
ODEON

een uitgave van

DE NATIONALE OPERA

Nº 101 / 2016

CHOVANSJTSJINA

MODEST MOESOROSKI

P 4

ONLY THE SOUND REMAINS

KAIJA SAARIAHO

P 14

OPERA FORWARD FESTIVAL

ROMÉO ET JULIETTE

HECTOR BERLIOZ

P 28



NATIONALE OPERA & BALLET

DE
NATIONALE
OPERA

BLIJVENDE HERINNERING?

—
KOOP HET LUXE SOUVENIRBOEK !

Daarin staan naast tal van boeiende achtergrondartikelen
een uitgebreide synopsis en het libretto.

Te koop in de winkel of online €10



NATIONALE OPERA & BALLET

Herrmann & Clirichen Baus

7 MRT
BESTEL NU
KAARTEN

HÄNDELS OPERA ORLANDO

ALLES
KLINKT
MOOIER
IN
HET
CONCERT
GEBOUW



NEW VOICES, NEW VISIONS



In dit bijzondere jubileumjaar presenteren we de eerste editie van het Opera Forward Festival (OFF). Het festival vindt plaats van 15 tot en met 25 maart en heeft als ondertitel *New Voices, New Visions*.

Directeur Pierre Audi legt in dit nummer uit waarom hij dit nieuwe festival in het leven heeft geroepen. Hij wil vooral een bijzondere synergie tot stand brengen tussen diverse kunsten en projecten, nieuwe nationale en internationale samenwerkingsverbanden aangaan en nieuw publiek bereiken: 'We willen een sfeer creëren waarin alles mogelijk is'.

Het programma bestaat uit de wereldpremières *Blank Out* en *Only the Sound Remains*; *Il matrimonio segreto*, een bijzonder samenwerkingsverband met de Nederlandse Reisopera en Opera Zuid in het kader van DNO *talent*; een uitgebreid randprogramma met seminars, lezingen en opera's gemaakt door studenten. Tevens vallen enkele voorstellingen van de grootse productie *Chovansjtsjina*, met een belangrijke rol voor het Koor van DNO, binnen het festival.

Het festival vindt plaats in ons theater maar ook op allerlei andere locaties. In het hart van deze Odeon, maar ook door het hele magazine heen vindt u meer informatie over onderdelen van OFF, in een afwijkend ontwerp dat speciaal voor het festival is gemaakt door ons ontwerpbureau Lesley Moore. De uitgebreide brochure waarin alle informatie over het festival is te vinden, is vanaf medio februari beschikbaar.

In *Roméo et Juliette* werken De Nationale Opera en Het Nationale Ballet voor het eerst sinds lange tijd samen. Sasha Waltz, die hier in 2014 met haar eigen gezelschap Monteverdi's *Orfeo* opvoerde, komt nu in Nationale Opera & Ballet haar voorstelling instuderen met solisten en het corps de ballet van Het Nationale Ballet en het koor en de gastsolisten van

De Nationale Opera. Bijzonder om na de officiële fusie nu ook in de praktijk op het toneel een voorstelling te brengen waarin zang en dans een even belangrijke plaats innemen.

Op dit moment leggen wij de laatste hand aan de nieuwe seizoensbrochure. Op zaterdag 13 februari bent u van harte welkom op de speciale presentatie van het nieuwe seizoen in ons theater. Medio februari ligt de brochure bij u in de bus.

We zij trots dat we in 2015 het gemiddelde bezettingspercentage van 2014 (een record!) in ons theater hebben geëvenaard; maar liefst 93% van de stoelen in de grote zaal waren bezet tijdens voorstellingen van De Nationale Opera en Het Nationale Ballet. Prachtig nieuws!

We wensen u veel leesplezier en zien u graag bij de eerste editie van het Opera Forward Festival.

Sandra Eikelenboom
Hoofdredacteur

NB Op 12 februari verschijnt Roland de Beers biografie over Pierre Audi (zie pagina 49). Wanneer u voor 1 maart dit bijzondere boek bestelt, profiteert u van 5 euro korting.

Nieuwe productie

CHOVANSJTSJINA

MODEST MOESORFSKI

1839 - 1881



De affaire Chovanski

De titel *Chovansjtsjina* betekent vrij vertaald 'de affaire Chovanski': de door vorst Chovanski geleide opstand door de streletsen (musketiers) tegen Peter de Grote. Hoewel de componist er de laatste negen jaren van zijn leven aan wijdde, kwam hij niet tot een definitieve versie. Verschillende componisten hebben zich er na Moesorgski's dood over ontfermd. De Nationale Opera koos voor de versie van Sjostakovitsj. Met deze nieuwe productie gaat DNO door met het verkennen van het Russische repertoire.

Nationaal muziekdrama in
5 aktes

Libretto

Modest Moesorgski

Versie

Dimitri Sjostakovitsj

Wereldpremière

25 november 1960,
Kirov Theater, Leningrad

Muzikale leiding

Ingo Metzmacher

Regie

Christof Loy

Decor

Johannes Leiacker

Kostuums

Ursula Renzenbrink

Licht

Reinhard Traub

Choreografie

Thomas Wilhelm

Dramaturgie

Katja Hagedorn

Vorst Ivan Chovanski

Dmitry Ivashchenko

Vorst Andrej Chovanski

Maxim Aksenov

Vorst Vasili Golitsyn

Kurt Streit

Sjakloviy

Gábor Bretz

Dosifej

Orlin Anastassov

Marfa

Anita Rachvelishvili

Suzanna

Olga Savova

Klerk

Andrey Popov

Emma

Svetlana Aksenova

Varsonofjev

Roger Smeets

Koezka

Vasily Efimov

Stresnev

Morschi Franz

Eerste strelets

Vitali Rozyanko

Tweede strelets

Sulkhan Jaiani

Vertrouwing van

vorst Golitsyn

Richard Prada

Nederlands Philharmonisch
Orkest

Koor van
De Nationale Opera

Instudering

Ching-Lien Wu

Première

27 februari 2016

Voorstellingen

1, 4, 10, 13*, 16, 20* maart
2016

18.30/*13.30 uur Nationale

Opera & Ballet

Foyeravond

15 februari 2016

Nationale Opera & Ballet

Duur

4 uur en 10 minuten, inclusief
2 pauzes

Founding partners Opera Forward Festival

VandenEnde
FOUNDATION
ondernemend cultuurmecenaat

FONDS 21

RUSSISCHE GESCHIEDENIS IN CHOVANSJTSJINA

Francis Maes



Modest Moesorgski

Dichtkunst is geen geschiedschrijving, wist Aristoteles al in zijn *Poëtica*. Historici vertellen over wat er is gebeurd, dichters over wat had kunnen gebeuren. Grote toneelschrijvers zoals Corneille, Racine en Schiller namen de raad van Aristoteles ter harte. Ze zochten niet naar een reconstructie van het verleden, maar naar algemeen menselijke drijfveren achter historische gebeurtenissen.

