

ODEON

De NEDER
LANDSE
OPERA

Magazine van De Nederlandse Opera
18de jaargang /nr. 68 feb/mrt/apr 2008

68

6 **Die Entführung aus dem Serail**
Wolfgang Amadeus Mozart

14 **Giulio Cesare**
Georg Friedrich Händel

22 **Kát'a Kabanová**
Leoš Janáček

30 **Un ballo in maschera**
Giuseppe Verdi



De overvloed van de negentiende eeuw

Vijftig maal is er in de negentiende eeuw een operascenario geschreven naar een roman van Walter Scott. *Lucia di Lammermoor* (wat een uitvoering bij De Nederlandse Opera!) was er een van. Scott heeft zeer veel geschreven, hij heeft dan ook in Schotland een hele kerk om met zijn vrouw, zijn secretaris en aan zijn voeten zijn hond uit te rusten. Zijn middeleeuwen vlogen nog door het gebouw. Donizetti doet met vijftig opera's niet voor hem onder. Voor mij overtreft hij de Schot, een roman schrijven is gemakkelijker dan een opera of welk groot muziekstuk ook componeren. Het oeuvre van Verdi verlamt door zijn omvang (en natuurlijk door zijn niet aflatende virtuositeit). Als Rossini zevenendertig is, heeft hij negenendertig opera's geschreven en ook nog kerkmuziek. Hij stopt ermee – hoe goed te begrijpen – en leeft nog veertig jaar in een schitterend nietsdoen. Hij had nog tachtig opera's kunnen schrijven. Wagner creëerde een hele wereld in zo veel opera's; de scheppingskracht erachter is voor mij een der grootste raadsels van de kunst. Victor Hugo is, ook naar de omvang van zijn poëzie, de grootste dichter van Frankrijk. Dickens is maar zevenenvijftig geworden. Maar welk een omvangrijk oeuvre! Zijn koningin gaf het voorbeeld: zij regeerde vierenzestig jaar, kreeg negen kinderen en was ook nog eens veertig jaar weduwe. Haar tijd was die van de glorie van het imperialisme en dat niet alleen politiek. Er heerste ook een indrukwekkend artistiek en wetenschappelijk imperialisme, op bescheiden wijze ook in Nederland.

Er is nooit meer zo veel kennis bijeengebracht als in de negentiende eeuw. Daar ligt de oorsprong van alle grote encyclopedieën en woordenboeken. De universiteiten richtten zich op uit hun gebogen gestalte van eeuwen. De schrijvers, schilders, componisten passen in hun grote productie precies in de tijd. Ik vermoed – voorzichtig – dat het bestelkarakter van de kunst heel veel met die grote productie te maken heeft. De kunstenaar is nog altijd de leverancier. Dickens moest – weliswaar door hemzelf gestichte – tijdschriften vullen, Pierre Cuypers – ook zo'n fenomeen van de overvloed – had alle Nederlandse bisdommen, dekenaten en pastoors als opdrachtgevers. (De drukste bouwer is wel Charles Barry; hij ontwierp talloze kerken en bouwde tenslotte – de glorie van de overvloed – in neogotische stijl de Houses of Parliament in Londen. Zijn productiviteit was zo groot dat hij, naar het verhaal wil, later een door hem ontworpen kerk niet meer herkende.)

Dit is, denk ik, het mooiste: de vanzelfsprekendheid van de negentiende-eeuwse kunst. De kunst stelde geen problemen, ze boog zich niet over zichzelf, de relatie tussen de kunst en wat ik nu maar even het volk noem, bestond nog. (De operamuziek werd in Italië op straat gefloten, heel mooie



Scène uit Lucia di Lammermoor (Foto: Marco Borggreve)

getuigenissen daarvan over *Rigoletto*.)

De vanzelfsprekendheid leidt wellicht vanzelf tot overvloed. In elk geval: de twintigste eeuw wordt er een van schraalheid, zuinigheid, zou ik haast zeggen. De oeuvres van schrijvers en componisten – de schilders blijven een uitzondering – zijn beperkt van omvang. (Natuurlijk zijn er uitzonderingen, Vestdijk!, de belangrijkste oeuvres zijn echter weinig omvangrijk.) Maar in die beperkte omvang telt wel elk onderdeel zwaar. Alles van Joyce is schitterend, alles van Stravinsky ook, er kan niets gemist worden. Bij de grote producenten, Donizetti, kan een groot deel wegzakken in de vergetelheid.

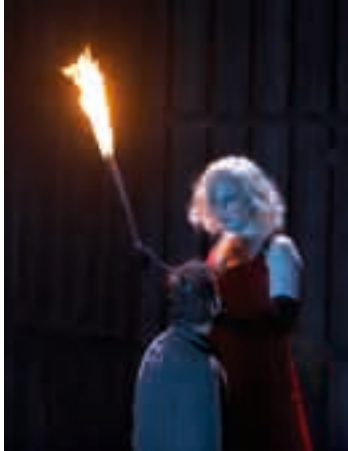
De vanzelfsprekendheid, die aan de kunst ook het karakter van fraai rumoer geeft, verdwijnt in de twintigste eeuw, de kunstenaar wordt een onromantische maker, de heilige inspiratie wijkt voor de aspiratie, de kunst bezint zich op zichzelf. De bezinning leidt bijna steeds naar een nieuw beginpunt, kunst en kunsttheorie verstrengelen zich en verstikken elkaar soms ook. Maar vooral: de kunstenaar lijkt voor zichzelf te werken, hoogstens binnen een kring van geestgenoten. Zelfs componisten verenigen zich een enkele keer. Muziek en schilderkunst lijken de relatie met de negentiende eeuw (en daarmee ook met het grote publiek) verbroken te hebben. Het nieuwe is voor weinigen. Kunst is kunst geworden. En dat betekent ook dat de overgave eraan ten einde is. De luisteraar, de kijker, de lezer vaak ook, is ook een denker.

Ik heb heel lang de negentiende eeuw gesloten gehouden. Van de barok kwam ik in de raadselen van de moderne muziek, maar het liefst verbleef ik in de middeleeuwen en renaissance. De strengheid, ook de rationele kant ervan, was mij lief. Langzaam ontplooid ik, nog langzamer ging de grote romantiek van de negentiende eeuw open en het allertraagst de opera. Ik had met de negentiende eeuw een deel van mijzelf afgesloten. Toen alles helder werd, zag ik bergen kunst aan de horizon: de overgrote productie van een eeuw. Ik had voor de rest van mijn leven meer dan genoeg. En ook meer dan genoeg respons – ik kon me overgeven – op vele grote gevoelens en melodieën. Meer dan ik dacht. De geniale schraalheid van de twintigste eeuw bleek maar een deel van mezelf.

DNO-nieuwtjes

Internationale prijzen

De dvd van de DNO-productie *Lady Macbeth van Mtsensk* blijft nog steeds in de prijzen vallen. Na de Franse CHOC du Monde de la Musique van het Jaar (2007) volgde in januari 2008 de prestigieuze *MIDEM Classical Award*.



Eva-Maria Westbroek in *Lady Macbeth van Mtsensk*

Video trailers

DNO maakt sinds dit seizoen korte video-trailers van producties. Door deze trailers beschikbaar te stellen via internet mikt DNO op een nieuw publiek, dat misschien minder vertrouwd is met de kunstvorm opera. Tekst (bijvoorbeeld een uitleg door de regisseur), videobeeld en geluid van de productie geven op kernachtige wijze een goede indruk, en maken nieuwsgierig naar een complete voor-



stelling. Als eerste waren *Lucia di Lammermoor* en *Daphne* kort na hun premières al te zien op www.dno.nl. Dankzij het gebruiksvriendelijke programma Cultureplayer kunnen individuele gebruikers de trailer op hun eigen website plaatsen. Het gaat om een pilotproject, dat bij succes wordt voortgezet in het komende seizoen. De trailers zijn ook te bekijken op YouTube.

Paneldiscussie

Op zondag 17 februari organiseert DNO in het kader van de Europese Operadagen een **paneldiscussie** over het thema 'Tolerantie en respect', met gasten uit de culturele en de politieke hoek. Locatie: Pleinfoyer Stadsschouwburg Amsterdam; aanvang: 19.15 uur; toegang: gratis; meer informatie op www.dno.nl of via 020-551 8922.

Persstemmen

Lucia di Lammermoor

'De muziek kreeg alle ruimte om tot volle bloei te komen. Het Nederlands Kamerorkest was de aanjager van het drama en speelde met hoorbaar veel plezier. Nu valt er aan Donizetti's originele partituur ook veel eer te behalen. Die lange harpenpassage in deel twee! De magische glasharmonica in de waanzinsscène! Ook de cast was over de hele linie zeer overtuigend, met glansrollen voor bariton Tassis Christoyannis als Enrico, tenor Ismael Jordi als Edgardo en de bas Alastair Miles als de perverse priester Raimondo.'

Erik Voermans, *Het Parool*, 2 november 2007

'Regisseuse Monique Wagemakers is gelukkig niet nodeloos aan het moderniseren geslagen. Wapengekletter bleef wapengekletter, maar bij Wagemakers is Lucia niet de jonge vrouw uit het libretto. Het is een puber die geplet wordt door de verwachtingen van de volwassenen om haar heen. Ze vlucht met haar poppen in een droomwereld en raakt uiteindelijk verstrikt in haar eigen frustraties.'

Oswin Schneeweisz, *Algemeen Dagblad*, 3 november 2007

'Die Sänger wirken frei wie selten, selbst der stellenweise sich wie gealtert einfärbende Sopran von Mariola Cantarero öffnet sich immer wieder zu kraftvoll tragenden, lang anhaltenden

Fortesequenzen, die an keiner Stelle bröckeln.'

Helmut Mauró, *Süddeutsche Zeitung*, 3 november 2007

Daphne

'Wie de herdersopera *Daphne* van Richard Strauss om wil smeden tot een liederlijke zwijnenstal met nazigeur, is óf van God los, óf geniaal. Laten we het op het tweede houden, bij regisseur Peter Konwitschny. Zelden zal het publiek zich zo intens hebben afgevraagd of het allemaal wel kan, de manier waarop een opera binnenste buiten wordt gekeerd. Maar even zelden viel er zo'n emotionerend slottafereel te zien. Juanita Lascarro doorstaat Daphnes malheur met glans. Stevig weerwerk krijgt ze van Rainer Trost. Wanneer het slottafereel aanbreekt heeft dirigent Metz-macher inmiddels de meest orgiastische passages feilloos uit het Nederlands Philharmonisch Orkest gelicht. Onder zilverige Mondlichtmusik wordt Daphne, de vrouw die tegen de stroom in liep, een boom tot in het diepst van haar gedachten.'

Guido van Oorschot, *de Volkskrant*, 1 december 2007

'Echte ster was de Colombiaans-Duitse sopraan Juanita Lascarro, die haar titelrol precies de warmte en naïviteit gaf die Strauss bedoeld had. Na het terzet

van de laatste drie deed Konwitschny zijn regie kantelen met enorme cesuren. Terwijl Daphne op een stellage stond en langzaam opging in de projectie van een arcadische boom, verschenen er foto's uit de nazitijd op datzelfde doek. En dat werkte toch nog aangrijpend.'

Anthony Fiumara, *Trouw*, 1 december 2007

'Konwitschny avoids overt reference to the Third Reich until the close, when Daphne's transfiguration is accompanied by archive footage of life under the Nazis as lived by thousands who also professed to be apolitical. We see Strauss's face last of all. That the scene has such extraordinary force derives, in part, from the fact that the images accompany one of the most shockingly beautiful passages in Strauss's output. Conductor Ingo Metzmacher, always at his best when working with Konwitschny, is alive to both the score's lyrical rapture and the omnipresent violence just below its surface. This is challenging music theatre of the highest order. Many in the audience were moved to tears, and the standing ovation that followed the final chords is testament to its impact.'

Tim Ashley, *The Guardian*, 14 december 2007

Deze citaten zijn ingekort [red].

Klaus Bertisch

De 'pure' operaregisseur

Steeds meer toneelregisseurs veroveren de operabühne. Veel minder vaak komt het voor dat doorgewinterde operaregisseurs de weg naar het gesproken toneel vinden. In een tijd van cross-over en wederzijdse beïnvloeding tussen de verschillende kunstgenres is ook het muziektheater op zoek naar nieuwe impulsen. En... bestaat hij eigenlijk nog wel, de typische operaregisseur?

Nadat het genre opera 400 jaar geleden ontstond, heeft de operaregie als op zichzelf staande kunstvorm zich slechts heel geleidelijk ontwikkeld. Aanvankelijk was een regisseur meer een soort voorstellings-leider, die nauwkeurig de aanwijzingen in de partituur en het libretto opvolgde. Vaak waren het zelfs de componist en de librettist die persoonlijk toezicht hielden op een correcte uitvoering van hun werk. Toen er nog reizende operagezelschappen waren die vanuit Italië naar het noorden kwamen als vertegenwoordigers van de nieuwe kunstvorm, waren het vaak de impresario's die probeerden de voorstelling een scenische vorm te geven om die vervolgens als gast-productie te verkopen.

Doordat opera een uiterst complexe kunstvorm is, bleef het genre relatief weinig ontwikkeld voor invloeden van buitenaf. Maar niettemin weerspiegelt de opera zo-als bijna alle kunstvormen maatschappelijke en politieke ontwikkelingen – zij het vaak met vertraging. De literatuur en de beeldende kunsten konden en kunnen veel directer theorieën in praktijk omzetten dan de opera, waarin de verschillende disciplines eerst bij elkaar moeten komen om daarna als een eenheid naar buiten te kunnen treden.

Dat elk theater ook in scenisch opzicht zijn eigen profiel wilde hebben, is een ontwikkeling die na 1800 op gang kwam door het opkomen van het repertoiresysteem en het eigen ensemble. Elk wilde zijn eigen visie op een stuk hebben. Natuurlijk speelde het besef dat een tekst of een compositie op meerdere manieren kan worden geïnterpreteerd daarbij een belangrijke rol. Wat we horen – als klank én als inhoud – is multi-interpretabel, en deze verschillende lagen moesten op de bühne zichtbaar worden gemaakt. Tot het realiseren hiervan waren componisten en librettisten niet meer in staat: de regisseur was geboren.

Eenheid tussen werk en encenering

Het ontstaan van het 'regietheater' moeten we echter nog zo'n honderd jaar later in de tijd situeren, niet toevallig parallel met het opkomen van de psychoanalyse en de inzichten van Sigmund Freud, die heel vaak de scenische interpretaties in het gesproken toneel en in de opera hebben beïnvloed. Als een eerste hoogtepunt van het regietheater op het gebied van de opera kan men het werk van de Berlijnse Kroll-Oper onder leiding van de dirigent Otto Klemperer beschouwen. Klemperer wilde een vernieuwing van de kunstvorm, en tussen 1927 en 1931 vonden er baanbrekende opvoeringen plaats, waarin werd gestreefd naar een eenheid tussen werk en encenering en waarbij zowel alle muzikale als alle theatrale aspecten tot hun recht moesten komen. Onder de



grote namen vallen – naast beeldend kunstenaars als Schlemmer, Moholy-Nagy en De Chirico – ook de twee Duitse toneelregisseurs Gustav Gründgens en Jürgen Fehling op, die in Berlijn voor het eerst als operaregisseurs naar voren traden. Klemperer streefde ernaar om door een 'bevruchting' met de meest uiteenlopende genres de opera nieuwe energie en een nieuw uiterlijk te geven. Wanneer tegenwoordig het regietheater wordt gezien als een uitvinding uit het recente verleden, dan is dat dus een vergissing. Ook was Wieland Wagner niet de eerste die de operabühne opschoonde om in abstracte beelden een psychologische interpretatie te geven. Hij richtte zich naar voorbeelden als de decorontwerper Adolphe Appia en de acteur, regisseur en decorontwerper Edward Gordon Craig, die zowel opera als gesproken toneel ensceeneerde. In zijn ogen was de regisseur de ware kunstenaar, die het theater (en daarmee ook het muziektheater) tot leven bracht.

Aan de grote culturele veelvoudigheid, de lust tot experimenteren en de kruisbestuiving tussen de meest uiteenlopende kunstvormen van de jaren twintig en dertig werd echter door de opkomst van het nationaal-socialisme en het daarbij horende cultuurfascisme onder het etiket 'Entartete Kunst' al snel een einde gemaakt. De Tweede Wereldoorlog veroorzaakte een diepe kloof en in 1945 deed men in eerste instantie zijn best om zich opnieuw te oriënteren en culturele waarden terug te vinden, voordat men deze kon vernieuwen. Hier speelt wat de operabühne betreft Wieland Wagner inderdaad een belangrijke rol, ook al was hij niet zozeer een revolutionair als wel een epigoon van de ontwikkelingen uit de jaren twintig en dertig. Hij wilde zich bevrijden van de bevestigende en propagandistische methode van ensceeneren, die de werken van zijn grootvader

Richard in de tijd van het nationaal-socialisme hadden beleefd. Als toneelregisseur heeft Wieland Wagner zich nooit gepresenteerd.

Revolutie

Een werkelijke verandering van de maatschappij voltrok zich pas aan het eind van de jaren zestig. In heel Europa klommen in 1968 de studenten op de barricaden. Men wilde de muffe lucht van het verleden nu eindelijk verdrijven. Een nieuwe, zelfgekozen bestemming van de jeugd zonder bevoogding van oude functionarissen in een nieuwe outfit vond ook in de theaters haar weerslag. Er werd geanalyseerd, geïnterpreteerd en geëxperimenteerd. Ook de seksuele revolutie vond met talloze naakten uitdrukking op de bühne. Terwijl het gesproken toneel haast onmiddellijk kon reageren op de maatschappelijke veranderingen, hinkte de opera daar weer achteraan. Het logge apparaat met zijn collectieven als koor en orkest leende zich er niet voor om spontaan de pas veroverde inhoud direct naar de opvoeringen te transponeren. Maar misschien durfde men het ook nog niet aan om een kunstvorm die hoofdzakelijk gebaseerd is op een traditioneel repertoire, een nieuw gewaad aan te meten.

Moed had in Duitsland in het bijzonder Kurt Hübner, die oorspronkelijk was opgeleid als acteur en regisseur. Hij gaf als intendand – eerst in Ulm, vervolgens in Bremen – vele kunstenaars de kans zich in enceneringen vrije interpretatorische ruimte te verschaffen. De lijst van de jonge talenten die hij heeft ontdekt en aangemoedigd, laat zich vandaag de dag lezen als een 'Who is Who' van het theater: de regisseurs Peter Stein, Peter Zadek, Alfred Kirchner, Klaus Michael Grüber, de decorontwerpers Karl Ernst Herrmann, Wilfried Minks, Erich Wonder en talloze anderen. Zij maakten allemaal ooit deel

uit van Hübners team. Allen hebben zowel in het gesproken theater als in het muziektheater gewerkt. Vaak maakten hun ensce- neringen de abonneementhouders aan het schrikken. Maar zo ontstond er ook een structurele verandering in het publiek.

In Engeland verscheen in 1968 het boek *The Empty Space* van Peter Brook, die daar- door, onder invloed van Craig maar ook van Bertolt Brecht, met zijn theorieën over de kracht van de lege ruimte een revolutionaire uitwerking op het Britse theater had. Brook heeft zich zowel met spreektooneel als met opera-ensceneringen geprofileerd, heel goed vergelijkbaar met zijn tegenvoeter aan de meer traditionele kant, Sir Peter Hall, die eveneens in beide takken van theater veel ervaring heeft opgedaan.

De Fransman Patrice Chéreau baarde vooral in 1976 opzien tijdens de Bayreuther Festspiele, toen hij Wagners *Ring* neorea- listisch in zijn ontstaanstijd situeerde en zodoende de wagnerianen, die nog maar net aan het abstracte theater gewend waren geraakt, opnieuw choqeerde. Chéreau, van oorsprong toneelregisseur, heeft na zijn baanbrekende eeuw-*Ring* slechts voor zeer selecte operahuizen en bijzondere opera- festivals gewerkt (zoals tijdens het Holland Festival 2007 met Janáčeks *Uit een doden- huis*). Zijn artistieke werkzaamheden zijn tegenwoordig op film toegespitst.

Onder leiding van de dirigent Michael Gielen en zijn chef-dramaturg Klaus Zehe- lein ontwikkelde Frankfurt zich tussen 1977 en 1987 tot centrum van het moderne muziek- theater. Hans Neuenfels, die als toneelregis- seur al werd uitgemaakt voor enfant terrible, bezorgde door zijn spectaculaire *Aida*-pro- ductie deze meestal met piramidekitsch uitgeruste Verdi-opera een scenische ver- nieuwing. Ruth Berghaus, een leerlinge van Brecht, maakte diens epische theater vruchtbaar voor de operabühne en ontslakte Mozarts *Entführung*, zodat het stuk een zu- iver psychologisch drama werd. Zij deed als een van de weinige kunstenaars van zich spreken in alle drie de takken van het thea- ter – opera, toneel en ballet. Na haar dood heeft ze een waardige opvolger gekregen in Peter Konwitschny, met zijn verwarring stichtende maar consequente producties. Konwitschny is opgeleid als operaregisseur maar heeft ook de weg naar het gesproken toneel gevonden.

Deconstructie

Als antipode van Berghaus functioneerde in Berlijn Harry Kupfer, die aan de Komische Oper het realistische muziektheater van Wal- ter Felsenstein voortzette, en die in heel Europa vele jaren gold als representant van het moderne muziektheater. Zonder ver- vreemdingseffecten, maar steeds met een grondige peiling van de dieptepsychologie probeerde hij de opera te benaderen. De stap naar het spreektooneel heeft hij nooit durven zetten. Hij is er dus inderdaad nog: de 'pure' operaregisseur, zoals nog meer voorbeelden kunnen aantonen. De interna- tionaal gevierde Willy Decker, die met zijn stijl tussen abstracte vorm en menselijke diepte het publiek telkens weer weet te bereiken, heeft zich tot nu toe onttrokken aan alle toenaderingspogingen van de kant van het gesproken toneel en is bij 'zijn' genre, de opera, gebleven.



Scène uit *Così fan tutte* in regie van Jossi Wieler bij DNO, 2006
(Foto: A. T. Schaefers)

De nieuwe garde durft wat dat betreft meer: de als musicus opgeleide Zwitser Christoph Marthaler is bij het spreektheater begonnen, maar heeft daarbij altijd ook zeer muzikale voorstellingen gemaakt en weldra de stap naar de opera gezet. Zijn welhaast medita- tieve ensceneringen vertegenwoordigen een muziek van de rust, die natuurlijk in Wagners *Tristan und Isolde* haar meest extreme uit- drukking vindt. Dit werk in Bayreuth te ensce- neren leek Marthaler alleen maar logisch toe, ook al werd deze omzetting heftig be- discussieerd. Met Martin Kušej en Jossi Wieler hebben nog meer toneelregisseurs de laatste jaren gezorgd voor een frisse wind op de operabühne; zij beginnen de rij grote namen die sinds de jaren zestig eerst in het toneel en later in de opera furor hebben gemaakt af te lossen. Ook zij zijn tegen- voeters: Wieler streeft naar een lineaire manier van vertellen, hoewel hij zijn stuk- ken door een nieuwe ambiance vervreemdt. Kušej zet breuken in om het recht van bestaan van oude onderwerpen in onze tegenwoor- dige tijd te onderzoeken. Het trefwoord voor veel regisseurs is hierbij 'deconstructie'. Men breekt een werk open, vervreemdt het, vult het aan met moderne middelen om de innerlijke waarheid eruit te filteren en het werk geschikt te maken voor de beleving met moderne ogen en oren. De inhoud moet telkens opnieuw overdacht en geïdentifi- ceerd worden.

Interessant genoeg vindt er gelijktijdig ook een geografische gewichtsverschuiving plaats. Waren het vaak de Duitse regisseurs die internationaal bepaalden wat er in het theater gebeurde en welke stijl er werd ont- wikkeld, intussen maken zich Nederlandse en Vlaamse regisseurs op om de Duitse theaters te veroveren. Johan Simons, die momenteel in Amsterdam met zijn tweede operaproductie bezig is, zal als intendant de Münchner Kammerspiele overnemen. Luc Perceval, die naast zijn toneelproduc- ties intussen ook een *Tristan* in Stuttgart en een Monteverdi-project in Berlijn heeft gerealiseerd, is gekozen tot chef-regisseur van het Hamburgse Thalia Theater.

