niedergang in über-rumpelnd witzige Bauhaus-Ästhetik und trifft damit genau den Ton der Dreißiger-Jahre, also die Entstehungszeit der geradezu nihilistisch rundum höhnisch zuschlagenden [...] Groteske.'

Schwäbisches Tagblatt

'Alsof hij immuun is voor de beeldenbrij op het toneel, dirigeert Rozhdestvensky met afstandelijke precisie en de juiste ironie dát wat Sjostakovitsj muzikaal voor ogen had. [...] Zijn visie is dwingend, soepel en nauwgezet. De musici van het Residentie Orkest spelen onder zijn leiding met hartveroverend en aantekelijk plezier, maar zij zitten dan ook met hun rug naar het toneel.'

Trouw

'Gebleven is de onovertrefbare David Wilson-Johnson als majoor Platon Koezmitsj Kovaljov, die zich bij de [...] kapper laat scheren en door diens ruwe techniek van zijn neus wordt ontdaan. [...] Rondom David Wilson-Johnson en Richard Angas als de kostelijke kapper bewegen zich tal van vocalisten die nieuw zijn in deze productie. Daarbij zijn uitstekende zangers en acteurs als Alexandre Kravets en Alex Grigorev. [...] Alles klinkt nog beter en oogt nog briljanter dan zes jaar geleden.'

Haagsche Courant

'La clemenza di Tito'

'Tot grote opluchting van iedere conservatief bleek Trojahns "vervangende" muziek verrassend opbeurend en fris. Zijn nieuw gecomponeerde recitatieven veroorzaakten kleine frontale botsingen tussen oud en nieuw, maar die waren volstrekt onschadelijk. Sterker nog, met een bijna masochistisch plezier brachten ze leven in de brouwerij en werkten als kleine, prettige elektrische schokjes – ze zorgden ervoor dat je erbij bleef. De overgangen [...] naar Mozart en weer terug verliepen natuurlijk en vanzelfsprekend, de stijlbreuk veroorzaakte heel even een glimlach maar daarna werkten die overgangen gewoon stimulerend. [...] Trojahns muziek bleek pakkend en levendig. [...] Pierre Audi's regie is zeker expressief en beeldt de emoties van de personages goed uit. Maar de regie gaat verloren op een toneel dat vol staat met trappen en bruggen tussen gele bouwketen op verschillende niveaus.'

Algemeen Dagblad

'A la tête du Nederlands Kamerorkest, Hartmut Haenchen donne des arias de Mozart une exécution rythmée et dramatiquement sensée, avec une excellente balance entre cordes et vents d'une part et plateau de l'autre. [...]

Nous retrouvons Vesslina Kasarova dans le rôle de Sesto [...] avec les mêmes qualités vocales mais une plus grande implication dramatique. En Vitellia, la soprano Charlotte Margiono démontre que vocalement Mozart reste son meilleur emploi. Belles prestations de la mezzo Hana Minutillo, ardent Annio, de la soprano Ofelia Sala, touchante Servilia et de la basse Tomás Tómasson, excellent Publio. [...] En Tito, le ténor Jerry Hadley souligne le côté humain du personnage. [...]

La Voix du Luxembourg

Samengesteld door Frits Vliegenthart

Nieuws rond De Nederlandse Opera

Rookverbod

Vanaf 1 januari 2003 is een nieuwe wet van kracht die het **roken in openbare ruimtes**, dus ook in theaters regelt. De toepassing van de nieuwe regelgeving heeft voor Het Muziektheater heel verregaande gevolgen: het hele gebouw wordt rookvrij. Dit wil dus zeggen dat **op geen enkele plek in Het Muziektheater**, ook niet op het eerste balkon waar dit tot nog toe wel mocht, een sigaret, sigaar of pijp opgestoken mag worden. Helaas voor de rokers kent Het Muziektheater geen volledig afsluitbare ruimte (foyer, salon, enz ...) waarin gerookt zou kunnen worden. Dit is immers de enige uitzondering die de wet toelaat.

Opgelet: dit rookverbod geldt ook in het kassagebied van Het Muziektheater. Verstokte rokers zullen dus vanaf 1 januari naar buiten moeten om de wet niet te overtreden.



Stroomstoring 6/11

Op 6 november zat een uitverkochte zaal in Het Muziektheater te kijken naar de laatste scènes uit *De neus*, de opera van Dmitri Sjostakovitsj die die avond werd opgevoerd, toen ineens **het licht op het toneel uitviel**. Nu gebeuren er op het toneel tijdens deze voorstelling wel meer vreemde dingen, en het grootste deel van het publiek dacht dus dat de black-out gewoon bij de productie hoorde. Helaas was dit niet het geval: door een storing was een groot deel van Amsterdam zonder stroom komen te zitten. Toen bleek dat deze storing niet van korte duur was, moest worden besloten tot het afbreken van de voorstelling. Het publiek werd bij het

verlaten van de zaal en het afhalen van de jassen bijgestaan door theatermedewerkers en heel veel zaklantaarns.

Robert Wilson

De regisseur van *Madama Butterfly* (in oktober 2002 en januari 2003 te zien bij DNO), Robert Wilson, is op 9 december in Parijs onderscheiden als Commandeur des Arts et des Lettres vanwege zijn grote betekenis voor het culturele leven in Frankrijk. Vele prominenten waren bij de plechtigheid aanwezig, onder wie de Amerikaanse ambassadeur.



(Foto: Florian Kleinemann)

Hans Vonk/Claus Peter Flor

Helaas heeft **Hans Vonk** wegens aanhoudende medische klachten zijn medewerking aan de productie van *Euryanthe* (mei-juni 2003) **moeten afzeggen**. Hij zal aan het hoofd van het Koninklijk Concertgebouworkest vervangen worden door **Claus Peter Flor**, die aldus bij De Nederlandse Opera debuteert.

Datum persconferentie

Het seizoen 2003-2004 wordt op dinsdag 18 maart aan pers en publiek voorgesteld. Vanaf 19 maart kunt u – mits u in het abonnementbestand bent opgenomen – **de nieuwe seizoensbrochure** en het bestelformulier voor de abonnementen in de bus verwachten. Zoals u dat in de voorbije jaren gewend bent, worden alle formulieren die bij De Nederlandse Opera gedurende de eerste week na de persconferentie aankomen, beschouwd als aangekomen op dezelfde dag!



iMacs in de foyers

In de foyers van Het Muziektheater kunt u, na het aanschaffen van koffie, champagne en bonbon, tegenwoordig ook op het **internet surfen**. Op elke etage staan mooie computers die toelaten de sites van de drie bespekers van Het Muziektheater te bezoeken. Zo kunt u zich alvast op uw volgende bezoek voorbereiden.



Uitverkocht?

Het Kassa-bespreekbureau van Het Muziektheater vraagt om nogmaals en ten overvloede te melden dat bijna elke dag, ook bij heel populaire producties en uitverkochte voorstellingen **kaartjes terugkomen**, en dat het dus echt de moeite loont heel regelmatig te bellen en de moed niet te laten zakken. Tel: 020 6255455

Samengesteld door Pablo Fernandez



(Foto: Eugene Swartz)

Fidelio

*'Ik volg mijn innerlijke stem,
Ik wankel niet,
Mij sterkt de plicht
Van echtelijke liefde!'*

In een staatsgevangenis wordt de politieke gevangene Florestan al twee jaar zonder proces in het geheim vastgehouden door de gouverneur van de gevangenis, Don Pizarro. Florestans vrouw Leonore vermoedt waar haar man zich bevindt. Zij verkleedt zich als man en weet een baantje te krijgen als assistent van Rocco, de cipier. Diens dochter Marzelline wordt prompt verliefd op de 'jongeman' die zich Fidelio noemt. Op de naamdag van de koning wordt aan sommige gevangenen amnestie verleend. De minister Don Fernando heeft geruchten vernomen over een onschuldige gevangene. In plaats van amnestie te verlenen besluit hij persoonlijk een onderzoek in te stellen.

Als dit Don Pizarro ter ore komt, besluit hij Florestan te doden en in de kerker te begraven in een nieuw te delven graf.

Leonore gaat met Rocco naar de duistere kerker om het graf te graven. Ze herkent haar man aan zijn stem. Als Don Pizarro Florestan wil doden, grijpt Leonore in: ze maakt zich bekend en bedwingt Don Pizarro met een pistool. Don Fernando arriveert en herkent in Florestan een verdwenen vriend. Alle gevangenen worden vrijgelaten en Leonore maakt de ketenen van haar man los. Allen prijzen de opofferende echtelijke liefde.





wo 29 JAN 2003	première	20.00 UUR
za 1 FEB		20.00 UUR
di 4 FEB		20.00 UUR
vr 7 FEB		20.00 UUR
ma 10 FEB		20.00 UUR
do 13 FEB		20.00 UUR
zo 16 FEB		13.30 UUR
wo 19 FEB		20.00 UUR
za 22 FEB		20.00 UUR

Kaartverkoop is reeds begonnen. Bel het Kassa-bespreekbureau van Het Muziektheater: 020 - 6255455, of een van de andere verkooppunten (zie pag. 28). On-line reserveren: www.dno.nl

Inleiding *Fidelio*
door Marijke Schouten
in de Boekmanzaal (Stadhuis)

wo 19 FEB 18.30 UUR

Deze lezing is **gratis toegankelijk voor alle belangstellenden.**



LUDWIG VAN BEETHOVEN
1770-1827

Fidelio

GROBE OPER IN ZWEI AUFZÜGEN
LIBRETTO VAN
JOSEPH SONNLEITHNER EN
GEORG FRIEDRICH TREITSCHKE
NAAR JEAN-NICOLAS BOUILLY

muzikale leiding
EDO DE WAART

regie
ROBERT CARSEN
decor/kostuums
RADU en MIRUNA BORUZESCU

licht
PETER VAN PRAET

dramaturgie
IAN BURTON

DON FERNANDO
PHILLIP ENS

DON PIZARRO
ALAN HELD

FLORESTAN
TORSTEN KERL

LEONORE
INGA NIELSEN

ROCCO
GÜNTER VON KANNEN

MARZELLINE
RUTH ZIESAK

JAQUINO
CHRISTIAN BAUMGÄRTEL

ERSTER GEFANGENER
ANDRÉ POST

ZWEITER GEFANGENER
BART DRIESSEN

ROTTERDAMS PHILHARMONISCH ORKEST

KOOR VAN DE NEDERLANDSE OPERA
instudering WINFRIED MACZEWSKI

IN COPRODUCTIE MET
DE MAGGIO MUSICALE FIORENTINO,
FLORENCE

De opera wordt in het Duits gezongen en Nederlands boventiteld. De voorstelling duurt circa 2 uur en 40 minuten. Er is 1 pauze.

Het operaboek *Fidelio* is verkrijgbaar in Het Muziektheater. Daarin zijn onder meer een uitgebreide synopsis, en het libretto in het Duits en in een Nederlandse vertaling opgenomen. Verder een originele bijdrage van Ian Burton, en teksten van Primo Levi, Bertolt Brecht en Richard Wagner. De prijs is € 8,-.

Voordrachten



Maarten Zweers

MACBETH

maandag 3 maart van 20.00-22.30 uur

DIE ZAUBERFLÖTE

maandag 31 maart van 20.00-22.30 uur

Keizersgracht 606, Amsterdam

Kosten: € 20,- , tot 25 jaar beperkt aantal vrijplaatsen

De voordrachten beogen een universele analyse, onafhankelijk van welke productie dan ook. Tekstboek, muziek en toneelbeeld worden in hun betekenis en onderlinge samenhang beschouwd. Diverse muzikale fragmenten worden beluisterd.

Dit seizoen ook uitgebreide voordrachten-cycli over "Macbeth", "Die Zauberflöte" en vele opera's van Wagner in diverse steden.

Shakespeare's "De Storm"

In november in 5 steden, in 2 voordrachten op een za. of zo., met fragmenten uit een indrukwekkende BBC-verfilming met grote Engelse acteurs en Nederlandse ondertiteling.

Inlichtingen en opgave: Maarten Zweers
Pr. Beatrixlaan 13, 3708 CA Zeist; tel.: 030-6919389;
e-mail: maarten_zweers@hotmail.com

OPERA AANBIEDINGEN — TIJDELIJK VOORDELIGER —

L. VAN BEETHOVEN **FIDELIO**
C. Ludwig, J. Vickers, G. Frick, cd € 24,99
Philh. Orch. & Chorus olv O. Klemperer
G. Benackova, J. Protschka, N. Archer, dvd € 36,99
Royal Opera House olv C. von Dohnányi

GIUSEPPE VERDI **MACBETH**
C. Bergonzi, L. Rysanek, L. Warren, cd € 19,99
Metropolitan Orch & Ch. olv E. Leinsdorf
R. Bruson, M. Zampieri, J. Morris, dvd € 44,99
Deutsche Oper Berlin olv G. Sinopoli

W. A. MOZART **DIE ZAUBERFLÖTE**
C. Oelze, M. Schade, C. Sieden, cd € 39,99
Monteverdi Choir, E.B.S. olv J.E. Gardiner
K. Battle, L. Serra, F. Araiza, B. Kluff, dvd € 24,99
Metropolitan Orch. & Ch. olv J. Levine

VERZENDING DOOR HET HELE LAND

INKOOP EN VERKOOP VAN 2E HANDS CD'S

CONCERTO

Utrechtsestraat 52-60
1017 VP Amsterdam
telefoon 020-6266577
telefax 020-6278084
open ma-za 10.00 tot 18.00,
zo 12.00 tot 18.00 uur
donderdag koopavond
inkoop ma-za 10.00 tot 12.00



Gounods meesterlijke opera Faust m.m.v. Leontina Vaduva



dinsdag 4 maart 2003
Grote Zaal 19.00 uur

Vlaams Radio Orkest en Koor
o.l.v. Pier Giorgio Morandi
met o.a. Leontina Vaduva

Gounods beroemdste opera over de
man die zijn ziel aan de duivel
verkocht met adembenemend mooie
aria's, indrukwekkende koorscènes en
subliem klinkende orkestpartijen.

LPC

Entree € 32 € 24 € 14
Met reductie € 27 € 20 € 12

Reserveer nu kaarten voor Faust en ontvang een programmatoelichting!
De programmatoelichting wordt uitgegeven tegen inlevering van (een
kopie van) deze advertentie op 4 maart 2003 bij de programmabalie in
de Doelen. 1 toelichting per advertentie



de doelen

Concert- en
congresbouw
Rotterdam

reserveren:
kassa 033 217 37 37
www.doelens.nl

Geheel verzorgde muziekreizen onder deskundige begeleiding
door specialisten van de klassieke muziek, opera en kunst/
architectuur/cultuurgeschiedenis. Ons aanbod voor deze winter:

- Herfst-muziekkreis, Londen (27 nov)
- Kerst-muziekreizen Baden-Baden, Leipzig, Praag, Parijs,
Wenen, Venetië en Rome
- Oud/nieuwjaars-muziekkreis, München
- Muziekkreis naar de Mozartwoche, Salzburg (vertrek 29 jan)
- Lentefestival, Boedapest (vertrek 20 maart)

Vraagt u onze brochure aan op onderstaande adressen:

Postbus 68 Keizersgracht 701
9363 ZH Marum 1017 DW Amsterdam
tel. 0594-643222 / 644667 tel. 020-622 4343 / 624 6564
Email: info@ucello.nl (lid SGR)
Website: www.ucello.nl

UCCELLO

cultuur reizen



Ook opera geef je cadeau met
De THEATER & CONCERTbon

www.theaterenconcertbon.nl

Marijke Schouten

‘Fidelio’: Een nieuw kasteel op oude ruïnes

Het liefst hield Ludwig van Beethoven zich bezig met nieuwe composities: die zag hij als een totaalbeeld voor zich en hoefde hij nog slechts secuur op het notenpapier te noteren. Maar zijn enige opera *Fidelio* heeft hij een decennium lang in ondefinitieve staat achter zich aan gesleept. Drie verschillende versies kende het muziekdrama – twee onder de naam *Leonore*, een als *Fidelio* – voorafgegaan door wel vier verschillende ouvertures, vóór het publiek er zonder voorbehoud geestdriftig op kon reageren. Beethoven zelf heeft ook die laatste versie nooit helemaal van harte omarmd.