In de negentiende eeuw beleefde het historische drama een hoogtepunt. Het proces van de vorming van de moderne nationale staten vroeg om kunstwerken over de geschiedenis van de naties en het ontstaan van nationale identiteiten. De waarheid mocht al eens plaats ruimen voor de diepere waarheid van de historische visie en de ideologie. Wat geldt voor historisch drama gaat ook op voor het genre van de historische opera. Giuseppe Verdi wist goed dat zijn *Don Carlos* een verzinsel was: "In dit drama, schitterend door zijn vormen en zijn nobele gedachten, is alles fout".

Historische waarheid

In de creatieve manipulatie van historische feiten ging Modest Moesorgski wellicht het verst. Zijn tweede opera *Chovansjtsjina* vermengt drie historische gebeurtenissen tot een fictieve plot, die historische personages doet handelen in anachronistische situaties. Moesorgski begon aan het project vanuit hooggestemde realistische idealen. Opera diende niet om lyrische schoonheid te scheppen, maar om de waarheid te achterhalen. Om die reden baseerde hij zijn historische opera op authentieke historische documenten. Maar de opera waarin deze aanpak resulteerde, voert de paradox waarop het genre van het historische drama steunt ten top. Dient historisch drama de reconstructie van de feiten of de demonstratie van een historische theorie? Moesorgski probeerde beide idealen te dienen. Aan de ene kant bleef hij dichter bij de bronnen dan enig andere componist; aan de andere kant ordende hij zijn documentatie vanuit een overkoepelende historische visie. Wat die visie precies inhield, is niet met zekerheid te achterhalen. *Chovansjtsjina* bleef onvoltooid en vertoont hiaten die het lastig maken om tot een sluitende interpretatie te komen. De opera laat er nochtans geen twijfel over bestaan dat Moesorgski het wijdverspreide optimisme van zijn tijd niet deelde.

Waarheen met Moeder Rusland?

Chovansjtsjina is een product van de hervormingstijd. De regering van Alexander II (1855-1881) bracht ingrijpende hervormingen, met als meest zichtbare de emancipatie van de lijfeigenen in 1861. In de kunsten was het een periode van maatschappelijk engagement. Nadenken over de Russische geschiedenis stond centraal. Vissarion Belinski, eminent literair criticus, formuleerde het zo: "Wij ondervragen het verleden om een verklaring van het heden en een hint van onze

toekomst". Om die reden staken componisten heel wat energie in het genre van de historische opera.

De teneur van vele historische drama's was dat de geschiedenis de vooruitgang diende. De woelige geschiedenis van Rusland wees vooruit in de richting van het machtige imperium van de negentiende eeuw. *Pskovitjanka* van Rimski-Korsakov stelt de wrede regering van Ivan de Verschrikkelijke voor als een harde maar noodzakelijke schakel voor de toekomst. Modest Moesorgski was minder optimistisch. Zijn opera *Boris Godoenov* behandelde op het eerste gezicht veilig terrein. Het drama vertolkt de standaard Romanov-interpretatie over de regering van de bojaar Boris Godoenov, die de Romanov-ideologie als onwettig veroordeelde. Moesorgski maakte wel een spectaculaire historiografische aanpassing aan de standaardvisie. In de Revolutiescène toont hij het volk in actie als motor van de geschiedenis. Zijn lezing is wel minder idealistisch dan progressieve historici wilden doen geloven. Het volk ageert wel, maar onder manipulatie van een bedrieger. Een heilige dwaas beweent hun blinde actie als bij voorbaat mislukt.

Streltsy

In *Chovansjtsjina* ging Moesorgski nog verder in zijn pessimistische visie op de Russische geschiedenis. Net als in *Boris Godoenov* zocht hij zijn thematiek in een crisisperiode. Voor zijn eerste opera was dat de Tijd der Troebelen, het machtsvacuüm na het overlijden van Ivan IV. Uit deze Tijd der Troebelen kwam de heerschappij van de Romanovs voort. *Chovansjtsjina* gaat over de eerste ernstige crisis van het nieuwe regime. Toen Alexis I (1645-1676) zijn steun verleende aan een diepgaande hervorming van de Russisch-orthodoxe kerk, stuitte hij op onverwachte weerstand. Velen konden zich niet vinden in de hervormingen. De tegenstanders gingen de geschiedenis in als de Oudgelovigen. Het regime zou hen blijven vervolgen tot in 1905. Boven op de dissidentie van de Oudgelovigen brak er een dynastieke crisis uit na de dood van Fjodor III. Uit die crisis zou Peter de Grote opstaan, maar voor het zover was had hij af te rekenen met de rivaliserende familie van zijn zwakzinnige halfbroer Ivan en zijn machtige halfzuster Sofia.

Geen stap verder

Zo was de periode van 1682 tot 1698 getekend door extreem geweld. Drie crisismomenten – respectievelijk 1682, 1689 en 1698 – staan bekend als de beruchte *streltsy*-opstanden,

genoemd naar de militie die ze uitvoerde in opdracht van Peters tegenstanders. Die geschiedenis eindigde in 1698 met de genadeloze uitroeiing van de *streltsy*.

De officiële ideologie zag de woelige periode waarin Peter aan de macht kwam als een noodzakelijke afrekening met het oude Rusland. Op de ruïnes van het oude kon het nieuwe Rusland ontstaan. Dat Moesorgski zich niet kon vinden in die lezing, blijkt uit zijn reactie op de exuberante feestelijkheden naar aanleiding van de viering van de tweehonderdste verjaardag van Peter I in 1872. Aan Vladimir Stasov schreef hij: "Wij

'Moesorgski begon aan het project vanuit hooggestemde realistische idealen. Opera diende niet om lyrische schoonheid te scheppen, maar om de waarheid te achterhalen'

zijn erop vooruitgegaan" – lieg je. Wij zijn geen stap verder! Papier en boeken zijn erop vooruitgegaan – maar *wij zijn geen stap verder*.'