Ivo van Hove had als theaterregisseur met twee producties bij DNO zijn eerste opera-ervaringen opgedaan voordat hij in zijn vaderland België de enscenering van

Wagners *Ring* op zich nam. In New York heeft hij zich zelfs aan een musical gewaagd. De Amerikaan Robert Wilson profileerde zich in Europa met een reeks musicals. *Black Rider*, *Poetry* en *Alice* werden evenzeer ge- kenmerkt door hun gestileerde choreogra- fische beeldtaal als Wilsons ensceneringen van standaardwerken van het operareper- toire en uit de toneelliteratuur. Hierbij zijn zijn creaties op het toneel evenals in de lite- ratuur of de beeldende kunst steeds als echte 'Wilson's' te herkennen.

En Pierre Audi? Hij ziet zijn plaats als ver- halenverteller zowel in de opera als in het toneel. Als artistiek directeur van DNO heeft hij een enclave geschapen die vele stijlen naast elkaar tot hun recht laat komen. Hij wil zijn publiek een zo groot mogelijk spectrum bieden, waarmee het de opera opnieuw kan leren kennen en beleven, zon- der dat hij alles over één kam scheert of met zijn eigen esthetiek domineert.

Was een operaregisseur vroeger een trouwe hoeder van tekst en partituur, tegen- woordig is hij een ontdekker van een nieuwe inhoud geworden. We leven in een rationeel, analytisch tijdperk, met een ruime keuze aan technische mogelijkheden die alle ge- laagdheden achter een werk aan het licht kunnen brengen. Deze lagen moeten voor de interpretatie worden benut. Daar komt het tegenwoordig overheersende polystilisme in muziek en vorm nog bij. Dat in dit spectrum de opera als kunstvorm juist op toneelregis- seurs een bijzondere aantrekkingskracht uit- oefent, ligt voor de hand. Het zuiver tekstueel overbrengen van de inhoud wordt vaak als een belemmering gezien. De opera met zijn merkwaardige sprongen in de tijd biedt cre- atieve ontplooiingsmogelijkheden ondanks de beperkingen die de partituur lijkt op te leggen, terwijl daarentegen het toneel zijn tijdsdimensies zelf bepaalt. Zoals in de kunst de grenzen vloeiend zijn geworden en vele richtingen naast elkaar kunnen bestaan en elkaar beïnvloeden, zijn ook de grenzen tus- sen de theatergenres vloeiend geworden en bewegen degenen die deze verwezen- lijken zich op de meest uiteenlopende ter- reinen. Het lijkt er bijna op dat de opera nu het gesproken toneel inhaalt.

Vertaald door Frits Vliegthart

Die Entführung aus dem Serail

*'Allerhande martelingen
Mogen mij dan wachten,
Ik lach om pijn en kwelling.
Niets zal mij doen zwichten.'* (Konstanze)

I
De Spaanse edelman Belmonte wil zijn verloofde Konstanze bevrijden uit de harem van Bassa Selim. De Bassa houdt oprecht van haar en wil haar genegenheid alleen op vrijwillige basis. Regelmatig betuigt hij haar zijn gevoelens. In Konstanzes gezelschap bevinden zich haar dienstmeisje Blonde en de geliefde van Blonde, Pedrillo, de bediende van Belmonte. Belmonte weet met hulp van Pedrillo het paleis binnen te komen door zich als bouwmeester aan Bassa Selim te laten voorstellen.

II
De harembewaker Osmin ziet Blonde als een slavin, die hem moet gehoorzamen. Zij is hierover zeer verontwaardigd. Bassa Selim verklaart andermaal zijn liefde aan Konstanze, die hem weer afwijst: zelfs de ergste martelingen zullen haar niet doen toegeven. Pedrillo vertelt Blonde dat Belmonte in het paleis is om haar en Konstanze te bevrijden. Na het drinken van een fles wijn zakt Osmin weg in een diepe roes. De laatste voorbereidingen voor de ontsnapping worden getroffen.

III
Het viertal wordt betrappt door Osmin, die alarm slaat. Belmonte zegt dat zijn vader een hoog losgeld voor hem en Konstanze zal betalen. Die vader had echter in het verleden Bassa Selim in het ongeluk gestort. Nu lijkt het laatste uur voor Belmonte en Konstanze geslagen te hebben, maar de Bassa verklaart zich niet te verlagen tot het niveau van zijn oude vijand. Hij schenkt hun grootmoedig de vrijheid. Alleen Osmin is daar bepaald niet blij mee.



Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791

Nieuwe productie

Die Entführung aus dem Serail

Singspiel

in drie Acten, KV 384

libretto van

Christoph Friedrich Bretzner

bewerkt door

Johann Gottlieb Stephanie jr.

muzikale leiding

Constantinos Carydis

regie

Johan Simons

decor

Bert Neumann

kostuums

Nina von Mechow

licht

Lothar Baumgarte

dramaturgie

Koen Tachelet**Klaus Bertisch**

Konstanze

Laura Aikin

Belmonte

Edgaras Montvidas

Osmin

Kurt Rydl

Blonde

Mojca Erdmann

Pedrillo

Michael Smallwood

Bassa Selim

Steven Van Watermeulen**Nederlands Kamerorkest****Koor van De Nederlandse Opera**instudering **Brian Fieldhouse**

De opera wordt in het Duits gezongen en Nederlands boventiteld.

De voorstelling duurt circa **3** uur.Er is **1** pauze.

Het operaboek *Die Entführung aus dem Serail* is verkrijgbaar in Het Muziektheater. Daarin zijn onder meer een uitgebreide synopsis, en het libretto in het Duits en in een Nederlandse vertaling opgenomen. De prijs is € 8,-.

di 5 feb 2008 première 20.00 uur

do 7 feb 20.00 uur

zo 10 feb 13.30 uur

wo 13 feb 20.00 uur

di 19 feb 20.00 uur tv

do 21 feb 20.00 uur

zo 24 feb 13.30 uur

di 26 feb 20.00 uur tv

do 28 feb 20.00 uur

Het Muziektheater Amsterdam

Kaartverkoop is reeds begonnen.

Bij het ter perse gaan van deze *Odeon*

zijn er nog kaarten verkrijgbaar.

Bel het Kassa-besprekingsbureau van

Het Muziektheater: 020-625 5455, of een

van de andere verkooppunten (zie pag. 38).

Online kopen: www.dno.nl

Inleidingen door Sabine Lichtenstein

Plaats: Het Muziektheater (2de balkon)

Tijd: 45 minuten voor aanvang van iedere voorstelling, dus 19.15 uur (avond)/12.45 uur (matinee)

Lengte: ± 30 minuten

Toegang: **gratis** op vertoon van een geldig plaatsbewijs voor de voorstelling van die dagMet steun van de **Vereniging Vrienden van De Nederlandse Opera**

Uitzenddatum

Radio 4, NPS Opera Live:

zaterdag 8 maart 2008, 19.00 uur



Sabine Lichtenstein

Een Duitssprekende harem

In 1781 ontvangt Leopold Mozart een brief van zijn zoon Wolfgang: 'Eergisteren gaf Stephanie junior me een libretto om te componeren. Het is uitstekend. Het onderwerp is Turks en de titel luidt: *Belmonte und Constanze oder Die Verführung aus dem Serail*.' Tot op heden wijzen Mozart-biografen lachend op dat 'Verführung': 'De verleiding uit de harem.' Men bracht deze freudiaanse vergissing in verband met Mozarts verloofde Konstanze, die hem volgens Leopold en anderen zou hebben verleid, en zag in de verspreking een verklaring voor zijn interesse in de tekst. Dat is natuurlijk onzin. Mozart noemt een libretto niet goed omdat hij zich (misschien) in een detail herkent. Wat was er dan zo uitstekend aan?

Dertig jaar voor Mozarts brief was, in antwoord op Rousseaus simpele *Le devin du village*, Johann Adam Hillers *Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber* op de planken gebracht. Daarmee was het Singspiel geboren. Het was, anders dan de aristocratische Italiaanse opera, bedoeld voor de eenvoudige burger, die het moest kunnen volgen. Daarom werd de verstaanbaarheid belangrijker geacht dan de muziek. Men verving de aria's door liedjes en de traditionele Italiaanse poëzie door Duits proza. En omdat gezongen Duits geacht werd onverststaanbaar te zijn, werden de recitatieven vervangen door gesproken dialogen. Het nieuwe genre werd ook door Mozart enthousiast begroet. In 1778, onder de indruk van Georg Anton Benda's *Ariadne auf Naxos*, meldde hij zijn vader: 'U weet dat daarin niet gezongen maar gedeclameerd wordt [...]. Zo zouden we dat met recitatieven moeten doen, en alleen de woorden die muzikaal kunnen worden uitgedrukt, laten zingen.' Nu moest alleen nog worden gezorgd voor goede overgangen en juiste verhoudingen tussen de instrumentale, gezongen en delen. (Later zou Goethe oordelen dat het Mozart in *Die Entführung* als eerste was gelukt de dialogen te verbinden met de muziek zonder dat die op de achtergrond raakte.) Mozart was er toen klaar voor.

En de tijd was er klaar voor. Keizer Joseph II was in 1776 door de toneelschrijver Gotthold Ephraim Lessing uitgedaagd: 'Uwe Majesteit is een groot man. Ongetwijfeld zal hij de eerste monarch zijn die de Duitsers een nationaal theater schenkt.' Dat was een goede zet. De leider van de gigantische, veelalige Habsburgse monarchie zette zich in voor de verrijking van de nationale taal en was dus geïnteresseerd in Duitstalig muziektheater, als burgerlijke kunstvorm en als cultureel en politiek propagandamiddel. Hij belastte de acteur en dramaturg Gottlieb Stephanie jr., die als Pruisische krijgsgévangene tijdens de Zevenjarige Oorlog in Wenen terecht was gekomen, met de zorg voor het nieuwe nationale Singspiel.

Geen miserabele rijmpjes

Voor componisten was het zaak op de vernieuwingen in te haken. Zoals een Weense kennis Leopold Mozart in 1778 adviseerde: 'Als uw zoon de taak op zich neemt een of ander goede, Duitse, komische opera te schrijven, die onder de aandacht van Zijne Majesteit zou brengen en diens beslissing zou afwachten, dan zou dat kunnen werken.' Mozart reageerde twee jaar later met zijn Singspiel *Zaide*. Het 'Turkse' verhaal sloot mooi aan bij het anti-Osmaanse beleid van



de keizer. (Zie de bijdrage van Floris Don in deze *Odeon*.) De behoefte aan een 'Turks' Singspiel werd in 1781 nog actueler, met het bezoek aan Wenen van de Russische groot-hertog Paul. Doel van het staatsbezoek was namelijk een gemeenschappelijk beleid ten aanzien van de Turken. Hoewel de keizer, net als wij, slechts een onvoltooide *Zaide* kan hebben gekend, neemt men aan dat hij zich het werkje herinnerde en zelf op het idee kwam Mozart voor het Burgtheater om een Singspiel op tekst van Stephanie te vragen. Kort tevoren was er in Berlijn een *Belmonte und Constanze oder die Entführung aus dem Serail* opgevoerd, op tekst van de Leipziger koopman Christoph Bretzner en muziek van Joseph André. Stephanie stelde Mozart zijn eigen bewerking van het libretto voor. Mozart zag het wel zitten: Turken, avontuur, een ontvoering, een harem, wat konden de Weners nog meer verlangen? 'Ik ken dit volk en heb alle redenen aan te nemen dat mijn opera een succes wordt. Dan zal ik in Wenen als operacomponist even beroemd zijn als ik al ben op het klavier.'

De componist had gelukkig op één cruciaal punt zo zijn eigen idee over het genre: 'In een opera moet de tekst de gehoorzame dochter zijn van de muziek.' Die is in zijn *Entführung* dan ook even geraffineerd als in zijn Italiaanse opera's en bevat, afgezien van het Frans beïnvloede slotensemble 'Nie werd' ich deine Huld verkennen', maar één 'simpel' liedje: Pedrillo's romance. Wat er verder gezongen wordt, zijn aria's, compleet met virtuoos belcanto. Mozarts visie had ook gevolgen voor de tekst. De woorden 'moeten slechts met het oog op de muziek worden geschreven en er moeten geen miserabele

rijmpjes worden ingestrooid, die – bij God – absoluut niets toevoegen aan een theaterstuk.' Hij zag nu in dat er aan Stephanies libretto in dat opzicht nogal wat mankeerde. In oktober gaf hij zijn vader toe: 'U heeft helemaal gelijk ten aanzien van Stephanies werk. Ik ben me ervan bewust dat de verzen niet al te best zijn. Er zitten hele strofen tussen die de muzikale idee volkomen ruïneren.'

Dat betekende dus verbeteren. Achteraf was het een geluk dat er tegen *Die Entführung* werd geïntregerd. Want daardoor zette de keizer het op ijs. Zo kreeg Mozart een jaartje de tijd om meer aan een libretto te wijzigen dan hij ooit had gedaan en zou doen: 'De hele plot gaat ondersteboven, en wel op mijn instigatie. [...] Misschien is Stephanie alleen vriendelijk in mijn aanwezigheid. Maar hij rearrangeert het libretto precies volgens mijn wensen, tot in het kleinste detail, en ik kan bij God niet meer van hem verlangen.' Stephanie werd zelfs geconfronteerd met diverse tekstregels van Mozart zelf en met ariamuziek voor Osmin, waar hij maar woorden bij moest bedenken.

Echte karakters

Mozarts Singspiel week dus niet fundamenteel af van een opera. Het ging om de muziek. Maar de muziek had wel alle belang bij een tekst waarin zij zich kon ontplooiën. Mozart had vooral van Lessing geleerd dat een (muziek)drama niet moest verbluffen met effecten, noch, zoals in de opera buffa, starre types ten tonele moest voeren. Echte karakters moesten voor herkenning, en universele verlichtingsthema's, zoals tolerantie, voor verheffing zorgen. Mozart, een meester in (simultane!) psychologische en sociale karakterisering, kon die adviezen gebruiken. Wat hij met zijn verhaal wilde belichten, was de toen gangbare intolerantie tegenover de Turken. Bretzners Bassa (het toenmalige Oostenrijkse woord voor pasja) Selim was een Spanjaard, die in Turkije een harem was begonnen. Dat maakte zijn conventionele ontkenning – Bassa's herkenning van Belmonte als zijn eigen zoon en diens vrijlating – waarschijnlijk. Maar van een nobele vergevingsgezindheid kon men dus niet spreken. Mozarts Bassa is daarentegen zwaar beschadigd door Belmontes vader en laat desondanks diens zoon vrij. In Mozarts *Entführung* handelt de mohammedaan geworden renegaat als enige naar de toenmalige visie als een christen. Dat was niet Stephanies maar Mozarts werk.

Hij had aanvankelijk een zingende pasja gepland. Waarom laat hij Bassa, die verlichter was dan zijn toenmalige gehoor, uiteindelijk als enige (afgezien van de vaak geschrapte

rol van de matroos Klaas) niet zingen maar, in navolging van André, alleen spreken? Omdat er geen zanger voor de rol voorhanden was? Omdat, na Mozarts uitbreiding van Osmins rol, Turkije muzikaal al voldoende aan bod kwam? Om de kloof tussen Bassa en Konstanze, of hem en Belmonte, en dus hem en het publiek, te benadrukken? Omdat het gemakkelijk is potsierlijke 'Turkse' muziek te componeren voor een haremwachter, maar moeilijk om dat te doen voor een upper-class-Turk? Waarschijnlijk omdat Bassa als enige zijn gevoelens onderdrukt door zijn ratio. Daar zijn aria's niet voor bedoeld.

Gechoqueerd

De nobele wilde was een geliefd thema in de late 18de eeuw. Maar de wilde moest wel hem van het bed blijven. De wijze, edelmoe-dige jood in Lessings *Nathan der Weise* had in 1779 al problemen gegeven. Een nieuwe nobele moslim na de nobele sultan in *Zaide* ging evident te ver. Het adellijke publiek mag dan op 16 juli 1782 positief hebben gereageerd, veel burgers waren na de eerste uitvoeringen gechoqueerd. Men kon vooral Bassa's boodschap aan het slot niet vertelen. Nadat Belmonte Bassa dapper uitnodigt diens terechte woede op zijn vader nu op hem, de zoon, te koelen, krijgt hij, dat wil zeggen het publiek, ten antwoord: 'Het moet wel heel normaal voor uw familie zijn kwaad te doen, gezien uw verwachting dat ik hetzelfde zal doen. [...] Mijn afschuw voor uw vader is te groot om hem na te volgen. [...] Vaar huiswaarts en vertel uw vader dat u in

mijn macht was en ik u vrijliet opdat u hem kunt zeggen dat het een veel groter genoegen is onrecht met recht te vergelden dan kwaad met kwaad.' Belmonte: 'Mijn heer, u verbijstert mij.' Bassa: 'Dat wil ik graag geloven.' Bassa Selim verbijsterde ook het publiek. Men vond het absurd en ireeël.

Ook Bretzner was kwaad. Hij publiceerde direct een openlijk protest: 'Een zekere persoon, ene Mozart in Wenen, was zo vermetel mijn drama [...] als operalibretto te misbruiken. Ik protesteer plechtig tegen deze schending van mijn rechten en houd me het recht voor om stappen te ondernemen.' Bedenklijker was dat de keizer zich door intriges van een hofklike had laten beïnvloeden. Hij liet Mozart weten dat hij het werk 'nu ook weer niet zo heel bijzonder vond' en dat er 'wel erg veel noten inzaten'. Mozart zou hebben geantwoord: 'Precies zoveel noten als nodig zijn, Majesteit.'

Zij die de componist gelijk gaven, wonden. De intriganten konden, aldus Mozart na de tweede opvoering aan Leopold, 'niet verhinderen dat er bij de aria's luid bravo werd geroepen, dat de zaal nog voller was dan op de eerste avond' en dat 'de opera in twee dagen 1200 florijnen had ingebracht.' En na de derde opvoering wist Mozart dat het pleit was beslecht: 'Uw zoons werk [...] is zo'n sensatie in Wenen dat de mensen niets anders willen horen en het theater telkens stampvol zit. [...] De hele wereld beweert dat ik met bluffen en kritiek vijanden heb gemaakt onder muzikleraren en veel anderen! Welke hele wereld dan wel? Het zal

wel de Salzburgse wereld zijn, want in Wenen kun je genoeg horen en zien dat je overtuigt van het tegendeel. Dat moet mijn antwoord zijn.' Binnen tien jaar klonk *Die Entführung* in ruim veertig Europese steden en vele talen. Dat verzoende zelfs Bretzner, die opeens een deel van het succes op zijn eigen conto schreef. Interessanter zijn de gemengde gevoelens die Goethe, zelf Singspiel-librettist, in 1787 noteerde: 'Al onze pogingen [...] om ons te beperken tot het simpele, vielen in het niet toen Mozart verscheen. *Die Entführung aus dem Serail* veroverde iedereen.'

(advertentie)



VRIENDEN VAN DE NEDERLANDSE OPERA

De vereniging organiseert tal van activiteiten, w.o. lezingen, literaire avonden, operafilmavonden, openbare repetities, masterclasses en eendaagse reizen naar operahuizen in Luik, Münster, Duisburg, Düsseldorf, Essen en Dortmund. 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. De Kerstmatinee is traditioneel een Vrienden-voorstelling.

Vijfmaal per seizoen komt het Vriendenbulletin uit, een tijdschrift met verenigings- en operanieuws.

Wilt u zich aansluiten bij de Vrienden van De Nederlandse Opera, schrijf, bel of mail naar nevenstaand adres.

FOTOJAARBOEK DNO SEIZOEN 2006-2007

Het fotojaarboek 2006-2007 DNO is verkrijgbaar aan de Vriendenbalie. Prijs € 15,-.

FIDELIO, JONGE VRIENDEN VAN DE NEDERLANDSE OPERA

Jonge mensen (t/m 28 jaar) kunnen lid worden van Fidelio, dé vereniging voor jonge Operafans. Voor deze groep leden worden speciale activiteiten georganiseerd, terwijl ook alle activiteiten en voordelen

van de Vereniging Vrienden van De Nederlandse Opera voor hen openstaan.

Speciaal voor Fidelio-leden stelt De Nederlandse Opera Jonge Operafan-abonnementen samen, waarbij een aanzienlijke korting wordt gegeven. fidelio@dno.nl

CONTRIBUTIE

Individueel lidmaatschap	€ 30,-
Gezinslidmaatschap (2 pers.)	€ 55,-
Donateur (minimaal)	€ 75,-
Jonge Vrienden (t/m 28)	€ 15,-

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 Nederlandse Opera
Waterlooplein 22 1011 PG Amsterdam
telefoon 020 551 8282 (ma, di en do 9.00 tot 13.00 uur)
e-mail vrienden@dno.nl

www.vriendenvdopera.demon.nl

Floris Don

Oost versus West in Mozarts tijd (en muziek)

Hoe lagen de verhoudingen tussen 'West' en 'Oost' in de tijd van Mozart? En op welke manier kan de historische en maatschappelijke context van invloed zijn geweest op de tekst en muziek van *Die Entführung aus dem Serail*?

In 1683 sloegen de Turken hun tenten op rond Wenen, de hoofdstad van het Habsburgse Rijk. Dit beleg duurde twee maanden en eindigde in een bloederige veldslag: vijftien-duizend Turken sneuvelen, vierduizend soldaten van het Pools/Duits/Oostenrijkse coalitieleger kwamen om het leven. De slag bleek een keerpunt in de geschiedenis. Het Ottomaanse Rijk, dat eeuwenlang een reële militaire bedreiging had gevormd voor het Europese continent, verloor op geografisch en economisch gebied daarna alleen nog maar terrein. Toch was de Slag om Wenen niet het laatste gewelddadige conflict in een lange reeks: tussen 1683 en 1792 voerden Oostenrijk en Rusland in totaal nog 41 jaar oorlog met de Turken.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat men in het Wenen van Mozart zeer dubbelzinnig tegen de oosterburen aankeek. Enerzijds was er de angst. Al kwam het Ottomaanse leger nooit meer zo dichtbij als in 1683, toch hadden de belegeringen van Constantinopel, vier kruistochten sinds 1096 en de daaropvolgende Turkse veroveringen op Spaans en Oost-Europees grondgebied een gevoel van onveiligheid gecreëerd, dat niet zo makkelijk uit het collectieve geheugen verdween. Bovendien had de Habsburgse regering hier ook niet per se baat bij. Het beeld van de sabelzwaaiende barbaar was een belangrijke pijler van het propagandabeleid, en Mozart zelf schreef nog een lied op een zeer patriottische tekst toen Oostenrijk weer eens ten strijde trok tegen de Ottomanen ('Beim Auszug', KV 552).

Anderzijds was er ook ruimte voor bewondering en tolerantie in de beeldvorming van het Oosten. De geest van de Verlichting stond het toe de inwoners buiten de grenzen van de herkenbare Europese cultuur toch als volwaardige mensen te beschouwen. Een glimp van compassie en broederschap kan worden waargenomen in de Duitstalige literatuur die over het exotische verhaalt. Deze universele waarden waar de verlichtingsdenkers zich op beriepen, moeten echter niet verward worden met een streven naar authenticiteit. Het wetenschappelijke en onbevooroordeelde onderzoek naar andere culturen stond in de achttiende eeuw nog in de kinderschoenen; het Ottomaanse Rijk werd lukraak op één hoop gegooid met al het andere dat buiten Europa viel. Slechts de uiterlijkheden van de Oriënt waren populair bij de adel en rijke burgerij, zoals kleurige kleding en koffie. Rond 1780 bereikte de oriëntaalse mode een hoogtepunt, van een poging tot diepgaander begrip was nauwelijks sprake.