Dat Beethoven, de componist van grote symfonieën, in 1803 aan de schetsen begon van een opera, was de ‘schuld’ van librettist en theaterdirecteur Emanuel Schikaneder, die nauw met Mozart had samengewerkt, onder meer aan *Die Zauberflöte*. Schikaneder stelde Beethoven zijn libretto *Vestas Feuer* ter hand, waar de componist weliswaar enthousiast aan begon, maar dat hij al gauw terzijde legde omdat, aldus de toondichter, ‘proza en poëzie het niveau hebben van de markt-wijven hier’.

Beethoven was inmiddels wel warmgelopen voor het schrijven van een opera, het enige genre-pad waarop hij nog geen stappen had gezet. Hij vraagt Joseph von Sonnleithner, secretaris van het Weense Hoftheater, met gezwinde spoed een bestaand libretto te adapteren van de Fransman Jean Nicolas Bouilly, met de titel *Léonore ou l’amour conjugal*, en begint dan met hernieuwd enthousiasme aan wat zijn eerste en ook laatste opera zal worden.

Maar ook dit project gaat niet van een leien dakje. Problemen met tekstschrijvers, theaterdirecties, uitvoerders en de censuur stagneerden een vlotte realisering van de opera, en ondanks de opperste concentratie die hij ijverig aan de dag legde om zijn ambitieuze plannen rond zijn eersteling snel te verwezenlijken, reed Beethoven zichzelf herhaaldelijk in de wielen. Er verstrijken twee jaren voor Beethovens *Leonore, oder der Triumph der ehelichen Liebe* op 20 november 1805 in première gaat. In die tijd verschenen er nog twee opera’s op Bouilly’s libretto op de planken – een van Ferdinando Paër en een van Giovanni Simone Mayr – wat de theaterdirectie doet besluiten om Beethovens *Leonore*, onder heftig protest van de componist, aan te kondigen als *Fidelio*, om verwarring met de andere *Leonores* te voorkomen.

Woelige tijd

Wat Beethoven voor ogen stond met zijn *Leonore*, was het type opera in moderne stijl waaraan later het etiket ‘Verschrikings- en reddingsopera’ gehecht zou worden. Het zijn op de Franse Revolutie geïnspireerde opera’s die het thema van de bevrijding uit onterechte gevangenschap gemeenschappelijk hebben. Individuele opofferingen, heldhaftig gedrag en standvastige politieke overtuigingen zijn de vaste ingrediënten, die tezamen dienen als toonbeeld van hoogstaande humaniteit in een in politiek opzicht onoverzichtelijke en woelige tijd. Met zijn keuze voor Bouilly’s libretto haalde Beethoven alle kenmerken van dit tijdgebonden operagenre in huis.



Ludwig van Beethoven (Schilderij van W. J. Mähler, 1815)

De plot komt op het volgende neer. Vermomd als de knecht Fidelio dringt Leonore door in de gevangenis waar haar echtgenoot Florestan op vage politieke verdenkingen vastzit, met de bedoeling hem daaruit te bevrijden. Hij/zij wordt het hulpe van gevangenvaarder Rocco. Fidelio wekt met zijn ijverige toewijding het vertrouwen van Rocco, die hem uiteindelijk toelaat tot de allerdiepste kerker waar Florestan in de duisternis geketend ligt. Wanneer gevangenisdirecteur Pizarro op een kwade dag naar de onderaardse gewelven komt om zijn aartsvijand Florestan te elimineren, en Fidelio en Rocco de opdracht krijgen alvast het graf te graven, weet Leonore dat het tijd is om haar identiteit prijs te geven. Zij redt haar echtgenoot door Pizarro met een pistool onder schot te nemen.

De keuze voor een travestierol als protagonist in *Leonore/Fidelio* is niet per se de keuze voor een frivol toneelelement – al wijst de liefde die Rocco’s dochter Marzelline voor Fidelio voelt wél in die richting – maar sluit evenzeer aan bij een mode in die tijd. Er werden rond 1800 boeken volgeschreven over dappere meisjes die in soldatenkleren hun geliefden tot aan het oorlogsfront volgden, of over heldhaftige vrouwen die zich in mannenkleding op het revolutionaire strijdtoneel waagden.

Dat de componist er zo mee worstelde om dit reddingsgegeven tot een opera te maken – ‘van al mijn kinderen heeft dit kind mij het

hevigst in barensnood gebracht,’ schijnt hij kort voor zijn dood nog verzucht te hebben – heeft alles te maken met de hooggestemde idealen die hij erin wilde vormgeven. En dat waren, naast morele en politieke vrijheidsidealens, ook de idealen rond het huwelijk, met name de echtelijke offerbereidheid tot in de dood. Dit laatste thema moet Beethoven hebben geobsedeerd in die tijd. Hij ging ernstig gebukt onder de onbeantwoorde liefde die hij voelde voor de jonge weduwe Josephine Deym, geboren Brunsvik, die hem in het voorjaar van 1805 tot wanhoop had gedreven.

Het thema van de onbeantwoorde liefde krijgt in *Leonore* een centrale plaats in het kwartet (‘Mir ist so wunderbar’) halverwege de eerste akte, het prachtige ensemblestuk dat in de verschillende versies van de opera geen wijziging meer onderging. Met dit type kwartet met zijn canonische inzetten wijst Beethoven eerder terug in de tijd dan in de toekomst. Muzikaal suggereert dit kwartet volmaakte eenheid, maar wat de tekst betreft hebben we te maken met een monoloog in viervoud. Want de personages Jaquino, Marzelline, Rocco en Leonore uiten ieder – deels gelijktijdig – hun persoonlijke hartenkreten jegens elkaar, zonder dat de anderen zich aangesproken weten. Jaquino is immers verloofd met Marzelline, maar Marzelline (‘Mir ist so wunderbar’) is verliefd op Fidelio (‘Sie liebt mich, es ist klar’). Rocco gaat akkoord met een huwelijk van

zijn dochter met Fidelio ('Sie werden glücklich sein') en Jaquino vreest het ergste ('Mir sträubt sich schon das Haar'). En zo klinkt er in de vocale canonische inzetten een vergelijkbaar canonisch hartenspel: een schrijnende situatie van diepe, onbeantwoorde passies.

Eerste en tweede versie

De première van *Leonore*, zoals Beethoven zijn opera stug volhoudend bleef noemen, bracht niet het succes waarop de componist gehoopt had. De externe omstandigheden werkten ook niet bepaald mee. Vooruitlopend op de dreigende bezetting door Napoleons leger waren de keizerin en de Weense beaumont de stad ontvlucht. Enkele dagen later werd Wenen daadwerkelijk ingenomen. En zo kon het gebeuren dat het premièrepubliek niet bestond uit de vertrouwde Beethoven-supporters, maar dat de zaal bezaaid was met Franse officieren, die het Duits niet machtig waren en de tekst dus niet konden volgen. Het publiek was dan ook niet erg enthousiast, en ook de critici waren terughoudend. Men onderkende dat de muziek fraaie gedeelten bevatte, maar in zijn totaliteit beoordeelde de pers de opera als onder de maat. Na drie voorstellingen haalde de theaterdirectie het werk wegens gebrek aan publieke belangstelling van de planken.

Beethoven zette zich, onder druk van zijn inmiddels in Wenen teruggekeerde vrienden-schaar, tegenstribbelend aan een nieuwe versie. Hij gooide het libretto om, schraptte overbodige gedeelten en componeerde een nieuwe ouverture.

De ouverture was al eerder een probleem geweest. Nog vóór de première had Beethoven het aanvankelijke voorspel, dat hooguit een theatrale opmaat vormde, maar met geen noot naar het komende drama verwees, herzien. Maar ook al was die nieuwe ouverture wel een voorafschaduw van wat zich in het drama ging voltrekken, toch schreef hij voor de tweede versie van *Leonore*, die eind maart 1806 in première ging, alweer ouverture nummer drie. Ook die derde ouverture-versie kreeg er van Beethovens vriendenkring flink van langs: te vlak, te gladgestreken, te karakterloos. Kapotgecomponerd, oordeelde Beethoven-biograaf Anton Schindler.

Ook de tweede *Leonore* was geen lang podiumleven beschoren. Na een ruzie met de theaterdirecteur baron Braun over zijn honorarium pakte Beethoven zijn partituur op en vertrok. En zo verdween de tweede *Leonore* voortijdig van het speelplan.

De laatste revisies

Van *Leonore* alias *Fidelio* zouden we mogelijk nooit meer iets vernomen hebben, als niet begin 1814 een verzoek vanuit het Kärntnertheater was gekomen om *Leonore* in reprise te nemen. De hernieuwde belangstelling voor dit werk – ook uitgevers toonden interesse – was het gevolg van het plotselinge succes dat Beethoven in 1813 had geogst met zijn theatrale orkestwerk *Wellingtons Sieg*, waarin Wellingtons overwinning op Napoleon met bombastisch muzikaal wapengekletter en kanongebulder wordt gevierd.

Beethoven ging akkoord met een reprise van *Leonore*, maar eiste tijd voor een nieuwe herziening van de opera. Met zijn goede vriend de dichter Georg Friedrich Treitschke,



op dat moment regisseur in dat Kärntnertheater, werkt Beethoven aan de revisie van zijn opera, die vanaf nu zijn definitieve naam *Fidelio* krijgt. Treitschkes rol in deze laatste revisie kan niet genoeg worden gewaardeerd. Niet alleen brengt hij feitelijke verbeteringen aan in het libretto, met zijn adequate veranderingen tilt hij Beethoven ook over zijn revisieweerzin heen.

'Je verbeteringen voor mijn opera heb ik met veel genoegen doorgenomen,' schrijft de dankbare componist aan zijn vriend. 'Ze verlenen me de motivatie om op oude ruïnes een nieuw kasteel te bouwen. [...] Als jij niet zo je best had gedaan om alles zo voortreffelijk te verbeteren, waarvoor ik je eeuwig dankbaar ben, zou ik de moed niet kunnen opbrengen eraan te gaan werken. Dankzij jouw inspanningen konden bruikbare onderdelen van een gestrand schip worden gered.'

Met deze *Fidelio*-versie oogstte Beethoven eindelijk het langverwachte publieke succes, ook al was de nieuwe ouverture – inmiddels de vierde – bij de première op 23 mei nog niet af, en klonk er als noodsporg de ouverture *Die Ruinen von Athen*. Beethoven: 'Het publiek klapte, maar ik schaamde me dood, want het paste niet bij het geheel.'

Bij de tweede voorstelling ging de nieuwe ouverture wel in première, die door het publiek 'mit rauschendem Beifall' werd ontvangen.

Zie ook het artikel van Klaus Bertisch in het DNO-programmaboek bij *Fidelio*

Peter van der Lint

‘Hoe denk jij dat de hemel eruitziet?’

De Canadese regisseur Robert Carsen en de Britse dramaturg Ian Burton zijn al vijftien jaar onafscheidelijk. Voor elke nieuwe operaproductie – en dat zijn er vele, omdat Carsen wereldwijd zeer *hot* is – gaat Burton met zijn opera-buddy mee. Een luxueuze omstandigheid. Carsen reist dus met zijn eigen dramaturg door de operawereld. De samenwerking begon in Genève met *Mefistofele* van Arrigo Boito, een productie die zo succesvol was dat ze inmiddels in diverse belangrijke operacentra te zien was en op video/dvd verscheen. Hoe is de combi Carsen-Burton eigenlijk ontstaan?

‘Eigenlijk was het bedoeld als een eenmalige samenwerking,’ vertelt Carsen op de ochtend van de eerste repetitiedag voor de nieuwe *Fidelio* bij De Nederlandse Opera. ‘Ik kwam uit Canada als acteur naar Groot-Brittannië en speelde met het Old Vic-gezelschap in Bristol. Ik woonde destijds in Bath en daar kwam ik Ian tegen, die les gaf in theatergeschiedenis. We werden vrienden en gingen vaak naar het theater. Van Hugues Gall uit Genève kreeg ik toen het verzoek om *Mefistofele* te komen regisseren en ik dacht voor het voorbereidende werk aan zo’n belangrijke productie direct aan Ian.’

‘Ik herinner me nog goed,’ zegt Burton, ‘hoe Robert het aan me vroeg: “Hoe denk jij dat de hemel eruitziet?” Het was een heel legitieme vraag, omdat *Mefistofele* begint met een proloog in de hemel. Ik besloot toen ter plekke dat ik met lesgeven wilde stoppen, want voor de voorbereiding van een grote enscenering ben je toch al gauw vele weken, zo niet maanden bezig. De periode viel middenin een lestermijn, dus ik kon er niet zo maar eventjes tussenuit. Maar ik had inmiddels al twintig jaar colleges gegeven, en dan wordt het wel steeds moeilijker om uit te leggen waarom een bepaalde frase in Shakespeare zo boeiend en goed is. Natuurlijk had ik toen ook al heel veel met opera; ik heb zelfs amateur-operagezelschappen geregisseerd. We deden Verdi’s *Macbeth* en *Aida* en toerden ermee naar Malta – daar zag Robert trouwens toevallig een productie van mij. De voorbereidingstijd en het succes in Genève waren geweldig, en niet lang daarna werd Robert gevraagd voor de zeven grote Puccini-opera’s bij de Vlaamse Opera. Zo was ons partnerschap bezegeld.’

En zijn er geen operahuizen met een eigen dramaturg in dienst, die moeite hebben met het feit dat de regisseur met zijn eigen dramaturg komt?

‘Nee hoor!’ zegt Carsen. ‘In tegenstelling tot veel van mijn collega’s kom ik weer nooit met een regieassistent, en iedereen weet inmiddels dat ik Ian altijd bij me heb. In de tijd dat wij begonnen, kende men in Engeland bijvoorbeeld de functie van dramaturg niet eens.’

‘En er zijn nu meer regisseurs,’ vult Burton aan, ‘die met vaste mensen om zich heen werken, zoals Ivo van Hove en Guy Joosten.’

Hoe loopt de samenwerking nou precies tussen een regisseur en een dramaturg die elkaar zo goed kennen?

Carsen: ‘Ik zou niet precies kunnen zeggen waar en hoe het proces begint. Dat ligt ook aan het feit dat wij met heel veel verschillende



Ian Burton en Robert Carsen tijdens een repetitie van *Fidelio*. (Foto: Hans Hijnering)

dingen tegelijkertijd bezig zijn en alles door elkaar bepraten. Zo gaan we nu hier *Fidelio* doen, maar tegelijk werken we door aan de *Ring*-cyclus in Keulen, waar net *Siegfried* in première ging, en bereiden we een Ute Lemper-show voor, die in juni in Berlijn van start moet gaan. Maar natuurlijk is het zo dat Ian begint met het eerste onderzoek naar plaats en tijd van het werk dat we gaan doen. Meestal is zo’n onderzoek van Ian heel diepgaand en grondig. Ik laat hem rustig zijn werk doen en in de tussentijd probeer ik zelf ideeën te ontwikkelen met mijn decorbouwer, kostuumontwerper en belichter. In die beginfase houden we ons voorbereidend werk strikt gescheiden.’

Burton: ‘We zijn ons bewust van het feit dat we een grote verantwoordelijkheid naar het werk hebben en dat alles wat we rondom een opera bedenken maar een voorstel is. Er zijn werkelijk duizend verschillende manieren om een opera op de planken te brengen. En natuurlijk is onze benadering van *Fidelio* heel anders dan die van bijvoorbeeld *L’italiana in Algeri*.’

Een prachtige mix

Robert Carsen regisseerde *Fidelio* al eens eerder – zonder hulp van Burton – lang geleden in Canada. Begint hij bij een nieuwe enscenering weer helemaal van voren af aan?

‘Nee. Ik vond dat die enscenering toen heel erg geslaagd was en het zou zonde zijn

om alles van toen overboord te zetten. Omdat ik *Fidelio* al een keer deed, ben ik erg vertrouwd met de moeilijkheden, de grote thema’s en de mogelijkheden van deze onbehaaglijke en verontrustende opera. *Fidelio* schreeuwt erom te worstelen met heel belangrijke kwesties. Zonder al te veel te willen zeggen over hoe we het hier gaan doen, was ik al snel overtuigd dat ik niet iets theatraals wilde. Ik vind het niet toepasselijk om in dit werk met erg veel scenische elementen te werken. Ik wil me bezighouden met het drama en niet met toneelmatige kunstgrepen en listigheden. Wat dat betreft, zal deze *Fidelio* in aanpak wel lijken op de productie van Poulencs *Dialogues des Carmélites*, die ik bij DNO met Ian deed. In zoverre dat beide opera’s heel grote, abstracte thema’s tot onderwerp hebben: geloof, onrecht, vrijheid, politiek, en dat het me niet zozeer gaat om de voortgang van het verhaaltje. Ik denk dat in beide opera’s de toeschouwer op een gegeven moment bij zichzelf te rade moet gaan hoe hij of zij met deze grote kwesties om zou gaan.’