In dezelfde brief geeft Moesorgski een eerste hint van een idee dat zou uitgroeien tot *Chovansjtsjina*. In plaats van een huldiging van de overwinnaars koos Moesorgski voor een opera over de verliezers: de *streltsy* en hun leider Ivan Chovanski, de hervormingsgezinde politicus Golitsyn als vertegenwoordiger van Sofia, en vooral de Oudgelovigen, vertegenwoordigd door Dosifej en Marfa. Voor hen betekende het aanbreken van de nieuwe tijd letterlijk het einde van de wereld. De radicaalste groepen onder hen concludeerden dat de tijd van de orthodoxie op aarde voorbij was. De Antichrist had de Russische kerk overgenomen. Het ware Rusland kon enkel nog op een mystiek niveau bestaan. Om te ontsnappen aan de vernedering van publieke executie kozen ze hun eigen dood. Ze staken hun hermitages in brand en kwamen in de vlammen om.



Vasili Soerikov *The Morning of the Streltsy's Execution* (1878-1881)

Verontwaardiging

De fictieve plot die Moesorgski samenstelde uit de historische gebeurtenissen is niet de sterkste kant van *Chovansjtsjina*. Wie in de opera zoekt naar de precieze motivaties van de personages krijgt weinig houvast. De opera bestaat vooral uit de voorstelling van conflicterende standpunten en ambities, die nergens toe leiden. Geen intrige is nog opgewassen tegen de macht van Peter. De tsaar opereert achter de schermen, omdat de censuur het optreden van historische tsaren in de opera verbood.

De Oudgelovigen zijn de enige personages met integriteit. Zij zien geen heil in conflicten, intriges en geweld. Hun wereldvisie vormt het spirituele centrum van de opera. "In mij en in mijn verontwaardiging moet je de verontwaardiging van ons volk zien", houdt Dosifej de hervormer Golitsyn voor. "Het volk verschuilt zich in de wouden voor jouw lichtzinnige hervormingen." Dosifejs standpunt is een echo van het intuïtieve oordeel over de geschiedenis dat Moesorgski verwoordde in zijn brief aan Vladimir Stasov: "Je kan de zwarte aarde beploegen met werktuigen uit buitenlands materiaal. En op het einde van de zeventiende eeuw ploegden ze Moeder Rusland met precies zulke werktuigen, zodat zij zich niet meteen realiseerde waarmee ze aan het ploegen waren, en dat de zwarte aarde zich opende en begon te ademen. En zij, onze geliefde, gaf zich over aan allerlei echte en geheime raadslieden, die haar, de lang lijdende, de tijd niet gaven om tot zichzelf te komen en te denken, 'waar drijf je mij naartoe?'"

RUSSISCHE NAMEN

De namen van Russische componisten en librettisten, net als die van hun personages, worden op uiteenlopende wijze geschreven. Het gaat om getranscribeerde namen uit het Cyrillisch en die zijn aan interpretatie onderhevig. Wij hebben in overleg met de vertaalster van het libretto *Chovansjtsjina* een keuze gemaakt, bijvoorbeeld voor Moesorgski in plaats van Moessorgski. In aangeleverde teksten kunnen namen anders worden gespeld.

'DE RUSSISCHE ZIEL'

Klaus Bertisch



Christof Loy

Opvallend in het regiewerk van de Duitse regisseur Christof Loy is zijn brede spectrum. Eerder maakte hij bij ons Verdi's *Les vêpres siciliennes* en Strauss' *Arabella*; internationaal maakte hij furore met ensceneringen van barok- en belcanto-opera's. Nadat hij jaren geleden al de twee belangrijkste werken van Tsjaikovski – *Jevgeni Onjegin* en *Pique dame* – ensceneerde, verdiept hij zich nu in een groot werk uit het Russische repertoire. 'Moesorgski's *Chovansjtsjina* kun je beschouwen als een gigantisch historisch schilderij.'

"Nadat ik me al eerder had beziggehouden met Tsjaikovski, moest ik mezelf toegeven dat ik een gedegen kennis van de Russische taal miste. Lange tijd heb ik daarom de grote werken uit deze literatuur gemeden. Daar komt nog bij dat je Tsjaikovski bijna als een westerse componist kunt zien en westerlingen kunnen zich gewoon beter inleven in zijn personages. Na lange, diepgravende gesprekken met de muzikante Liuba Orfenova, die als spraakcoach werkzaam is, begon ik het Russische universum beter te begrijpen, wat voor mij een nieuwe benadering van dit repertoire mogelijk maakte."

Op de vraag wat dit Russische universum dan inhoudt, antwoordt de regisseur dat er uit de Russische opera en in feite uit de hele Russische ziel een bijzondere houding spreekt ten opzichte van 'het noodlot'. Wat Loy in *Chovansjtsjina* opmerkelijk vindt, is de frequentie waarmee begrippen als 'God' en 'duivel' opduiken in de grote koorpassages. De confrontatie met deze twee is altijd extreem, en goed en kwaad liggen vaak

dicht bij elkaar. “En dat hoeft u niet eens moreel te interpreteren. Tamelijk waardenvrij wisselen het zinnelijke en het spirituele elkaar af. Wat men daarbij voelt, wordt altijd tot in het extreme doorleefd. De dingen lijken meestal ongefilterd en op een naïeve manier te gebeuren. Lachen en huilen zijn haast niet te scheiden.”

Naïviteit

Loy denkt dat hij de volksziel, die zich in het stuk telkens weer manifesteert, zonder de gesprekken met Orfenova beslist niet zou hebben begrepen. Juist de naïviteit die in de abrupte stemmingswisselingen naar voren komt, moet worden gekoesterd, want daarin zit de kern van het ‘Russische volksdrama’ – zoals deze opera vaak wordt omschreven. Daartegenover staan degenen die in *Chovansjtjina* naar macht streven, die de macht bezitten en hem weer kwijtraken, maar deze niet willen afstaan.