Janitsarenmuziek

Dit blijkt ook uit de muziek die het exotische moest verklanken. Sinds de barok maakten Europese componisten gebruik van de zoge-



naamde 'janitsarenmuziek', wanneer een oosterse sfeer beoogd werd. De janitsaren waren Turkse elitetroepen die beschikten over een militaire kapel met bijbehorend instrumentarium (piccolo, grote trom, tamboerijn etc.). Deze kapellen werden vaak ingezet tijdens de strijd, om de soldaten aan te moedigen. Gezien de historische context is het dan ook niet verwonderlijk dat juist dit militaire element van de Turkse muziekcultuur is overgenomen in de Europese. Ironisch genoeg was nu uitgerekend die janitsarenmuziek het minst Turkse element dat in het Ottomaanse Rijk te vinden was. De meeste janitsaren waren bekeerlingen en voormalige krijgsgevangenen uit Oost-Europa, en hun muziek was dan ook geïnspireerd op volksmuziek uit de Balkan. Wie in ogenschouw neemt dat de zogenaamd 'Turkse' muziek van Gluck, Haydn en Mozart op zichzelf weer een verwesterde parodie is op deze afgeleide janitsarenmuziek, kan zich aldus indenken hoe ver de *alla turca* afstaat van de traditionele klanken uit bijvoorbeeld de Levant. Maar het Weense publiek hoorde dan ook veel liever de door piccolo en schalmei vertolkte melodieën, in tweekwartsmaat gespeeld met repeterende diatonische motiefjes en twinkelende voorstellen, dan dat zij behaagd werd door de kwarttonen en vreemde harmonieën die bij vlagen uit de Oriënt kwamen overwaaien.

In *Die Entführung aus dem Serail* vinden we deze janitsarenmuziek terug, en natuurlijk bood het oosterse thema de uitgelezen mogelijkheid om exotische kostuums en

decors te showen voor een zeer ontkwamenlijk publiek. Dit alles vormt een onderdeel van de op stereotypen gebaseerde ambivalente houding tegenover de Oriënt. De twee personages die hier het Oosten vertegenwoordigen, Bassa Selim en zijn onderdaan Osmin, kunnen als de personificaties van die dubbelzinnige beeldvorming worden gezien. Enerzijds is daar Osmin, de irrationele sabelzwaaiër die voortdurend met geweld dreigt en zich zeer onderontwikkeld opstelt. Hiertegenover staat de verlichte heerser Bassa Selim, die in het verleden slecht behandeld is door zijn Europese erfvijand, maar aan het eind van de opera niettemin clementie verleent aan zijn christelijke gevangenen. Overigens wordt deze tweedeling niet meteen duidelijk, maar maken de karakters een zekere ontwikkeling door: Osmin betreedt het podium aanvankelijk in de hoedanigheid van 'nobile wilde', Bassa Selim dreigt zijn vrouwelijke gevangene met martelingen vóór hij uiteindelijk tot inkeer komt.

Door middel van het Oosterse thema werd de eigen cultuur een spiegel voorgehouden, zo ook in *Die Entführung*. Dit spiegelbeeld blijkt bij nadere beschouwing eveneens een dubbele boodschap uit te stralen. Zo kon het Weense publiek anno 1783 in de heerser Selim hun eigen verlichte keizer Joseph II herkennen. Maar hoe bewust was ditzelfde publiek zich van het gegeven dat de brute straffen waar Osmin over fantaseert – onthoofden, spietsen, verbranden – in hun eigen cultuur, onder hetzelfde regime van Joseph II, lange tijd de gebruikelijke wijze bleef om criminelen terecht te stellen?

Selectie uit literatuur:

Matthew Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart's Turkish music*

Willem Bruls, *Ontvoering, verleiding en bevrijding. De Oriënt in de opera*

W. Daniel Wilson, *Humanität und Kreuzzugs-ideologie um 1780*

Marianne Broeder

Een fascinerend werk

De jonge Griekse dirigent Constantinos Carydis, die de laatste jaren in Duitsland een bliksemcarrière maakt, debuteert bij De Nederlandse Opera met *Die Entführung aus dem Serail*. 'Mozart is voor elke dirigent een grote uitdaging. Alles is hoorbaar, ook de miniemste vergissing,' vindt hij. Én: '*Die Entführung* is een meesterwerk waarin elke passage een wereld op zichzelf vertegenwoordigt.'

'Eigenlijk was dirigeren een experiment en dat is het nog steeds,' zegt Constantinos Carydis (1974) bescheiden als ik hem vraag waarom hij zijn carrière als pianist in Athene inruilde voor het dirigentschap. Op zijn vervolgstudie directie aan de Hochschule für Musik und Theater in München volgde een stormcarrière in alle vooraanstaande Duitse operahuizen met een repertoire van Gluck tot Puccini. 'Die overstap heb ik niet van tevoren gepland,' benadrukt Carydis. 'Tijdens mijn soloconcerten raakte ik meer en meer gefascineerd door de orkestklank, door hoe die tot stand komt en welk aandeel een dirigent daarin heeft. Ik wilde ervaren hoe het is daar met musici aan te werken. Ik ben begonnen aan mijn opleiding zonder erover na te denken hoe het verder zou gaan. In 1999 werd ik aangesteld als operadirigent van het Münchener Staatstheater am Gärtnerplatz. Sinds 2003 werk ik met veel plezier als gastdirigent. Overigens doe ik niet alleen opera, maar ook symfonisch repertoire, zij het in veel mindere mate. Wat opera betreft heb ik geen voorkeur voor een bepaald genre. Integendeel: ik heb verschillende stijperiodes uitgeprobeerd en ga daar voorlopig mee door. Ik ben te jong om me te specialiseren en wil voorlopig geen enkel werk uitsluiten.'

Zelfs voor de meest ervaren dirigenten blijven Mozarts opera's de lastigste in het repertoire. Zo ook voor Carydis, die niettemin al een succesvolle *Zauberflöte* in Düsseldorf leidde. Carydis: 'Mozart is en blijft erg moeilijk. Zijn muziek is zo transparant dat alles hoorbaar is: een loepzuivere interpretatie maar ook de miniemste vergissing. Mozarts muziek bezit een onwaarschijnlijke kracht: elke relatie, elk tempo en de balans tussen de instrumenten is in de muziek zelf aanwezig. Als dirigent kun je zijn muziek alleen maar ondersteunen. Mozart staat zelf voortdurend op de voorgrond. Voor mij betekent dat dat ik zijn muziek vooral heel duidelijk moet belichten in het besef dat mijn werk op de tweede plaats komt.'

Scherts en ernst

Hoe denkt Carydis over de uitvoering van een Singspiel: levert het genre extra moeilijkheden op omdat het orkest tijdens de gesproken monologen en dialogen telkens zwijgt? 'Zeker, maar dat geldt niet alleen voor de dirigent,' beaamt Carydis. 'Dat geldt voor alle musici. Telkens als we ophouden met spelen, is het de kunst de spanning vast te houden en niet in te zakken. De enige manier om dat voor elkaar te krijgen is een volledige inleving in de gesproken passages. Orkestleden en dirigent moeten niet alleen meeluisteren met de dialogen, ze moeten in feite meeleven en meemusiceren.'

'Een fascinerend werk,' noemt Carydis *Die Entführung*, 'een opera waarin elke passage



Constantinos Carydis

een wereld op zichzelf vertegenwoordigt, met een superieure integratie van Turkse muziek en Turks slagwerk zoals de Turkse trommel (dawl), de Turkse grote trom, beide bedekt met natuurrvellen en de Turkse bekkens.'

Die Entführung vertoont een mengeling van scherts en ernst, een in zijn tijd volstrekt nieuwe combinatie van opera seria en opera buffa. Tussen de vele lachwekkende passages door zijn momenten vervlochten die je eigenlijk alleen zou verwachten in een opera seria. Denk bijvoorbeeld aan Osmins luchthartige 'Wer ein Liebchen hat gefunden... tra la la' of de hilarische stemming als hij dronken wordt gevoerd: 'Hm, geht's hier so lustig zu' en de aria 'Vivat Bacchus! Bacchus lebel' tegenover Konstanzes diepbedroefde aria 'Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele' of Belmontes tedere liefdesverklaring in 'Wenn der Freude Tränen fließen'.

'Niet voor niets noemde Mozart deze opera in een van zijn brieven "zowel een opera als een operette",' repliceert Carydis. '*Die Entführung* is opera seria en opera buffa tegelijk, beide in de strengste zin. Konstanzes "Martern aller Arten" is een heel dramatische aria terwijl op talloze andere momenten de lachlust wordt gewekt. Maar alles past naar mijn smaak naadloos in elkaar, conform het oorspronkelijke verhaal.'

Gesproken tekst

Wekt de afwisseling van drama en klucht soms al enige verwarring, de verhouding tussen aria's en gesproken tekst doet dat ook. Zo koos Mozart voor verschillende emotioneel belangrijke momenten de gesproken vorm in plaats van een rijke muzikale ver-

beelding. Terwijl Konstanze bedeed is met vele gloedvolle aria's, wordt de wreed onderbroken ontsnapping verwoord in Osmins monoloog 'Gift und Dolch! Wache! Diebe! Mörder' en spreekt Selim zijn onverwacht genereuze vergiffenis uit met de bescheiden woorden 'Nimm deine Freiheit, nimm Konstanzes, segle in dein Vaterland'.

'Het blijft ingewikkeld om erachter te komen waarom Selim überhaupt een gesproken rol kreeg,' vindt Carydis. 'Er was een praktische reden. Mozart had van meet af aan de tenor Joseph Walter op het oog, maar toen die niet beschikbaar bleek (naar verluidt omdat hij ontslagen werd door Gottlieb Stephanie, toenmalig directeur van het Weense Burgtheater) gingen de componist en diezelfde Stephanie, die het libretto van Christoph Friedrich Bretzner bewerkte, in conclaaf. Hoewel een andere tenor bereid was de rol te zingen, besloten Mozart en Stephanie om Selim een gesproken rol toe te bedelen. Ik geef toe dat het soms verbazing wekt dat Mozart juist daar waar je een schitterende aria verwacht koos voor een gesproken monoloog. Maar de directe, sterk expressieve kracht van de gesproken teksten verklaart Mozarts artistieke keuze. Achteraf bezien is het moment van twijfel, toen bleek dat Walter de rol niet zou zingen een geluk bij een ongeluk geweest.'

Klaus Bertisch

Nadenken over de waarheid

Johan Simons is een van de meest gevraagde toneelregisseurs van onze tijd. In de meeste van zijn producties speelt muziek een belangrijke rol. In de voor de Ruhrtriennale gecreëerde en ook in het Holland Festival 2006 gepresenteerde productie *Sentimenti* culmineerde dit in een groot aandeel van aria's en scènes van Giuseppe Verdi, die in de verhaalstroom van het stuk waren ingebouwd als commentaar op de psychische toestand van de handelende personen. Zo lijkt het een logische consequentie dat Simons, die in 2010 intendant wordt van de Münchner Kammerspiele, nu ook als operaregisseur naar voren treedt. Na *Simon Boccanegra* in Parijs is *Die Entführung aus dem Serail* zijn tweede opera-enscenering.

'Het is spannend om je binnen de enge grenzen van een partituur te bewegen. Aan deze grenzen kun je niet ontkomen. Bij de muziektheatervoorstellingen die ik eerder heb gemaakt, was dat anders. Daar heb ik de ruimte die de muziek inneemt zelf bepaald en moest ik mijzelf discipline opleggen. Maar zodra in een opera de dirigent begint, moet je je aan de loop van de muziek aanpassen, moet je volgen en de ruimte voor je inscenering bevechten.' Simons is zich echter bewust van de verborgen gevaren waaraan een regisseur bij het insceneren van een opera is blootgesteld: 'Ik had altijd al gehoord over de genialiteit van Mozart. Toen ik mij nauwkeurig verdiepte in zijn muziek werd mij duidelijk dat dit ook werkelijk het geval is. Maar je mag niet vol bewondering op de knieën vallen en je moet ermee weten om te gaan, proberen afstand te bewaren.'

Dat Pierre Audi hem juist voor *Die Entführung* heeft uitgenodigd, spreekt voor diens visie als artistiek directeur van DNO, vindt Simons, want hij kon in de voorbereidende fase een zeer grote affiniteit voor dit stuk ontwikkelen.

'Het is voor mij een bijzondere stimulans dat het gaat om figuren die een wereldbeeld vertegenwoordigen. Hun posities zijn niet warrig of onduidelijk, integendeel: ze zijn zeer helder. Hierdoor ontstaat een polemiek, want ieder brengt zijn standpunt uitgesproken duidelijk naar voren. De personages bediscussiëren de wereld waarin zij, en daarmee ook wij, leven. Hun discussies zijn namelijk zeer actueel. De problemen zijn duidelijk en je krijgt nooit het gevoel dat je in een stuk uit de 18de eeuw bevindt. Wat geldt voor de drama's van de oude Grieken of voor Shakespeare, geldt beslist ook voor Mozart: je kunt zijn werken op verschillende manieren interpreteren maar nooit krijg je het gevoel dat ze verouderd zijn. Mozart had mensen voor ogen toen hij de muziek schreef. Ook al zitten er nogal eens tekstherhalingen in de aria's, alles heeft zijn betekenis en die moet ik naar boven zien te halen.'

Duizelingwekkend tempo

Door de bij het genre Singspiel horende dialogen ontstaat er ook een spreektheaterniveau, dat Simons natuurlijk als een voordeel beschouwt. Er komt een extra spanning tot stand, die je alleen in de opera vindt. Het is voor hem een heel bijzonder verschijnsel dat je in de opera één enkele zin gedurende vele minuten zingt – 'Dat is in het toneel onmogelijk!' – terwijl werkelijke gebeurtenissen zich daarentegen in een duizelingwekkend tempo voltrekken. 'Dat Bassa Selim zo snel beslist zijn gevangenen vrij te laten is op



zijn minst zeer verrassend te noemen. En toch is dit in een opera volledig geloofwaardig. In het toneel had ik dat in zo'n tempo nooit overtuigend kunnen brengen. Daar zou je eerst hele monologen, zelfs aktes over Bassa's innerlijke strijd krijgen voordat hij zijn besluit neemt. Daarom kan ik mij ook voorstellen dat bij opera een politieke uitspraak veel sneller en duidelijker te verwezenlijken is dan bij toneel.'

Koen Tachelet, dramaturg van Simons bij NT Gent en ook medewerker bij de *Entführung*, vult aan: 'Omdat er bij opera altijd sprake is van een vervorming van de werkelijke tijd, en de waarneming van het verloop van de tijd voortdurend verandert, neem je niet alleen het uitrekken van de tijd voor lief, maar ook snelle wendingen. Het duet van Konstanze en Belmonte, vlak vóór Bassa's besluit om de gevangenen vrij te laten, confronteert de toeschouwer zonder meer met andere tijdsverlopen, waarbij alle concrete dimensies opgeheven zijn.'

In de politieke lading van de stof ligt voor Simons de grootste bekoring: 'Het lot van Bassa treft mij zeer. Hij begrijpt de wereld zoals die zich aan hem voordoet niet. Daarom zijn zijn reacties meer dan levensgroot. Hij spiegelt de wereld van het Westen op haast overdreven wijze een andere wereld voor, maar wordt daarbij innerlijk min of meer verscheurd. Haast in alle personages vinden wij zowel een soort macrokosmos als een microkosmos. De ene is wat zij doen, de andere staat voor wat zij voelen. Dat geldt voor Osmin net zo als voor Konstanze.'

'Alle personages belichamen een bepaald wereldbeeld,' licht Tachelet toe. 'Hoe zij over de anderen denken en wat ze over hen zeggen is vaak zeer clichématig. Dat gaat niet

alleen op voor de verhouding van Oost tegenover West maar ook voor die van mannen ten opzichte van vrouwen. In verschillende scènes komt centraal te staan hoe de figuren maatschappelijk tegenover elkaar staan, dus de verhouding baas-knecht. Er is altijd een politiek niveau maar met de meest uiteenlopende constellaties op een zeer rijk palet.'

Andere culturen

Hier voltrekt zich voor Simons het meest buitengewone van het hele stuk, namelijk dat een tot de islam bekeerde christen, die eigenlijk een wereld vertegenwoordigt waarin wraak op de vijand is toegestaan, in staat is op de meest humane manier van allen te reageren. 'Hij, degene die het meest verneerd werd, het meest teleurgesteld werd, kan over zijn eigen schaduw heen springen en maakt het de vier personen uit het westen mogelijk te vertrekken en hun eigen leven op te bouwen, wat in zijn wereld niet past.'

Tachelet: 'Hier komt in het stuk de vraag aan de orde wat geestelijke grootte is. Volgens de westerse traditie ontwikkel je je verstand door je interesses te volgen, je eigen talenten te ontplooiën. Dat zien we vooral bij Belmonte, die in westerse trant zeer op zichzelf gericht is. Zijn eigen gevoelsleven is voor hem zowel in positieve als in negatieve zin het voornaamste. Bassa's geestelijke grootte wordt duidelijk door het gebaar dat hij in de richting van de anderen maakt. Zonder op zijn eigen gevoelens te letten doet hij het goede tegenover de anderen.'

Omdat het een polemisch stuk is, vindt Johan Simons *Die Entführung* ook een gevaarlijk stuk. Het werkt met clichés die moeten worden getoond in een tijd waarin heftig gediscussieerd wordt over de islam. 'Osmin



is enerzijds nogal karikuraal afgeschilderd, anderzijds horen we zijn muziek en wat anderen tegen hem of over hem zeggen, en beseffen we hoe wij in onze tijd zulke mensen bejegenen. Je voelt je betrappt. En daarmee komen we bij de vraag: hoe kunnen we vrij van clichés omgaan met zulke mensen en met andere culturen? We zijn immers nauwelijks meer bereid om begrip op te brengen voor de innerlijke beweegredenen, het hart of de ziel van mensen die zich laten leiden door de islam. We ervaren de islam als een muur waar we niet meer overheen willen kijken. We zien alleen nog maar de politiek, maar niet meer de mensen daarachter. Daarom is het goed dit stuk juist nu te spelen.'

Interessant vindt Tachelet daarbij ook het feit dat de vrouwen in het stuk veel meer openstaan voor andere ideeën dan de mannen: 'Blonde kan zich heel goed voorstellen in Turkije te blijven. Als Konstanz niet trouw zou hebben gezwoeren aan Belmonte, had ze zich misschien wel aan de Bassa overgegeven. De denkwijze van de mannen is eerder star. Daarbij valt op dat tegenwoordig de gedachten over multiculturalisme en allochtonenbeleid door mannen worden bepaald. In dit stuk wordt ons getoond dat vrouwen veel beter in staat zijn om een vorm van inleving met de anderen te ontwikkelen. Dat is heel modern!'

De opmerking dat het stuk ons inhoudelijk niet confronteert met islamitische vrouwen, is voor Tachelet aanleiding de vraag naar de minderheden naar voren te brengen. 'Het stuk speelt in Turkije. Je zou dus verwachten dat de mensen uit het westen een minderheid vormen. Het tegendeel is hier het geval: we hebben vier christenen maar slechts één echte moslim, Osmin, en een bekeerde moslim, de afvallige Bassa. Het gaat dus in feite om een islamitische minderheid en om de vraag hoe wij daarmee omgaan. Het gaat over ons.'

Bordkarton

Het concept dat Johan Simons met zijn decorontwerper Bert Neumann heeft uitgewerkt, legt ook sterk de nadruk op het feit dat hier toneel wordt gespeeld. Op de bühne staat een soort theatertje, we herkennen situaties van het toeschouwen, van de illusie. Simons hoopt dat de voorstelling hierdoor persoonlijker wordt. 'Ik vertel het verhaal met mijn eigen middelen. Ik wil geen muur optrekken tussen de toeschouwer en wat er op het toneel gebeurt. Je kijkt niet naar een of andere vreemde wereld maar naar een wereld die suggereert dat het jouw eigen wereld is. Het middel daartoe is het theater, de illusie, die ook transparant en als zodanig herkenbaar is.'

Hierdoor worden de personages voor Tachelet veel kwetsbaarder. Niet alleen ziet het publiek op het toneel een bepaald soort waarheid, maar ook worden de figuren door de theatersituatie waarin zij spelen gedwongen tot nadenken over de waarheid waarin zij zich bevinden. Ze zijn ooggetuigen van de gebeurtenissen waarvan zij deel uitmaken. 'Zo scheppen we ruimte tussen het beleven en het daarover nadenken. De ideeën over Oost en West, man en vrouw, baas en knecht worden minder absoluut en je ziet duidelijker de mogelijkheid om eventueel heel andere beslissingen te nemen.' Het interesseerde Simons niet om een actueel realisme op het stuk te leggen. Hij wil op zijn bühne een oord laten zien waar men zowel op persoonlijk als op politiek vlak strijd moet leveren. Dat vindt hij veel 'reëler' dan een nagebouwde werkelijkheid. En als we niet in staat zijn om zo nu en dan onze omgeving en onze eigen waarheid met enige afstand te bekijken, zal het ons niet lukken op een constructieve manier samen te leven. Het toneel is de plaats waar we allemaal samen spelen en onze strijd met de andere culturen voeren. Zonder de politiek te verwaarlozen krijgt het stuk zo zijn menselijke dimensie.

'Als ik aan Mozart denk, denk ik ook aan Salzburg en Wenen, aan Mozartkugeln en bordkarton. Mozart heeft zijn hele leven in deze bordkartonnen wereld rondgelopen. En omdat hij dat wist en omdat zijn muziek soms ook zo was, laat hij een kijkje in zijn eigen keuken toe en ondermijnt zo de zwaarheid van de thematiek. Hij schrijft niet alleen mooie noten, maar ook menselijke en daarmee soms foute noten. Met opzet. Hij heeft deze bordkartonnen wereld op de bühne geplaatst. Niet dat hij die niet serieus nam, maar hij wilde er ook om kunnen lachen. En dat willen wij ook: een beeld laten zien waarvan we weten dat de achterkant van bordkarton is. Vaak zien wij alleen maar de schoonheid en geloven we daar ook in, maar we merken gauw genoeg dat dit een illusie is. En met deze illusie moet je ook leren leven. Wanneer we ons daarvan bewust zijn, kunnen we op een andere, nieuwe manier naar de wereld kijken. Aan het eind valt ons decor om en ontmaskeren wij de illusie volledig. Daarmee geven we het stuk terug aan het publiek. Bassa heeft zijn gevangenen vrijgelaten, ook al had hij genoeg aanleiding om dit niet te doen. Mozart wil hier zeggen dat je het leven weliswaar serieus moet nemen maar dat je er ook zo nu en dan om moet kunnen lachen.'

Vertaald door Frits Vliegenthart

Giulio Cesare

*'Zolang ik leven voel in mijn borst,
zal ik mijn lot,
dat wreed en boosaardig is, bewenen.'* (Cleopatra)

I
Giulio Cesare heeft zijn rivaal Pompeo verslagen en achtervolgt hem naar Egypte, waar de bevolking Cesare enthousiast begroet. Pompeo's vrouw Cornelia en zijn zoon Sesto vragen om verzoening, waar Cesare mee instemt. Maar dan verschijnt de Egyptenaar Achilla. Hij is de generaal van de vorst Tolomeo, die samen met zijn zuster Cleopatra over Egypte regeert; broer en zus strijden om de macht. Achilla biedt Cesare het hoofd van Pompeo, waarop Cesare hem woedend wegstuurt. Cornelia wil een eind aan haar leven maken. De tribuun Curio verhindert dit en biedt aan Pompeo's plaats als echtgenoot in te nemen, wat Cornelia weigert. Sesto zweert zijn vader te zullen wreken. Ook Achilla heeft zijn zinnen op de mooie Cornelia gezet. Cleopatra weet met haar charmes Cesare voor zich te winnen. Als Sesto Tolomeo uitdaagt tot een duel, laat deze hem arresteren; Cornelia stelt hij te werk in de paleistuin. Achilla wil haar en Sesto helpen te ontsnappen mits zij in een huwelijk toestemt. Ze weigert verontwaardigd.