Burton: ‘Daarbij zijn er natuurlijk wel bepaalde regels die we moeten respecteren, bijvoorbeeld: welke wereld willen we creëren in termen van wanneer en waar? Ik kwam al snel uit bij het beeld van de wereld als één grote gevangenis. Voor ons ‘vrije’ westerlingen is het onvoorstelbaar hoe het is om van je vrijheid en je rechten beroofd te zijn. Voor Beethoven kwam dat alles al iets dichterbij,



omdat Wenen door de vijand bezet was toen hij aan de opera werkte. De hele stad was als het ware een gevangenis.'

Ziet u problemen in het feit dat *Fidelio* een Singspiel is, een operavorm dus waarin gesproken dialogen voorkomen?

Carsen: '*Fidelio* is een prachtige mix van tekst, zang en muziek, haast een brechtiaans model. Veel hangt uiteraard af van de zangers, maar ik vind het een geweldig voordeel en een enorme uitdaging om met gesproken woord te kunnen werken. De dialogen vinden wij wel te lang en soms zwak, en we hebben er ook in geknipt. We hebben zelfs overwogen om de dialogen te laten herschrijven, maar uiteindelijk wilde ik dat toch niet. Ik ga de uitdaging aan om met het werk zoals het is aan de slag te gaan, met hier en daar een kleine aanpassing. Het is prachtig om te zien hoe in dit werk de gesproken teksten onder grote druk en spanning veranderen in lyrische ontboezemingen.'

Om terug te komen op de grote thema's van *Fidelio* – zijn die voor een hedendaags publiek nog navoelbaar, zonder een moderne visie die wel tegen de muziek in móét gaan?

'Je kunt niet om het feit heen,' zegt Burton, 'dat er heel veel veranderd is sinds het ontstaan van deze opera. Deze uitzonderlijke prestatie van deze vrouw, de heroïsche kwaliteit van deze Leonore – die overigens echt bestaan heeft – is nu niet meer zo navoelbaar. We kunnen tegenwoordig niet alleen intellectueel omgaan met onrecht, we kunnen het ook dagelijks zien op onze televisies. En met al die hedendaagse ellende om ons heen, dat absolute nihilisme en die alom aanwezige waanzin, kunnen we ook veel minder makkelijk meevoelen met de euforie die Beethoven aan het slot muzikaal

oproept. Het vieren van de vrijheid van heel de mensheid is nu veel minder makkelijk dan in Beethovens tijd.'

Carsen: 'En toch moeten we ervoor waken dat we geen modern cynisme aan het werk gaan opleggen. Die euforie is er ook nu soms nog wel: het vallen van de muur in Berlijn, het einde van dictator Ceauçescu in Roemenië. Alleen wordt die euforie tegenwoordig weer zo snel gevolgd door nieuwe ellende. En dus ga ik ervan uit dat Florestan aan het eind wel gered is, maar dat betekent nog niet dat de hele mensheid gered is. Beethovens muziek doet je vermoeden van wel en ik wil dat beeld zeker niet verwoesten, maar dat ik er een eigen draai aan moet geven, lijkt me duidelijk. Misschien was Beethoven optimistischer dan ik wat dat betreft, maar ten tijde van zijn laatste revisie van *Fidelio* werkte hij ook aan zijn laatste strijkkwartet, en zo vrolijk zijn die nou ook weer niet.'

Hart van het verhaal

Naast de dialogen moet een regisseur ook een manier zien te vinden om van de burgerlijke beginscènes iets te maken.

'Die scènes lijken inderdaad een probleem,' geeft Carsen toe, 'maar Beethoven was heel stellig en heeft ze niet voor niets in de opera laten staan. Het maakt ook heel duidelijk dat voor iedereen – ondanks de moeilijke situatie waarin ze verkeren – het leven gewoon doorgaat. Het vormt een soort hart van het verhaal – niemand weet precies met wat voor politieke krachten ze te maken hebben. Dat "normale" begin is eigenlijk zo voorbij; al heel snel zitten we in de innerlijke wereld van het prachtige kwartet. Ook de vaak verguisde aria van Rocco over geld zie ik in die context. Natuurlijk zingt Rocco over

geld, hij staat zo onder stress dat hij moreel ingestort is; hij heeft gecapituleerd en gaat door met zijn normale leven. Hoe zou ieder van ons gereageerd hebben in zijn situatie? We moeten ons dat echt afvragen, zeker nu, in deze tijden van oorlogstribunalen en morele rechtschapenheid. Al deze kleine zaken verdienen aandacht; in deze opera gaat het steeds van persoonlijke problemen naar iets alomvattends.'

'In die innerlijke wereld,' gaat Burton verder, 'moeten we ook de verschillende soorten liefde zien, waar het in deze opera over gaat. De hele tijd wordt er gesproken over de echtelijke liefde tussen Leonore en Florestan, maar er zijn hier twee liefdes in het geding. De grootse liefde van Leonore, liefde die tot actie leidt en daarnaast de specifieke, kleine liefde van Marzelline, een liefde als een fantasie. Leonores liefde is kosmisch, gaat verder dan puur de liefde voor Florestan. Op een bepaald moment zegt Leonore zelfs dat ze hoe dan ook deze man wil redden, ook als het Florestan niet zou blijken te zijn.'

'Mijn Leonore zal zeker als man vermomd worden,' zegt Carsen. 'Ik wil dat het publiek in een verhaal gelooft, en dan ontkom je dus niet aan dit wezenlijke gegeven in het verhaal. Net zoals ik in *Dialogues des Carmélites* ervan overtuigd was dat de nonnen in habijt gekleed moesten gaan. Maar je moet ook de kunstmatigheid van het toneel kunnen vergeten; de toeschouwers moeten als het ware voelen wat het betekent om een gevangene te zijn.'

Marianne Broeder

Inga Nielsen: 'Bij Beethoven is alles wat je zingt hoorbaar, ook je fouten'

Het is niet haar eerste *Fidelio*. Al begin jaren negentig maakte Inga Nielsen haar Leonore-debuut onder Nikolaus Harnoncourt. Later zong ze de rol onder meer onder Zubin Mehta. Na de Weense klassieken volgde Nielsen het pad verder, via de vroeg- en laatromantische opera naar het moderne repertoire. Eind januari keert de lyrische sopraan terug naar de start van een zorgvuldig opgebouwde carrière.

Wie haar zag en hoorde in de loodzware, lichtzinnig-wulpse rol van Salome, afgelopen jaar bij De Nederlandse Opera, wist het wel: Inga Nielsen is een operazangeres in hart en nieren. Ze beaamt het volmondig. 'Als ik zingen met acteren kan combineren, voel ik me het meest comfortabel,' zegt ze, 'liefst natuurlijk met een sterke regie. Het zingen wordt daardoor makkelijker omdat je helemaal in de rol kunt kruipen. Ik vind dat het acteren net zo goed moet zijn als de zangprestaties. Aan het begin van mijn carrière heb ik veel Bach gezongen: cantates en de passies. Die werken zijn zo goed dat ze niet méér nodig hebben. De dramatiek die uit de muziek en de tekst spreekt, is voldoende. Hoezeer ik ook hecht aan het concertrepertoire, later merkte ik dat ik liever niet stilsta als ik zing. Het kan gebeuren dat je plotseling verstijft en dat de stem dan ook vast gaat zitten. Als ik zing, wil ik alles activeren, mijn hele lichaam. Zingen is tenslotte een *body language*, het is meer dan alleen de uiting van de stem.'

Carrière

Nielsen begon haar carrière als lyrische sopraan met de Weense klassieken, waaronder Mozart: *Die Entführung aus dem Serail* (Konstanze), *Don Giovanni* (Donna Elvira) en *Così fan tutte* (Fiordiligi). Later volgden Beethoven: *Fidelio* (Leonore), Von Weber: *Der Freischütz* (Agathe), Puccini: titelrollen *Tosca* en *Madama Butterfly*, en diverse opera's van Richard Strauss: *Salome* (titelrol), *Der Rosenkavalier* (Marschallin), *Elektra* (Chrysothemis) en *Die Frau ohne Schatten* (Kaiserin). Gaandeweg ontwikkelde ze een voorkeur voor de grote, heftig emotionele rollen. Met beleid – dat wel, zonder overstag te gaan naar de zware Wagners.

'Die dramatische vrouwenlevens,' zegt Nielsen bijna stralend, 'heerlijk om te doen. Het vreselijke lot van Lucia di Lammermoor, die waanzinaria: fantastisch. De muziek is zo kleurrijk. Als je daar ook bij acteert, kun je een extreme expressie bereiken. Dat geldt natuurlijk ook voor Violetta (*La traviata*), Tosca, Madama Butterfly en Salome. Met Wagner ben ik voorzichtig. Je moet je grenzen altijd in de gaten houden. Ik heb werkelijk geen Isolde-stem. Ik zong Elsa (*Lohengrin*) en Elisabeth (*Tannhäuser*), en zing binnenkort Senta (*Der fliegende Holländer*). Maar daar laat ik het bij. Ik ben gevraagd voor Isolde, Turandot en Elektra, maar die rollen weiger ik. Ze liggen echt boven mijn macht.'



Inga Nielsen (Foto: Niemann)

Modern repertoire

Nielsen waagde zich tenslotte ook aan het moderne repertoire: Ligeti's *Le Grand Macabre* (Miranda), Hans Werner Henzes *Die englische Katze* (titelrol) en recent *Die Frau in Schönbergs Erwartung*. Ze geniet er zichtbaar van, 'mits,' haast ze zich eraan toe te voegen, 'het een beetje zingbaar is.'

'Mijn rol als Miranda is vrij eenvoudig, mooie lyrische muziek,' vindt ze. '*Die englische Katze* van Henze is een verhaal apart. De titelrol heeft hij speciaal voor mij gecomponeerd. Hij had de eerste akte al geschreven, maar wilde per se mij om die rol te zingen. We zijn toen bij elkaar gekomen. Hij liet me allerlei aria's zingen om mijn gaven en persoonlijkheid te leren kennen. De rest van de opera is helemaal toegeschreven naar mijn stem. Daarom is de tweede akte veel lyrischer, met lange melodieën en meer drama.'

Enkele maanden voor ons gesprek maakte Nielsen haar debuut als *Die Frau in Erwartung*, in Royal Opera House Covent Garden. Het moeilijkste wat ze ooit te doen had,

naar haar eigen zeggen, en ze is dan ook blij dat het een groot succes is geworden. 'Het is een hondslastige partij,' verzucht ze. 'Gelukkig heb ik een absoluut gehoor. Als je dat niet hebt, is het volgens mij bijna onmogelijk die rol te zingen.'

Fidelio-debuut onder Harnoncourt

Haar eerste Leonore in *Fidelio* zong Nielsen onder Nikolaus Harnoncourt, begin jaren negentig. 'Harnoncourt stond erop dat ik die rol zou zingen,' verzekert Nielsen. 'Tegenwoordig wordt Leonore vaak gezongen door grote, zware, hoogdramatische stemmen. Dat was volgens Harnoncourt beslist niet Beethovens bedoeling geweest. Hij had – zoals we van hem gewend zijn – veel onderzoek gedaan en was tot de conclusie gekomen dat de componist eerder een lichtere stemsoort voor ogen stond, zoals bijvoorbeeld van Donna Anna en Donna Elvira. Ik had al veel Elvira's gedaan, en mijn stemtype was volgens Harnoncourt zeer geschikt. Voor hem vraagt Leonore een flexibele en

IN DE WAAG

Dagelijks wisselend 3-gangen operamenu
voor € 29,50 (tussen 18.00 uur en 20.00 uur)

Restaurant-Café in de Waag

tel.: 020-4227772

email: info@indewaag.nl

www.indewaag.nl



Keuken is geopend van 18.00 uur - 22.30 uur

Mappa

nes 59 Amsterdam

020-5289170

verse pasta's
en Italiaanse
specialiteiten

keuken open van 18.00 tot 22.30

www.mappa.nl



HOTEL PULITZER

Amsterdam

Pulitzer/Motivaction Opera Brunches

i.s.m. de Opera Studio Nederland

De komende maanden zullen in Hotel Pulitzer weer de bekende operabrunches worden georganiseerd. Aria's uit opera's van o.a. Monteverdi, Verdi, Puccini, Tsjajkovski, Rachmaninov, Mozart, Saint-Saëns, Offenbach en Strauss zullen ten gehore worden gebracht. De fragmenten worden toegelicht door Hans Nieuwenhuis, directeur Opera Studio Nederland

Programma:

26 januari 2003 - Italië
23 februari 2003 - Rusland - Frankrijk
30 maart 2003 - Italië
27 april 2003 - USA - Engeland
11 mei 2003 - Moederdagspecial

Arrangementen:

Brunch + Operaconcert € 61,- p.p.
Brunch in Pulitzers Café/Bar/Restaurant (12h00 - 14h00)
Concert in Tuinzaal (14h00 - 15h00)
Operaconcert + High Tea € 37,- p.p.
Concert in Tuinzaal (14h00 - 15h00)
High Tea in Pulitzers Café/Bar/Restaurant (15h00 - 16h30)

Voor informatie over data, programma's en reserveringen:

Banquet Sales afdeling 020-3164319 (tijdens kantooruren)
Conciërge Hotel Pulitzer 020-5235222 ('s avond en in het weekend)

motivaction

bureau voor onderzoek en strategieontwikkeling

**OPERA
STUDIO**
NEDERLAND



WISSELEND THEATERMENU
DIVERSE À LA CARTE GERECHTEN
GEZELLIG NABORRELEN

l'Opera
GRAND CAFÉ

GRAAG TOT ZIENS BIJ GRAND CAFÉ L'OPERA
REMBRANDTPLEIN 27-29

1017 CT AMSTERDAM T (020) 6204754

BEZOEK OOK EENS ONZE INTERNETSITE: WWW.L-OPERA.NL



contrastrijke stem. In zijn visie was ik geknipt voor de rol.'

Later zong ze Leonore onder Zubin Mehta, wat 'natuurlijk totaal anders was. Hij gaf een traditioneel-romantische interpretatie, die haaks stond op de heldere, transparante uitvoering van Harnoncourt.'

Eeuwig actueel

Nielsen houdt veel van *Fidelio*: fantastische muziek, een goed verhaal met een mooie moraal. (De trouwe, dappere Leonore neemt verkleed als man een baan aan in de gevangenis waar haar onschuldige echtgenoot Florestan is opgesloten. Met haar slagvaardig optreden weet ze door te dringen tot de onderaardse kerkers, de moord op Florestan te verijdelen en hem in vrijheid te stellen).

'Het is een heel aangrijpend werk,' vindt Nielsen. 'Ik heb grote moeite *Fidelio* te beluisteren in de zaal, als publiek. Als je zelf meezingt, ervaar je het vanuit een ander perspectief. Dan ben je als het ware meer bezig met je eigen optreden. Het onderwerp – het lot van gevangenen – is oneindig triest en van alle tijden. Natuurlijk wordt het door Leonores optreden een *success story*, een overwinning op het onrecht. Maar er zijn overal ter wereld zoveel onschuldige gevangenen. Het probleem blijft helaas eeuwig actueel.'

Leonore

De uitbeelding van Beethovens Leonore lijkt geen sinecure. Leonore is een liefhebbende, tedere vrouw, maar neemt tegelijk de pose

aan van een stoere man, die onzekerheid trotseert en gevaar zonder vrees tegemoet treedt. Nielsen denkt er anders over.

'Leonore is puur vrouwelijk, absoluut niet manlijk,' vindt zij. 'Ze is een echte vrouw, teder, dapper en slagvaardig. Haar mannenpose stelt niks voor. Zij heeft maar één doel: haar man te bevrijden, en is tot alles in staat om dat te bereiken. Ze kleedt zich als een man, gedraagt zich als een man, verdraagt de verwarring van de verliefde Marzeline, maar doet dat alles uit zuivere liefde voor Florestan. Ze wil haar man redden, en moet daarom heel wilskrachtig zijn en oneindig dapper. Mannenkleren aantrekken en heldhaftig optreden in die gevangenis: wat ze doet, is heel riskant. Stel dat iemand erachter komt wie ze is. Ze is een heldin, niet minder.'