“Zij misbruiken dit kostbare goed, de Russische ziel, als een speelbal. Er zijn goede mensen die worden omgeven door vreselijke karakters die de naïviteit van het volk uitbuiten. Ik hoop dat ik dat kan laten zien.” Daarbij ervaart de regisseur het als een groot probleem dat je bij zo’n veelvoud aan scènes en groeperingen telkens weer een nieuw standpunt moet bepalen: “Ook bij de streletsen, die afschuwelijke dingen hebben gedaan, zijn er momenten dat je sympathie voor hen hebt, bijvoorbeeld wanneer ze dansen en vrolijk zijn, en je hun gruweldaden vergeet. Zelfs bij hen kun je vaststellen wat ik zou willen omschrijven als een soort ‘puurheid van het volk’.”

Tableau vivant

De streletsen waren een voor het merendeel uit de adel afkomstige militaire formatie, die werd ingezet ter bescherming van de conservatieve krachten. Hun opstand, eind zeventiende eeuw, werd bloedig neergeslagen. Een tijdgenoot van Moesorgski, Vassili Soerikov, heeft dit vastgelegd in het schilderij *De executie van de streletsen*. Hun leider is in de opera Prins Ivan Chovanski, wiens opkomst en ondergang een van de hoofdonderwerpen van *Chovansjtjina* is. Bij zijn inscenering neemt de regisseur dit historische schilderij als uitgangspunt. Daarom koos hij voor een bekende visuele weergave van de politieke situatie in het Rusland van de zeventiende eeuw?

“Ik kon het stuk alleen benaderen door te proberen zoveel mogelijk inzicht te krijgen in de concrete feiten. Daarbij gaat het om de historische situatie, zoals die op het schilderij te zien is. Die is heel ingewikkeld en het schilderij kan dienen als een zintuigelijk hulpmiddel om een en ander toegankelijk te maken. Je kunt afstandelijk naar het doek kijken als naar een museumstuk over een historisch onderwerp, maar tegelijkertijd is alles wat daarop getoond wordt gebaseerd op wat individuen is overkomen. We zien unieke personen, elk met zijn eigen verhaal. Daarom laat ik het schilderij niet alleen zien als

een tweedimensionaal doek, maar zet ik het later ook neer als een tableau vivant, dat vervolgens blijkt te zijn samengesteld uit die unieke personen met hun eigen verhalen. Als je intensiever kijkt, kun je concluderen dat zij iets moderns hebben, sterker nog: dat je jezelf in hen kunt herkennen. Aan het eind trekken deze figuren bovendien hun historische kostuums uit om zo nog dichterbij ons te komen. Hierdoor wordt de tijdloosheid van de historische situatie nog veel concreter aan ons overgebracht.”

Heersersfiguren

Weliswaar is Christof Loy's uitgangspunt de Russische geschiedenis, maar tegelijkertijd wil hij ook mechanismen laten zien die boven Rusland uitstijgen. Hij zou het aanmatigend vinden om te willen aantonen wat de Russen verkeerd hebben gedaan. “Een oud regime maakt plaats voor een nieuw regime. Ook dit nieuwe regime is een vorm van dictatuur, maar wij moeten geen vermanend wijsvingertje opsteken. Natuurlijk moet je laten zien hoe dubieus het is wanneer Dosifej als geestelijke leider de Oudgelovigen naar een collectieve zelfmoord voert, niettemin interesseert het mij om te laten zien dat hij dan wel autoritair en dictatoriaal te werk gaat, maar persoonlijk vol twijfel en onzekerheid zit. Hij moet beslissingen nemen die niet eenvoudig zijn.”

‘Tamelijk waardenvrij wisselen het zinnelijke en het spirituele elkaar af. Wat men daarbij voelt, wordt altijd tot in het extreme doorleefd’

Loy ziet drie leidende persoonlijkheden in het stuk die je maar al te makkelijk in het hokje van de onaangename heersersfiguren zou willen stoppen: Dosifej (die nu en dan optreedt als een twijfelachtige *Gutmensch* met wie je liever niets te maken wilt hebben), Ivan Chovanski (arrogant en onsympathiek) en Golitsin (die je nooit in een concreet sociaal milieu ziet, maar die met zijn opstelling als intrigant toch duidelijk een politieke richting vertegenwoordigt). “Je ziet een portret maar je merkt gaandeweg dat er niet alleen een façade is, maar ook nog een andere dimensie. Je kunt toch achter de schijnbare duidelijkheid van de tekening kijken. Ze zijn allemaal uiteenlopende individuen.” Bij hen valt tijdens het grote gesprek in de tweede akte ook op dat het er helemaal niet om gaat wat goed is voor Rusland. Uiteindelijk gaat het alleen om hun eigen, persoon-



Repetitie *Chovansjtsjina*

lijke belang bij de macht. Wat Loy daarbij bijzonder interesseert, is de verharding van de stellingnamen. Tussen de groeperingen en tussen de individuen is er nauwelijks sprake van enige toenadering. "Ieder slaat zijn eigen eenrichtingsstraat in zonder daarmee succes of te bereiken of er beter van te worden. Bij Dosifej ligt dat nog een beetje anders: hij gelooft tenminste werkelijk dat hij voor een hoger doel strijdt. Zijn ideologische wensvoorstelling is te groot om deze zelf te kunnen verwezenlijken."

Opperbeesten

De titel – vrij vertaald 'De affaire van de Chovanski's' – is in de ogen van Christof Loy slechts een voorbeeld voor een algemene situatie. Volgens hem laat het werk zien hoever de verschillende groeperingen, in de eerste plaats de streletsen, verwijderd zijn geraakt van het mens-zijn. "Het streletsen-leger functioneert als een staat binnen de staat. Ze hebben zelf helemaal niet in de gaten dat zij in hun opstelling totaal ontwaard zijn. Ze zijn hun menselijkheid helemaal kwijt, ze zijn tot beesten verworpen, met vader en zoon Chovanski als de opperbeesten. Aan zoon Andrej Chovanski is echter te zien hoe zwak deze familie eigenlijk is, de zoon als een armzalige kopie van zijn vader, die zich laat leiden door zijn lusten of door zijn vader. Marfa, de positieve, zinnelijke kracht in het stuk, fungeert daarbij min of meer als zijn echtgenote, hoewel hij haar al een hele tijd geleden heeft verlaten. Marfa hoort bij de Oudgelovigen en vertegenwoordigt hun standpunt, ook al wordt ze door de groep veracht omdat ze zonder voorbehoud haar liefde toont voor een man die niet meer van haar houdt.