II
Cleopatra probeert Cesare met een kleine theatrale scène te verleiden. Hij is verrukt van haar schoonheid. In de tuin wordt Cornelia belaagd door Achilla. Nadat zij hem weer heeft afgewezen, stelt Achilla Tolomeo voor Cesare te doden in ruil voor Cornelia's hand. Tolomeo, die zelf zijn zinnen op de Romeinse weduwe heeft gezet, stemt zogenaamd in met Achilla's voorstel. Als hij Cornelia lastigvalt, weert zij hem vol minachting af. Tolomeo is beledigd en neemt zich voor desnoods geweld te gebruiken. Curio bericht over een complot tegen Cesare, waarop deze ten strijde trekt tegen de samenzweerders. Tolomeo beveelt Cornelia, die hij in zijn harem heeft opgenomen, het bed met hem te delen. Daarop probeert Sesto hem te doden, wat Achilla verhindert. Deze beweert dat Cesare en Curio in zee zijn verdronken en eist Cornelia als bruid op. Na de weigering van Tolomeo besluit Achilla over te lopen naar Cleopatra, die troepen tegen haar broer verzamelt.

III
Nadat Tolomeo's leger het hare heeft verslagen, heeft hij Cleopatra gevangen genomen. Zij is wanhopig. Cesare heeft zwemmend de kust bereikt, waar hij Achilla aantreft, die dodelijk gewond is. Deze bekent verantwoordelijk te zijn voor de moord op Pompeo en de samenzwering tegen Cesare. Cleopatra bereidt zich voor op de dood, wat de teruggekeerde Cesare weet te verhinderen. Sesto doodt Tolomeo en Cesare kroont Cleopatra tot koningin van Egypte.



Georg Friedrich Händel 1685-1759

Giulio Cesare

Opera in tre atti, HWV 17

libretto van

Nicola Haym

muzikale leiding

René Jacobs

regie

Ursel en**Karl-Ernst Herrmann**

decor, kostuums en licht

Karl-Ernst Herrmann

dramaturgie

Klaus Bertisch

Romani

Giulio Cesare

Lawrence Zazzo 16 19 22 feb**Marijana Mijanovic** 17 20 23 feb

Curio

Lionel Lhote

Cornelia

Christianne Stotijn 16 19 22 feb**Charlotte Hellekant** 17 20 23 feb

Sesto

Anna Bonitatibus 16 19 22 feb**Monica Bacelli** 17 20 23 feb

Egizi

Cleopatra

Rosemary Joshua 16 19 22 feb**Sandrine Piau** 17 20 23 feb

Tolomeo

Tania Kross 16 19 22 feb**Brian Asawa** 17 20 23 feb

Achilla

Luca Pisaroni

Nireno

Dominique Visse**Freiburger Barockorchester**

in samenwerking met

de Brusselse Muntchouwborg

De voorstelling wordt in het Italiaans gezongen en Nederlands boventiteld.

De voorstelling duurt circa 4 uur.

Er is 1 pauze.

Het operaboek *Giulio Cesare* is verkrijgbaar in Het Muziektheater en in de Stadsschouwburg. Daarin zijn onder meer een uitgebreide synopsis, en het libretto in het Italiaans en in een Nederlandse vertaling opgenomen. De prijs is € 8,-.

za 16 feb 2008 première 19.00 uur

zo 17 feb 15.00 uur

di 19 feb 19.00 uur

wo 20 feb 19.00 uur

vr 22 feb 19.00 uur

za 23 feb 19.00 uur

Stadsschouwburg Amsterdam

Kaartverkoop is reeds begonnen.

Bel het Kassa-besprekbureau van de Stadsschouwburg: 020-624 2311, of een van de andere verkooppunten (zie pag. 38).

Online kopen:

www.stadsschouwborgamsterdam.nl

Inleidingen door Marijke Schouten

16, 17, 19 februari

Inleidingen door Jan Nuchelmans

20, 22, 23 februari

Plaats: Plein foyer Stadsschouwburg

Tijd: 45 minuten voor aanvang van iedere voorstelling, dus 18.15 uur (avond)/14.15 uur (matinee)

Lengte: ± 30 minuten

Toegang: **gratis** op vertoon van een geldig plaatsbewijs voor de voorstelling van die dag

Met steun van de **Vereniging Vrienden van De Nederlandse Opera**

Uitzenddatum

Radio 4, NPS Opera Live:

zaterdag 16 februari 2008, 19.00 uur



Jan Nuchelmans

Händels *Giulio Cesare*

De Duitser Georg Friedrich Händel zou zich als ras-Europeaan in onze tijd van vervagende landsgrenzen kunnen thuisvoelen. Hij voltooide zijn studie in Italië en vestigde zich in Engeland, waar hij de rest van zijn leven bleef wonen.

Georg Friedrich Händel (Schilderij toegeschreven aan Ballhazar Denner, 1726-28)

Toen Georg Friedrich Händel in 1711 in Londen arriveerde, had de opera in Engeland vergeleken met Frankrijk en Italië nog maar een kort verleden. Het meest bekende (en bijna enige) werk uit dat verleden is Purcells *Dido and Aeneas*, geschreven in de jaren tachtig van de zeventiende eeuw met als onderwerp de liefdesgeschiedenis tussen de toekomstige stichter van Rome, Aeneas, en Dido, koningin van Carthago. De andere bijdragen van Purcell op het gebied van het muziektheater waren geen echte opera's, maar een afwisseling van muziek en gesproken woord, een vorm waarvoor Roger North (ca. 1651-1734) de term *semi-opera* had bedacht. Hij beschreef die tweeslachtige vorm als volgt: '...ambiguous entertainments. They break unity and distract the audience. Some come for the play and hate the musick, others come only for the musick, and the drama is pennance to them, and scarce any are well reconciled to both.' Blijkbaar was er een duidelijk publiek voor theater en een ander even duidelijk publiek voor muziek. Ook het volgende stadium in de geschiedenis van de Engelse opera was tweeslachtig, want tweetalig, zoals we kunnen afleiden uit Addisons opmerkingen in *The Spectator* van 21 maart 1711: 'The King or Hero of the Play generally spoke Italian, and his slaves answered him in English... this was the State of the English Stage for about three years. At length the audience grew tired of understanding Half the Opera, and therefore to ease themselves intirely of the Fatigue of Thinking, have so ordered it at present, that the whole Opera is performed in an unknown Tongue.'

Die situatie – alles in een voor Engeland ongewone taal, namelijk het Italiaans – werd door Händel geconsolideerd; vanaf 1711 schreef de van oorsprong Duitse componist Italiaanse opera's voor een Engels gehoor. Het publiek kon overigens het libretto met de originele Italiaanse tekst en een Engelse vertaling kopen aan de zaal. Toen Händel eind 1723 aan *Giulio Cesare* begon, had hij al tien opera's geschreven, voor verschillende Londense theaters. In 1719 had hij de Royal Academy of Music opgericht, waarvan hij zelf *Master of the Orchestra with a Salary* was. Hij was ook de artistiek leider van de onderneming, daarin later bijgestaan door Giovanni Bononcini en Attilio Ariosti. In hetzelfde jaar 1719 was Händel te gast op de bruiloft van kroonprins Friedrich August II en Maria Josepha van Oostenrijk in Dresden. Daar zullen ze in Dresden uiteindelijk niet erg gelukkig mee zijn geweest, want Händel kocht er alle topzangers (waaronder de beroemde castraat Senesino en sopraan Francesca Durastanti) weg, om ze mee te nemen naar Londen!

Italiaanse aangelegenheid

Dat opera in Engeland in de vroege achttiende eeuw een Italiaanse aangelegenheid was,



hoeft niet te verbazen: dat was bijna overal in Europa het geval, met uitzondering van Frankrijk, waar alles wat Italiaans was met achterdocht werd bekeken. Na zijn eerste stappen op het terrein van de opera, met twee opera's op Duitse tekst voor het theater in Hamburg, had Händel zich op de Italiaanse opera toegelegd. Daartoe verbleef hij gedurende vier jaar (1706-1710) in Italië waar hij de belangrijkste operacomponist van dat moment, Alessandro Scarlatti, ontmoette en ook anderszins zijn oren goed de kost gaf. In die jaren schreef hij zijn eerste Italiaanse opera's, *Rodrigo*, uitgevoerd in Florence, en *Agrippina*, voor uitvoering in Venetië. Bovendien schreef hij gedurende die tijd tal van Italiaanse wereldlijke cantates, vingeroefeningen par excellence voor jonge operacomponisten.

Giulio Cesare was Händels vijfde opera voor de Royal Academy of Music. Het verhaal is gebaseerd op een episode uit de laatste levensjaren van Caesar, en was al eerder door Antonio Sartorio gebruikt, in 1676, voor uitvoeringen in Venetië. De tekst van Sartorio's opera was geschreven door Giacomo Francesco Bussani. Händels librettist, Nicola Francesco Haym, had dat libretto aangepast, waarbij met name de recitatieven werden ingekort en Haym een aantal eigen ariateksten toevoegde.

Het verhaal doet niet onder voor het merendeel van de barokke operalibretti, en zit dus vol verwickelingen. Nadat hij Pompeo (die eerder zijn collega was in het eerste Romeinse Triumviraat) heeft verslagen, is de Romeinse consul Cesare verliefd geworden

op de Egyptische koningin Cleopatra. Deze regeert samen met haar broer Tolomeo over Egypte, maar zou liever alleen regeren en haar broer buitenspel zetten. Naast Cesare, Cleopatra en Tolomeo zijn er belangrijke rollen voor Cornelia, de weduwe van Pompeo, en hun zoon Sesto. Zij hebben wraak gezworen voor de dood van Pompeo die door Achilla, generaal van Tolomeo, is onthoofd. Zowel Achilla als Tolomeo dingen naar de liefde van Cornelia. Uiteraard tevergeefs.

Giulio Cesare behoort tot Händels beste opera's. De recitatieven zijn vaak zeer dramatisch, de aria's zijn vrijwel stuk voor stuk parels. Het orkest is rijk bezet (met strijkers waaronder viola da gamba, houtblazers, koper en harp) en Händel benut de instrumentatiemogelijkheden met groot gevoel voor sfeer. Het is dan ook geen wonder dat *Giulio Cesare* zo'n populariteit heeft verworven in ons hedendaagse muziekleven.

Castraatstemmen

Het zal geen verrassing zijn dat de cast van de première niet minder dan vijf Italiaanse zangers omvatte: altcastraat Senesino als Giulio Cesare, sopraan Francesca Cuzzoni als Cleopatra, en sopraan Margherita Durastanti als Sesto, terwijl Achilla werd gezongen door bariton Giuseppe Boschi. Nireno, de dienaar van Cleopatra en Tolomeo, was de altcastraat Signor Bigonsi. De alt Anastasia Robinson in de rol van Cornelia was een zangeres van Engelse bodem, en altcastraat Gaetano Berenstadt, die Tolomeo zong, was afkomstig uit Duitsland. Dat er drie castraatrollen in de opera zaten, was in die



dagen heel gewoon, het is de bloeiperiode van het castratendom. Het fenomeen castraat kwam, in ieder geval in muzikaal opzicht, op in het zestiende-eeuwse Italië en Spanje. Theologische debatten over de vraag of de noodzakelijke verminking wel acceptabel was konden niet verhinderen dat de vraag naar dit type zanger steeds groter werd. In latere opera's zingen ze gewoonlijk mannenrollen, maar van Euridice in Monteverdi's *L'Orfeo* is bekend dat de rol bij de première door een castraat werd gezongen.

Hoewel hun acteerprestaties niet zelden als uitzonderlijk zwak werden beoordeeld, genoten de castraten gewoonlijk een enorme populariteit en de bijbehorende gages. De Engelse musicoloog Charles Burney schreef in 1771: 'In heel Italië heb ik navraag gedaan naar de plaats waar knapen worden geprepareerd voor een zangcarrière door middel van *castratie*, zonder hierover enige aanwijzing te kunnen vinden. In Milaan verwees men mij naar Venetië, vandaar naar Bologna, van Bologna naar Florence, Rome en Napels. Het lijkt wel alsof de Italianen zich schamen over deze praktijk, die zowel met de natuur als met de wet strijdig is, en ze daarom steeds een andere provincie in de schoenen schuiven.'

Een zeker schaamtegevoel over de onontkoombare ingreep was er blijkbaar nog wel. Burneys Franse collega Ragueneau schreef dat de castraatstem sterker en levendiger was en langer meeding dan de stem van een vrouw. Dat zou de voorkeur voor castraatstemmen boven vrouwelijke sopranen kunnen verklaren, zeker wanneer zij mannenrollen als die van Giulio Cesare moesten zingen. Bij gebrek aan castraten worden tegenwoordig hun partijen gezongen door vrouwelijke (mezzo)sopranen of counter-tenors.

Rivaliserende sopranen

Niet alleen de castraten genoten een populariteit die vergelijkbaar is met onze 'drie tenoren'. Ook de vrouwelijke sopranen van Händels operagezelschap werden vaak zeer geprezen. In een uitvoering van Händels opera *Admeto* werd sopraan Cuzzoni door iemand uit het publiek toegeroepen met de woorden: 'Damn her! she has got a nest of nightingales in her belly!' Een Franse bezoeker, ene Mr. Lecocq, hield er een andere mening op na over Cuzzoni's aartsrivale Durastanti en schreef aan Graf Manteuffel in Dresden over Durastanti's benefietconcert in maart 1724: 'Dit benefiet leverde haar meer dan 1000 pond Sterling op. Vorig jaar verdiende zij bijna net zoveel, zonder de gages van 1200 guinjes per jaar mee te tellen. Heeft u ooit gehoord, Monseigneur, van zo'n verkwisting ten gunste van een oude vrouw met een middelmatige en versleten stem? Maar zo zijn de Engelsen nu eenmaal.'

Deze voor de Engelse opera-impresario's en -liefhebbers niet bepaald vleiende kwalificatie wordt ondersteund door het opschrift dat Senesino (die door Händel als *a damned fool* werd omschreven) boven de deur van zijn huis in Siena had laten aanbrengen: 'De Engelse gekte heeft de fundamenten van dit huis gelegd.' De absurde gages zouden uiteindelijk leiden tot het bankroet van Händels Royal Academy of Music en een einde maken aan een korte periode van ongeveer vijftien jaar waar Londen kon worden beschouwd als de wereldhoofdstad van de opera. Voordat het zover kwam, had *Giulio Cesare* verschillende nieuwe ensceneringen beleefd. En aangezien niet altijd dezelfde zangers beschikbaar waren, moest Händel geregeld de aria's herzien voor deze revivals. Dat was echter voor hem de gewoonste zaak van de wereld, gewend als hij was om de

dramatische kwaliteiten van zijn zangers zo goed mogelijk uit te buiten.

Theaterdier

Hoogtepunten aangeven uit een werk als *Giulio Cesare* is bijna onbegonnen werk, daarvoor ligt de gemiddelde kwaliteit van de muziek te hoog. Desondanks toch enkele persoonlijke voorkeuren, gekozen uit de muziek van de twee geliefden: de woedearia van Cesare wanneer Achilla het hoofd van Pompeo toont (*Empio, dirò, tu sei*), of de scène waarin Cesare even later Pompeo herdenkt (*Alma del gran Pompeo*). Cleopatra heeft haar mooiste aria's met *V'adoro pupille*, waar de strijkers met demper spelen, *Se pietà di me non senti*, waar de strijkers gezelschap krijgen van de fagot, en met het prachtige *Piangerò la sorte mia*, waar een dwarsfluit de eerste viool bijkleurt.

Het theaterdier dat Händel al op jonge leeftijd moet zijn geweest en dat in Italië aan de bron werd gevoed, stelde hem in staat om voor elke denkbare dramatische situatie aria's te leveren die niet alleen adequaat voor de gelegenheid waren, maar ook vandaag de dag ons nog kunnen roeren of in vervoering brengen.

Jolande van der Klis

Trouw aan de geest van de muziek

Eindelijk maakt René Jacobs dan zijn debuut als dirigent bij De Nederlandse Opera. En dat werd tijd, want Jacobs is een absolute koploper waar het barokopera betreft. Als artistiek leider van de Innsbrucker Festwochen dirigeert hij jaarlijks een eigen productie, en ook met de Brusselse Munt en vele andere opera-huizen onderhoudt hij nauwe betrekkingen. In Amsterdam zou hij voor het eerst in 2003 aantreden met een geënceneerde versie van Händels oratorium *Samson*, maar moest toen wegens ziekte afzeggen. Nu, met de reprise van *Giulio Cesare*, moet het gaan lukken.

René Jacobs is een witte raaf onder de opera-dirigenten: voordat hij op de bok belandde, vierde hij triomfen als zanger. Die omweg was, achteraf gezien, een zegen. In het Gentse Sint-Lievenscollege zong Jacobs al heel jong polyfone missen, maar de meeste indruk maakte toch het gregoriaans, 'omdat het zo natuurlijk aanvoelde.' Niet veel later leerde hij via Mascagni's *Cavalleria rusticana* de opera kennen, maar dat was een minder groot succes: 'Het verisme haatte ik toen al.' Het werd dus niet de muziek maar een studie klassieke talen – tot hij zijn countertenorstem ontdekte en er een wereld voor hem openging.

Het waren de vroege jaren '70 en de historische uitvoeringspraktijk van de oude muziek was volop in ontwikkeling. Jacobs behoorde tot de pioniers die zich door middel van bronnenstudie het metier eigen maakten. Zo ontdekte hij ook het vergeten barokoperarepertoire. In het Festival Oude Muziek Utrecht van 1982 dirigeerde Jacobs zijn eerste barokopera: Cesti's *Oroneta*, een werk dat hij in 1987 in een geënceneerde versie in de toen nog Tage Alter Musik geheten Innsbrucker Festwochen opvoerde. Gaandeweg trad hij steeds vaker aan als dirigent en raakte zijn zangcarrière op de achtergrond. 'Het teamwork beviel me, en ook de rol die ik als zangcoach voor mijn solisten kon vervullen.'

Geen purist

Maar ondanks zijn fascinatie voor de oude zangkunst en het spitwerk in archieven heeft Jacobs een broertje dood aan historische reconstructies; hij ziet het als zijn eerste taak om de partituur opnieuw tot leven te brengen. 'Net als vroeger eigenlijk, want toen werd van musici ook verwacht dat zij als medecomponist optraden.' In de hoogbarokke opera betekent dat onder meer het toevoegen van inventieve versieringen in de vocale partijen en een ingenieuze uitwerking van de basso continuo. 'Ik blijf wel trouw aan de geest van de muziek,' benadrukt hij, 'maar het publiek moet toch ook plezier aan de voorstelling kunnen beleven, dus ik ben absoluut geen purist.'

Toen iemand werd gezocht om de Amsterdams-Brusselse reprise te dirigeren van de *Giulio Cesare* die Ursel en Karl-Ernst Herrmann samen met Marc Minkowski en zijn Musiciens du Louvre in 2001 hadden gemaakt bij De Nederlandse Opera, lag de keus voor René Jacobs niet meteen voor de hand. Natuurlijk wilde men hem dolgraag hebben, en het kwam ook mooi uit dat hij in het Oostenrijkse Theater an der Wien met het Freiburger Barockorchester net een *Cesare* had gedirigeerd. Maar Jacobs werkt niet met



producties die hij niet zelf heeft geïnitieerd, wist men.

Gelukkig waren er in dit geval 'verzachtende omstandigheden'. Om te beginnen was daar Peter de Caluwe, een goede vriend van Jacobs en, na zijn vertrek als hoofd artistieke zaken bij De Nederlandse Opera, in 2007 begonnen als directeur van de Brusselse Munt. 'Hij wilde de succesvolle *Cesare*-productie graag in zijn eigen theater hernemen. Een tweede belangrijke overweging was dat ik weer met de Herrmanns kon werken: een aantal jaren geleden hebben we samen een productie van Händels *Semele* gedaan in de Berlijnse Staatsoper en ik heb ook veel van hun andere werk gezien. Zij

hebben heel mooie Mozarts geregisseerd in Brussel, waaronder een schitterende *La finta giardiniera*.'

Bestaand concept

Dat Jacobs moest werken vanuit een bestaand concept, maakte de samenwerking bijzonder. 'We hebben eerst de hele partituur onder de loep genomen. In zo'n lang werk als *Giulio Cesare* moet je altijd coupures maken, al heb ik daarin andere keuzes gemaakt dan Minkowski. Het blijft natuurlijk een herneming, dus de speelruimte blijft beperkt, maar muzikaal is de aanpak anders.' Jacobs coupeerde vooral in de recitatieven, 'kleine aanpassingen, maar

toch is het wel even wennen, zowel voor het Freiburger Barockorchester als voor mij, omdat de coupures niet dezelfde zijn als in Wenen. Ook in de aria's is geschraapt: van de acht personages zingen er zes aria's, en alle zes hebben ze één aria moeten inleveren.'

Niet als in 2001 zal de productie tweemaal in première gaan, met twee verschillende casts voor de rollen van Cesare, Cleopatra, Tolomeo, Cornelia en Sesto. Volgens Jacobs is dat 'levensnoodzakelijk' als je iedere dag wilt spelen. 'De hoofdrollen zijn heel lastig en vermoeiend, vooral de altcastraatrol van Cesare. Marijana Mijanovic keert terug in die rol, met in de andere cast countertenor Lawrence Zazzo. Ik had natuurlijk ook twee countertenoren of twee mezzosopranen kunnen nemen, maar noch de countertenor, noch de mezzosopraan biedt het perfecte substituuft voor de doordringende altcastraatstem.'

Charlotte Hellekant herneemt haar rol als Cornelia, maar verder is de bezetting nieuw, met onder meer twee jonge Nederlandse zangeressen: Christianne Stotijn (de tweede Cornelia) en Tania Kross (de altcastraatrol van Tolomeo, afwisselend met Brian Asawa). Jacobs leerde hun stemmen kennen tijdens de audities en 'verheugt zich enorm op de samenwerking.' Danielle de Niese was voor haar Cleopatra-rol alleen beschikbaar voor Brussel; naast haar zingt Sandrine Piau, in Amsterdam afwisselend met Rosemary Joshua. Jacobs: 'Daar moeten we straks extra voor repeteren, maar zij is een van mijn lievelingssopranen, dus dat zal wel goed komen.'

Nireno versus Nerina

Een andere favoriete zanger van René Jacobs is countertenor Dominique Visse, die is gecast als Nireno. Marc Minkowski maakte indertijd van deze rol een vrouw, schrapte haar eigen aria en zette er een van Dorinda uit Händels *Orlando* voor in de plaats. Jacobs voelt daar niet voor: 'Die rol is veel leuker als je Nireno laat zijn wat hij is: een eunuch aan het hof van Tolomeo; als je dat door een vrouw laat zingen, wordt het gewoon een confidente. Händel heeft Nireno maar één keer gedaan met een jonge sopraan die hij wou uitproberen. Hij gaf haar toen twee kleine ariaatjes te zingen. Omdat nu ieder hoofdpersonage een aria moet opgeven, is het niet logisch om er voor Nireno eentje toe te voegen. Maar Dominique Visse is behalve een heel goede zanger ook een geweldig acteur, en hij vindt het niet erg om in die rol alleen maar recitatieven te zingen.' Ook aan de structuur van de drie aktes is iets gewijzigd: 'We laten de tweede akte eindigen na "Se pietà di me non senti", een heel ontroerende, langzame aria die Cleopatra zingt als ze denkt dat Cesare en zij verloren zijn. De derde akte begint dan met de veel levendiger scène van Tolomeo en Cornelia in zijn harem.'

Twee zaken krijgen bij René Jacobs altijd bijzondere aandacht: de dictie in de recitatieven en de versieringen in de da capo's van de aria's. 'Ik heb de zangers een uitgeschreven versie gestuurd van mogelijke versieringen in hun aria's. Sommigen zijn er blij mee en zingen het precies zo, in andere gevallen

passen we dingen aan. Countertenoren hebben vaak meer ideeën voor versieringen dan andere zangers. Dat heeft te maken met het feit dat zij dit repertoire exclusief zingen. Maar ik coach de anderen wel zo dat zij er ook mee uit de voeten kunnen.'

Wat daarbij enorm helpt, is dat Jacobs altijd, anders dan de meeste operadirigenten, de volledige repetitietijd aanwezig is. Heel veel werk, zo beaamt hij, maar het werpt zijn vruchten af. 'Daarom moet je soms bepaalde beslissingen nemen, zoals toen ik eind 2003 ziek werd en bij *Samson* verstek moest laten gaan. Ik had toen ook kunnen zeggen: oké, ik blijf twee weken thuis, beginnen jullie maar vast en dan kom ik later wel. Maar dat wilde ik niet. Mijn werkwijze is nu eenmaal anders.'