Vocale eisen

Nielsen heeft de nodige ervaring in het zingen van lastige rollen met als summum, vindt ze, de notoir moeilijke Norma van Bellini. Toch blijft ook Leonore zelfs na zoveel uitvoeringen bepaald geen sinecure.

'Beethoven is altijd moeilijk voor zangers,' vindt Nielsen. 'Hij componeerde geweldig voor orkest en voor instrumentale ensembles. Hij behandelt de menselijke stem als een instrument, daarom liggen de vocale eisen hoger. Daar staat tegenover dat de muziek zo fantastisch is dat je toch een manier vindt om die rol goed te zingen. Je wilt tot uitdrukking brengen wat hem voor ogen stond, wat hij heeft getoonzet. En *Fidelio* blijft een klassiek werk. Je kunt

niet bedolven worden onder het orkest, zoals dat het geval kan zijn bij Strauss of Wagner. Elke toon, elke wending, alles wat je zingt, is duidelijk hoorbaar, ook je fouten. Dat betekent dat je ontzettend gedisciplineerd moet zingen. Je staat veel meer alleen dan bij bijvoorbeeld Puccini of Verdi, waar je je ook een beetje kunt verschuilen achter het orkest. Net als bij Mozart moet het glashelder zijn, zeer exact en hopelijk heel mooi.'

cd:

Beethoven, *Fidelio*. Nicolaus Esterházy Sinfonia & Hungarian Radio Chorus olv Michael Halász. Met Inga Nielsen, Gösta Winbergh, Kurt Moll, Alan Titus, Edith Lienbacher, Herwig Pecoraro en Wolfgang Glashof. (Naxos Opera Classics, 8.660070-71)

Voor een speciale aanbieding in de Muziektheaterwinkel zie pagina 29.

Macbeth

*'Een vlek... nog steeds!
Ga weg, vervloekte vlek!
Één... twee... het is zover!
Je beeft?... Je durft niet naar binnen!
Ben jij zo'n laffe krijgsman?
O, schande!... Toe, schiet op!
Wie kon denken dat die oude man
nog zo veel bloed had!'*

Op de terugweg van een glorieus veldslag komen de Schotse legeraanvoerders Macbeth en Banco een groepje heksen tegen, die hun de toekomst voorspellen: Macbeth zal heer van Cawdor en vervolgens koning van Schotland worden, maar Banco zal vader van koningen worden. Bodem berichten de vervulling van de eerste profetie. Lady Macbeth leest een brief van haar man, waarin hij vertelt over deze gebeurtenissen en de komst van koning Duncan aankondigt, die op hun kasteel zal overnachten. De op macht beluste Lady haalt haar man over de koning 's nachts van het leven te beroven. Macbeth pleegt de moord, waarna de Lady de dolk teruglegt in Duncans kamer en de kleding van diens lijfwachten met bloed besmeurt om de verdenking op hen te laden. Allen uiten hun ontzetting als de moord wordt ontdekt.

Macbeth is koning geworden, maar blijft ongerust over de voorspelling betreffende Banco. Hij besluit hem en zijn zoon te laten doden. Banco wordt vermoord, maar zijn zoon weet te ontkomen. Een van de moordenaars meldt Banco's dood aan Macbeth, die 's avonds een feest geeft. Tot zijn ontzetting verschijnt daar de geest van Banco. De koning wordt gek van angst en de geschokte gasten vertrekken.

Om meer over zijn toekomst te vernemen gaat Macbeth terug naar de heksen. Zij waarschuwen hem voor Macduff, maar voegen eraan toe dat niemand die uit een vrouw is geboren hem kan deren en dat zijn heerschappij slechts ten onder zal gaan als het bos van Birnam oprukt naar zijn kasteel. Lady Macbeth haalt de koning over Macduff en zijn gezin uit de weg te ruimen.

Macduffs vrouw en kinderen zijn vermoord, maar hijzelf is ontkomen. Samen met Malcolm, de zoon van Duncan, verzamelt hij troepen bij de Schotse grens. Als camouflage dragen alle soldaten bij de bestorming van het kasteel van Macbeth een tak uit het bos van Birnam. Lady Macbeth is door haar eigen gruweldaden waanzinnig geworden. Een arts en een hofdame waken 's nachts bij haar, en horen hoe zij slaapwandelen en hardop pratend alles bekent. Nog diezelfde nacht sterft zij. Macbeth raakt in paniek als hij hoort dat het bos van Birnam het kasteel nadert. In de confrontatie met Macduff blijkt bovendien hoe deze niet op natuurlijke wijze ter wereld kwam, maar voortijdig uit de buik van zijn moeder werd gehaald. In een tweegevecht met Macduff sneuvelt Macbeth.





vr 7 MRT 2003 première	20.00 UUR
ma 10 MRT	20.00 UUR
do 13 MRT	20.00 UUR
zo 16 MRT	13.30 UUR
wo 19 MRT	20.00 UUR
za 22 MRT	20.00 UUR
di 25 MRT	20.00 UUR
vr 28 MRT	20.00 UUR

Kaartverkoop vanaf 7 februari.
Bel het Kassa-besprekbureau van
Het Muziektheater: 020-6255455, of een van
de andere verkooppunten (zie pag. 28).
On-line reserveren: www.dno.nl

Bij het ter perse gaan zijn er nog kaarten
verkrijgbaar.

Inleidingen *Macbeth*
door Frans Schalkwijk
in de Boekmanzaal (Stadhuys)

ma 10 MRT	18.30 UUR
wo 19 MRT	18.30 UUR

Deze lezingen zijn **gratis toegankelijk voor alle belangstellenden.**



GIUSEPPE VERDI
1813-1901

Macbeth

MELODRAMMA IN QUATTRO ATTI
LIBRETTO VAN
FRANCESCO MARIA PIAVE

muzikale leiding
CARLO RIZZI

regie
LUC BONDY

decor
ROLF GLITTENBERG

kostuums
RUDY SABOUNGHI

licht
DOMINIQUE BRUGUIÈRE

choreografie
LUCINDA CHILDS

MACBETH
ANDRZEJ DOBBER
BANCO
ANDREA SILVESTRELLI
LADY MACBETH
CAROL VANESS
DAMA DI LADY MACBETH
JANNY ZOMER
MACDUFF
JULIAN GAVIN
MALCOLM
CARLO BOSI
MEDICO/DOMESTICO/SICARIO
ROBERTO ACCURSO

NEDERLANDS PHILHARMONISCH ORKEST

KOOR VAN DE NEDERLANDSE OPERA
instudering WINFRIED MACZEWSKI

ORIGINELE PRODUCTIE VAN
SCOTTISH OPERA/
EDINBURGH INTERNATIONAL FESTIVAL
IN COPRODUCTIE MET
WIENER FESTWOCHEEN EN
OPÉRA DE BORDEAUX

De opera wordt in het Italiaans gezongen
en Nederlands boventiteld.
De voorstelling duurt circa 2 uur en 40 minuten.
Er is 1 pauze.

Het operaboek *Macbeth* is verkrijgbaar
in Het Muziektheater. Daarin zijn onder
meer een uitgebreide synopsis, en het
libretto in het Italiaans en in een Neder-
landse vertaling opgenomen. De prijs
is € 8,-.

Frits Vliegenthart

‘Macbeth’ – Verdi’s ‘Schotse’ opera

De drama's van de grote Engelse dichter en toneelschrijver William Shakespeare hebben bijna driehonderd keer een componist geïnspireerd tot het schrijven van een opera. Hiermee laat Shakespeare andere belangrijke theaterauteurs als Racine, Goldoni, Goethe, Schiller en Hugo mijnenver achter zich. Slechts weinige van die op Shakespeare gebaseerde opera's hebben echter repertoire kunnen houden, met als de bekendste voorbeelden Giuseppe Verdi's meesterwerken *Macbeth*, *Otello* en *Falstaff*, Benjamin Britten's *A Midsummer Night's Dream*, Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* en Ambroise Thomas' *Hamlet*. Hedendaagse componisten putten nog steeds graag uit de ruime voorraad komedies en tragedies van het tijdloze genie Shakespeare. Vorig seizoen bracht De Nederlandse Opera een alom bejubelde productie van Aribert Reimanns *Lear* uit, en Manfred Trojahn, die voor Mozarts *La clemenza di Tito* (in december 2002 bij DNO) de recitatieven opnieuw componeerde, schreef de Shakespeare-opera *Was ihr wollt* (München 1998), gebaseerd op *Twelfth Night*.

Juist de op eenzame hoogte staande kwaliteit van Shakespeares teksten, met hun psychologisch inzicht, volmaakte formuleringen en geestige woordspelingen maakt het uitermate lastig om ze tot libretto's te bewerken. Bovendien is de opera een op zichzelf staande kunstvorm, die zijn eigen eisen stelt aan de componenten tekst en muziek, en aan hun onderlinge relatie. Meestal moet het aantal personages worden teruggebracht en de handeling omwille van de timing worden ingedikt.

Ook Giuseppe Verdi hield bijzonder veel van Shakespeare, en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij (al sinds 1843) hoopte een opera te kunnen schrijven naar *King Lear*, *The Tempest* of *Hamlet*. Zijn eerste Shakespeare-opera werd echter *Macbeth*. Het scheppingsproces verliep moeizaam: de componist verzuchtte dat geen werk hem zo veel hoofdbrekens had gekost als *Macbeth*, terwijl juist dit geesteskind hem het meest na aan het hart lag. Was het de vloek die op 'The Scottish Play' rust, of kwam het doordat Verdi nog niet kon samenwerken met de bekwame librettist en Shakespeare-expert Arrigo Boito, die hem bij *Otello* en *Falstaff* terzijde zou staan?

Een lievelingsdichter

Toen een Franse recensent de Parijse *Macbeth*-versie van 1865 bekritiseerde, was het vooral diens bewering dat Verdi zijn Shakespeare niet zou kennen, die de componist tot razernij bracht. In een brief aan de impresario en uitgever Léon Escudier schreef hij: 'Het kan zijn dat ik *Macbeth* geen recht heb gedaan, maar dat ik mijn Shakespeare niet zou kennen, niet zou begrijpen en niet aanvoelen, – nee, o God, nee! Hij is een van mijn lievelingsdichters. Ik ken hem al sinds mijn vroegste jeugd en ik ben hem altijd blijven lezen en herlezen.'

Na *Attila* (Venetië, maart 1846) had Verdi diverse plannen voor nieuwe opera's. Drie opties voor een onderwerp waren er in 1847 overgebleven: Shakespeares *Macbeth*, Schillers *Die Räuber* en Grillparzers *Die Ahnfrau*. De laatste titel viel al snel af, waarna Verdi zijn beslissing liet afhangen van de beschikbaarheid van bepaalde zangers. Als Lanari, de intendant van het Teatro della Pergola in Florence de tenor Gaetano Fraschini zou kunnen engageren voor de rol van Carlo (Karl Moor), werd het *I masnadieri*



('Die Räuber'). Toen dit niet het geval bleek, koos Verdi voor *Macbeth*, op voorwaarde dat de bariton Felice Varesi, beroemd om zijn acteertalent, de titelrol zou zingen en de sopraan Sofia Loewe de partij van Lady Macbeth.

Honderdvijftig keer

Groot was dan ook de schok toen Verdi bij aankomst in Florence ontdekte dat Sofia Loewe, die haar stem kwijt was, vervangen was door Marianna Barbieri-Nini. Deze zangeres beschreef later hoe Verdi haar en Varesi nog tot op de avond van de generale repetitie het duet uit de eerste akte uitten-treuren liet repeteren, net zolang totdat het door hem gewenste resultaat was bereikt:

'Toen iedereen gekleed en wel stond aange-treden, het orkest in de bak en het koor op het toneel, wenkte Verdi mij en Varesi om achter de coulissen te komen. Daar gaf hij ons te verstaan dat wij met hem naar de

foyer moesten komen voor een laatste repetitie van dat vervloekte duet. "Maestro," protesteerde ik, "we hebben ons Schotse kostuum al aan, hoe moet dat nu?" "Daar doe je maar een jas overheen." En Varesi, die dit vreemde verzoek hoog opnam, zei zelfs met stemverheffing: "Maar we hebben dat al honderdvijftig keer gerepeteerd, in godsnaam!" "Als ik u was, zou ik mijn mond maar houden – binnen een halfuur heeft u het honderdeenenvijftig keer gerepeteerd!" Hij was een tiran die gehoorzaam moest worden. Ik herinner me nog de duistere blik die Varesi Verdi toewierp toen wij achter de Maestro aan naar de foyer liepen. Zijn hand omklemde de knop van zijn degen, alsof hij op het punt stond Verdi te vermoorden, zoals hij later Duncan zou vermoorden.'

Na de zeer geslaagde première op 14 maart 1847 bedankte Verdi zijn prima donna, waarbij hij van ontroering geen woord kon uitbrengen, zoals zij vertelde: 'Met dit

moment van diepe sympathie voelde ik mij ruimschoots beloond voor al die maanden van keihard werken en voortdurende onrust.'

Verdi droeg *Macbeth* op aan zijn schoonvader en weldoener, Antonio Barezzi: 'Hier is mijn *Macbeth*, waar ik meer van hou dan van al mijn andere opera's, en die mij voor u het waardigste geschenk lijkt.'

Lelijk en boosaardig

Een tiran of niet, Verdi wist wat hij wilde en waarom hij dat wilde. Ook bij latere uitvoeringen van *Macbeth* bleef hij zijn scheping volgen. Toen bij een productie in Napels (1848) Eugenia Tadolini was gevraagd als Lady Macbeth, schreef de componist aan de regisseur Salvatore Cammarano een bezorgde brief, die een goed inzicht biedt in Verdi's visie: 'Tadolini heeft te grote kwaliteiten voor deze rol! Dit zal u wellicht absurd lijken!... Tadolini heeft een mooi en aantrekkelijk uiterlijk, en ik wil dat Lady Macbeth lelijk en boosaardig is. Tadolini heeft een prachtige, heldere en krachtige stem; en ik zou voor de Lady een ruwe, verstikte, donkere stem willen hebben. De stem van Tadolini heeft iets engelachtigs; ik zou willen dat de stem van de Lady iets duivels heeft. [...] Maak hen [de theaterdirectie en Mercadante, de dirigent, FV] erop attent dat in deze opera twee nummers het belangrijkste zijn: het duet tussen de Lady en haar echtgenoot, en de slaapwandelscène. Als deze nummers mislukken, is de opera verloren. Deze nummers mogen beslist niet gezongen worden: ze moeten worden geacteerd en gedeclameerd met holle, versluisde stemmen. Anders wordt het hele effect tenietgedaan. Het orkest moet worden getemperd.'

De Lady is een fascinerend personage, meer dan haar man, die weliswaar ambitieus is en een moedige militair, maar die zich telkens door haar op sleptouw laat nemen. Dit laatste is bij Verdi overigens nog meer het geval dan bij Shakespeare. De sterke vrouwenfiguur gaat terug op een historisch model, een zekere Gruoch ($\pm 1005\text{-}\pm 1055$), kleindochter van de Schotse koning Kenneth III. Laatstgenoemde werd in Gruochs geboortjaar vermoord door Malcolm II. Gruochs koninklijke afstamming ondersteunde misschien Macbeths aanspraken op de troon, hoewel er geen enkel bewijs is dat zij hem daartoe aanspoorde, laat staan hem aanzette tot moord. De haar toegedichte criminele aanleg, die haar zo interessant maakt, komt geheel voor rekening van Shakespeare.

Over de historische Macbeth zijn er evenmin als over zijn echtgenote belastende feiten bekend. Net als koning Duncan overigens was hij een kleinzoon van Malcolm II, de moordenaar van Kenneth III. Macbeth doodde Duncan niet in diens bed, maar tijdens een veldslag met als inzet de Schotse troon. Het enige feit dat bij Shakespeare historisch helemaal klopt, is de invasie onder leiding van Malcolm (III), die Macbeth uitdaagde tot een tweegevecht en hem doodde.