Toch heeft zij een natuurlijke kracht die haar tot een figuur maakt waarmee je je kunt identificeren. Zij leeft tegelijk in de aardse wereld en in de andere wereld, het hiernamaals. Ze personifieert het zinnelijke én het spirituele."

Caleidoscopisch effect

De vraag hoe moeilijk het voor een regisseur is om een massazelfmoord ten tonele te voeren, beantwoordt Loy vanuit de muziek. In de eerste plaats was het voor hem belangrijk om de scène niet een-op-een weer te geven of vol te stouwen met grote effecten. In de versie van Sjostakovitsj, die bij De Nationale Opera wordt gespeeld, voel je een zekere distantie, zodat je fris kunt nadenken over wat je ziet en wat er gebeurt. Sjostakovitsj grijpt terug op de muziek uit het begin van de opera. Als toeschouwer kun je afstand nemen, alles nog eens de revue laten passeren. Er ontstaat een caleidoscopisch effect, waardoor je het ervaren nogmaals kunt overwegen. Loy: 'Zoals wanneer je een tentoonstellingscatalogus over Russische realisten bekijkt. Je bladert hem door, blijft hangen bij het schilderij van Soerikov, je kijkt verder, beleeft meer en keert terug naar het schilderij om dit opnieuw en met meer ervaring op een andere manier te zien.'

Vertaald door Frits Vliegenthart

'DEZE OPERA HEEFT RUIMTE NODIG'

Marije Bosnak



Ingo Metzmacher

In weinig opera's speelt het koor zo'n belangrijke rol als in *Chovansjtsjina*. Dirigent Ingo Metzmacher heeft al lang de wens om deze opera te mogen dirigeren met het 'geweldige koor van De Nationale Opera'. De maestro verheugt zich dan ook enorm op deze nieuwe productie.

Moesorgski schreef het libretto voor *Chovansjtsjina* zelf, op basis van historische gebeurtenissen in Moskou eind zeventiende eeuw. Rivaliserende partijen – waaronder vorst Chovanski, strijden met elkaar in het machtsvacuüm voordat Peter de Grote de stad inneemt. De zogenaamde Oudgelovigen zijn ook onderdeel van de politieke arena – de weerstand van deze geloofsgemeenschap tegen vernieuwing in de kerk leidt in de opera uiteindelijk tot een indrukwekkende scène: de massale zelfmoord van de sekteleiden. Metzmacher: "Het koor vertegenwoordigt alle partijen: de vrouwen in het kasteel van Chovanski, het straatvolk, de Oudgelovigen, steeds wordt een andere manier van zingen gevraagd. Het koor van De Nationale Opera is zo goed, ik weet zeker dat de zangers dat prachtig zullen doen!"

Diepgewortelde traditie

In *Chovansjtsjina* maakt iedereen zich zorgen om de toekomst van Rusland. De hoofdpersonen bidden, ze hopen, ze strijden om aan de macht te komen en het land beter te maken. Metzmacher: "Als we een parallel willen trekken met de huidige situatie: ook nu begrijpen we vaak niet echt wat er in Rusland gebeurt. Kennelijk blijft het een bijzondere plek die we nooit helemaal doorgronden. Het bestuderen van deze opera en de manier waarop Moesorgski de thema's benadert, kan inzicht geven. De muziek helpt daarbij, die kan alleen in Rusland geschreven zijn, rechtstreeks uit het hart van het volk. Het zit vol melodieën waarbij je ook als niet-Rus voelt dat ze uit een diepgewortelde traditie komen."

Ruwe diamant

Als kleine jongen in het jongenskoor van de Staatsopera van Hannover werd Metzmacher voor het eerst overweldigd door de muziek van Moesorgski. "*Boris Godoenov*, de kroningsscene, als ik daaraan terugdenk, krijg ik nog kippenvel. Die fascinatie is me altijd bijgebleven. De muziek is zo puur. Alsof je ervaart dat hij gebaseerd is op oude bronnen. En wat me ook intrigeert in *Chovansjtsjina*: er is geen echte ontwikkeling, de muziek is er gewoon. Er zijn wel dramatische momenten zoals de dood van Chovanski en de zelfverbranding van de Oudgelovigen, maar over het algemeen is het verstilde muziek, met rustige tempi. Eigenlijk bestaat de opera uit een aaneenschakeling van grote tableaus van het leven in Rusland in die tijd." Moesorgski stierf in 1881 voordat hij de opera kon voltooien.

Verschillende componisten vulden de schetsen aan en orkestreerden de vocale partijen, maar de laatste jaren wordt overal de bewerking van Sjostakovitsj uitgevoerd. Metzmacher: "Deze versie blijft het dichtst bij het origineel van Moesorgski omdat hij de eenvoud van de muzikale taal respecteert. Moesorgski's muziek is helder, maar niet verfynd, niet gepolijst. Zoals een ruwe diamant. De lage noten zijn belangrijker dan de hoge. De kleur is donker. De muziek draagt daardoor het gewicht van de situatie zoals Moesorgski die voelde, het gewicht van een gepijnigd land."

Christof Loy

Met veel plezier kijkt de maestro uit naar de samenwerking met regisseur Christof Loy: "We hebben elkaar al gesproken, ik weet hoe de set eruit gaat zien en vind het mooi dat die helemaal recht doet aan de heldere en eenvoudige structuur van het stuk. Ik ken Loy als een hele muzikale regisseur, gevoelig voor muzikale *issues*, daar zullen we geen meningsverschil over krijgen." Metzmacher zelf is graag bereid risico's te nemen als dat voor de encenering nodig is. "Opera is geschreven voor het podium en niet voor de concertzaal. De encenering laat de muziek tot bloei komen, de muziek vraagt erom."