(advertentie)

OPERA- EN CONCERTREIZEN

COMBINEER UW PASSIE VOOR MUZIEK MET REIZEN

Genieten van klassieke muziek op bijzondere locaties in het buitenland?

Bij Hannick Reizen kunt u uw passie voor reizen combineren met uw liefde voor opera's en concerten. Wij nemen u mee naar de mooiste festivals en voornaamste operahuizen, binnen en buiten Europa. Laat u betoveren door de muziek en sfeer tijdens topuitvoeringen.

Prachtige voorjaarsreizen in 2008

Hannick Reizen heeft weer diverse bijzondere groepsreizen op het programma. Wat dacht u van Ramon Vargas en Marina Domashenko in de Opera Bastille in Parijs? Of van heerlijke muziekfestivals op Tenerife en Malta? Kijk snel op onze website voor het complete aanbod of vraag onze nieuwe brochure aan!

Individuele reizen & Maatwerk

Trekt u er liever zelf op uit? Wij bieden een groot aanbod aan individuele muziekreizen. Bestemmingen voor 2008 zijn o.a. Boedapest Verona, Milaan, Wenen en Londen. Ook kunt u een eigen reisprogramma laten samenstellen, geheel naar uw wens. U bent verzekerd van een bijzondere muzikale belevenis!

Kijk op:
www.hannick.nl
voor het actuele aanbod.
Of vraag de brochure
aan: 070 - 319 19 29

HANNICK
REIZEN

HANNICK REIZEN ZET DE TOON!



Individuele Opera-weekends

Teatro alla Scala, Milaan:



→ Weekend 7-9 maart 2008:

€ 895,- pp met op zaterdag 08.03 Il Trittico/G. Puccini
o.l.v. Riccardo Chailly



→ Weekend 11-13 april 2008:

€ 945,- pp met op vrijdag 11.04 Macbeth/G. Verdi o.l.v.
Kazuchi Ono



→ Weekend 27-29 juni 2008:

€ 775,- pp met op zaterdag 11.06 Il Giocatore (De Speler)/S.
Prokofiev o.l.v. Daniel Barenboim

→ Weekend 18-20 juli 2008:

€ 945,- pp met op zaterdag 18.07 La Bohème/G. Puccini o.l.v.
Gustavo Dudamel

Arrangementsprijzen zijn per persoon, inclusief:

retour KLM lijndienst Amsterdam-Milaan incl. de taxen, 2 overnachtingen in supercentraal gelegen 4-sterrenhotel (2-pk, incl. ontbijt), plaatskaart 1e rang voor de operavoorstelling in Teatro alla Scala, reisdags Milaan.

Fundadore
TRAVELS

www.fundadore.nl
020 - 6245558

Bart Boone

Pervers en kwetsbaar

In *Giulio Cesare* schittert het ene vocale juweel na het andere. De schoonheid van Georg Friedrich Händels aria's betovert, verbaast, charmeert, onthutst, verstroot en vermurwt. Dit puur muzikale feest dient tegelijk een ijzersterk drama: de verstrengeling van macht en erotiek, politieke intriges, rouwverwerking en bloedwraak botsen in deze semi-fictieve fabel glansrijk tegen elkaar op. Fascinerend hierbij is dat de muziek-dramaturg in Händel de historische hoofdfiguren Julius Caesar en Cleopatra portretteerde met een bijzonder rijk innerlijk leven. Bij DNO wordt het vertolken van Cleopatra gedeeld door Rosemary Joshua en Sandrine Piau. *Odeon* ging bij de twee topsopranen na hoe zij Händels zetting van de bloedmooie, legendarische Egyptische koningin ervaren.

Zowel voor Rosemary Joshua als voor Sandrine Piau is het niet de eerste keer dat ze in de huid van Händels Cleopatra kruipen. 'Deze rol is misschien wel een van de mooiste die een sopraan zich kan dromen,' vertelt Sandrine Piau, 'want puur vocaal lijkt Cleopatra met haar duizelingwekkende coloraturen wel een barokke Traviata. Rosemary Joshua, die enkele seizoenen terug het DNO-publiek begeesterde als het Sluwe Vosje in Leoš Janáček's gelijknamige opera, neemt de andere helft van de voorstellingen voor haar rekening. 'Vocaal geniet ik altijd met volle teugen van deze fantastische partij,' verzucht de Britse sopraan. 'Daarnaast is Cleopatra als immens sterke persoonlijkheid een van de meest intrigerende vrouwen uit de geschiedenis. Händels karakterschets mag dan noodgedwongen beperkt zijn, toch gunt hij ons een accurate blik op de diverse karakteraspecten van haar persoon. Daarmee aan de slag mogen gaan daagt mij bij elke vertolking opnieuw uit.'

Händels *Cesare* barst als een rijk gevulde schatkist van de vocale juwelen. Makkelijk te vertolken is die muziek niet. Sommige aria's vereisen grote vocale acrobatie. 'Händel laat zich niet makkelijk zingen, maar vreemd genoeg is zijn muziek nooit zwaar voor de stem,' poneert Rosemary Joshua, die deze schijnbare contradictie ook verklaart. 'Händel vereist een uiterst gedisciplineerde techniek en vooral een grote wil om met je stem te spelen. Op elke rol uit het repertoire eigenlijk, maar op Händel in het bijzonder moet ik me wekenlang voorbereiden om mijn vocaal uithoudingsvermogen op te bouwen. Zes van die zware aria's voorbereiden, elk met totaal andere vocale eisen, lijkt dus ergens op trainen voor een marathon. Vergeet daarbij niet dat je als Cleopatra, pauzes inbegrepen, ruim vier uur je energie op peil moet houden. Maar als je huiswerk gedaan is, voelt Händel extreem gezond aan voor de stem. De componist is namelijk een grootmeester in het inbedden van de stem in zijn orkestrale schriftuur. Je hoeft dus nergens tegen het orkest op te boksen of je stem te forceren. Händels vocale lijnen zweven boven zijn prachtige orkestrale kleuren.'

Sandrine Piau bevestigt dit: 'Händel kon als geen ander de mogelijkheden van de menselijke stem inschatten en behandelt de stem dan ook met de grootst mogelijke zorg. Daar staat wel tegenover dat je als Händel-zanger een extreme virtuositeit met soms loodzware vocale versieringen voor lief moet nemen. Een geslaagde vertolking volgt daarom uit het vermogen van een zanger om de



vocale *tour de force* die de händeliaanse zangcultuur vereist zo goed onder de knie te krijgen dat je je op het toneel toch nog te pletter kunt amuseren, om zo het publiek in die wonderlijke muzikale wereld van Händel binnen te voeren.'

De rol van Cleopatra weegt niet enkel vocaal op de zanger, het personage is ook lang op het toneel, wat de inspanning alleen maar verzaart. Het voordeel van zo'n omvangrijke rol is wel dat zangers volop de kans krijgen om ook als acteur te schitteren. Dat moet vooral Sandrine Piau hevig beroeren, want met haar engagement in de huidige *Cesare*-productie beleeft ze bij DNO haar scenische vuurdoop als Cleopatra. 'Ik zong de partij tot nu toe enkel concertant,' geeft de Française toe. 'Maar ik kijk reikhalzend uit naar mijn eerste scenische vertolking, omdat Händel Cleopatra inderdaad een enorm theateraal gewicht schonk. De immense lengte van de partij, zes aria's en een duet, ervaar ik niet als een obstakel. Integendeel! Dat helpt tijdens het repeteren om me de rol grondiger eigen te maken. Zo kan ik, terwijl ik de rol als zangeres vocaal verfijn, als performer het personage langzaam voeden met een heel eigen geschiedenis en het echt tot leven brengen. Ik zie deze partij echt als een dierbaar geschenk.'

Rosemary Joshua zong Cleopatra al vaak op het toneel. Ze is zich dus scherp bewust

van de theatrale mogelijkheden van de rol. 'Ondanks de lange tijd die Cleopatra op de bühne vertoef, is het beeld dat we door de opera heen van haar krijgen redelijk gecondenseerd. Toch wist Händel haar neer te zetten als een innerlijk rijk personage dat zich dramatisch constant ontwikkelt. Cleopatra spelen is dus ongelooflijk lonend, want met die dramatische ontwikkeling kun je ook als actrice je publiek langs al de eigenschappen van deze intrigerende vrouw voeren, haar kracht, haar ambitie, haar intelligentie, haar power, haar kwetsbaarheid, haar trots, haar manipulatieve trekjes...'

Shaken met je kontje

Anno 2008 zijn we verwend door het fenomeen van gesubsidieerde operahuizen. In de jaren 1720 echter moest Händel als componist, impresario en directeur zijn King's Theatre leiden binnen een commerciële theatercultuur. Daarom was Händel uit mercantiele overwegingen behalve een briljant dramatisch componist met een onfeilbaar psychologisch inzicht, evenzeer een onvervalst entertainer. Geleerden en musicologen vegen dit soms liever onder de mat, terwijl Händels opera's vibreren op dartele dansritmes en flink wat subtiele humor bevatten. 'Als je in een Händel-productie niet met je kontje kunt shaken, is er iets mis,' knipoogt Rosemary Joshua. 'Händels muziek straalt

wervelende levendigheid uit. De barokke componist was een absolute kei in het fantasierijk transformeren van een simpel deuntje tot een ingenieus spel met dansritmes. De even pakkende als amusante impact daarvan werkt dermate aanstekelijk dat je als publiek als het ware uit je stoel op wilt veren om lekker te dansen. Een effect dat Händel zeker bewust beoogde. Ik wil er donder op zeggen dat heel wat mensen tijdens een Händel-aria met hun voet het ritme mee zitten te tikken. Tenzij je een saai geleerde bent... Dat slag van mensen lijkt immuun voor zulke dingen.'

Händel mag dan wel zwaar investeren in bruisende muziek, de da capo-vorm waarin de componist zijn aria's keer op keer giet, kan zelfs de meest doorgewinterde opera-bezoeker vervelen. 'Die da capo-aria met de geijkte drieledige structuur kan knap lastig zijn,' erkent Rosemary Joshua. 'Een personage maakt een statement of drukt een emotie uit in een A-sectie. In de B-sectie krijgt het de kans om de inhoud uit A te commentariëren, eventueel een statement toe te voegen of een nieuwe emotie te reveleren. Tot slot wordt A – meestal instrumentaal en vocaal versierd – herhaald. Dit procédé ervaart een publiek soms als hopeloos saai en dan haakt men jammer genoeg af.'

'Eigenlijk,' zo grapt Rosemary Joshua tussendoor, 'zijn operazangers stiekem gek op dit soort aria's. Iedereen weet dat zangers van nature uit belachelijk grote aanstellers zijn. De terugkeer naar het begin van een aria en "nog een keertje mogen" geeft hun ego's een fenomenale kick! Maar in alle ernst... Het da capo, de herhaling van A dus, opent idealiter een nieuwe dimensie of ontketent een geïntensifieerde energie, waardoor de herhaling dramatisch of psychologisch als noodzakelijk beleefd wordt. Als zoiets gebeurt, hoef je het da capo ook niet "op te vullen" met actie. Soms zie je regisseurs uit angst dat de aandacht van het publiek zou verslappen, dit da capo-moment namelijk panisch volstouwen met actie van de figuren, met ongemotiveerde decorveranderingen of gedoe met allerlei rekwisieten. Laat de muziek dan toch voor zich spreken! Maar ik geef toe, om een gelukt da capo bij je publiek te realiseren, moet je als zanger van erg goeden huize zijn en een fantasierijk theaterbeest zijn!'

Sandrine Piau visie op de da capo-aria haakt grotendeels in op die van haar collega: 'Het da capo bezorgt menig operaregisseur hoofdbrekens, terwijl die herhalingen magische formules herbergen om het drama juist vooruit te stuw. De gezwollen plechtstatigheid van een da capo-herhaling kan perfect bij de vorm van een politieke rede passen: een politicus poneert iets, herhaalt en herhaalt dit, en komt dan met een retorisch omwegje van B in het da capo weer bij zijn eerste punt (A) uit, dat hij stevig wil verankeren in het bewustzijn van zijn toehoorders. Het da capo kan psychologisch ook nieuwe dingen aan het licht brengen. Als een figuur twintig keer zingt dat hij van iemand houdt, voelt het publiek gaandeweg aan dat die figuur zichzelf misschien niet gelooft en eerder zichzelf van die liefde wil overtuigen. Iemand die amoreus gekwetst werd, wentelt zich met herhalingen misschien in zelfmedelijden. B kan ook twijfel werpen op de inhoud van A, waarna het per-



Sandrine Piau (Foto: Antoine Legrand)

sonage in de herhaling van A ofwel in zijn crisis blijft, ofwel juist de moed vat om zo des te sterker de emotie uit de A-sectie te uiten. De scenische mogelijkheden zijn dus onuitputtelijk en dat wilde Händel wellicht ook zo, hoewel je zijn exacte intenties natuurlijk nooit precies kan achterhalen.'

Verstrikt in eigen web

Tot slot rest nog de vraag wat Cleopatra drijft. Wordt de mooie koningin gedreven door de gevaarlijke mix van power en erotiek? 'Dat is een thema dat bij Händel effectief vaak opduikt,' brengt Rosemary Joshua in, 'maar die benadering klopt enkel als je daarbij ook erkent dat Cleopatra meer is dan een manipulatieve *bitch* of een *playgirl*. De historische Cleopatra – en dat zie je ook in Händels opera – was namelijk hyperintelligent: ze sprak negen talen en was een visionair politica. Natuurlijk is ze machtsgeil. Natuurlijk is ze onweerstaanbaar. Natuurlijk broeit er in haar een onstilbare honger naar het willen manifesteren van haar ego. Maar dat deed ze niet door bevallig met haar heupen te draaien of met haar wimpers te knippen. Die vrouw bezat gewoon charisma! Haar personage vraagt dus eerder om een aura van kracht, waardigheid, *power base* en puur magnetisme. Dit aura van intelligentie en levenslust onderscheidt haar van Tolomeo, haar broer. Cleopatra's manipulatieve intriges genieten charme en finesse, terwijl broerlief als psychopaat het schoolvoorbeeld is van wat een politiek heerser vooral niet moet zijn.' Sandrine Piau ziet dit een tikje anders. 'Cleopatra is niet echt "fatsoenlijker" dan haar broer. Haar denken en handelen wordt overal gestuurd door koude politieke berekening. Ook de visie van dirigent René Jacobs en het regisseursteam Ursel en Karl-Ernst Herrmann richt zich op die duistere kant in haar persoonlijkheid:

een verwend nest met vuige politieke ambities en kapsones dat zowel uit trots als uit een perverse speelsheid met haar broer Tolomeo aan het rivaliseren slaat.'

Toch verraden Cleopatra's meest sublieme aria's, *Se pietà* en *Piangerò*, oprechtheid en zelfs een grote kwetsbaarheid. Dat openbaart een ander typisch Händel-thema: de spin die erotiek verstrengelt met macht en... verstrikt raakt in haar eigen web. Frappant hierbij is dat de spin Händel vaak veel meer intrigeert of inspireert dan zijn andere personages, want de componist begenadigt dit genus van vrouw meestal met zijn meest goddelijke, intieme muziek. 'Ik vind het idee dat Cleopatra's liefde voor Cesare in het kader van haar politieke spel "niet gepland" was, erg interessant. Ze wordt inderdaad verrast of overweldigd door die emotie en lijdt daar dan authentiek onder. Ze ervaart die amoreuze emoties als hinderlijk en voelt zich door haar eigen gevoelsleven in het nauw gedreven. Geeft Cleopatra echt om Cesare? Moeilijk te zeggen, maar persoonlijk denk ik van wel. De expressie in die twee aria's is veel te zuiver! Maar het is ambigu. De twee geliefden vormen evenzeer een duo van roofdieren voor wie geldt dat wie denkt te jagen, zelf prooi blijkt.' Rosemary Joshua gaat nog een stapje verder: 'Het klopt dat Cleopatra gaandeweg de grond onder haar voeten weg voelt zakken door haar knappe Romein. In Cesare vindt ze namelijk uiteindelijk haar gelijke! Daarvoor zag ze mannen wellicht enkel als zwakke prooien. Wat haar als krachtige, intelligente vrouw tegelijk opgeilt, amoreus vermurwt en daardoor verzwakt, is juist de kracht van Cesare zelf, een verzwakking die ze als diep verontrustend ervaart.'

Kát'a Kabanová

*'Weet je, ik droom heel vaak
dat ik een vogel ben.
Heerlijk, hoog in de lucht, zo...!'* (Kát'a)

I
Kát'a is ongelukkig getrouwd met Tichon Kabanov, en Tichons heerszuchtige moeder Kabanicha bemoeit zich met alles. Kát'a neemt Tichons pleegzusje Varvara in vertrouwen: sinds haar huwelijk heeft zij alle levensvreugde verloren en ze smacht naar iemand die haar komt bevrijden. Varvara, die een relatie heeft met de leraar Vana Kudrjáš, moedigt Kát'a aan om aan haar verlangens toe te geven. Boris, een buurman, is verliefd op Kát'a.

II
Varvara bezorgt Kát'a een sleutel van de tuinpoort, zodat ze Boris kan ontmoeten. Als Tichon op zakenreis is, gaat Kát'a, hoewel ze bang is dat er iets vreselijks gebeurt, naar de poort. Eerst weert ze Boris' toenaaderingspogingen af, maar uiteindelijk geeft ze zich toch gewonnen.

III
Tichon is teruggekeerd. Ondanks de kalmeringspogingen van Varvara en Kudrjáš bekennt de radeloze Kát'a aan Tichon en Kabanicha dat ze tien liefdesnachten met Boris heeft doorgebracht. Dan vlucht ze naar buiten, waar een noodweer woedt. Varvara en Kudrjáš gaan naar Moskou om een nieuw leven op te bouwen. Nog eenmaal zien Kát'a en Boris elkaar; hij moet naar Siberië vertrekken. Even later stort Kát'a zich in de rivier.





ma 3 mrt 2008 première	20.00 uur
wo 5 mrt	20.00 uur
zo 9 mrt	13.30 uur
wo 12 mrt	20.00 uur
vr 14 mrt	20.00 uur
zo 16 mrt	13.30 uur
wo 19 mrt	20.00 uur
vr 21 mrt	20.00 uur

Het Muziektheater Amsterdam

Kaartverkoop is reeds begonnen. Bij het ter perse gaan van deze *Odeon* zijn er nog kaarten verkrijgbaar. Bel het Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater: 020-625 5455, of een van de andere verkooppunten (zie pag. 38). Online kopen: www.dno.nl

Inleidingen door **Bart Hermans**

Plaats: Het Muziektheater (2de balkon)
Tijd: 45 minuten voor aanvang van iedere voorstelling, dus 19.15 uur (avond)/12.45 uur (matinee)

Lengte: ± 30 minuten

Toegang: **gratis** op vertoon van een geldig plaatsbewijs voor de voorstelling van die dag
Met steun van de **Vereniging Vrienden van De Nederlandse Opera**



Leoš Janáček 1845-1928

Kát'a Kabanová

Opera in drie bedrijven

libretto van

Leoš Janáček

naar het toneelstuk

De storm van

A.N. Ostrovski

muzikale leiding

Yakov Kreizberg

regie

Willy Decker

decor en kostuums

Wolfgang Gussmann

licht

Hans Toelstede

dramaturgie

Klaus Bertisch

Save! Prokofjevič Dikoj

Jaco Huijpen

Boris Grigorjevič

Kurt Streit

Marfa Ignatěvna Kabanová (Kabanicha)

Kathryn Harries

Tichon Ivanyč Kabanov

Donald Kaasch

Katěrina (Kát'a)

Amanda Roocroft

Vana Kudrjáš

Greg Turay

Varvara

Natascha Petrinsky

Kuligin

Roger Smeets

Gláša

Corinne Romijn

Fekluša

Klara Uleman

Zena

Inez Hafkamp

Muz

Bert Visser

Nederlands Philharmonisch Orkest

Koor van De Nederlandse Opera

instudering **Brian Fieldhouse**

De opera wordt in het Tsjechisch gezongen en Nederlands boventiteld.

De voorstelling duurt circa **1** uur en **45** minuten.

Er is **geen** pauze.

Het operaboek *Kát'a Kabanová* is verkrijgbaar in Het Muziektheater. Daarin is onder meer een uitgebreide synopsis en het libretto in een Nederlandse vertaling opgenomen. De prijs is € 8,-.

Sybille Wijffels

Janáček en zijn muze

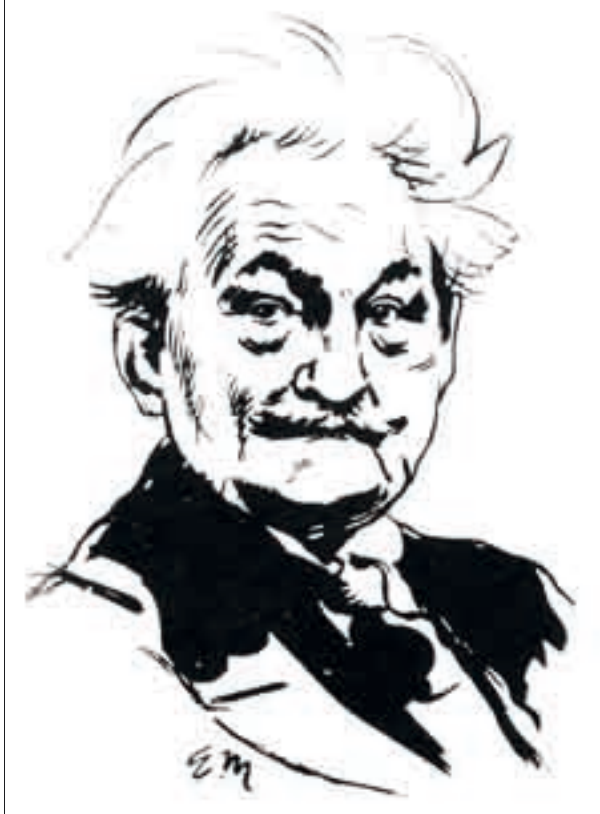
Naast een literaire basis – Ostrovski's novelle *De storm* – heeft Janáček's opera *Kát'a Kabanová* ook een autobiografische inslag. De liefde van de componist voor Kamila Stösslova inspireerde hem tot het uitwerken van de titelrol tot een overtuigend, herkenbaar personage van vlees en bloed.

Kát'a Kabanová is de tweede belangrijke opera van de Tsjechische componist Leoš Janáček, die zijn beste muziekdramatische werken zou schrijven toen hij de vijftig jaar al gepasseerd was. Van de opera's die hij vóór die tijd schreef, werd alleen *Jenůfa* een succes. Het feit dat hij zo lang op erkenning moest wachten, bracht hem er bijna toe het componeren van opera's op te geven. De belangrijkste impuls voor zijn creatieve opbloei vormde de ontmoeting met de veel jongere Kamila Stösslova in 1917. De fascinatie voor deze vrouw van een antiekhandelaar uit Bohemen zou een belangrijke inspiratiebron zijn voor de heldinnen van zijn nog te schrijven opera's. Dat geldt vooral voor de zachtaardige en kwetsbare Kát'a in *Kát'a Kabanová*, waarvoor Kamila nadrukkelijk model stond. Dat blijkt uit talloze brieven die Janáček haar schreef tijdens en na de voltooiing van de compositie. Kamila ís Kát'a, maar zonder de tragiek van de operaheldin, want er is geen bewijs dat bij haar sprake was van verliefdheid en dat er tussen haar en Janáček meer zou zijn geweest dan vriendschap.

De storm

Het libretto van *Kát'a Kabanová* is gebaseerd op het toneelstuk *De storm* (1859), het bekendste werk van de Russische toneel-schrijver Alexander Ostrovski. Met een eigen Russische thematiek en een sterk realisme vormde zijn werk een tegenwicht voor het buitenlandse repertoire dat het Russische toneel in de 19de eeuw domineerde. Ostrovski legde de nadruk op de grimmige aspecten van het Russische leven, de tirannie van de heersende klasse en hun conservatieve normen en waarden. Maar de 19de-eeuwse sociale context speelde ruim zestig jaar later voor Janáček nauwelijks meer een rol en zou in de opera naar de achtergrond worden gedrongen.