Naar de Parijse versie

Toen Escudier in 1864 Verdi vroeg aan *Macbeth* het voor Parijs onmisbare ballet toe te voegen met het oog op een reeks voorstellingen in het Théâtre Lyrique, ging deze daarmee akkoord, hoewel hij een hekel had aan wat hij noemde 'mozaïekwerk', het plaatsen



Kathleen Broderick als Lady Macbeth, Scottish Opera (Foto: Bill Cooper)

van nieuwe stukken in bestaande werken. Hij had in de achter hem liggende jaren echter een sterke ontwikkeling doorgemaakt op het gebied van harmonie, contrapunt en orkestratie, en wilde nu wel van de gelegenheid gebruikmaken om een aantal veranderingen door te voeren.

Afgezien van het verlangde ballet ging het met name om een nieuwe aria voor Lady Macbeth in de tweede akte ('La luce langue'); ingrijpende wijzigingen in de derde akte, zoals coupures in de scène met de geesten en het vervangen van Macbeths ouderwetse cabaletta door het duet 'Ora di morte'; een nieuw koor ('Patria oppressa') aan het begin van de vierde akte en het vervangen van Macbeths sterfscène door de overwinningshymne 'Vittoria! Vittoria!' Ook friste Verdi bestaande onderdelen op, zoals het duet in de eerste akte en de spookscène tijdens het banket.

Niet alle veranderingen worden tegenwoordig algemeen als verbeteringen beschouwd. Zo houdt het ballet van de heksen in de tweede akte de handeling onnodig op en is het overwinningsskoor aan het eind van de vierde akte een tikje pompeus. Daarom wordt in deze productie het ballet gecoupeerd en wordt de oorspronkelijke sterfscène uit 1847 in ere hersteld. Hierin laat Verdi met de dood van Macbeth – die in deze versie op het toneel plaatsvindt – dit personage in al zijn tragiek en existentiële eenzaamheid zien.

De première op 21 april 1865, met in de hoofdrollen Jean-Vital Ismael Jammes

(Macbeth) en Amélie Rey-Balla (Lady Macbeth), had geen succes bij het publiek. Mogelijk valt dit te verklaren uit de heersende mode in Parijs, die de voorkeur gaf aan de Franse *grand-opéra*, of uit het moderne karakter van *Macbeth*. Er is geen liefdesverhaal en in plaats van een fraaie zangkunst staat hier het drama centraal. Revolutionair in de muziekgeschiedenis is de eerste opkomst van Lady Macbeth, waarin ze niet zingt maar spreekt: de fameuze briefscène in de eerste akte. Dat de Parijse versie niet meer uit het repertoire is weg te denken, hangt onder meer samen met de zorgvuldige instrumentatie, het uitgekende inzetten van het koor en de psychologische benadering van de twee hoofdpersonen. Verdi's *Macbeth*: een monumentaal eerbetoon aan de door hem zo bewonderde Shakespeare.

Selectie uit gebruikte literatuur:

Julian Budden, *The Operas of Verdi* (Londen 1973)

Jos van Leeuwen (red.), *Verdi* (Haarlem 1987)

Jonathan Lewsey, *Who's Who in Verdi* (Aldershot, Hants 2001)

Charles Osborne, *Verdi. A Life in the Theatre* (New York 1987)

Giuseppe Verdi, *Autobiografie in brieven* (Amsterdam 1991)

Opera- en balletreizen naar Berlijn

(maandelijks tot en met juni 2003)

Geen hoofdstad in Europa is op dit moment zo populair als Berlijn. Vandaar dat u vanaf december 2002 maandelijks met MUSICO Reizen deze bruisende en muzikale stad kunt bezoeken. Tijdens deze zesdaagse reis stelt u zelf uw programma samen uit het aanbod van de drie Berlijnse operahuizen. Uiteraard is het aanbod afhankelijk van de maand waarin u reist. Een willekeurige greep uit de voorstellingen: complete *Ring des Nibelungen* o.l.v. Christian Thielemann, *Don Giovanni*, *Andrea Chénier*, *Idomeneo* (met o.a. Luba Organasova), *Tristan und Isolde* (regie: Götz Friedrich), *Aida*, recital Vesselina Kasarova en *Lulu* (met o.a. Christine Schäfer)

• VRAAG NAAR DE SPECIALE BROCHURE MET BERLIJN-REIZEN •
januari, februari, maart, april/mei, juni

Operaweekend Hamburg met José Cura

21 t/m 24 februari 2003

Tijdens deze vierdaagse busreis naar Hamburg kunt u genieten van een evenement waar nu al halsreikend naar uitgekeken wordt: in één voorstelling zal stertenor Jose Cura zowel de rol van Canio in *Pagliacci* vertolken, als de eenakter *Cavalleria Rusticana* dirigeren. Tijdens dit operaweekend in Hamburg kunt u bovendien twee andere voorstellingen bezoeken in de gerenommeerde Staatsoper: *Eugen Onegin* (Tschaikovsky) en *De liefde voor de drie sinaasappelen* (Prokofjev). Een uitgebreid excursieprogramma en een bezoek aan de Hanzestad Lübeck maken dit weekend compleet!

• VRAAG NAAR DE SPECIALE BROCHURE •

Overige reizen van
MUSICO Reizen:
Boedapest Spring
Festival, Paasreis
Praag, Parsifal week-
end Wenen,
Schubertiade,
Operareis Verona,
Bach Fest Leipzig en
de Dresdener Musik
Festspiele

MUSICO Reizen
Thomas à Kempisweg 76
3532 CC Utrecht
Tel. (030) 299 11 05
Fax (030) 293 00 39
e-mail: reizen@musico.nl
Internet: www.musico.nl

STICHTING INTERNATIONALE OPERA PRODUCTIES

AÏDA

De opera van GIUSEPPE VERDI



Dirigent

Andrzej Straszynski

Decor/kostuums

Ekkehard Kröhn

Regie

Michael Wedekind

Koor en orkest

Opera van Krakau

Solisten o.a.

Barbara Kubiak • Jordanka Derilova • Alicja Whiskerd
Galia Ibragimova • Ernesto Grisales • Krzysztof Kuk
Rafal Songan • Pawel Izdebski

TOURNEE AÏDA APRIL 2003

di	1 apr	20.00	Venray, Schouwburg, 0478 - 530999
wo	2 apr	20.15	Amersfoort, De Flint, 033 - 4229229
do	3 apr	20.15	Alkmaar, De Vest, 072 - 5127344
vr	4 apr	20.00	Uden, Theater Markant, 0413 - 256110
za	5 apr	20.15	Den Haag, Lucent Danstheater, 070 - 8800333
zo	6 apr	14.30	Den Haag, Lucent Danstheater, 070 - 8800333
ma	7 apr	20.00	Venlo, De Maaspoort, 077 - 3207207
di	8 apr	20.00	Apeldoorn, Orpheus, 0900 - 1230123
wo	9 apr	20.00	Hengelo, Rabotheater, 074 - 2556789
do	10 apr	20.00	Deventer, Deventer schouwburg, 0570 - 683500
vr	11 apr	20.15	IJmuiden, Stadsschouwburg Velsen, 0255 - 515789
za	12 apr	20.15	Zoetermeer, Stadstheater, 079 - 3427565
zo	13 apr	14.00	Zoetermeer, Stadstheater, 079 - 3427565
ma	14 apr	20.00	Den Bosch, Theater a/d Parade, 0900 - 33727233
di	15 apr	20.15	Tilburg, Schouwburg, 013 - 5432220
wo	16 apr	19.30	Breda, Chassé theater, 076 - 5303132
do	17 apr	20.15	Eindhoven, Stadsschouwburg, 040 - 2111122
vr	18 apr	20.00	Gouda, Goudse schouwburg, 0182 - 513750
zo	20 apr	15.00	Amsterdam, De Meervaart, 020 - 4107777
ma	21 apr	20.00	Heerlen, Parkstad Limburg Theaters, 045 - 5716607
di	22 apr	20.00	Drachten, De Lawei, 0512 - 513344

Franz Straatman

Luc Bondy peilt hartstochten

Ook al stelt De Nederlandse Opera zowel qua stijl als qua nationaliteit Het Muziektheater open voor zeer uiteenlopende regisseurs, toch blijkt verrassend genoeg soms een erkende grootheid niet eerder in de programmering te zijn voorgekomen. Zoals het geval is met Luc Bondy, ook in onze contreien befaamd door zijn werk voor de Brusselse opera. In Amsterdam leren we hem nu kennen met een regie van Verdi's *Macbeth*. Ter inleiding een schets van Bondy's rijk gestoffeerd theaterleven in tekst en beeld.

Het achterdoek was elf meter hoog en 190 meter lang. Per scène verschoof het langzaam via een ingenieuze constructie in een halfcirkelvormige opstelling. Dit indrukwekkende cyclorama zorgde ervoor dat de herinnering aan de zoveelste *Così fan tutte* gaaf bleef, ook al vond de première van die productie reeds in 1984 plaats. Gelukkig herhaalde de opdrachtgever, de Brusselse Munt, de creatie van regisseur Luc Bondy en decorontwerper Karl-Ernst Herrmann drie keer.

De verrassing was steeds even groot, want de aaneenschakeling van de scènes maakte Mozarts en Da Pontes liefdesles tot een rondedans met Don Alfonso als aanjager. In de verschuivende beelden liet Bondy de liefdesparen op een natuurlijke wijze hun gang gaan, maar de geestelijke verwarving waarin Mozarts koppels verkeren, was scherp ingetekend, in lijn met de muzikale kleuring.

Bijna tien jaar later bracht hetzelfde Brusselse huis een wereldpremière uit van de tot opera omgebouwde zedenkomedie *Reigen* van Arthur Schnitzler. Letterlijk een rondedans van mensen en typen uit het fin-de-siècle van het Oostenrijkse keizerrijk. Luc Bondy kwam zelf met het voorstel om uit de toneeltekst een operalibretto te modeleren. Zijn muzikale partner moest de Belgische componist Philippe Boesmans zijn, met wie hij eerder in Brussel had samengewerkt in een *Poppea* van Monteverdi, waarvoor Boesmans een nieuwe orkestratie schreef. Bondy was regisseur van zijn eigen schepping, en men kon zich erover verbazen dat hij zich zo keurig aan zijn eigen regieaanwijzingen had gehouden. Libretto en muziek van *Reigen* maakten internationaal furore.

Shakespeare

Twee kenmerkende momenten uit de muziektheatrale werkljst van Bondy, niet toevallig beide in Brussel. Toenmalig intendant Gerard Mortier had een goede antenne voor theatermakers die in het vooral Duitse spreektooneel opvielen. Het Thalia Theater in Hamburg, de Städtische Bühnen in Frankfurt en met name de befaamde Schaubühne am Lehniner Platz in Berlijn waren en zijn de belangrijkste halteplaatsen voor de immer rondreizende Bondy.

Daar hij ook in Frankrijk een veelgevraagd én gelauwerd regisseur is, raken recensenten nogal eens verward in Bondy's geografische achtergrond. Meestal wordt hij een Duitse regisseur genoemd, minder vaak een Franse tonelist en soms een Belg, vanwege zijn belangrijke bijdrage aan de Brusselse opera. Zijn wieg stond evenwel in het Zwitserse Zürich (1948), maar hij bracht zijn jeugd door in Frankrijk, waar hij later ook zijn theateropleiding kreeg. Maar vanaf 1969



Luc Bondy

– hij wordt dan regieassistent in Hamburg – nestelde hij zich met toenemend succes in het rijkgeschakeerde Duitse theaterleven.

Hij pakte veel eigentijdse stukken aan, onder meer van Ionesco, Genet en Botho Strauss. Die werden afgewisseld met klassiekers van Goethe, Molière en Shakespeare. Vooral Shakespeare, in de onversneden vorm: *As you like it*, *Macbeth* en *The Winter's Tale* en als opera: *Macbeth* van Verdi. Zelf zette hij Shakespeares wintervertelling om tot een operalibretto in het Duits, waarbij hij ten tweede male een artistiek verbond aanging met componist Boesmans. Hun *Wintermärchen*, vlak voor de eeuwwende te Brussel in wereldpremière gebracht, leverde een prachtig succes op. Mede doordat hij ook op het gebied van de film enige werkstukken afleverde, moet de conclusie luiden dat Bondy een veelzijdig Europees theatermaker is.

Tegenstelling

De stijl waarin hij zijn expressie vormgeeft, is niet 'spectaculair'. De manier waarop de paartjes in bovenbeschreven *Così* werden uitgewerkt, was eerder traditioneel te noemen, zeker niet vernieuwend, en al helemaal niet vervreemdend zoals we dat bijvoorbeeld kennen in de wijze waarop Peter Sellars Mozart aanpakte.

Een interessante tegenstelling deed zich zo'n tien jaar geleden voor toen DNO een *Salome* van Richard Strauss uitbracht in de regie van Harry Kupfer, en de Brusselse Muntopera hetzelfde stuk presenteerde in de regie van Luc Bondy. In het enorme glazen paleis dat het toneel van Het Muziektheater vulde, liet Kupfer de botsende verhoudingen tussen Salome en haar vader, en

de menagerie rondom hen, met uitbundig lijfelijk vertoon uitbeelden. In de Munt-schouwburg daarentegen zorgde een somber decor – een half uitgebrand en deels instortend paleis – voor een ongrijpbare situatie waarin Bondy zich vooral richtte op de haat-liefde verhouding tussen de zinnelijke prinses Salome en de ascetische profeet Jochanaan.

Alweer een beeld in een Bondy-regie dat niet weg te krabben is: de wijze waarop Salome het afgehakte hoofd, gewikkeld in een bloederige lap, koesterend tegen zich aan drukte en er in vervoering mee rondanste, werkte gruwelijk en stuitend. Maar het was geen loos effect, maar een intieme voortzetting van een op een eerder moment subtiel ingevlochten aanraking. Salome schurkte zich in Bondy's regie even behaaglijk tegen de schouder van Jochanaan aan, toen deze, uit zijn kerker losgelaten, als een kerel-uit-één-stuk zijn vervloekingen liet donderen. Bondy maakte er ook de muzikale verbandingen mee duidelijk die Strauss in de muziek tussen beide figuren legde.

Bondy-stijl

Anders dan bij Kupfer viel er uit Bondy's visie op Salome geen moreel oordeel af te leiden, bleef het 'mysterie Salome' onverklaard, zoals een recensent het destijds uitdrukte. Zo'n afstand hield Bondy ook bij *Così*. In samenwerking met Karl-Ernst Herrmann en diens lumineuze decor ontstond wel een subtiel kijkspel over hartstochten. Daar laat Bondy zijn sondes zakken, om diepe emoties te peilen en in kaart te brengen. Hij doet dat eerder plechtig en delicaat, dan betogend en met felle contouren, vooral geïnteresseerd in de psyche. Zoals in de bonte rondedans van *Reigen*. Of zoals Shakespeare dat deed, in wiens voetsporen Bondy gaarne stapt.

De *Macbeth* die hij voor de opera van Glasgow regisseerde en die door DNO is overgenomen, brengt die Bondy-stijl voor het eerst binnen de muren van Het Muziektheater. Die stijl wordt mede ingevuld door de Amerikaanse choreografe Lucinda Childs, een vaste partner in het artistiek bedrijf van Bondy. Childs tekende destijds voor de huisvingwekkende dans van Salome. In *Lady Macbeth* hebben zij beiden de hartstochten gepeild van een niet minder macaber personage.

Paul Korenhof

Carlo Rizzi: 'Verdi was een man van het theater'

De Italiaanse dirigent Carlo Rizzi was bij De Nederlandse Opera voor het eerst te gast met Donizetti's *Don Pasquale*, gevolgd door Verdi's *Luisa Miller* en *Otello*. Een gesprek over het spanningsveld tussen muziek en drama.

In mei 1999 dirigeerde Carlo Rizzi bij De Nederlandse Opera een reprise van Verdi's *Otello* met de zelden uitgevoerde 'Parijse' finale van de derde akte. Niet alleen ging hij die confrontatie met plezier aan: later kwam hij er rond voor uit dat die hem uitstekend bevalen was, ook omdat het altijd interessant is om kennis te maken met andere versies van bekende muziek. Iets dergelijks gebeurt weer als Rizzi in maart terugkeert voor *Macbeth*, een andere opera van Verdi naar een toneelstuk van Shakespeare. Toen regisseur Luc Bondy deze productie in 1999 ontwierp voor Scottish Opera, werd namelijk gekozen voor een alternatieve slotscène, die nu ook in Amsterdam zal worden uitgevoerd.