'Opera is geschreven voor het podium en niet voor de concertzaal. De encenering laat de muziek tot bloei komen, de muziek vraagt erom'

Ruimte creëren

Tijdens het repetitieproces zullen dirigent en regisseur sommige beslissingen echt samen moeten nemen. Metzmacher legt uit: "In deze opera klinkt de muziek vaak van buiten het podium. Het koor komt zingend binnen, loopt voorbij, wordt sterker en verdwijnt dan weer. Het publiek kijkt naar het podium, als er ineens muziek ergens anders vandaan komt, uit de verte. Dat muzikale effect fascineert me en ik weet zeker dat Moesorgski dat ook interessant vond. Ook trompetten en hoorns spelen soms op het podium. Zij geven signalen in de muziek, belangrijke informatie alleen door klank." Loy en Metzmacher praten nu al over de opstelling van het koor en de ruimte die het orkest heeft, maar kunnen straks in de zaal pas beslissen wat werkt: "Dat wordt interessant, want deze opera



Repetitie *Chovansjtsjina*

heeft ruimte nodig. De muziek creëert dan een soort magie. *Chovansjtsjina* vraagt om een live geënceneerde uitvoering, waar je de ruimte letterlijk kunt creëren en ervaren."

Andante, moderato, allegretto

Metzmacher is blij dat een groot deel van de cast Russisch is. "Als de taal oorspronkelijk klinkt, komt dat de muziek direct ten goede. Het Russisch is een wezenlijk onderdeel van het geheel, net als het Duits in opera's van Wagner." In de orkestbak zit straks het Nederlands Philharmonisch Orkest, dat hij als voormalig chef-dirigent van DNO goed kent. Lachend: "Ik herinner me ook aardig wat Russen tussen de musici, dus dat komt wel goed." De grootste uitdaging voor een dirigent in *Chovansjtsjina* is volgens Metzmacher het bepalen van de tempoverschillen: "Soms staat de muziek bijna stil, er zijn veel pauzes en alle aanduidingen wijzen op een gemiddeld tempo: *andante, moderato, allegretto*. Het gevaar bestaat dat je alles in één tempo speelt en dat het te zwaar wordt. Dat mag niet gebeuren! Voor elk tableau moet ik de juiste kleur vinden. Hoe we dat doen en welke tempi ik kies, kan ik pas bepalen als ik hoor hoe het klinkt."

Amsterdam

Sinds zijn vertrek als chef-dirigent uit Amsterdam dirigeert Metzmacher nog steeds zowel opera's als concerten; hij werkt graag aan echt nieuwe operaproducties en hij heeft een festival in Hannover. "Ik reis meer, maar er is eigenlijk niet veel veranderd. Hoewel... ik mis Amsterdam wel! De Nationale Opera is een fantastisch huis om voor te werken. Zo'n goed koor, een geweldig orkest en altijd de tijd en ruimte om een stuk tot ontwikkeling te laten komen. De perfecte voorwaarden voor een nieuwe productie als *Chovansjtsjina*."



Het decor voor *Chovanschtsjina* in wording

Wereldpremière

ONLY THE SOUND REMAINS

 KAIJA SAARIAHO
1952


Spanning

Only the Sound Remains is gebaseerd op twee stukken uit het Japanse Nôh-theater. Dit genre is geïnspireerd door het boeddhistische idee dat de Boeddha zijn licht tempert en zich schuilhoudt in het duister om de mensen niet te verblinden met zijn kennis en verlichting, en door het inzicht dat schoonheid ook onzichtbaar of verborgen kan zijn. De componiste Kaija Saariaho laat dat verborgen licht in haar muziek naar buiten treden. De handeling in *Only the Sound Remains* is summier; des te intenser zijn de spanning, de concentratie en de symboliek. In beide stukken zingt Philippe Jaroussky de hoofdrol in zijn debuut bij De Nationale Opera. Hij is een van de belangrijkste countertenoren van zijn generatie.

Twee Nôh-spelen

Libretto

Gebaseerd op de vertaling van Ezra Pound en Ernest Fenollosa

Muzikale leiding

André de Ridder

Regie

Peter Sellars

Decor

Julie Mehretu

Kostuums

Robby Duiveman

Licht

James F. Ingalls

Geluid

Christophe Lebreton

I Always strong

Monnik

Davone Tines

Geest van de jonge man

Philippe Jaroussky

II Feather Mantle

Visser

Davone Tines

Engel

Philippe Jaroussky

Dans

Nora Kimball-Mentzos

Dudok Kwartet

Eija Kankaanranta (kantele),
Camilla Hoitenga (fluit),
Niek KleinJan (slagwerk)

Vocaal kwartet van het
Nederlands Kamerkoor

Instudering

Frank Hamelaers

Coproductie met

Finish National Opera, Opéra
national de Paris, Teatro Real,
Madrid, Canadian Opera
Company, Toronto

Première

15 maart 2016

Voorstellingen

19, 22, 24, 27*, 29 maart
201620.00/*13.30 uur Nationale
Opera & Ballet

Duur

2 uur, inclusief 1 pauze

 A
O M
D M
O

Only the Sound Remains is mede mogelijk gemaakt door

Founding partners Opera Forward Festival

 VandenEnde
FOUNDATION
ondernemend cultuurmeccanaat

FONDS 21

DROOMMAGTIGE VERBEELDING EN DE BUITENWERELD

Sander van Maas



Kaija Saariaho

In de jaren tachtig stond haar werk in het teken van boventonen, in de jaren negentig was de lyriek belangrijk en in de nieuwe eeuw domineerde het ritme. De carrière van componiste Kaija Saariaho weerspiegelt de schakeringen van de verschillende verbanden waarin zij gewerkt en geleefd heeft. Dat dit het geval is drong echter pas langzaam tot haar zelf door.

In een dagboekfragment uit 2005 schrijft Saariaho: "Vroeger dacht ik dat ik overal kon componeren en dat de omgeving geen invloed heeft op mijn muziek. Dan kwam ik voor een jaar terug naar Finland en ervoer sinds lange tijd weer de wisseling van de jaargetijden, met name de duisternis van de winter, de sneeuw, de traagheid. Om mij heen werd Fins gesproken. Daarentegen denk ik nu dat alles wat mij als mens beroert invloed heeft op mijn muziek. Kan het zijn dat ik vroeger echt anders componeerde, of had ik alleen deze samenhang niet begrepen?"