Directeur Jiřikovský van het theater in de Moravische hoofdstad Brno zou hem hebben gewezen op het stuk van Ostrovski. Janáček, op zoek naar een nieuw operawerk, voelde zich aangesproken door *De storm* vanwege de rauwe, directe maar in zijn ogen eerlijke weergave van de werkelijkheid. In de realistische dialogen zag hij een mogelijkheid voor het verder ontwikkelen van de reeds in *Jenůfa* toegepaste 'spraakmelodie'. Daarbij volgt de muziek de natuurlijke stemintonatie en het spreekritme van de personages, wat de expressieve uitdrukingskracht vergroot. Volgens Jiřikovský zou zijn besluit om *De storm* in 1919 in het theater van Brno te laten opvoeren Janáček's keuze definitief hebben bepaald. Maar het schijnt dat hij die uitvoering niet heeft gezien en evenmin de productie van *De storm* in Praag datzelfde jaar. Of zijn keuze inderdaad het resultaat is geweest van Jiřikovský's bemoeienis, is nog maar de vraag. Janáček kende het werk



van de Russische schrijver, van wie regelmatig stukken in Brno werden opgevoerd, al veel langer. Bovendien staat vast dat hij een exemplaar had van de Tsjechische vertaling door Vincenc Červinka uit 1918, die de basis vormde voor zijn libretto.

Rusland

De keuze voor Ostrovski's stuk lijkt eerder verband te houden met de grote liefde van Janáček voor Rusland en de Russische literatuur en muziek. Hij maakte enkele studiereizen naar het land en kende de streek langs de rivier de Wolga, waar *De storm* zich afspeelt. Hij leerde ook Russisch, gaf zijn twee kinderen Russische namen en was medeoprichter en lange tijd voorzitter van de Russische vereniging in Brno. Vele jaren vóór *Kát'a Kabanová* had hij al plannen om onder andere Tolstoj's *Anna Karenina* op muziek te zetten. Het onderwerp van *Kát'a Kabanová*, een ongelukkig getrouwde vrouw die verliefd wordt op een andere man en aan de innerlijke tweestrijd te gronde gaat, is ook het thema van *Anna Karenina* en Tolstoj's novelle *Kreutzerersonate*, door Janáček in zijn *Eerste strikkwartet* (1924) op muziek gezet. Het is duidelijk dat hij, zelf gevangen in een ongelukkig huwelijk en verliefd op een voor hem onbereikbare vrouw, zich zeer aangetrokken voelde door juist dit gegeven.

Daarnaast kwam zijn inspiratie ook nog uit een heel andere hoek en wel van Puccini's *Madama Butterfly*. Hij zag diverse uitvoerin-

gen van deze opera, de laatste in Brno kort voor hij aan *Kát'a Kabanová* begon te werken. Het drama ontroerde hem zeer, zowel het lot van Butterfly als het feit dat haar uiterlijk hem sterk deed denken aan Kamila. Hij schreef haar in december 1919: 'Ik heb Butterfly gezien, een van de mooiste en droevigste opera's. Ik moest steeds aan jou denken, ook Butterfly is klein met zwart haar. Jij mag nooit zo ongelukkig worden als zij. [...] Ik ben zo van mijn stuk gebracht door deze opera.'

Een psychologisch portret

Červinka bood aan zijn vertaling van *De storm* voor het libretto te herzien: de tekst hier en daar in te korten en vooral de dialogen aan te passen. Dat scheen hem noodzakelijk, want hij begreep niet hoe een prozatekst op muziek kon worden gezet. Janáček wilde juist vasthouden aan de prozavorm, die in overeenstemming was met de directheid van de handeling. Hij gaf er de voorkeur aan het stuk zelf te bewerken en deed dat grotendeels tijdens het componeren. Hij kortte de vijf bedrijven van het toneelstuk in tot drie akten met elk twee scènes, waarbij veel van de oorspronkelijke tekst werd geschrapt. Talloze personages rond Kát'a worden minder belangrijk gemaakt of anders ingevuld. Zo is Varvara niet langer een zus van Kát'a's man Tichon, maar pleegkind in het gezin Kabanov. Aldus kan zij zich gemakkelijker uit de knellende familieband losmaken en er met haar vriend



Kudrjáš vandoor gaan. Deze neemt in de opera gedeeltelijk de rol van zijn vriend Kuligin over maar zonder diens idealisme. Hij is niet langer, als bij Ostrovski, kritisch commentator van de handeling.

Met Kamila voor ogen komt Kát'a, méér dan bij Ostrovski, in de opera in het middelpunt te staan. Het accent verschuift van maatschappijkritisch stuk naar psychologisch portret van een vrouw, die er niet in slaagt zich aan haar lot te onttrekken en uiteindelijk de dood als enige uitweg

ziet. De overgevoelige Kát'a verlangt naar warmte en liefde, weg van het vreugdeloze bestaan binnen de familie Kabanov. Door een buitenechtelijke verhouding aan te gaan probeert ze de verstikkende conventies te doorbreken, maar blijft er tegelijk in gevangen omdat ze gekweld wordt door schuldgevoelens. Daardoor kan ze zich niet werkelijk vrij maken zoals Varvara en Kudrjáš. De natuurelementen in Ostrovski's stuk, de opstekende storm en het onweer die de sombere noodlotssfeer nog versterken, behouden ook in de opera hun functie. Janáček zag Kát'a als een overgevoelig, met de natuur verbonden wezen, een beeld dat hij – al dan niet terecht – ook van Kamila had.

De titel

In maart 1921 schrijft Janáček haar dat hij de opera heeft voltooid, maar nog op zoek is naar een titel. 'De storm' valt af omdat er

al een opera met die naam bestaat, maar 'Katerina' lijkt hem een goed alternatief, want zij is immers degene die de handeling draagt. Ook overweegt hij het korte 'Kát'a', zoals Tichon en haar vriend Boris haar noemen, want 'Katerina' wekt wel associaties met een heel ander type vrouw: Catharina de Grote. Vertaler Červinka, om raad gevraagd, kan zich wel vinden in 'Kát'a' maar stelt voor er 'Kát'a Kabanová' van te maken. Zo is de verwijzing naar Ostrovski's toneelstuk ook meteen duidelijk en Janáček neemt dit voorstel over. Behalve met zijn Tsjechische muziekuitgever onderhandelt Janáček direct met de Weense Universal Edition in verband met de uitvoeringen in Duitstalig gebied. De Duitse vertaling is van de toneel- en muziekcriticus Max Brod, die ook de meeste andere opera's van Janáček uit het Tsjechisch heeft vertaald. De in Brno geplande première van *Kát'a Kabanová* stelt de componist in staat de repetities bij te wonen en zoals altijd voortdurend wijzigingen aan te brengen. Drie maanden voor de eerste uitvoering schrijft hij Kamila dat hij de partituur nog geheel heeft herzien. Eigenlijk wil hij dat de scènes van de eerste en tweede akte zonder onderbreking in elkaar overgaan. In de praktijk blijkt er nauwelijks tijd voor behoorlijke scènewisselingen en daarom zal hij in 1927 nog twee tussenspelen componeren om deze overgangen soepeler te doen verlopen.

Applaus

De première, oorspronkelijk gepland voor 10 november 1921, moet wegens ziekte van de titelrolvertolkster worden verschoven naar 23 november. Janáček nodigt Kamila uit naar Brno te komen, opnieuw verwijzend naar haar als zijn muze. *Kát'a Kabanová* wordt zeer enthousiast ontvangen en Max Brod beschrijft later hoe Janáček ontroerd glimlachend het applaus in ontvangst neemt. Kamila slaagt er tot zijn teleurstelling niet in aanwezig te zijn, maar vraagt wel om een kopie van de partituur, die hij aan haar opdraagt. Hij nodigt haar opnieuw uit voor de Praagse première een jaar later op 30 november 1922. Maar ook dan kan ze niet komen en ze schrijft te hopen *Kát'a Kabanová* bij gelegenheid elders te kunnen zien. De vraag blijft of ze werkelijk niet in de gelegenheid was de uitvoeringen bij te wonen, of het eenvoudigweg niet belangrijk genoeg vond omdat zij er niet dezelfde emotionele herinneringen aan verbond als Janáček. In ieder geval zal het hun vriendschap niet beïnvloeden want die blijft tot het einde van zijn leven bestaan. De vrouw die zoveel voor hem betekende, was bij hem toen hij in de zomer van 1928 tijdens een zoektocht naar haar verdwaalde zontje, kou vatte en aan een longontsteking stierf.

Floris Don

Verliefd op Kát'a

Yakov Kreizberg, chef-dirigent van het Nederlands Philharmonisch Orkest, leidt zijn orkest in de reprise van *Kát'a Kabanová*. Hij spreekt met *Odeon* over Janáček, het intense leven van een dirigent en de ontwikkeling van het NedPhO onder zijn leiding.

Tijdens een repetitie van het Nederlands Philharmonisch Orkest, in de bakstenen Yakult Zaal van de Beurs van Berlage, is Yakov Kreizberg druk in de weer. Er staat een hoge draaistoel op de bok waar de dirigent af en toe in terugleunt, om vervolgens met een wip weer naar voren te schieten en energiek door de knieën te zakken. Op de lessenaars staat *De notenkraker* van Tsjajkovski. Het is al vaak opgemerkt: Kreizberg dirigeert als een balletdanser. En op repetities blijkt zijn befaamde muzikale energie onverminderd hoog. Een aantal dagen later toont Kreizberg zich tijdens het interview al even energiek en *to the point*. Gezeten achter zijn bureau vol geordende stapels partituren, is elk van zijn antwoorden afgewogen en vol retorische stiltes. Toch verliest zijn blik nooit aan intensiteit. En zodra het gesprek over de muziek van Janáček gaat, kent zijn enthousiasme geen grenzen.

'Ik beschouw Janáček als een van de weinige echte grootmeesters van het muziektheater. Mooie melodieën schrijven is een kunst, maar om te zorgen dat alles klopt binnen het genre van de opera is toch iets anders. Mozart en Verdi waren hierin absolute meesters. En de late werken van Janáček behoren ook zeker tot de top. *Kát'a Kabanová* is daarvan misschien wel het mooiste. *Jenůfa* maakte Janáček beroemd, maar in tegenstelling tot wat de titel suggereert, staat *Jenůfa* muzikaal gezien niet onvoorwaardelijk centraal. *Kát'a Kabanová* is in dat opzicht juist een perfecte compositie: de muziek van het personage Kát'a is zonder de twijfel de mooiste, de meest interessante, en thematisch de meest gevarieerde die Janáček voor een operakarakter schreef. Hij was duidelijk verliefd op haar. Dat is ook niet verwonderlijk, want het scheppingsproces van Janáček's opera werd geïnspireerd door zijn jonge minnares. Opvallend genoeg noemde de componist het werk geen "Kateřina" – wat de officiële voornaam is – maar koos bewust voor het veel intiemere verkleinwoord.'

Geconcentreerde expressiviteit

Is de dirigent zelf ook verliefd op Kát'a? Het antwoord klinkt bijna zwijmelend. 'Ja, absoluut. Je moet wel! Ze is een personage waar je heel zuinig op zou willen zijn. Haar treft een bruuft lot. Haar man is een goeierik maar zonder ruggengraat, haar schoonmoeder is een sadist. Toch heeft ze een hart van goud, en is ze alles wat jij en ik in een meisje zouden zoeken. Hoewel ze een duidelijke seksuele frustratie heeft, wil ze niettemin trouw blijven aan haar echtgenoot omdat ze anders het grootste onheil vreest. Ze wil zélf dat hij haar een eed van trouw afdwingt. Zo'n toegewijd karakter, daar droom je in het dagelijkse leven toch van? Tegelijkertijd is Kát'a's lot helaas uit het leven gegrepen: in het negentiende-eeuwse Rusland was de samenleving zeer hard, je zou bijna kunnen



zeggen kwaadaardig. Zo was het een geaccepteerd gegeven dat mannen hun vrouw mochten slaan, dat vrouwen aan de willekeur van hun echtgenoot en aan die van hun ouders waren overgelaten. Het Russische dorp waar de opera gesitueerd is, staat voor elk gehucht dat je in die tijd langs de Wolga of waar dan ook kon aantreffen.'

'Een heel belangrijk kenmerk van Janáček's muziek is de bijzonder geconcentreerde expressiviteit ervan. Hij was een absolute minimalist als je de spaarzaamheid van het muzikale materiaal in ogenschouw neemt. Wagner maakt pas na vijftien minuten zijn punt, Janáček plaatst je uit het niets midden in de emotie. Neem de tweede akte van *Kát'a*: een heel mensenleven aan gevoelsvindt plaats binnen een halfuur! Als dirigent ervaar je die emotionele intensiteit elke seconde. Na zo'n uitvoering kan ik echt niet slapen.'

Speculerend over de opvolging van DNO-chef Edo de Waart in 2004 liet men Kreizberg's naam wel eens vallen. Houdt een nieuwe vacante plek na het vertrek van Ingo Metzmacher Kreizberg bezig? 'Ik denk daar eerlijk gezegd niet aan. Ik ben erg blij met de orkesten die ik nu heb in Amsterdam, Wenen [de Wiener Symphoniker, waar Kreizberg vaste gastdirigent is, FD] en straks in Monte Carlo

als chef-dirigent. Ik ben niet zo iemand die denkt "wat wil ik bereiken hebben over vijf jaar als ik dit niet doe en dat wel?" Ik laat de zaken op hun beloop.'

Hoe kijkt Kreizberg dan terug op bijna vijf jaar chef-directie bij het NedPhO en het Nederlands Kamerorkest? 'Erg tevreden. De gehele organisatie heeft zich nationaal én internationaal gevestigd als nooit tevoren. Het orkest is verjongd, meer flexibel, virtuoos en gepassioneerd. Er is minder repetitietijd nodig dan toen ik begon. En men staat open voor de buitenwereld. Het is erg belangrijk om de muren tussen orkesten, dirigenten en het publiek te slechten. Volgens mij wordt dit hun eerste Janáček-opera. Ze zijn er klaar voor. Het is een professioneel orkest, ze móeten er wel klaar voor zijn!'

Floris Don

Streven naar vrijheid

Als het 'theoretische geweten' van de regisseur, zo omschrijft Klaus Bertisch zijn taak als dramaturg bij De Nederlandse Opera. Samen met Willy Decker werkte hij aan een productie van *Kát'a Kabanová*, de opera van Janáček die nu in reprise gaat.

Bertisch vertelt: 'Het hangt heel erg af van de regisseur, wat voor type werk ik doe. Sommigen willen me er pas tijdens het repetitieproces bij betrekken, anderen wensen van tevoren al een uitvoerige gezamenlijke voorbereiding.' Willy Decker is van dat laatste type een voorbeeld. Bertisch had lang van tevoren een uitgebreide reader voor hem samengesteld, met materiaal over de opera in de breedste zin. 'Het betreft dan niet alleen informatie over de uitvoeringsgeschiedenis en de directe context waaruit de opera is voortgekomen, maar ook associatief materiaal. Het gebruik van het thema 'Sehnsucht' vind ik bij *Kát'a* interessant, mede omdat dit in de Russische literatuur zo'n belangrijke rol speelt en omdat die opera op een Russisch toneelstuk gebaseerd is. Ook zijn vogels belangrijk als symbolen, waarover *Kát'a* zingt. Zij staan voor de wens naar vrijheid, een wens die door *Kát'a* zeer sterk gevoeld wordt.'

Bertisch bagatelliseert de suggestie dat hij op deze manier een sturende rol heeft bij de voorbereiding van een regie. 'Als dramaturg moet je op zoek gaan naar thema's die een stuk bepalen, en deze uitfilteren, maar ze moeten ook breed genoeg zijn zodat de regisseur voldoende keuzes kan maken. Het is dan aan hem of haar om dit te verwerken. Ter illustratie: ik heb tweemaal een productie van *Der Ring des Nibelungen* van Wagner begeleid. Eerst met Pierre Audi in Amsterdam, later met Willy Decker in Dresden. Omdat deze voorstellingen vrij kort na elkaar plaatsvonden, was mijn persoonlijke voorbereiding en inbreng rond deze opera's nagenoeg ongewijzigd. Ondanks ditzelfde vertrekpunt verschilde het eindresultaat echter enorm. Mijn input gaat bij elke regisseur een ander eigen leven leiden.'

Hoe hebben de associaties van Bertisch en Decker bij *Kát'a Kabanová* zich uiteindelijk vertaald naar de encenering? 'Het streven naar vrijheid is voor Willy en mij een van de belangrijkste thema's. Dit is in de encenering op verschillende manieren naar voren gebracht. Zo loopt *Kát'a* voortdurend in een onderjurkje rond, behalve op de momenten dat ze het toneel deelt met haar tirannieke schoonmoeder. Dan wordt ze door een dienstmeid in een kostuum gehesen, als een soort dwangbuis.'

Desastreuze moraal

Daarnaast spelen vogels dus een belangrijke rol. In het decor zijn verschillende vogelportretten aangebracht als muurdecoratie. Het gegeven dat deze zijn ingelijst, vertelt het publiek iets over de geketende vrijheid. Op het eind, als *Kát'a* zelfmoord pleegt door zich in de Wolga te storten, komt de grote vogel die reeds tijdens de hele scène op de achterwand geprojecteerd is, opeens tot leven. In deze regie mag *Kát'a*'s dood aldus worden opgevat als een persoonlijke bevrijding. In zoverre is er ook sprake van



Klaus Bertisch (Foto: Marco Borggreve)

een happy end, althans voor *Kát'a* zelf: zij ontsnapt aan de kleinburgerlijke moraal van haar omgeving. De opera zélf heeft allesbehalve een goede afloop. Het is de macht van de vastgeroeste traditie die tot en met het slotakkoord op de achtergebleven mensheid blijft inhameren.'

De verpersoonlijking van die desastreuze moraal is Kabanicha, de moeder van *Kát'a*'s zwakke echtgenoot. Kabanicha dwingt *Kát'a* voortdurend in een keurslijf en regeert als een despoot over het echtpaar. Toch wordt zij in deze regie niet slechts als een duivelse vrouw weggezet. Bertisch: 'Eigenlijk is Kabanicha een heel tragisch figuur. Zij is niet in staat emoties te tonen, wat niet wil zeggen dat ze die niet hééft. In de scène waar ze alleen is met de dronken Dikoj zegt ze: "Je mag alles doen, tenzij het de goede zeden overschrijdt." Hieruit blijkt dat ze wel degelijk menselijke behoeftes heeft maar tegelijkertijd zichzelf volledig inmetstelt in de moraal. Ook aan *Kát'a* staat zij niet toe zich emotioneel te uiten. Het grote verschil met Kabanicha is dat *Kát'a* zich niet schikt in de situatie maar dan nog liever voor de dood kiest.'

Een bepalend moment in Bertisch' leven was het zien van *Kát'a* in de regie van Volker Schlöndorff (die later een Oscar won met de film *Die Blechtrommel*). Begin twintig was

Bertisch, en Schlöndorff's encenering won hem meteen voor het operagenre. 'Voor die tijd dacht ik dat opera een ouderwets, oubollig medium was waarbij dikke sopranen voor jonge meisjes door moesten gaan. Na die voorstelling wist ik: er kan nog zoveel meer uitgehaald worden.' Was Bertisch niet bang dat hij bij zijn eigen dramaturgie rond *Kát'a*, onbewust die productie van Schlöndorff zou proberen te imiteren? 'In dit vak is het heel belangrijk dat je je van voorbeelden en voorgangers kunt vrijmaken. Je moet er telkens weer fris tegenaan kijken. Dat gaat ten dele automatisch: als je met nieuwe mensen werkt, is dezelfde materie toch steeds verschillend. Ik zou dit ook graag van het publiek willen vragen: om bij elke nieuwe voorstelling een frisse kijk te hebben. Laat je niet teveel leiden door verwachtingspatronen, maar sta open voor vernieuwing en verrassingen.'



ORGELPARK

Wagners Valentijn

Bewerkingen van fragmenten uit **Wagner opera's voor orgel en sopraan** aangevuld met de **Wesendoncklieder**.

donderdag 14 februari
aanvang 20.15 uur

kaarten: bel 020 51 58 111
of kijk op www.orgelpark.nl

Meer vocale muziek in het Orgelpark
Italiaanse tranen:
Cor van Wageningen
donderdag 17 april
Studium Chorale
donderdag 22 mei

GERRIE MEIJERS & WIEKE UBELS

in het Orgelpark

HET ORGELPARK, GERARD BRANDTSTRAAT 26, 1054 JK AMSTERDAM

Nu geheel vrijblijvend een gratis exemplaar van muziekmagazine **Timbres** en de meest recente cd van het Orgelpark. Vul uw gegevens in en stuur dit strookje op naar het Orgelpark of ga naar www.orgelpark.nl

Naam:	Straat:
Postcode / Plaats:	E-mail:



Hein van Eekert

'Janáček's *Madama Butterfly*'

'Janáček begrijpt vrouwen,' zegt de Britse sopraan Amanda Roocroft. Na haar DNO-debuut als Elisabetta in de productie van *Don Carlo* in 2004 keert ze terug in de titelrol van Janáček's *Kát'a Kabanová*. Roocroft licht deze opera toe vanuit het standpunt van de Kát'a-vertolkster en vertelt over de actualiteit van het onderwerp, de heerlijke muziek en de onvermijdelijke ondergang: 'Kát'a is een gevangene van zichzelf.'

'Ik zong mijn eerste Kát'a zo'n tien jaar geleden: in Glyndebourne en net als nu met Yakov Kreizberg als dirigent. Ik hield meteen van de muziek: het is een Tsjechische versie van *verismo*, vind ik. Deze muziek heeft zijn eigen taal en is een prachtige spiegel van wat er op het toneel gebeurt. Ik klampte me dus vast aan het orkestinstrument dat precies datgene uitdrukte wat ik moest doen, zodat we de emotie samen konden uitspreken. De *vocal coach* in Glyndebourne vertelde me dat Yakov tegen hem had gezegd: "Ze kijkt nooit naar me, maar ze valt nooit op het verkeerde moment in."

'Janáček spreekt tot de ziel. Hij begrijpt vrouwen heel goed en ook de dilemma's waarvoor zij zich gesteld zien. Het onderwerp van *Kát'a Kabanová* past nog steeds bij onze tijd: een getrouwde vrouw die verliefd wordt op een andere man terwijl ze weet dat dat verkeerd is, en het schuldgevoel dat uit die relatie voortkomt. Tegenwoordig pakken mensen misschien gemakkelijker wat ze willen en hebben ze niet dezelfde morele dilemma's, maar het gevoel van onderdrukking bestaat nog altijd. En de realisatie dat je huwelijk wellicht niet goed is, of de vraag waarom je überhaupt getrouwd bent: het terugkijken en je afvragen waaraan je in het verleden probeerde te ontsnappen.'

'Kát'a wordt onderdrukt en kort gehouden. Zo beschrijft ze zichzelf ook: ze is als een vogel die gekortwiekt is. Ze heeft enorm veel spirit en vuur en passie. Dat vond haar echtgenoot Tichon waarschijnlijk aanvankelijk zo aantrekkelijk in haar, omdat ze daarin sterk verschilt van wat hij kent uit zijn opvoeding, van zijn dorpsgenoten en vooral van zijn moeder Kabanicha. Het maakt Kát'a heel interessant, maar anderzijds heeft ze geen uitlaatklep voor deze gevoelens. Kát'a was als kind vermoedelijk nogal wild en er werd haar dus vaak verteld dat ze "anders" en oncontroleerbaar was. Haar zenuwen stonden steeds op scherp, zodat ze zich óf heel gelukkig of heel verdrietig voelde. Ik denk dat haar schuldbesef al vroeg zeer hoog ontwikkeld was. Ze dacht waarschijnlijk dat Tichon haar wel zou kunnen temmen en haar wat stabiliteit en zekerheid zou kunnen geven.'