Muziek versus drama

Voor Carlo Rizzi verhoogt dit de fascinatie die voor hem al zolang van *Macbeth* uitgaat: 'Een van de mijlpalen in de geschiedenis van de Scala was de befaamde *Macbeth* van Strehler en Abbado in de jaren zeventig. Ik woonde toen in Milaan, en het was een onvergetelijke ervaring dat ik bijna alle voorstellingen kon meemaken. Toen heb ik voor het eerst beseft hoe groot de dramatische kracht van deze opera is, en ik hoop dat mijn ervaringen met een andere versie die indruk weer versterken.'

'Zoiets gebeurde vorig jaar ook toen ik de eerste versie van *La traviata* dirigeerde, die Verdi in Venetië dat vermaarde fiasco opleverde. De verschillen met de latere versie zijn niet groot, maar wel opvallend. Zo ligt de partij voor de bariton bijvoorbeeld iets hoger en ik vraag me af of dat niet een van de redenen voor het fiasco is geweest. Hoewel ik over het geheel de voorkeur geef aan de traditionele versie, zaten in de oorspronkelijke partituur verschillende interessante ideeën. Voor mij is één bepaald deel uit de finale van de tweede akte, het feest bij Flora, in die eerste versie zelfs beslist beter. Zoiets blijft heel persoonlijk, maar het maakt wel dat ik erg geïnteresseerd blijf in verschillende versies, vooral bij Verdi.'

'Anders dan Mozart, die een partituur min of meer pasklaar op het papier projecteerde, werd Verdi duidelijk gekweld door de mogelijkheden die zich aan hem opdrongen. Je ziet soms ook dat zijn uiteindelijke keuze niet noodzakelijk muzikaal de beste oplossing was, maar wel dramatisch de meest effectvolle. Voor een musicus kan de bestudering van een eerste versie daarom verhelderend zijn, maar tegelijk kunnen we er niet omheen dat Verdi uiteindelijk zelf aan een bepaalde versie zijn "imprimatur" heeft gegeven, en dat die versie dus eigenlijk zou moeten worden uitgevoerd. Maar het publiek dat naar het theater gaat, is over het algemeen zó geïnteresseerd dat het wel degelijk nut heeft daar te laten horen wat



een componist in diverse stadia van het scheppingsproces voor ogen stond, ook als het resultaat soms niet helemaal bevredigend is.'

Dramatische keuzes

'Verdi was een genie, zonder meer, maar dat wil niet zeggen dat al zijn werken even geniaal zijn, en evenmin dat in de opeenvolging van zijn werken een constant stijgende lijn zit. Je merkt dat hij steeds weer bezig was zijn werk te overdenken, en voor mij is dat een reden te meer voor mijn bewondering. Verdi was geen genie vanaf het eerste moment, en de componist van *Falstaff* was lang niet meer dezelfde die ooit *Oberto*, *conte di San Bonifacio* geschreven had. Zonodig conformeerde hij zich ook aan een bepaalde stijl of een bepaalde vorm, bijvoorbeeld door het schrijven van balletten voor uitvoeringen in Parijs. We moeten daarom ook heel voorzichtig zijn met het geven van een kwaliteitsoordeel of met het trekken van conclusies als delen in zijn werken in onze ogen minder overtuigend zijn. Tegelijk zien we in veel van zijn opera's hoe hij duidelijk met muzikale vormen aan het experimenteren was om te zien hoe hij dramatisch het beste effect kon bereiken, en dat maakt

schijnbaar onevenwichtige momenten juist des te interessanter.'

'Het feit dat veel van de beste muziek in *Macbeth* al in de eerste versie aanwezig was, wijst erop dat de kern van zijn relatie met dit werk al vanaf het eerste moment heel hecht was. Misschien bood de eerste versie van het libretto hem nog te weinig houvast, waardoor niet alle scènes toen al even goed uit de verf kwamen, want één ding blijkt hier duidelijk: Verdi schreef geen muziek omwille van de muziek alleen. Componeren betekende voor hem het maken van dramatische keuzes. Dat kunnen we steeds weer aflezen uit de problemen met zijn librettisten. Voor Verdi volstond het niet om het drama met zijn muziek te vertellen. Het moest in woord én muziek aanwezig zijn, en het is onjuist zijn melodieën louter als mooie muziek te beschouwen. We moeten ons voortdurend bewust zijn van de dramatische context waarin zo'n melodie figureert. Voor mij is Verdi zelfs een van de meest theatraal ingestelde dramatische componisten, meer nog dan Puccini, want ondanks al diens theatraal talent is Verdi's gevoel voor dramatiek veel sterker, en vloeit het meer voort vanuit de dramatische lijnen binnen een stuk.'

Liefde en toewijding

Toch vinden sommige regisseurs dat diverse opera's van Verdi niet meer opgevoerd kunnen worden, omdat zij op het toneel niet meer overtuigen...

'Wat regisseurs vinden, is een heel ander probleem, en eerlijk gezegd vind ik het op dit punt absoluut onbelangrijk wat een regisseur vindt. Opera is een samengaan van muziek en drama, maar veel hedendaagse regisseurs kijken alleen maar naar het drama en vergeten naar de muziek te luisteren. Misschien klinkt het dom en naïef, maar voorzover ik weet heeft niemand het ooit in zijn hoofd gehaald alleen het libretto van *Attila*, *La forza del destino* of zelfs *Otello* uit te voeren, dus blijkbaar is die tekst op zich niet zo relevant. Kennelijk moet je een opera ook vanuit de muziek benaderen. Dat is in ieder geval de enige mogelijkheid om je te verzoenen met de specifieke dramatische eisen van deze kunstvorm. Als iemand er in de opera een kwartier over doet om zingend dood te gaan, is dat alleen acceptabel dankzij de muziek. Juist daarom moeten we een opera altijd benaderen vanuit de specifieke dramatiek die ontstond toen de muziek aan de tekst werd toegevoegd.'

'De afgelopen jaren heb ik twee verschillende producties van *Il trovatore* gedirigeerd, een in Covent Garden en een in de Met, en die voorstellingen zijn voor mij waarschijnlijk de laatste geweest. Dat heeft niets te maken met de uitspraak van Caruso, dat je voor een goede uitvoering van die opera alleen maar de vier beste zangers ter wereld nodig hebt. Het grootste probleem is dat een werk als *Il trovatore* liefde en toewijding nodig heeft. Ik ben absoluut niet iemand die het altijd maar heeft over "die goeie ouwe tijd". Voor mij was die "goeie ouwe tijd" voor de opera zelfs helemaal niet altijd zo goed, maar veel opera's zijn gewoon niet gebaat bij al te veel diepzinnigheden.'

Visueel ingesteld

'Natuurlijk is het prachtig dat zoveel goede regisseurs van dit moment zich met opera bezighouden, maar we moeten zorgen dat de opera daarmee niet verwijderd wordt van zijn natuurlijke leefomgeving, de wereld van de muziek. Ik heb al zoveel intelligente ideeën kapot zien gaan in de handen van de verkeerde regisseurs, omdat ze maar bleven zoeken naar ideeën en achtergronden die niet in een werk aanwezig waren. Het zou voldoende zijn als ze de muziek meer zouden laten spreken.'

'Ik heb het geluk gehad om samen te werken met diverse grote regisseurs die wél oor hadden voor de muziek, en ik werd altijd helemaal gelukkig als ze mij dan vroegen wat de muziek op een bepaald moment suggereert. De woorden "ti amo" betekenen "ik hou van je", maar de werkelijke betekenis in een opera blijkt toch uit de muziek. Het maakt een heel verschil of er op dat moment een mooi vloeiende lijn van de strijkers opklinkt of een dissonerend akkoord van het koper, en ik vind dat een regisseur aan dat verschil niet kan voorbijgaan.'

'Het feit dat regisseurs tegenwoordig zo'n grote stem hebben bij de beslissing welke opera's nog wel en welke niet meer worden opgevoerd, is overigens niet noodzakelijk iets slechts. We leven nu eenmaal in andere tijden, waarin er bijvoorbeeld veel minder



Scènefoto Luisa Miller (Foto: Willem Middelkoop)

naar de radio geluisterd wordt, en waarin bijna iedereen naar de televisie kijkt. En als op de televisie verslag wordt gedaan van een overstroming, maakt het een groot verschil of een meneer het nieuws van een papiertje voorleest, of dat je beelden van die ramp voorgeschoteld krijgt. Onze huidige cultuur is nu eenmaal sterk visueel ingesteld, en met onze ogen nemen we veel sneller op dan met onze oren. Dat kun je jammer vinden, maar het is nu eenmaal zo, en het werkt door in de opera.'

'Wat we in het theater zien, heeft vaak meer impact dan wat we horen, ongeacht of dat delicate klanken zijn of een sterk akoestisch effect. Een gevolg daarvan is dat opera's meer kans maken om opgevoerd te worden naarmate zij scenisch interessanter zijn, maar ook – en dat is weer een andere zijde van de medaille – dat het publiek andere eisen is gaan stellen aan zangers. In mijn negen jaar als artistiek leider van Welsh National Opera heb ik geleerd dat je moet proberen het juiste midden te vinden. Het

ene moment kun je eraan voorbijgaan hoe iemand eruitziet, omdat de stem zelfs alles doet vergeten, maar het andere moment – en dat hangt soms ook van de opera af – speelt het uiterlijk ook een belangrijke rol. En helaas vragen ze de regisseur vaak eerder om zijn mening dan de dirigent!'



Ook opera geef je cadeau met
De THEATER & CONCERTuon

www.theaterconcertuon.nl

Die Zauberflöte

*'Indien gerechtigheid en deugd
het grote pad met roem bezaaien,
dan wordt de aarde een hemelrijk
en is de sterveling de goden gelijk.'*

Op de vlucht voor een reusachtige slang valt prins Tamino door uitputting bewusteloos neer. Drie hofdames van de Koningin der Nacht doden het monster en laten Tamino achter. Als hij bijkomt, ziet hij de vogelvanger Papageno, die beweert dat hij de slang heeft verslagen. De drie dames komen terug en bestraffen deze leugen door Papageno een slot voor zijn mond te hangen. Namens de Koningin geven zij Tamino een portret van haar dochter Pamina, die gevangen wordt gehouden door de priester Sarastro.

Tamino wordt op slag verliefd. Dan verschijnt de Koningin zelf en vraagt Tamino om Pamina te bevrijden. Als beloning zal hij haar hand krijgen. De prins stemt toe. Als bescherming wordt hem een toverfluit meegegeven, terwijl Papageno, die hem terzijde zal staan, een magisch klokkenspel ontvangt. Het slot wordt van zijn mond verwijderd en drie knapen wijzen de weg naar Sarastro.

In diens paleis wordt Pamina belaagd door de opdringerige moor Monostatos. Als Papageno voor hem staat, schrikken beiden vreselijk en menen de duivel te aanschouwen. Ze nemen de benen en Pamina blijft alleen achter. Dan komt Papageno terug om haar te melden dat Tamino haar weldra zal komen bevrijden. Deze krijgt intussen van een priester te horen dat Sarastro geen schurk is, maar een weldoener en een rechtvaardig heerser. Monostatos probeert de vluchtende Pamina en Papageno tegen te houden, maar als de vogelvanger op zijn klokkenspel speelt,

moeten de moor en zijn trawanten dansen, of ze willen of niet. Onderweg stuiten Pamina en Papageno plotseling op Sarastro, die Pamina de vluchtpoging vergeeft, maar haar niet vrijlaat: het is voor haar beter niet naar haar moeder terug te keren. Pamina valt Tamino in de armen, terwijl Monostatos met slagen op zijn voetzolen wordt gestraft.

Voordat Tamino met Pamina mag trouwen, moet hij een aantal proeven afleggen. Dan kan hij in de tempel der wijsheid worden opgenomen. Papageno vergezelt hem, nadat ook hem een bruid in het vooruitzicht is gesteld. Beiden zullen hun geliefden zien, maar mogen niet met hen spreken. De drie dames voorspellen Tamino en Papageno dat ze spoedig zullen sterven, maar de twee mannen laten zich niet uit het veld slaan.

Intussen wordt de slapende Pamina weer beslopen door Monostatos, die echter op de vlucht slaat als de Koningin der Nacht plotseling opkomt. Monostatos verstopt zich en hoort hoe de moeder haar dochter opdraagt Sarastro te doden en de Zonnekoning – die Pamina's vader destijds aan de ingewijden had geschonken – terug te halen. Monostatos heeft alles gehoord; hij ontleemt Pamina een dolk die haar moeder haar gaf en eist dat zij de zijne wordt. Zo niet, dan zal hij alles verraden aan Sarastro, die echter plotseling binnenkomt en de moor wegjaagt. Sarastro stelt de angstige Pamina gerust: het gaat hem niet om wraak, maar om liefde en vergeving. Tamino en

Papageno moeten blijven zwijgen totdat een bazuin klinkt, maar Papageno babbelt honderduit. Plotseling verschijnt er een lelijk oud vrouwtje, dat zich aan hem voorstelt als zijn bruid en schielijk verdwijnt als er een donderslag klinkt. De drie knapen brengen de toverfluit, het klokkenspel en een gedekte tafel. Terwijl Papageno zich te goed doet, blaast Tamino op de fluit. Pamina hoort dit en voegt zich bij hem. Zij vervalt echter tot wanhoop als Tamino niet met haar wil spreken.

Sarastro brengt hen bij elkaar zodat zij afscheid kunnen nemen en hij deelt Tamino mee dat hem nog twee gevaarlijke proeven staan te wachten. Papageno hoeft niet langer mee te doen, want hij is te zeer gesteld op aardse genoegens. Het oude vrouwtje duikt weer op en verandert tot zijn verrukking in de jonge, knappe Papagena. Een priester neemt haar echter weer mee: Papageno heeft haar nog niet verdiend. Als Pamina zelfmoord wil plegen, wordt dit verhinderd door de drie knapen, die haar ervan overtuigen dat Tamino van haar houdt. Zij brengen hen samen voor de laatste twee proeven.

Ook Papageno wordt door de knapen van zelfmoord afgehouden: zij brengen hem Papagena. Intussen doorstaan Tamino en Pamina de vuur- en waterproeven en betreden de tempel van Isis. De Koningin der Nacht probeert met de drie dames en Monostatos de tempel binnen te dringen. Met donder en bliksem storten zij echter in de diepte. Sarastro zegent Tamino en Pamina.





ma 7 APR 2003	première	19.30 UUR
do 10 APR		19.30 UUR
zo 13 APR		13.30 UUR
di 15 APR		19.30 UUR
vr 18 APR		19.30 UUR
ma 21 APR		13.30 UUR
do 24 APR		19.30 UUR
zo 27 APR		13.30 UUR

Kaartverkoop vanaf 7 maart.
Bel het Kassa-bespreekbureau van
Het Muziektheater: 020 - 625 5455, of een van
de andere verkooppunten (zie pag. 28).
On-line reserveren: www.dno.nl

Er zijn nog kaarten verkrijgbaar.

Inleidingen *Die Zauberflöte*
door Klaus Bertisch
in de Boekmanzaal (Stadhuis)

do 10 APR	18.00 UUR
do 24 APR	18.00 UUR

Deze lezingen zijn **gratis toegankelijk voor alle belangstellenden.**



WOLFGANG AMADEUS MOZART
1756-1791

Die Zauberflöte

EINE DEUTSCHE OPER
IN ZWEI AUFZÜGEN, KV 620
LIBRETTO VAN
EMANUEL SCHIKANEDER

muzikale leiding
HARTMUT HAENCHEN

regie
PIERRE AUDI

instudering regie
SASKIA BODDEKE

decor
KAREL APPEL

kostuums
JORGE JARA en KAREL APPEL

choreografie
MIN TANAKA

instudering choreografie
HISAKO HORIKAWA

licht
JEAN KALMAN

dramaturgie
KLAUS BERTISCH

SARASTRO

PETER ROSE

TAMINO

KURT STREIT

SPRECHER

MICHAEL AUTENRIETH

PRIESTER

HARRY PEETERS

KÖNIGIN DER NACHT

ELENA MOŞUC

PAMINA, IHRE TOCHTER

OFELIA SALA

ERSTE DAME

GILLIAN WEBSTER

ZWEITE DAME

ULRIKE HELZEL

DRIETE DAME

ANNETTE SEILTGEN

DREI KNABEN

AURELIUS SÄNGERKNABEN

EIN ALTES WEIB (PAPAGENA)

MACHTELD BAUMANS

PAPAGENO

ROMAN TREKEL

MONOSTATOS, EIN MOHR

RYLAND DAVIES

GEHARNISCHTER MANN

MAREK GASZTECKI

SKLAVEN

MICHAEL AUTENRIETH

RUUD KOK

JAN MAJOR

NEDERLANDS KAMERORKEST

KOOR VAN DE NEDERLANDSE OPERA
instudering WINFRIED MACZEWSKI

De opera wordt in het Duits gezongen
en Nederlands boventiteld.
De voorstelling duurt circa 3 uur en 30 minuten.
Er is 1 pauze.