Vooroordelen

Haar vroege neiging om zich terug te trekken in haar eigen wereld wordt door Saariaho's biografen vaak in verband gebracht met haar muzikaal geïsoleerde bestaan in haar geboortestad Helsinki. Saariaho's ouders – haar vader is ondernemer in militaire en civiele verdedigingsconstructies zoals schuilkelders – hadden eerder belangstelling voor hedendaagse beeldende kunst dan voor muziek. Toen na het eindexamen aan de Rudolf Steiner School in 1972 duidelijk werd dat zij liever wilde componeren dan piano en orgel spelen, vond zij de vooroordelen van de Finse samenleving op haar weg. Het idee dat zij, als frêle jongedame, zich zou kunnen presenteren als een late vakgenoot van de nationale held Jean Sibelius, was niet alleen voor haar omgeving maar aanvankelijk ook voor haar zelf weinig aannemelijk. Het was haar eerste compositiedocent Paavo Heininen, een leerling van Bernd Alois Zimmermann, die haar het zelfvertrouwen gaf om te componeren. Onder meer liet hij haar twintig maal per dag in de spiegel kijken en roepen "IK KAN HET!" Ook de samenwerking met haar medestudenten Magnus Lindberg en Esa-Pekka Salonen in de progressieve groep Korvat Auki! (Oren open!) sterkte haar vertrouwen in de mogelijkheid om in Finland, en als vrouw, een bestaan op te bouwen als componist van hedendaagse muziek.

Verkenning van klankeigenschappen

Pas in het buitenland begon Saariaho haar eerste belangrijke werken te componeren. Vanaf 1980 studeerde zij enige tijd bij Brian Ferneyhough en Klaus Huber aan de Freiburger Musikhochschule en schreef in die tijd onder meer *Im Traume* voor cello en klavier. De strenge, post-seriële opvattingen van haar leermeesters stonden haar echter tegen. Nog voordat haar

opleiding in Freiburg was voltooid legde zij contact met het Franse instituut Ircam, waar de ideeën van de spectralisten populair waren. Deze componisten, onder wie Tristan Murail, Hugues Dufourt en Gérard Grisey, waren begin jaren 1970 begonnen met de gecomputeriseerde verkenning van klank eigenschappen. Zij wilden niet langer componeren met toonhoogten, maar met de kleuren, intensiteiten en nuances van boventonen. Voor Saariaho boden de spectralisten een uitweg uit de Freiburgse abstractie zonder terug te hoeven keren naar het conservatisme dat zij in Finland had bestreden.

Droomwerelden versus formele muziek

De klankgevoeligheid van het spectrale componeren resonanceert met haar Finse ervaringen met elektronische muziek. Het gaf ruimte aan haar droomachtige verbeelding, want de muziek kon nu voorzien worden van een extra dimensie bestaande uit de schaduwen, resonanties en getransformeerde echo's van die muziek zelf. Ondanks het feit dat de titels van haar werken in de jaren tachtig metaforisch zijn en vaak verwijzen naar droomwerelden – *Lichtbogen*, *Nymphéa*, *Petals*, *Grammaire des rêves* – blijft de muziek betrekkelijk streng en formeel. Het laatste grote werk uit deze periode, het tweeluik *Du cristal* (voor orkest) en *...à la fumée* (1990, voor altfluit en cello solo met orkest), is gebaseerd op een boek van de biofysicus Henri Atlan. Aan de hand van diens ideeën over de zelforganisatie van het leven onderzoekt zij twee tegenovergestelde vormen van muzikale organisatie (kristal en rook). Ze schrijft: "Ik stel mij wel de vraag wat voor een beeld van het leven ik op mijn kinderen overbreng. Mijn prioriteiten zijn ongewoon: stilte en arbeid zonder einde. Strandvakantie en attractieparken staan helemaal onderaan mijn lijst."

Melodischer, lichter en beweeglijker

Begin jaren 1990 treedt er een verandering op in Saariaho's muziek. Haar voorkeur gaat nog steeds uit naar werken voor cello, dwarsfluit, sopraan (steevast geschreven voor Anssi Karttunen, Camilla Hoitenga, Dawn Upshaw en Karita Mattila) in combinatie met elektronica. De aandacht gaat echter niet langer in hoofdzaak uit naar de manipulatie van boventonen en het scheppen van onbeweeglijke klankvelden. De muziek wordt melodischer, lichter en beweeglijker – en volgens

sommigen ook wat al te wonderschoon. Een voorbeeld van dit laatste is *NoaNoa* (*Geurig*), een werk voor fluit en elektronica uit 1992 dat zijn naam ontleent aan het dagboek van Paul Gauguin.