Zwart-witpersoon

'Kabanicha's pleegdochter Varvara heeft een enorme bewondering voor Kát'a. Ze is jonger en ze ziet dat vuur en die geestdrift van Kát'a. Varvara heeft die geestdrift zelf ook, maar ze wordt nog niet zo onderdrukt. Kát'a inspireert haar, maar Varvara voelt ook medelijden: de jonge vrouw die ze destijds leerde kennen is nu een schaduw van wat ze vroeger was. Varvara wil dat Kát'a die passie weer gaat voelen en ze leidt haar daarom via de truc met de gestolen tuinsleutel naar Boris. Ik denk echter niet dat



Amanda Roocroft

Kát'a werkelijk van Boris houdt. Voor mij is *Kát'a Kabanová* dan ook geen liefdesverhaal: in zijn plaats had ze gemakkelijk op heel iemand anders verliefd kunnen worden. Boris is een outsider en Kát'a voelt zich nu eenmaal aangetrokken tot outsiders. Boris is anders dan de anderen en hij conformeert zich niet, zoals ook zij zich niet aanpast. Hij houdt op zijn beurt ook niet echt van haar.'

'Kát'a verliest haar verstand al voordat ze weet dat Boris haar afwijst. Zelfs als hij had voorgesteld om met haar te vluchten, zou ze nog steeds krankzinnig geworden zijn. Het schuldgevoel om wat ze gedaan heeft, zou haar de baas worden. Ze is een zwart-witpersoon: iets is verkeerd of goed, er is geen grijs tussengebied. Als het verkeerd is en er is geen andere oplossing, dan is voor een persoon als Kát'a zelfmoord de enige vluchtweg. Maar op het moment in de opera dat ze met die gedachte speelt, denkt ze niet meer logisch of rationeel na. Ze is een vleesgeworden onvermijdelijke catastrofe en een gevangene van zichzelf.'

'Die slotscène is het allermoeilijkst om te vertolken. Je moet daar echt zorgen dat je je eigen emoties in bedwang houdt: je moet buiten jezelf treden en naar jezelf kijken. Werkelijk heerlijk om te zingen is de tweede scène waar Kát'a aan Varvara haar gevoelens in de kerk beschrijft. En dan is er natuurlijk het grote duet met Boris. Dat is bijna filmmuziek: prachtig en glorieus. Janáček noemde *Kát'a Kabanová* zijn *Madama Butterfly*. Daar ben ik het mee eens. Hij was erg onder de indruk toen hij *Butterfly* opgevoerd zag worden en net als in die opera is de vrouwelijke hoofdpersoon het belangrijkste karakter en in veel opzichten het enige karakter: de andere personages werken als het ware om haar heen. Dat geeft de titelrolvertolkster een enorme verantwoordelijkheid. Het is een echte uitdaging. Maar ik hou wel van een uitdaging.'

Un ballo in maschera

'Nacht van verschrikking!' (Allen)

I
Graaf Riccardo van Warwick, gouverneur van Boston, is verliefd op Amelia, de vrouw van zijn secretaris, Renato. Er wordt een gemaskerd bal voorbereid. Als Renato Riccardo waarschuwt voor een moordcomplot, gaat deze daar nauwelijks op in. Een rechter verzoekt hem de waarzegster Ulrica te verbannen, want zij zou een bedreiging voor de stad vormen. De page Oscar verdedigt haar. Vermomd als visser brengt Riccardo met zijn gevolg een bezoek aan Ulrica. Silvano, een marinier in dienst van Riccardo, laat haar zijn hand lezen. Als zij hem rijkdom en promotie voorspelt, stopt Riccardo hem ongemerkt een beurs met geld toe en een briefje waarin hij hem bevordert tot officier, zodat Ulrica's voorspelling lijkt uit te komen. Amelia laat zich aandienen en allen vertrekken, behalve Riccardo, die zich verstoppt. Hij hoort hoe Amelia Ulrica vraagt om een middel tegen haar verboden liefde voor hem. Het antwoord luidt dat zij 's nachts naar het galgenveld moet gaan om daar een plant te plukken, waarvan de druppels haar

zullen genezen. Na Amelia's vertrek vraagt Riccardo Ulrica naar zijn eigen toekomst: hij zal weldra sterven door toedoen van een vriend! Het zal de eerste zijn die hem die dag een hand geeft. Riccardo vraagt de aanwezigen hem de hand te reiken, maar niemand durft dat, totdat Renato verschijnt en zij elkaar de hand drukken. De menigte heeft Riccardo herkend en huldigt hem.

II
Amelia is tegen middernacht naar het galgenveld gegaan. Riccardo is haar gevolgd en verklaart Amelia zijn liefde. Renato komt de graaf waarschuwen voor de in aantocht zijnde samenzweeters, waarop Riccardo een veilig heenkomen zoekt. Renato zal de gesluierde dame, die hij niet heeft herkend, terug geleiden. De samenzweeters herkennen Renato en er ontstaat een heftige confrontatie wanneer zij eisen dat Amelia haar gezicht laat zien. Om erger te voorkomen verwijderd zij haar sluier. Renato is woedend over haar vermeende overspel met Riccardo en de samenzweeters lachen hem uit.

III
Renato heeft besloten dat Amelia moet sterven, maar als zij over hun zoontje spreekt, richt zijn woede zich op Riccardo. Hij sluit zich bij de samenzweeters aan en dwingt Amelia het lot te trekken waarop staat wie de graaf zal doden: zichzelf. Oscar brengt een uitnodiging voor het gemaskerde bal, die avond. Riccardo wil Renato en Amelia overplaatsen naar Engeland, om alle verleiding verder te voorkomen. Hij negeert een anonieme waarschuwing voor een aanslag tijdens het bal. Oscar verklaart nietsvermoedend aan Renato hoe Riccardo verkleed zal zijn. Amelia probeert haar geliefde te overtuigen het bal te verlaten, maar dan stort Renato zich op Riccardo en doorsteekt hem. De graaf toont zijn en Amelia's onschuld aan; hij vergeeft zijn moordenaar en sterft.



Giuseppe Verdi 1813-1901

Un ballo in maschera

Melodramma

in tre atti

libretto van

Antonio Somma

muzikale leiding

Carlo Rizzi

regie

Claus Guth

decor

Christoph Sehl

kostuums

Anna Sofie Tuma

licht

Olaf Winter

Riccardo

Roberto Aronica

Giorgio Casciarri 1 en 4 mei

Renato

Andrzej Dobber

Amelia

Tatjana Serjan

Ulrica

Marianne Cornetti

Oscar

Rosemary Joshua

Silvano

Thomas Oliemans

Samuel

Friedemann Röhlig

Tom

Konstantin Gorny

Un giudice

Ruud Fiselier

Un servo di Amelia

Robert Kops

Rotterdams Philharmonisch Orkest

Koor van De Nederlandse Opera

instudering **Martin Wright**

Naar een origineel concept
voor Oper Frankfurt, 2005

De voorstelling wordt in het Italiaans gezongen
en Nederlands boventiteld.

De voorstelling duurt circa **2** uur en **45** minuten.

Er is **1** pauze.

Het operaboek *Un ballo in maschera* is
verkrijgbaar in Het Muziektheater. Daarin zijn
onder meer een uitgebreide synopsis, en het
libretto in het Italiaans en in een Nederlandse
vertaling opgenomen. De prijs is € 8,-.

do 10 apr 2008 première 19.30 uur

zo 13 apr	13.30 uur
wo 16 apr	19.30 uur
za 19 apr	19.30 uur
di 22 apr	19.30 uur
vr 25 apr	19.30 uur
ma 28 apr	19.30 uur
do 1 mei	19.30 uur
zo 4 mei	13.30 uur

Het Muziektheater Amsterdam

Kaartverkoop is reeds begonnen.

Bij het ter perse gaan van deze *Odeon*

zijn er nog kaarten verkrijgbaar.

Bel het Kassa-besprekbureau van

Het Muziektheater: 020-625 5455, of een

van de andere verkooppunten (zie pag. 38).

Online kopen: www.dno.nl

Inleidingen door Paul Korenhof

Plaats: Het Muziektheater (2de balkon)

Tijd: 45 minuten voor aanvang van iedere
voorstelling, dus 18.45 uur (avond)/12.45 uur
(matinee)

Lengte: ± 30 minuten

Toegang: **gratis** op vertoon van een geldig
plaatsbewijs voor de voorstelling van die dag

Met steun van de **Vereniging Vrienden
van De Nederlandse Opera**

Uitzenddatum

Radio 4, NPS Opera Live:

zaterdag 19 april 2008, 19.00 uur



Paul Korenhof

Lachen om de dood

In de tragische opera *Un ballo in maschera* zorgen luchtige, min of meer komische momenten voor de afwisseling van 'licht' en 'donker' die voor Giuseppe Verdi bij het schrijven van zijn late opera's steeds belangrijker werd.

Verdi en humor – als Italië's grootste componist de wereld niet op hoge leeftijd verrijkt had met *Falstaff*, hadden het twee onverenigbare grootheden geleden. Zijn eerste komische opera, *Un giorno di regno* (1840), was niet alleen een compleet fiasco, maar werd van zijn bijna dertig opera's zelfs de enige waarvoor nog steeds niemand warmloopt. Dat de jonge componist het werk onder deprimierende omstandigheden moest schrijven, is geen excuus. De beste clown is vaak de tragische clown, maar in de periode waarin zijn vrouw en zijn beide kinderen overleden, was Verdi kennelijk niet in staat die uitlaatklep voor zijn gevoelens te vinden. Het moet in zijn karakter hebben gezeten, want ook uit vrijwel alle getuigenissen van tijdgenoten komt hij naar voren als een norse, zakelijke 'boer' (de benaming die hij zelf prefereerde) met een gezond vermogen tot relativeren, maar met weinig aanleg voor een gulle lach.

Pas tien jaar na *Un giorno di regno* duikt in zijn muziek weer iets van humor op, zij het van een navrant soort. Als Maddalena in de laatste akte van *Rigoletto* haar broer Sparafucile voorstelt om in plaats van de hertog van Mantua de gebochelde Rigoletto te doden en er daarna met diens geld vandoor te gaan, antwoordt de huurmoordenaar in een vlaag van gekrenkte beroepseer:

'Die bochel vermoorden! [...]

Ben ik soms een dief, een bandiet?

Heb ik ooit een klant bedrogen?

Hij betaalt me – en ik houd me aan de afspraak.'

Toegegeven, het is geen dijenkletser, maar na veertien volledig serieuze opera's is het wel een onverwachte knipoog en door Verdi's effectieve zetting zullen deze woorden een Italiaans publiek nooit ontgaan.

Afwisseling

Daarop volgen weer acht jaren zonder enig lichtpuntje, afgezien van wat vrolijkheid in *La traviata*, maar de uitgelatenheid daar is vooral decor en dient hooguit voor de sfeer en het contrast. Opvallend is daarom dat in *Un ballo in maschera* de humor opeens in verschillende gedaanten op de voorgrond treedt, en dat is des te opmerkelijker omdat Verdi hier zijn moderne dramaturgische opvattingen verbindt met een gegeven dat ook toen al verre van modern genoemd kon worden. Wat de componist voor ogen stond, is duidelijk en hij bracht dat ook helder onder woorden in een brief aan zijn nieuwe librettist, de schrijver Antonio Somma: 'Ik vind dat de opera bij ons lijdt aan een uitzonderlijke eentonigheid, en wel zo erg dat ik op dit moment zou weigeren onderwerpen als Nabucco of Foscari op muziek te zetten. Zij bevatten bijzonder interessante situaties, maar weinig afwisseling. Het is altijd hetzelfde [...] en om duidelijker te zijn: de dichtkunst van Tasso staat wellicht op een hoger peil, maar Ariosto heb ik duizenden malen liever. En om dezelfde reden prefe-



reer ik Shakespeare boven alle andere toneelschrijvers, de Grieken inbegrepen.' (22 april 1853) In dezelfde brief schrijft hij ook dat hij Rigoletto het beste onderwerp vindt dat hij tot dan toe onder handen heeft gehad, niet vanwege de literaire waarde, maar vanwege de levendigheid, de verscheidenheid en het pathos, en vooral omdat de hele handeling voortkomt uit één kiemcel: het losbandige karakter van de hertog van Mantua.

Dat Verdi voor een nieuw onderwerp op zoek gaat bij zijn geliefde Shakespeare, spreekt bijna voor zich, en het lijkt dat zijn grote wens, een opera op basis van *King Lear*, nu eindelijk in vervulling zal gaan. Somma zal het libretto schrijven en de première wordt gegund aan het Teatro San Carlo in Napels, waarmee Verdi druk in onderhandeling gaat om een goede rolbezetting bijeen te krijgen. Dit laatste punt wordt de klip waarop het schip zal stranden, al is enige twijfel hier op zijn plaats. Uit het feit dat Verdi geen enkele poging heeft gedaan zijn *Re Lear* in een ander theater uitgevoerd te krijgen, zou men ook kunnen afleiden dat dit project niet echt vaste vorm heeft aangenomen. Had hij misschien het gevoel dat het onderwerp niet de vorm zou krijgen die hem voor ogen stond? We zullen het nooit weten, maar helemaal onwaarschijnlijk is die veronderstelling zeker niet.

Censuur

Ook de samenwerking met Somma, die bij zijn tijdgenoten in hoog aanzien stond als toneelschrijver, verliep niet zoals Verdi gehoopt had. Voor een operatekst gelden nu eenmaal andere regels dan voor het gesproken toneel, maar bij Somma bleken veel van die verschillen nog onbekend. Dat zal er zeker toe hebben bijgedragen, dat Verdi uiteindelijk besloot om voor Napels een bestaande operatekst te kiezen, en wel *Gustave III, ou Le bal masqué* van Eugène Scribe, dat al in 1833 door Auber op muziek was gezet. Uitgangspunt voor Scribe was de moord op de Zweedse koning Gustavus III tijdens een gemaskerd bal in Stockholm in 1792.

In Italië heerste echter een strengere censuur dan in Frankrijk en een aanslag op een gekroonde vorst was in een opera uit den boze. Toen Saverio Mercadante in 1843 hetzelfde gegeven voor Turijn gebruikte, zag hij zich gedwongen de handeling naar Schotland te verplaatsen, maar de censuur in Napels eiste zoveel extra wijzigingen dat Verdi zijn partituur verontwaardigd terugtrok en deze aan het Teatro Apollo in Rome aanbod. Daar ging het werk op 17 februari 1859 in première met een handeling die verplaatst was naar Noord-Amerika, waarbij de Zweedse vorst veranderd was in een Engelse gouverneur. Dat in het puriteinse Boston ooit een gemaskerd bal gegeven zou zijn,

Scène uit *Un ballo in maschera* bij Oper Frankfurt (Foto: Monica Ritterhaus)

behoort tot de minder geloofwaardige elementen in de opera, maar wie daarover valt, moet beseffen dat Scribes origineel ook niet bepaald op historische feiten gebaseerd was!¹

Ongecompliceerde lach

De aantrekkingskracht van Scribes libretto lag voor Verdi waarschijnlijk meer in de 'zuidelijke' sfeer, het theatrale aspect en de luchthartigheid van Gustavus III, dan in het historische element. Het Zweedse hof had bij Scribe een elegante, 'Franse' toets gekregen met het gemaskerd bal in de laatste akte als bekroning, terwijl de page Oscar, die vrolijk door het hele werk heen dartelt, aansluit bij Verdi's voorkeur voor het *chiaroscuro*, de combinatie van licht en donker die hem ook in de stukken van Shakespeare fascineerde. Als hij gedwongen wordt de handeling te verplaatsen, is zijn grootste zorg dan ook dat die elementen, samenkomend in een hoofdpersoon met vorstelijke allure, behouden blijven. Uiteindelijk stemt hij erin toe dat Gustavus III plaats maakt voor Riccardo, graaf van Warwick, een fictieve Engelse gouverneur in Boston, waardoor de relatie met een Europees vorstenhof bewaard blijft. En sterker nog: hij heeft later nooit meer een poging gedaan om terug te keren naar het oorspronkelijke libretto!

In de sfeer van het *chiaroscuro* past ook het regelmatig opduiken van vrolijkheid en zelfs humor, te meer omdat dit altijd gebeurt in relatie tot de dood. Zo wordt de hoofdpersoon in het eerste bedrijf twee keer gewaarschuwd voor mogelijke moordplannen en beide keren reageert hij met een grote luchthartigheid, die uitmondt in een ensemble waarin hij zelf de vrolijke boventoon voert. In het eerste tafereel, als Riccardo besluit om vermomd bij de waarzegster Ulrica op bezoek te gaan, overheerst nog een ongecompliceerde lach, waarvan het effect versterkt wordt door de sprankelende tonen die daaraan worden toegevoegd door de page Oscar, een rol die Verdi heel bewust

geschreven heeft voor een lichte coloratuursopraan. In het befaamde 'lachkwintet' in het tweede tafereel, na de macabere voorstelling dat hij spoedig zal sterven door de hand van een vriend, krijgt de vrolijkheid een spottende ondertoon. De aanwezigheid van enkele potentiële moordenaars (gezongen door twee bassen) voegt daar muzikaal een dreigend element aan toe, maar de leidende tenorsolo behoudt een luchtig karakter en uiteindelijk wordt in de finale van dat tafereel het luchtige effect weer versterkt door de sprankelende bijdrage van de page Oscar.

Trillers en staccato's

Van een geheel andere aard is de schaterlach van de samenzweersders in het derde tafereel, als Renato ontdekt dat hij met zijn eigen vrouw op de hei loopt. In deze scène, de enige waarin geen plaats is voor de vrolijkheid van Oscar, slaat de stemming om en ontplooft Verdi een satanisch sarcasme, waarvan de effectiviteit wordt verhoogd door de quasi-luchtige accentuering in de muziek. Dit tafereel markeert ook de omslag in de houding van Riccardo. Voor de luchthartigheid waarmee hij de wereld tegemoet trad toen zijn liefdesdromen alleen nog maar dromen waren, is geen plaats meer in het licht van een ontluisterende realiteit. Nu zijn liefde voor de vrouw van wie hij niet mag houden, door haar beantwoord wordt, ziet hij het als zijn plicht haar tegen haar eigen gevoelens te beschermen. Een aanslag op zijn leven kon hem niet verontrusten, maar het welzijn van zijn onderdanen gaat hem vóór alles en het feit dat deze 'vorstelijke edelmoedigheid' niet op het Italiaanse operatoneel getoond mocht worden, zegt veel over de gedachtecronkels van de toenmalige censuur. En de enige die steeds maar niets in de gaten heeft van de donkere wolken die zich boven de hoofdrolspelers in dit drama hebben samengepakt, is nog steeds de page Oscar. Terwijl de sfeer langzaam grimmiger wordt, blijft hij vrolijk zijn trillers en staccato's rondstrooien, en in het laatste

tafereel danst hij uitgelaten om Renato heen, onbewust van het moordwapen dat de laatste onder zijn mantel verborgen houdt.

De rembrandteske afwisseling van licht en donker, waar Verdi in zijn latere opera's bewust naar streefde, vond een hoogtepunt in *Un ballo in maschera*, een werk dat hem weer een flinke stap verwijderde van het traditionele melodrama vol traditionele cavaïnes en cabaletta's. Toch betreurt zelfs een Verdi-specialist als Julian Budden² het feit dat de componist zich bij deze 'moderne' benadering moest behelpen met een gegeven dat al meer dan een kwart eeuw oud was, en ook hij gaat ervan uit dat Verdi dit, gedwongen door tijdnood, tegen wil en dank gedaan zou hebben.

Wellicht is een genuanceerder oordeel op zijn plaats. Inderdaad dateert het gegeven van Scribe uit 1833 en inderdaad hadden meerdere componisten er al gebruik van gemaakt, maar wat dan nog? Toen Verdi acht jaar later *Don Carlos* componeerde, was Schillers stuk al tachtig jaar oud en door maar liefst zes verschillende componisten op muziek gezet, maar in dat geval beklagt niemand zich over 'gebrek aan originaliteit'. Noch *Gustave III* van Scribe noch de bewerking van Somma was een meesterwerk, dat staat als een paal boven water, maar toch moeten we constateren dat het libretto voor *Un ballo in maschera* uitstekend beantwoorde aan de muziekdramatische eisen die de componist op dat moment stelde. En dat niet alleen. We danken er een van Verdi's meest genuanceerde en best uitgebalanceerde opera's aan.

¹ Voor Antonio Somma vormden de wijzigingen in het libretto een reden om zijn naam niet meer aan *Un ballo in maschera* te willen verbinden.

² Julian Budden, *The Operas of Verdi*, volume 2, Londen 1978



SPEELT

**Ruim 65% van de
kaarten verkocht!**

ODYSSEUS

OPNIEUW EEN THEATERMARATHON NA HET SUCCES VAN TANTALUS

Odysseus werd door Poseidon, god van de zee, vervloekt; hij zwoer dat hij nooit zijn moederland Ithaka zou bereiken. Sindsdien zwerft Odysseus van eiland naar eiland en beleeft de vreemdste avonturen.

Odysseus belooft een uniek, eenmalig theaterspektakel te worden dat alleen in het Appeltheater in Den Haag te zien is.

Een must voor iedere theaterliefhebber!

naar Homerus

bewerking Aus Greidanus, Alain Pringels en Jules Terlingen

regie Aus Greidanus

spel Marguerite de Brauw, Sacha Bulthuis, Isabella Chapel, Hubert Fermin, David Geysen, Aus Greidanus, Geert de Jong, Judith Linssen, Hugo Maerten, Bob Schwarze en Jules Terlingen

speelperiode t/m 1 juni 2008, Appeltheater Den Haag

aanvang 13.30 uur (eindtijd 22.30 uur)

kaarten € 55,- + € 15,- voor het diner

Speciaal aanbod voor Odeonlezers Odeonlezers krijgen tijdens de voorstellingen van *Odysseus* bij inlevering van deze advertentie bij de Theaterwinkel een gratis programmaboek (t.w.v. € 7,-).

Bestel via www.toneelgroepdeappel.nl of tel. 070 3502200

Sophie Becker

'Ik brand niet'

Aan het inside-karakter dat zo vaak aan het operabedrijf kleeft, heeft hij nogal een hekel. Ook ligt het niet in zijn aard om stagiaires en bewonderaars (kantine)nachtenlang te vermaken met theateranekdotes. Als men regisseur Claus Guth ontmoet, gaat het over heel andere zaken: nieuwe boeken, films, vreemde culturen, bergtochten, tentoonstellingen of toneelproducties.

De door hem vaak geformuleerde zelftypering 'ik brand niet' lijkt echter slechts ten dele waar te zijn – in die zin dat hij zich in principe ook heel goed kan voorstellen met iets anders bezig te zijn. Maar misschien is deze bewering gewoon een vorm van zelfbescherming, een poging om afstand te schep- pen. Want als hij aan een bepaalde encene- ring werkt, 'brandt' Claus Guth wel degelijk; hij bereidt zich met uiterste precisie voor, repeteert geconcentreerd en evalueert ver- volgens dagelijks met zijn team tot diep in de nacht, waarbij hij waarschuwt dat men niet moet 'indutten' voordat er een volledig bevredigende oplossing is gevonden.

Met zijn benaderingswijze beoogt Guth de spagaat tussen enerzijds een complexe intellectuele studie en interpretatie, ander- zijds een grote naïviteit en een (opera-)vreemde blik. Zijn enceneringen vereisen weliswaar niet dat het publiek alle achter- grondliteratuur heeft gelezen, want ze wil- len in eerste instantie het stuk overbrengen, maar ze maken ook de kenners van het be- treffende werk attent op nieuwe aspecten. In de voorbereidende fase wordt de ana- lyse van vorm en inhoud aangevuld door een 'onderbuikgevoel', door het intuïtieve weten dat een regieconcept misschien wel goed doordacht kan zijn, maar op toneel niet het bedoelde effect zal sorteren, of dat een decorelement er zo en niet anders uit moet zien. Dit theaterinstinct, dat Claus Guth met de uitroep 'Vertrouw mij maar!' ook weet door te zetten tegenover medewerkers die met rationele argumenten daartegen komen aan- zetten, wordt altijd waargemaakt en het be- schermt hem tegen al te bedachte resultaten.