Het operaboek *Die Zauberflöte* is verkrijgbaar
in Het Muziektheater. De prijs is € 8,-.

H.C. Robbins Landon (bewerking: Marianne Broeder)

Mozarts 'Zauberflöte' en de vrijmetselarij

Die Zauberflöte staat bol van vrijmetselaarssymboliek en onthult zelfs een deel van de strikt geheime rituelen. Hoe was dat mogelijk in een tijd waarin de vrijmetselarij in een kwaad daglicht stond en voor de ingewijden (Mozart en librettist Schikaneder) een zware zwijgplicht gold? H.C. Robbins Landon analyseerde *Die Zauberflöte* op vrijmetselaarsaspecten en verklaart het ontstaan van de opera vanuit het Oostenrijkse politieke klimaat aan het eind van de 18de eeuw. En passant ontmantelt hij de mythe dat Mozart door vrijmetselaars zou zijn vermoord.

Toen bij de première van *Die Zauberflöte* in 1791 het eerste gedrukte tekstboek van de opera verscheen, zagen de lezers op de titelpagina een gravure van de hand van de drukker zelf, Ignaz Alberti, evenals Mozart lid van de vrijmetselaarsloge 'Zur gekrönten Hoffnung'. Niet-ingewijden zullen gedacht hebben aan de toen gangbare prenten van opgravingen in Egypte. Behalve een piramide met symbolen, waaronder de ibis en een reeks bogen en nissen, waren onder andere ook een troffel, een passer en een zandloper afgebeeld. Menigeen zal aan een duister, oosters droombeeld hebben gedacht. De meer ontwikkelde operaganger hield het zonder twijfel op de cultus van Isis en Osiris. Maar enkelingen wisten dat de symbolen op niet mis te verstane wijze verwezen naar de Oude en Eerbiedwaardige Orde van Vrijmetselaars.

In 1791 was de vrijmetselarij niet meer het briljante elitegenootschap dat het in het midden van de jaren tachtig – toen Mozart en Haydn toetraden – was geweest. De mannen die nog lid waren – vrouwenloges bestonden alleen in Frankrijk – zullen zich bij het zien van Alberti's gravures hebben afgevraagd of hun geheimen niet werden verraden. En als ze de laatste bladzijde opsloegen, konden ze tot hun schrik de volgende regels lezen:

'Heil sey euch Geweihten! Ihr dranget durch die Nacht!
Dank sey dir, Osiris und Isis, gebracht!
Es siegte die Stärke, und krönet zum Lohn
Die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron.'

Symboliek en rituelen

Door de gravure al enigszins verontrust en voorbereid op de komst van iets dat vaag verband hield met het ritueel van de vrijmetselarij, zullen de broeders onder het premièrepubliek geschrokken zijn toen ze, midden in de ouverture, de muziek na een korte pauze hoorden verdergaan in een heel langzaam tempo (adagio) met drie maal drie akkoorden in het volgende ritme:

e 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Een onderdeel van het vrijmetselaarsritueel is het driemaal achtereenvolgend ritmisch kloppen. Het staat centraal in het ceremonieel en keert steeds terug, net als het motief in *Die Zauberflöte*. De vrijmetselaars moeten destijds *Die Zauberflöte* met verbijstering hebben gevolgd: het ene symbool na het andere



was ontleend aan de vrijmetselarij. Het symbolische getal drie beheerst het hele werk. De voornaamste toonsoort (Es-groot) heeft drie mollen, er zijn drie dames en drie jongens. Tamino wordt duidelijk neergezet als een aanvankelijk 'on-ingewijde' (geen vrijmetselaar), vervolgens als een 'zoeker' (getuige zijn gesprek met de Spreker van de tempel, eerste akte, scène 15: 'Wo willst du kühner Fremdling hin? Was suchst du hier im Heiligtum?'), dan als jonge vrijmetselaar met de graad van leerling (met het ritueel van reizen en de gelofte tot zwijgen), dan met de tweede graad, die van gezelschap (met de gelofte tot vasten) en tenslotte met de derde graad, die van meester-vrijmetselaar. De symbolische overgang van de duisternis naar het licht wordt in *Die Zauberflöte* briljant verbeeld en is op de illustratie in het tekstboek uit 1791 ook duidelijk zichtbaar.

Het grondgetal drie

Mozart en Schikaneder wilden méér laten zien dan de vrijmetselarij van de zogeheten Orde van Johannes de Doper, en wel de hogere, 'Schotse' graad. In de tweede akte, scène 28 staan Tamino en Pamina voor de vermaarde water- en vuurproeven. Dan worden de toeschouwers een andere vrijmetselaarswereld binnengeleid: die van de Soevereine Rozenkruisersgraad.

Wanneer Monostatos later, samen met de Koningin van de Nacht en haar gevolg, probeert Sarastro's tempel te bestormen en te verwoesten, wordt de 30ste graad van de Schotse rite gesymboliseerd (de 'God der wraak'), terwijl aan het slot van de opera,

wanneer de duisternis (de Koningin van de Nacht) is overwonnen door het licht (Sarastro, Tamino/Pamina, Papageno/Papagena), de laatste graad (de 33ste) van de Schotse rite wordt verbeeld met de driehoek Wijsheid - Schoonheid - Kracht. Het motto van graad 33 is 'Ordo ab Chao', orde vanuit de chaos, of: van de duisternis naar het licht.

En dan is er een onmiskenbare getalensymboliek: de orkestrale inleiding waarop de twee geharnasten Tamino binnenleiden voor de water- en vuurproef (tweede akte, scène 28) omvat achttien groepen noten. Sarastro, de hogepriester ('Eerwaardige Meester' in de loge), verschijnt voor het eerst in scène 18 van de eerste akte. Aan het begin van de tweede akte komen Sarastro en zijn priesters op. Er zijn dan precies achttien stelen. Het eerste gedeelte van het koor 'O Isis und Osiris, welche Wonne!' dat de priesters zingen (scène 20), is achttien maten lang. Wanneer Papageno aan de afzichtelijke oude vrouw die Papagena zal blijken te zijn vraagt hoe oud ze is, antwoordt ze: 'achttien.' Achttien is drie plus drie maal drie, wat zonder meer het symbolische grondgetal van *Die Zauberflöte* is.

In *The Grand Mystery of the Free Masons discovered* (London, 1725) lezen we aangaande de 'Ondervraging bij de intrede in de loge': 'Hoeveel eigenschappen zijn karakteristiek voor een vrijmetselaar? Antwoord: drie – Broederschap, Trouw en Zwijgzaamheid.' En in een publicatie uit 1723 lezen we: 'If Master-Mason you would be, observe you well the Rule of Three'.

Vrijmetselaarsgeheimen

De vrijmetselaars onder het operapubliek moeten bij het zien van *Die Zauberflöte* beseft hebben dat ze de eerste vrijmetselaarsopera bijwoonden. Uiteraard werd niet het volledige ritueel op de planken gebracht, maar er waren voldoende aanwijzingen en er was genoeg getalensymboliek om de twijfels weg te nemen. Hoe was dat mogelijk? In de eerder genoemde publicatie uit 1725 lezen we: 'Vraag: wat is het kernpunt van uw intrede? Antwoord: ik hoor en zwijg op straffe van het doorsnijden van mijn keel of het uitrukken van mijn tong.'

Mozart en Schikaneder moeten wel zeer dringende redenen hebben gehad om die zwijgplicht te doorbreken. De feiten pleiten ervoor dat die niet tégen, maar juist ten faveure van de vrijmetselarij waren. Bijvoorbeeld: al lang geleden werd gesuggereerd dat Mozart door vrijmetselaars werd ver-

moord. Deze aanname, die tot op de dag van vandaag aanhangers vindt, is onhoudbaar. En wel om twee redenen: ten eerste: Schikaneder – net als Mozart zogenaamd 'verantwoordelijk voor het verraden van vrijmetselaarsgeheimen' – werd niet vermoord. Hij stierf in 1812, weliswaar krankzinnig, maar daarvoor kunnen de vrijmetselaars niet verantwoordelijk worden gesteld, al was het alleen al omdat ze reeds in 1795 ophielden te bestaan. Ten tweede: Mozarts eigen loge 'Zur gekrönten Hoffnung' hield een rouw-bijeenkomst voor de componist en gaf een gedenkrede uit, evenals de *Freimaurerkantate* KV 623, die Mozart kort voor zijn dood componeerde.

Revolutionaire ideeën

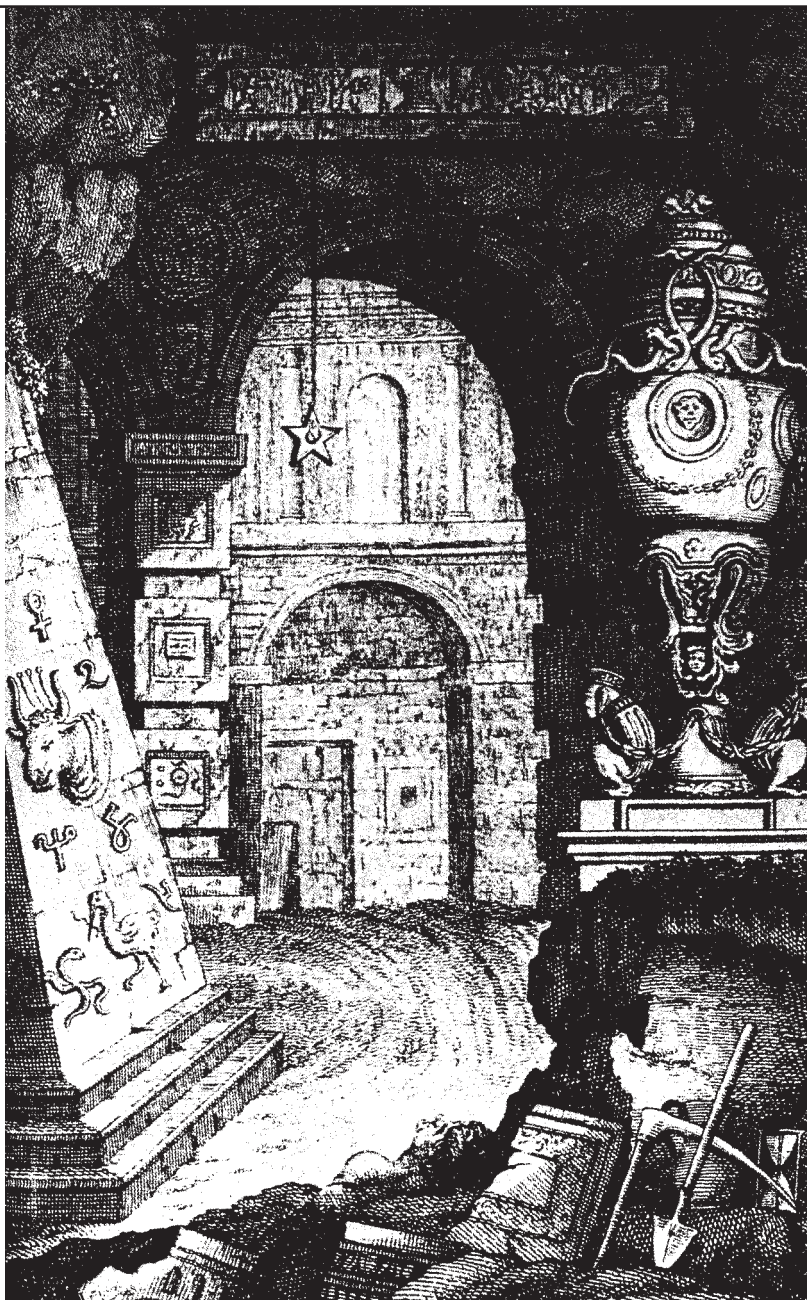
Nee, er moet een andere reden geweest zijn waarom Mozart en Schikaneder voor hun opera het gewaagde onderwerp kozen dat de vrijmetselarij verheerlijkte. Uit de toenmalige dossiers van de Oostenrijkse politie blijkt dat de vrijmetselarij in die dagen met acute ondergang werd bedreigd. Zo bedreigend kennelijk dat de vrijmetselaars hun loges in 1794 vrijwillig sloten en de nieuwe jonge keizer Leopold II in 1795 alle geheime genootschappen verbood, waaronder ook de vrijmetselarij, nadat hij deze laatste aanvaardbaar had gedooft. Het plotselinge gevaar voor de vrijmetselaars werd veroorzaakt door hun vermeende betrokkenheid bij de voorbereiding van de Franse Revolutie en het jakobinisme, en bij een soortgelijke beweging in Oostenrijk, waarvan de politie – terecht zoals later bleek – het bestaan vermoedde.

Deze bemoeienis met revolutionaire ideeën dateerde al van voor de Franse Revolutie. De Amerikaanse voormannen die zich van Engeland hadden losgemaakt, zoals Franklin en Washington, waren vrijmetselaars, evenals Jefferson, wiens *Declaration of Independence* een duidelijke vrijmetselaarsgeest ademde. Van diegenen die in Frankrijk een republikeinse regering voorstonden, waren velen vrijmetselaar. Daar sneuvelde de loges tijdens het Schrikbewind. In Wenen, ten tijde van de opvoering van *Die Zauberflöte*, volgde Leopold II de ontwikkelingen in Frankrijk met toenemende ongerustheid. Diezelfde zorg veroorzaakte bij de Oostenrijkse politie en bij verschillende politici een waarachter paranoia.

Pleidooi voor de broederschap

Hoe kon, bij zoveel achterdocht en vijandigheid, het gedachtegoed van de vrijmetselaars gewaarborgd worden? Hoe konden het nobele en het universele van de broederschap aan het grote publiek worden gepresenteerd? Dat moeten de vragen zijn geweest van Mozart en Schikaneder. Ze besloten de eerste vrijmetselaarsopera te maken: *Die Zauberflöte*. Wijselijk behandelde ze het onderwerp met liefde en respect – als ware Broeders – maar niet zonder humor, zelfs met een vleugje boosaardige satire.

Zo kan van de figuur Sarastro niet worden gezegd dat hij onverdeeld sympathiek is. Hij vertoont trekjes die een vrijmetselaar zeker niet sieren: hij houdt er slaven op na en van één van hen, de moor Monostatos, zegt hij dat deze een ziel heeft 'zo zwart als zijn huid'. Hij veroordeelt deze slaaf tot 77 stokslagen op zijn voetzolen. En het aanstellen



Frontispice van het originele tekstboek van *Die Zauberflöte* (Druk: Ignaz Alberti, Wenen 1791)

van Monostatos als oppasser van de slapende Pamina, waarmee hij het hem mogelijk maakt zich tijdens haar slaap aan haar te vergrijpen, kan bepaald niet als een daad van een verstandig meester worden gezien.

Bij het maken van hun vrijmetselaarsopera zijn Mozart en Schikaneder beslist niet te ver gegaan. De grondbeginselen van de broederschap worden met sympathie getoond en Mozart was duidelijk op zijn best in de scènes die de Verlichting verheerlijken: 'In diesen heil'gen Hallen', 'O Isis und Osiris', de mars van de priesters en vooral ook de wijde horizon van het slotkoor: 'Heil sei euch Geweihten!'

Sarastro is niet volmaakt en er wordt geen poging gedaan het anti-vrouw karakter van de vrijmetselarij te verhullen, een aspect dat Leopold II overigens ook bespottelijk vond. De vrijmetselarij had haar informanten en verraders, vooral na het 'Patent' van Jozef II in 1785: Sarastro neemt Monostatos te pakken. Maar het publiek ging in september 1791 naar huis met het idee dat de vrijmetselarij de belichaming was van de jozefinische verlichting – en verder was het gewoon een leuke opera. Er was voor elk wat wils, kenner

en leek keerden zeer voldaan huiswaarts. Mozart en Schikaneder hebben misschien gehoopt dat *Die Zauberflöte* de broederschap van de ondergang kon redden.