Personenregie

Uiteenlopende invloeden hebben hun stempel gedrukt op Claus Guths opvattingen over wat theater is. Hij werd in 1964 in Frank- furt geboren en maakte aan de opera aldaar met kunstenaars als Michael Gielen, Hans Neuenfels, Ruth Berghaus en Klaus Zehe- lein de meest vernieuwende periode van het West-Duitse muziektheater mee. Na zijn schooltijd werkte Claus Guth een jaar in New York bij de film. Nog tijdens zijn studie regie aan de Musikhochschule in München werd hij de persoonlijke assistent van Axel Manthey. Van hem en van zijn ervaringen bij de film is het denken in beelden afkom- stig. Claus Guth ontwikkelt de encenering niet door improvisatie, door psychologise- rende gesprekken met de hoofdrolzangers, maar bouwt de scènes op uit verschillende elementen, waaronder ook video en licht. De tweede stap is dan het vormgeven van de karakters van de personages, samen met de zangers. Centraal staan in Guths belangstelling de duistere kanten van de menselijke ziel, het onbewuste – telkens weer aanschouwelijk gemaakt door vader-



kindrelaties zoals in *Iphigénie en Tauride* (Salzburger Festspiele 2000), Schuberts *Fierrabras* (Oper Zürich 2002), *Der fliegende Holländer* (Bayreuther Festspiele 2003), *Simon Boccanegra* (Hamburgische Staats- oper 2006) of *Luisa Miller* (Bayerische Staats- oper 2007).

Om een voorgeschiedenis, verdrongen gevoelens of innerlijke mechanismen van het menselijk handelen te laten zien zet Guth dubbelgangers, spiegelingen, maskers of verzonnen figuren in, zoals Schubert zelf in *Fierrabras* of de cherubijn in *Le nozze di Figaro*. De overwegend choreografische aanpak van solisten en koor, die zijn vroege werk typeerde – in die tijd creëerde Guth ook een stuk voor de dansers van het Bayerisches Staatsballett – maakt in meer recente enc- neringen als *Lucio Silla* (Wiener Festwochen 2005) of *Un ballo in maschera* in toenemende mate plaats voor een individuele personen- regie, die de zangers meer ruimte biedt. In elke van zijn enceneringen definieert Guth de verhouding tussen realisme en surrea- lisme opnieuw. Zo kan het gebeuren dat bijvoorbeeld in *Luisa Miller* vader en doch- ter getoond worden in een onbekommerde ontbijtsène, rijk aan details en rekwisie- ten, terwijl parallel daarmee op een tweede niveau het koor, gekleed als een menigte rouwenden die van het christendom afgeleide rituelen uitvoert, al vooruitwijst naar de uit- eindelijke catastrofe van de opera.

Artistieke continuïteit

Aan het begin van zijn activiteiten als regis- seur trok Claus Guth vooral de aandacht met wereldpremières. Als eerste repertoirestuk

werd hem in 1994 in Mannheim door Klaus Schultz *La traviata* toevertrouwd – een wegens haar radicaliteit provocerende regie. Terwijl Guth zich de laatste jaren intensief heeft beziggehouden met Mozart en zich nu ver- diept in Wagner, ligt een interpretatie van het complete werk van Verdi nog in het verschiet. Inmiddels is Guth al meer dan vijftien jaar actief als regisseur, waarbij artistieke continuïteit in het oog springt. Zijn ontwerpers Christoph Sehl en Christian Schmidt staan hem al sinds zijn studietijd terzijde. Klaus Schultz haalde hem naar het Gärtnerplatztheater in München; andere vaste punten waren en zijn de Münchner Biennale voor hedendaags muziektheater, in het kader waarvan Claus Guth de wereld- premières van talrijke werken enceneerde – van onder anderen Jan Müller-Wiegand, Giorgio Battistelli, Hanna Kulenty, Chaya Chernowin en Johannes Maria Staudt – Oper Zürich en Theater Basel. Guth liet deze vertrouwde samenwerkingsverbanden nooit los, ook niet toen hij allang in Bayreuth en regelmatig bij de Salzburger Festspiele enceneerde.

Als aanvulling op én als tegenwicht voor de 'klassieken' uit het repertoire – in het voor- jaar 2008 begint hij in Hamburg met Wagners *Ring* – initieert Claus Guth wereldpremières in samenwerking met componisten met wie hij nauwe banden heeft. Ter gelegenheid van het einde van het intendantschap van Klaus Schultz aan het Gärtnerplatztheater ontstond in 2007 het operetteproject 'In mir klingt ein Lied', zowel een reflectie over het woord operette als over het genre, boven- dien een liefdevol afscheidscadeau voor het ensemble aldaar. Aldus staan er deze (zelf-)kritische regisseur nog veel opgaven te wachten – in het centrum van het opera- bedrijf en, hopelijk ondanks alle successen, ook aan de buitenste randen daarvan.

Vertaald door Frits Vliegthart

Hein van Eekert

'Amelia is een kuise vrouw'

Nieuw voor Nederland is Tatjana Serjan, een sopraan uit Sint-Petersburg die een deel van haar opleiding volgde in Italië. De zangeres maakt bij DNO haar debuut in *Un ballo in maschera* als Amelia: volgens Serjan een vrouw zoals je ze vandaag de dag nog steeds tegen kunt komen.

'Zoals ik er tegenaan kijk: een van de mooiste opera's van Verdi,' zegt Tatjana Serjan over *Un ballo in maschera*. 'Sprankelende duetten, terzetten en ensembles en fraai uitgewerkte aria's. Er wordt veel geëist van de uitvoerenden.' Tatjana Serjan kent haar Verdi: ze maakte haar debuut in Sint-Petersburg als Violetta Valéry in *La traviata*, was Leonora in *Il trovatore* in Bregenz en zong Amelia en Lady Macbeth in diverse opera-huizen. Aida zit al in haar repertoire, maar wacht nog op een eerste vertolking. 'Al deze rollen verschillen enorm van elkaar, maar zijn desalniettemin geschreven door één hand: die van de grote Verdi! Wat ze gemeen hebben, is dat ze niet gemakkelijk uit te voeren zijn. Amelia is complex, niet alleen vanuit het oogpunt van de opbouw van de rol, maar ook vanwege de techniek: je hebt er een groot stembereik voor nodig en een scala aan dynamische contrasten en nuances. De rol is heel anders dan Violetta en ligt wat betreft het overbrengen van de tekst, de emoties en het karakter dichterbij Aida.'

Amelia is getrouwd met Renato, maar houdt van Riccardo. Als Amelia en Riccardo elkaar in het tweede bedrijf van de opera buiten de stad tegenkomen, is Riccardo nogal direct in de manier waarop hij Amelia zijn liefde verklaart, maar Amelia houdt de boot in eerste instantie af. Ze heeft in een eerder stadium al geprobeerd zichzelf van deze overspelige gevoelens te bevrijden. 'Amelia is een kuise vrouw met een edelmoedig hart,' aldus Serjan. 'Haar liefde voor Riccardo heeft haar echter zo in verwarring gebracht dat ze er zelfs voor naar een waarzegster gaat. Deze liefde maakt haar kapot.'

Voor operasceptici zijn dit soort hartschiettelijke relaties en de dramatische gevolgen ervan soms aanleiding om het genre als onrealistisch of kunstmatig van de hand te wijzen. Tatjana Serjan is het daar niet mee eens: 'Opera is natuurlijk een op zichzelf staand genre, maar veel operakarakters hebben prototypes in het dagelijks leven – en sommige hebben zelfs echt bestaan! Het is een van de uitdagingen voor de operazanger om zo'n karakter over te brengen op het publiek. Wat Amelia betreft, zij reageert op de enige manier waarop ze kan reageren. En het is realistisch, want vrouwen in haar situatie kun je vandaag de dag nog steeds tegenkomen.'

Wederzijdse gevoelens

Serjan ziet in de driehoekverhouding Riccardo-Amelia-Renato parallellen met een opera uit haar vaderland: *Jevgeni Onegin* van Tsjaikovski. Het grote duet tussen Amelia en Riccardo in het tweede bedrijf ademt dezelfde sfeer als het slotduet van Onegin en Tatjana in het werk van Tsjaikovski: 'Volgens mij ervaren Amelia en Riccardo maar een heel kort moment van geluk: als ze hun wederzijdse gevoelens opbiechten. Ze begrijpen echter dat tussen hen altijd



Renato, de toegewijde en edelmoedige vriend van Riccardo en de echtgenoot van Amelia en vader van haar kinderen staat. Amelia kan hem niet verlaten, net zoals Tatjana niet bij prins Gremin weg zal gaan. Het is een bijzonder emotioneel moment – een duet van een liefdesverklaring, waarbij beiden weten dat ze voor elkaar bestemd zijn terwijl ze tegelijkertijd die liefde zullen moeten opgeven, omdat ze nu eenmaal het hart op de goede plaats hebben. Ze zouden niet gelukkig kunnen zijn, wetend dat ze Renato zouden kwetsen.'

De tweede confrontatie tussen Amelia en Riccardo vindt plaats tijdens het gemaskerd bal uit de titel: een laatste uitwisseling van gedachten en emoties, zonder dat iemand mag weten wie ze zijn. 'Ja,' zegt Serjan, 'het is een heel ongewone situatie. Tegen de achtergrond van een eenvoudige dansmelodie, in een gemaskerde menigte en met die feeststemming, zijn er twee mensen die alleen maar over elkaar spreken en aan elkaar denken.'

Tatjana Serjan gaat als Amelia haar debuut maken bij De Nederlandse Opera. Een vertolking van de rol die ze zelf heel interessant vindt, is die van de Amerikaanse sopraan Aprile Millo, die ze kent van een dvd-uitvoering uit de Metropolitan Opera:

'In haar uitvoering is Amelia heel vrouwelijk en hartstochtelijk.' Wat kan het Nederlandse operapubliek verwachten van Tatjana Serjan? 'Serjan is verbluffend, zowel fysiek als vocaal. Ze beheerst het toneel volledig,' schreef een krant in Dallas over de zangeres. Een zelfverzekerde uitstraling op het toneel is nog iets anders dan een zelfverzekerde diva. Serjan meent dat elk nieuw optreden betekent dat je het publiek weer moet veroveren: 'Ik zing voor de eerste keer in Nederland. Als altijd maak ik me zenuwachtig over zo'n debuut: de wereld kent een grote verscheidenheid, in het bijzonder waar het de ontvangst van een operavoorstelling betreft. Het publiek kan onvoorspelbaar zijn, maar ik hoop dat ik de weg naar de luisteraar en Nederland zal weten te vinden!'

Franz Straatman

Geen draaischijf maar een treintje

In *Odeon 67* werd beschreven hoe dankzij het Eurovisie Songfestival de technische staf van Het Muziektheater op het spoor kwam van een computergestuurd hulpmiddel om decorstukken zonder gebruik van spierkracht te verplaatsen. Het systeem maakt gebruik van een 'automatisch geleid voertuig' oftewel agv. In de voorstellingen van *Lucia di Lammermoor* werd de agv-techniek voor het eerst gebruikt om wanden van het decor tijdens de uitvoering te verschuiven. In *Un ballo in maschera* speelt de agv-techniek een veel belangrijker rol. De encensering is zelfs slechts mogelijk met behulp van het slimme aandrijfmechaniek.

Ongeveer een jaar vóór de premièredatum van 10 april 2008 trok het regieteam dat in de seizoensbrochure van De Nederlandse Opera vermeld staat voor de productie van *Un ballo in maschera* zich terug. De tijdsperiode die restte, was te kort om een ander regieteam een nieuwe productie te laten ontwerpen die ook nog op tijd door de technische diensten kon worden gerealiseerd. Een operahuis kijkt dan of er een bestaande productie overgenomen kan worden. Bij die speurtocht kwam DNO uit in Frankfurt, bij een *Un ballo in maschera* ontworpen door regisseur Claus Guth en zijn medewerkers Christoph Sehl en Anna Sofie Tuma voor decor en kostuums.

Overname van een productie betekent vrijwel altijd aanpassing aan de technische en ruimtelijke mogelijkheden van Het Muziektheater. Meestal gaat het om kleine wijzigingen. In het geval van de Frankfurter *Un ballo* moeten er evenwel technisch radicale veranderingen worden aangebracht ten behoeve van eenzelfde artistieke presentatie. Oper Frankfurt werkt voor deze productie namelijk met een draaischijfconstructie van grote afmeting, die niet behoort tot de standaarduitrusting van Het Muziektheater. Bob Brandsen, een van de productieleders, legt uit:

'In Frankfurt zit in de toneelvloer een draaischijf ingebouwd met een doorsnee van 32 meter. Claus Guth heeft *Un ballo* gesitueerd in vier ruimten die naast elkaar op die draaischijf staan. Met het draaimechaniek vloeien de scènes in elkaar over. Iets dergelijks was in Het Muziektheater te zien in de encensering van *Così fan tutte* in de Mozart/Da Ponte-cyclus. Maar de draaischijf die daarbij gebruikt werd, is veel kleiner, namelijk 13 meter in doorsnee, en moet per productie worden aangebracht. Een grotere draaischijf bouwen voor de Frankfurter decorstukken is echter ruimtetechnisch niet mogelijk. Hoe krijgen we die vier ruimten toch aan elkaar geschakeld zodat het effect van de overlopende scènes behouden blijft? De oplossing vonden we in de toepassing van de automatisch geleide voertuigen.'

'In plaats van een draaischijf maken we een treintje. We plaatsen de vier locaties op rolwagens. Die worden voortbewogen en naar hun precieze plek op het podium geleid door de computergestuurde agv-apparatuur. In eerste instantie hadden we die aangeschaft om het verplaatsen van decorstukken tijdens de opbouw en afbraak van een voorstelling te mechaniseren, maar nu gebruiken we deze techniek ook bij de scenische presentatie. Voor de *Lucia*-productie ging het nog slechts om twee wanden waar we mee konden experimenteren; nu gaat het om de totale encensering.'

Scène uit *Un ballo in maschera* bij Oper Frankfurt (Foto: Monica Ritterhaus)

Logistieke choreografie

Aan tafel verteld tegen een verslaggever, klinkt het simpel. De technische diensten van Het Muziektheater moesten echter flink nadenken om voor tal van problemen oplossingen te vinden. Bijvoorbeeld: hoe rol je de vier locaties op, en van welke kant? Of: hoe voorkom je bijgeluiden van rollend materieel? En: hoe stem je het tempo van de decorverschuivingen af op het tempo van elke voorstelling, want dat kan iedere avond net iets anders zijn. Een dirigent is immers geen robot, en zangers bewegen niet computergestuurd.

Bob Brandsen: 'In Frankfurt draait de productie vanuit de zaal gezien met de klok mee. In Het Muziektheater beschikken we aan de rechterkant echter over veel minder ruimte om de rolwagens met de decors op te stellen dan aan de linkerzijde. Gelukkig kwam de decorontwerper met het voorstel om de productie te spiegelen. In Amsterdam draaien de decors tegen de klok in, en weer terug. We hebben een tafelgrote tekening gemaakt waarop precies de routes staan die de decoronderdelen afleggen; een soort logistieke choreografie. Aan de hand daarvan bepalen we waar de reflectoren komen zodat met behulp van laserstralen de rolwagens zich precies kunnen oriënteren.'

'Om geluidshinder te voorkomen, maar ook storing in de voortbeweging door onefenheden en naden, komt er op de toneelvloer een speciale afdekking, en worden de rolwagens voorzien van nylon wielen. In januari vindt de test plaats met een van de vier decors. We onderzoeken dan ook hoe

we de wagens verschillende snelheden kunnen geven om in te spelen op de variabele momenten in een voorstelling. Best spannend. De fabrikant van de agv-apparatuur vindt ons ambitieus. Het is voor ons een uitdaging om technologie in te werken in een kunstproduct. Hoe kun je de "boys met de toys" samenvoegen met de ideeën en wensen van een artistiek team? In oude toneeltechniek zag je mensen aan touwen trekken, en kon het tempo van een decorbeweging op het moment worden aangepast. Die zichtbare handkracht is ingeruild voor iemand die ergens achter een computer zit met een knuppeltje en een beeldscherm.'

Algemene informatie

Verkoop kaarten

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

U kunt kaarten kopen:

- online via **www.dno.nl**;
- bij het Kassa-besprekbureau van Het Muziektheater: Amstel 3, Amsterdam, **020-625 5455**. Het Kassa-besprekbureau is geopend van maandag t/m zaterdag vanaf 10.00 uur tot aanvang voorstelling; op zonden feestdagen vanaf 11.30 uur tot 14.30 uur, indien avondvoorstelling tot aanvang voorstelling; op dagen zonder voorstelling of met alleen een matinee 10.00-18.00 uur;
- bij de meeste landelijke VVV-Theater-besprekbureaus. Bij deze verkooppunten betaalt u een toeslag.

Betalen van uw kaarten

Betalen aan de kassa kan contant of met een creditcard (Visa, Eurocard, AmEx), pinpas of chipknip, met de Theater- en Concertbon en met CKV-vouchers. Bij telefonische reservering kunt u betalen met een creditcard. Na ontvangst van betaling worden de kaarten toegestuurd, waarvoor per plaatskaart € 1,75 administratie- en portokosten in rekening worden gebracht. Wanneer u telefonisch reserveert, kunt u uw kaarten ook bij het Kassa-besprekbureau betalen en afhalen. Dit dient binnen één week na uw telefonische reservering te gebeuren. Reserveert u binnen een week vóór de voorstellingsdatum, dan dient u de kaarten tot uiterlijk 45 minuten vóór aanvang van de voorstelling af te halen en te betalen. Haalt u uw kaarten niet tijdig af, dan loopt u het risico dat uw reservering vervalt.

Prijzen losse kaarten

Seizoen 2007-2008
Het Muziektheater Amsterdam

	maandag tot en met donderdag		vrijdag t/m zondag feestdagen première	
	standaard	CJP/65+/ Stadspas	standaard	CJP/65+/ Stadspas
1ste rang	€ 90	€ 75	€ 105	€ 90
2de rang	€ 70	€ 55	€ 80	€ 65
3de rang	€ 50	€ 40	€ 55	€ 45
4de rang	€ 35	€ 30	€ 35	€ 30
5de rang	€ 27	€ 25	€ 30	€ 25
6de rang	€ 25	€ 20	€ 25	€ 20
7de rang	€ 15	€ 15	€ 15	€ 15

Giulio Cesare
Stadsschouwburg Amsterdam

	maandag tot en met donderdag		vrijdag t/m zondag feestdagen première	
	standaard	CJP/65+/ Stadspas	standaard	CJP/65+/ Stadspas
1ste rang	€ 90	€ 75	€ 105	€ 90
2de rang	€ 70	€ 55	€ 80	€ 65
3de rang	€ 50	€ 40	€ 55	€ 45
4de rang	€ 35	€ 30	€ 35	€ 30
ZZB	€ 27	€ 25	€ 30	€ 25
Luister	€ 15	€ 15	€ 15	€ 15

Studentenkorting

Voor niet-uitverkochte voorstellingen kunnen studenten vanaf anderhalf uur voor aanvang van de voorstelling op vertoon van een geldige college-/studentenkaart voor € 15 een plaatskaart aan de kassa kopen. Bij uitverkochte voorstellingen worden er volgnummers uitgedeeld vanaf een uur voor aanvang. Studenten kunnen dan pas aanspraak maken op het studententarief als de volgnummers zijn afgehandeld.

Uitverkocht?

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 het Kassa-besprekbureau. Vanaf een halfuur vóór aanvang worden gereserveerde maar niet afgehaalde kaarten te koop aangeboden aan houders van een volgnummer. Per volgnummer kunt u maximaal twee kaarten voor de betreffende voorstelling kopen. Bij voorstellingen van DNO worden bij volgnummerverkoop alle eerste- en tweederangskarten verkocht voor respectievelijk tweede- en derderangsprijzen. Op deze verlaagde prijzen is CJP/65+/Stadspas-korting niet van toepassing.

Boventiteling

Alle voorstellingen van DNO worden Nederlands boventiteld. Het kan echter vóór komen 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. Dit zijn de kaarten in de 4de en 6de rang. Wilt u verzekerd zijn van een plaats met zicht op de boventiteling, informeert u dan bij het Kassa-besprekbureau.

Openbaar vervoer

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

Parkeren bij Het Muziektheater

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

Colofon

ODEON

Tijdschrift van De Nederlandse Opera

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

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

Nummer 68 feb 2008

ISBN: 0926-0684

Oplage 25.000 exemplaren

Odeon is een uitgave van De Nederlandse Opera
Afdeling Communicatie

Waterlooplein 22, 1011 PG Amsterdam.

telefoon 020-551 8922
fax 020-551 8311
e-mail info@dno.nl
advertenties 0229-285 999
abonnements 020-551 8922
internet www.dno.nl

Hoofdredactie
Marc N. Chahin
Eindredactie en vertalingen
Frits Vliegthart

Redactionele bijdragen
Sophie Becker, Klaus Bertisch, Bart Boone,
Marianne Broeder, Floris Don, Hein van Eekert,
Kees Fens, Jolande van der Klis, Paul Korenhof,
Sabine Lichtenstein, Jan Nuchelmans,
Franz Straatman en Sybille Wijffels

Basisontwerp en lay-out

Lex Reitsma
mvm Leon Bloemendaal

Productie
Hans Hijmering

Advertenties

Bureau Case

T 0229-285 999

E cees@bureaucase.nl

Lithografie

MediaTraffic Press, Amsterdam

Omslag

Scène uit *Kát'a Kabanová*
(Foto: Hermann & Clärchen Baus)

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.

Abonnements

Abonnementhouders van De Nederlandse Opera krijgen *Odeon* gratis thuisgestuurd. Wilt u *Odeon* ook ontvangen? Voor € 14,- ontvangt u alle vier nummers van het betreffende seizoen thuis.

Losse nummers kosten € 3,50 incl. porto per stuk.

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

Voor abonnees buiten Nederland: gelieve contact op te nemen met de Afdeling Communicatie:
+31 20 551 89 22.



MESSIAEN 1908-2008

HET KONINKLIJK
CONCERTGEBOUWORKEST
HERDENKT
DE 100STE GEBOORTEDAG
VAN OLIVIER MESSIAEN
MET EEN REEK   
SPONSORS VAN HET KONINKLIJK CONCERTGEBOUWORKEST
SPECIALE CONCERTEN

MESSIAEN POÈMES POUR MI

DAVID ROBERTSON, DIRIGENT
MEASHA BRUEGGERGOSMAN, SOPRAAN
WERKEN VAN DE LEEUW,
MESSIAEN, BENJAMIN EN BOULEZ

 DON 28 EN VRIJ 29 FEB 08

CONCERTGEBOUWORKEST 

TEL 020 671 83 45 » WWW.CONCERTGEBOUWORKEST.NL



MESSIAEN CHRONOCHROMIE

GEORGE BENJAMIN, DIRIGENT
LEO VAN DOESELAAR, ORGEL
WERKEN VAN MESSIAEN EN DEBUSSY
WERELDPREMIÈRES DUKAS/VAN KEULEN EN DALBAVIE

 DON 8 EN VRIJ 9 NOV 07



MESSIAEN L'ASCENSION

MYUNG-WHUN CHUNG, DIRIGENT
WERKEN VAN MESSIAEN
EN BRÜCKNER

 VRIJDAG 6 JUNI 2008



MESSIAEN ÉCLAIRS SUR L'AU-DELÀ

INGO METZMACHER, DIRIGENT
WERKEN VAN MESSIAEN
EN ZUIDAM (WERELDPREMIÈRE)

 VRIJ 13 EN ZAT 14 JUN 08



MESSIAEN TURANGALÎLA

MARISS JANSONS, CHEF-DIRIGENT
JEAN-YVES THIBAUDET, PIANO
I.S.M. HOLLAND FESTIVAL

 DON 19, VRIJ 20 EN ZAT 21 JUN 08

Rolando Villazón

in concert

muzikale leiding **Carlo Rizzi**

Rotterdams Philharmonisch Orkest
Koor van De Nederlandse Opera

werken van **Verdi en Tsjaikovski**

28 maart + 2 april 2008

20.00 uur

Het Muziektheater
Amsterdam

Voor beide concerten zijn nog
goede kaarten te verkrijgen
kaarten € 85,-/45,-

reserveren **020 625 5455**
www.dno.nl

De NEDER
LANDSE
OPERA

Het MUZIEKTHEATER
AMSTERDAM

Fotografie: Felix Broede/DG