Dit artikel is een bewerking van het hoofdstuk 'The Message' uit *1791 Mozart's Last Year* van H.C. Robbins Landon (Thames & Hudson, 1988). Hier is gebruik gemaakt van de Nederlandse vertaling van Jet van der Mijl, *1791 Mozarts laatste jaar*, (Bosch en Keuning, Baarn, 1988)

Algemene informatie

Verkoop kaarten

Precies één maand vóór de première van een productie in Het Muziektheater gaan alle voorstellingen van die productie in de verkoop. U kunt op verschillende locaties losse kaarten kopen of telefonisch reserveren:

Bij het Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater: Amstel 3, Amsterdam, 020-6255455. Het Kassa-besprekbureau is geopend van maandag t/m zaterdag vanaf 10.00 uur tot aanvang voorstelling; op zonen feestdagen vanaf 11.30 uur tot aanvang voorstelling; op dagen zonder voorstelling en op dagen met alleen een matineevoorstelling vanaf 10.00 uur tot 18.00 uur.

Verder bij de AUB Ticketshop op het Leidseplein en bij de meeste landelijke VVV-Theaterbesprekbureaus. Hier betaalt u een toeslag per plaatskaart.

Via de Uitlijn: 0900-0191 (zeven dagen per week van 9.00-21.00 uur, € 0,40 per minuut). Bij dit verkooppunt betaalt u eveneens een toeslag per kaart.

On-line reserveren: www.dno.nl

Betalen van uw kaarten

Betalen aan de kassa kan contant of met een creditcard (Visa, Diners Club, Eurocard, AmEx), pinpas of chipknip. Verder kunt u betalen met de Theater- en Concertbon en kunnen scholieren betalen met CKV-vouchers.

Bij telefonische reservering kunt u eveneens betalen met een creditcard. Na ontvangst van betaling worden de kaarten u zo spoedig mogelijk toegestuurd, waarvoor per plaatskaart € 1,60 administratie- en portokosten in rekening wordt gebracht.

Wanneer u telefonisch reserveert, kunt u uw kaarten ook persoonlijk bij het Kassa-besprekbureau betalen en afhalen. Ook 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 (let op de aanvangstijd!). Haalt u uw kaarten niet tijdig af, dan loopt u het risico dat uw reservering vervalt en uw kaarten aan andere belangstellenden te koop worden aangeboden.

Prijzen losse kaarten

Seizoen 2002-2003
Het Muziektheater

	normale prijs	CJP/Pas 65/ Stadspas
1ste rang	€ 70,00	€ 55,00
2de rang	€ 52,50	€ 40,00
3de rang	€ 37,50	€ 27,50
4de rang	€ 25,00	€ 15,00

Kaarten op de dag van de voorstelling

Het Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater hanteert bij uitverkochte voorstellingen een volgnummersysteem. Vanaf een uur vóór aanvang van een voorstelling kunt u per persoon één volgnummer afhalen bij een van de balies van het Kassa-besprekbureau. Vanaf een half uur vóór aanvang worden gereserveerde maar niet afgehaalde kaarten te koop aangeboden aan houders van een volgnummer.

Aangezien hierbij de volgorde van de uitgegeven volgnummers wordt aangehouden, verdient het aanbeveling al eerder dan een uur vóór aanvang in de hal aanwezig te zijn. Per volgnummer kunt u maximaal twee kaarten voor de betreffende voorstelling kopen. Bij voorstellingen van De Nederlandse Opera worden bij volgnummervoorkoop alle eerste- en tweederangs kaarten verkocht voor respectievelijk tweede- en derderangsprijzen. Op deze verlaagde prijzen is CJP/Pas 65/ Stadspas-korting niet van toepassing.

Boventiteling

In principe worden alle voorstellingen van DNO Nederlands boventiteld. Het kan echter vóórkomen dat de boventiteling als gevolg van de encenering vanaf sommige plaatsen slechts gedeeltelijk of helemaal niet zichtbaar is.

Een beperkt aantal plaatsen biedt nooit zicht op de boventiteling. Wilt u verzekerd zijn van een plaats met zicht op de boventiteling, informeert u dan bij het Kassa-besprekbureau, voordat u uw kaarten koopt.

Openbaar vervoer

Het Muziektheater is uitstekend bereikbaar met het openbaar vervoer. Vanaf Amsterdam Centraal Station of Amsterdam Amstel brengen de metro's 53 en 54 en de sneltram 51 u in een paar minuten naar de halte Waterlooplein. Ook tram 9 gaat vanaf het Centraal Station rechtstreeks naar

Het Muziektheater. Voor meer informatie over openbaar vervoer kunt u bellen met OV-Reis-informatie, 0900-9292 (€ 0,34 per minuut) of kijken op www.9292ov.nl

Parkeren bij Het Muziektheater

De beschikbare parkeerruimte in de omgeving van Het Muziektheater is beperkt. Onder Het Muziektheater bevindt zich de parkeergarage 'Het Muziektheater'. Deze is echter niet exclusief voor onze bezoekers en is vaak al vroeg vol. Vanaf een half uur vóór aanvang van de voorstelling is de wachttijd zo lang dat u riskeert de aanvang van de voorstelling te missen.

Andere parkeergarages in de buurt zijn: 'Waterlooplein' aan de Valkenburgerstraat (op vijf minuten loopafstand van Het Muziektheater) en 'Markenhoven' tegenover politiebureau IJtunnel (op tien minuten loopafstand van Het Muziektheater). Voor informatie over het reserveren van een parkeerplaats in Amsterdam kunt u bellen met de Parkeer Reserveer Lijn: 0900-2022002 (€ 0,40 per minuut).

Een andere mogelijkheid is uw auto aan de rand van de stad te parkeren, bijvoorbeeld bij het Transferium van de Amsterdam Arena (inlichtingen: 020-4001721) en vervolgens gebruik te maken van het openbaar vervoer of een taxi.

Parkeren onder Het Muziektheater

De tarieven (geldig tot 1 april 2003):
09.00 - 19.00 uur
€ 2,80 per uur
19.00 - 09.00 uur
€ 1,70 per uur

Met vragen of opmerkingen kunt u zich wenden tot Parkeergebouwen Amsterdam, 020-5632911.

Rookverbod

Per 1 januari 2003 geldt in Het Muziektheater een algeheel rookverbod i.v.m. de nieuwe Tabakswet.

Lunchconcerten in de Boekmanzaal, 2002-2003

De Boekmanzaal is onderdeel van het Stadhuis/Het Muziektheater en biedt plaats aan ± 200 personen. Elke dinsdag van september t/m mei worden hier van 12.30 tot 13.00 uur gratis lunchconcerten gegeven door leden van Holland Symfonia, het Nederlands Philharmonisch Orkest, het Nederlands Kamerorkest, het Koor van De Nederlandse Opera, Opera Studio Nederland en anderen.

Het repertoire loopt uiteen van barokmuziek via liederen en operafragmenten tot hedendaagse werken en wereldmuziek.

Voor de seizoensbrochure en aanvullende informatie: Frits Vliegenthart, 020-551 8922

januari 2003

21	Joke Muller	piano
	<i>Debussy: Préludes I</i>	
28	Michaëla Karadjian	sopraan
	Brian Fieldhouse	piano

februari 2003

4	n.t.b.	
11	Kees de Bruijn	bariton
	Maarten Hillenius	piano
18	Marius van Paassen	piano
25	Opera Studio Nederland	

(Vervolg bladzijde 28)

maart 2003

- 4 Jan Insinger cello
Bach
- 11 Anneleen Bijnen mezzosopraan
Boudewijn Jansen piano
- 18 Sextet uit Holland Symfonia
Beethoven
- 25 Opera Studio Nederland

april 2003

- 1 De Nieuwe Opera Academie
- 8 Michaëla Karadjian sopraan
Johanna Duras alt
Henk de Vries tenor
Nico Pouw bas
Brian Fieldhouse & NN piano
Brahms: Neue Liebeslieder,
op. 65
- 15 Ensemble New Amsterdam:
Catherine Reijns fluit
Martine Belderok klarinet
Ilonka van den Bercken cello
Daniël Kramer piano
Amerikaans-Nederlands
programma
- 29 Rende Luitjes tenor/piano/
'Nacht en dromen' sitar

mei 2003

- 6 Oleksandra Lenyshyn sopraan
Brian Fieldhouse piano
Villa-Lobos
- 13 Peter Hoogveen viool
Anne Bernau piano
- 20 Amand Hekkers tenor
Hans Schellevis piano
Rossini
- 27 Prometheus Sonata Duo:
Csaba Erdös cello
Andrea Hornyák piano

De Muziektheaterwinkel**Cd-opnamen****Fidelio – speciale aanbieding**

Met: Inga Nielsen, Gösta Winbergh, Kurt Moll, Alan Titus, Edith Lienbacher e.a.
Hungarian Radio Chorus en Nicolaus Esterházy Sinfonia o.l.v. Michael Halász
Naxos, 2 cd's, voor slechts € 11,50!

**Die Zauberflöte**

Met: Edita Gruberova, Barbara Bonney, Matti Salminen, Hans-Peter Blochwitz, Anton Scharinger e.a.
Orchester und Chor des Opernhauses Zürich
o.l.v. Nikolaus Harnoncourt
Teldec, 2 cd's, voor € 39,-

**Dvd****Die Zauberflöte**

Met: Kathleen Battle, Luciana Serra, Francisco Araiza, Manfred Hemm, Kurt Moll e.a.
The Metropolitan Chorus and Orchester
o.l.v. James Levine
Regie: David Hockney
Deutsche Grammophon, € 27,50

Macbeth

Met: Renato Bruson, Mara Zampieri, James Morris, Dennis O'Neill e.a.
Koor en orkest van de Deutsche Oper Berlin
o.l.v. Giuseppe Sinopoli
Regie: Luca Ronconi
Arthaus, € 45,-

Colofon**ODEON**

Tijdschrift van De Nederlandse Opera

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

In de zestiende eeuw ontstond uit de combinatie van muziek en poëzie het genre opera, en in onze eeuw het muziektheater zoals wij het vandaag de dag trachten vorm te geven.

Nummer 48 jan 2003

ISBN: 0926-0684

Oplage 25.000 exemplaren

Odeon is een uitgave van De Nederlandse Opera, Afdeling In- en Externe Betrekkingen, Waterlooplein 22, 1011 PG Amsterdam.

telefoon 020-5518922

fax 020-5518311

e-mail info@nederlandse-opera.nl

advertenties 020-644 2233 / 2263 (fax)

abonnements 020-5518922

Hoofdredactie
Pablo Fernandez

Eindredactie
Frits Vliegthart

Redactionele bijdragen
Klaus Bertisch, Marianne Broeder,
Pablo Fernandez, Paul Korenhof,
Peter van der Lint, Marijke Schouten,
Franz Straatman en Frits Vliegthart

Basisontwerp en lay-out

Lex Reitsma
mmv Leon Bloemendaal

Productie
Hans Hijmering

Coördinatie interviews

Tia Schutrups
Advertenties

Targetplanning BV, B. Frisch
Postbus 75261

1070 AG Amsterdam

tarplan@tiscali.nl

Lithografie

bijvoorbeeld.multimedia, Amsterdam

Omslag

Beeld affiche *Fidelio*: Lex Reitsma

Rechthebbenden 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 € 12,- ontvangt u alle vier nummers van seizoen 2002-2003 thuis. Losse nummers kosten € 3,- incl. porto per stuk.

Stuur een briefkaart met uw naam, adres, postcode en woonplaats naar: De Nederlandse Opera, Afdeling In- en Externe Betrekkingen, Waterlooplein 22, 1011 PG Amsterdam.

Voor abonnees buiten Nederland: gelieve contact op te nemen met de Afdeling In- en Externe Betrekkingen: +31 20551 8922.

LANCIA



Stap in de Lancia Thesis en voel hoe verleden en heden samensmelten. Geniet van ambacht en traditie, licht en ruimte. Laat u omringen door vloeiende vormen en hoogwaardige materialen. Neem plaats en ontdek een auto die inspeelt op al uw wensen.

Lancia Thesis v.a. € 47.000,- incl. BTW/BPM, excl. kosten rijklaar maken. Leaseprijs v.a. € 1.065,- per mnd. excl. BTW, 48 mnd./20.000 km/jr. via Lancia Lease. Motoren: 2.4, 2.0 Turbo, 3.0 V6, 2.4 JTD.
Brandstofverbruik: gemiddeld 8,2 - 13,6 L/100 km (12,2 - 7,4 km/L). CO₂-emissie: 217 - 323 g/km.

Bel voor meer informatie 0800 - 099 888 0 of kijk op www.lancia.nl.

LANCIA



THESIS
THESIS
THESIS
THESIS
THESIS
THESIS
THESIS
THESIS



LANCIA *thesis* | ERVAAR DE ULTIEME ITALIAANSE LEVENSKUNST

TM

Tijdschrift over Theater, Muziek & Dans

Abonneer je op TM voor 45 euro (studenten, CJP, Pas65+ slechts 33 euro!) en je ontvangt van ons een Theater- of Concertbon ter waarde van 12,50 euro. Vul nu de bon in!

Dans, lach, kijk, zing ... en bewonder

Ja, ik neem nu een abonnement op TM en betaal 45 euro 33 euro voor studenten, CJP en Pas65+

Naam		M	V
Adres	Postcode	Woonplaats	
Telefoonnummer	E-mail	Handtekening	
Pasnummer			

Fax de bon naar: 020-421 82 50 Of stuur deze naar: TM, Herengracht 174, 1016 BR Amsterdam, www.theatermaker.nl

VRIENDEN VAN DE OPERA



De Vereniging Vrienden van de Opera organiseert tal van activiteiten, w.o. lezingen, literaire avonden, operafilmavonden, openbare repetities, masterclasses, een groot aantal eendaagse operareizen naar vijf verschillende operahuizen in Duitsland en België. Bovendien worden jaarlijks een of twee meerdaagse reizen georganiseerd. Naast inschrijving op het speciale Vriendenabonnement bij DNO hebben de leden de mogelijkheid tot (beperkte) vóórreservering van losse plaatskaarten. Vijfmaal per seizoen komt het Vriendenbulletin uit, een tijdschrift met verenigings- en operanieuws. Wilt u zich aansluiten bij de Vrienden van de Opera, schrijf, bel of mail naar onderstaand adres.

FIDELIO, JONGE VRIENDEN VAN DE OPERA

Jonge mensen (t/m 28 jaar) kunnen lid worden van Fidelio, Jonge Vrienden van de Opera. Voor deze groep leden worden speciale activiteiten georganiseerd, terwijl ook alle activiteiten en voordelen van de Vereniging Vrienden van de Opera voor hen openstaan. Speciaal voor Fidelio-leden stelt De Nederlandse Opera Jonge Vrienden-abonnementen samen, waarbij een aanzienlijke korting wordt gegeven. Ook de Stadsschouwburg Utrecht en de Doelen Rotterdam bieden regelmatig voorstellingen tegen gereduceerde toegangsprijzen aan. fidelio_jv@hotmail.com www.fidelio-opera.nl

UITSLAG PRIX D'AMIS 2000-2001

- 1 Bryn Terfel (L'elisir d'amore)
- 2 John Bröcheler (Lear)
- 3 Laura Aikin (Lulu)

Tot de beste productie seizoen 2001-2002 is verkozen: Giulio Cesare

CONTRIBUTIE PER SEIZOEN

Individueel lidmaatschap	€ 25,-
Gezinslidmaatschap (2 pers.)	€ 45,-
Donateur (minimaal)	€ 60,-
Jonge Vrienden (t/m 28)	€ 15,-

(Daarnaast bestaat de vorm van lijfrente; inlichtingen bij het secretariaat.)

Aanmelding door overmaking van het bedrag op giro 32.500 of bank 43.40.57.207 t.n.v. Vrienden van de Opera te Amsterdam, o.v.v. 'nieuw lidmaatschap'.

Vereniging Vrienden van de Opera
Waterlooplein 22 1011 PG Amsterdam
telefoon 020 5518282 (ma, di en do 9.00 tot 13.00 uur)
e-mail secretariaat@vriendenvdopera.demon.nl
www.vriendenvdopera.demon.nl