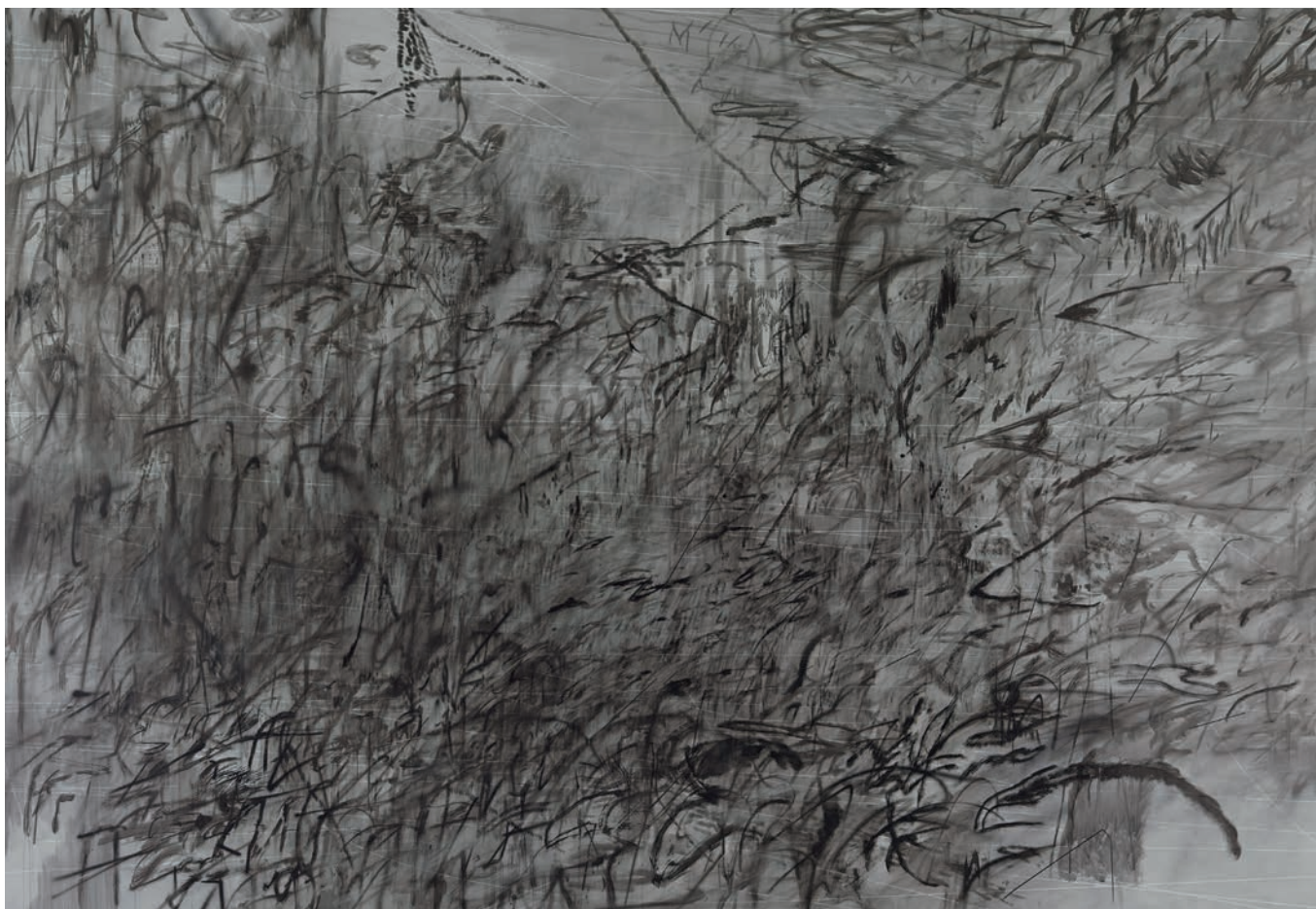
De muzikale schoonheid gaat in dezelfde periode gepaard met een groeiende aandacht voor humanistische, ethische en spirituele thema's, die in 2000 zou culmineren in Saariaho's eerste opera, *L'Amour de loin*. De aanloop naar dit werk kan worden waargenomen in *Près* (*Nabij*) voor cello en elektronica, dat geïnspireerd werd door Saariaho's favoriete dichter Saint-John Perse, in de liederencyclus voor orkest *Chateau de l'âme*

'Muziek was als het ware mijn universum, mijn toevluchtsoord. Tot 11 september 2001, toen werd de wereld zo schokkend, dat ik mij er hoe dan ook voor moest openen'

(1996) op vedische teksten, en in het bijzonder in *Lonh* (1996), een vocale compositie op tekst van Jaufré Rudel, de twaalfde-eeuwse troubadour wiens werk de basis vormde voor *Amour de loin*. Al deze werken draaien om afstand en verlangen – echter niet om het verlangen naar een bepaalde persoon. Het verlangen blijft objectloos, als een verzegend vuur dat brandt in de protagonisten en dat bij uitstek aansluit bij de gronde-loosheid (en soms stuurloosheid) van Saariaho's muziek.

Relatie met de buitenwereld

De ethiek van deze muziek, haar gerichtheid op een Ander, roept in deze opera nog geen buitenwereld op. Dit alles verandert op slag in het jaar na het eclatante succes van *L'Amour de loin*. Door de aanslag op het World Trade Center komt Saariaho tot het inzicht dat het ontbreken van een relatie met de buitenwereld in haar werk een probleem is. "Tot 11 september 2001," vertelde zij, "was mijn muziek als het ware mijn



Schilderij van Julie Mehretu *Feather Mantle*

universum, mijn toevluchtsoord. Ik kon mijn dagelijkse leven leiden en dan mijn universum binnen gaan. En toen werd de wereld zo schokkend, en ik kreeg het gevoel dat ik mij hoe dan ook moest openen voor de wereld. Het werken aan *Adriana Mater* was erg moeilijk omdat er in deze muziek geweld zit, wat mij niet goed ligt. Het is bevredigend om te merken dat ik uitdrukking geef aan wat wij allen vinden van het ons omringende geweld."

Samenwerking met Sellars

Voor de opera *Adriana Mater* werkte Saariaho opnieuw samen met regisseur Peter Sellars en schrijver Amin Maalouf. De extraverte Sellars, die bekendheid verwierf door zijn geactualiseerde producties van onder meer Mozart, Debussy en Messiaen, bleek de juiste persoon te zijn om de componiste sociaal-politiek engagement bij te brengen. Het verhaal van de opera gaat over de gevolgen van een verkrachting die plaatsvindt in de context van een gewapend conflict. Het resultaat is opnieuw een verandering in Saariaho's muziek. Waar de jaren tachtig in het teken stonden van boventonen en de jaren negentig in die van lyriek, brengt de nieuwe eeuw ritme. De dictie van de tekst is in *Adriana Mater* stugger en de muzikale confrontaties zijn directer en leveren meer discontinuïteit op dan in het eerdere werk. Het idioom wordt er ook speelser door, niet in de laatste plaats voor de uitvoerende musici.

Brug slaan

In haar derde muziektheatrale werk *Emilie* uit 2008 bleef Saariaho dichterbij de amoureuze stijl van *L'Amour de loin* en van het oratorium *La Passion de Simone* dat zij in 2006 op verzoek van Sellars schreef. Sindsdien heeft zij haar synthetische stijl verder verfijnd, onder meer in het orkestrale *Circle Map* (2012) met gesproken teksten van de dertiende-eeuwse Perzische dichter Rumi, dat mede in opdracht van het Koninklijk Concertgebouw Orkest werd gecomponeerd en in 2015 in de liederencyclus voor orkest *True Fire* op teksten van de Amerikaanse schrijver Ralph Waldo Emerson. Met haar vierde opera *Only the Sound Remains*, continueert Saariaho haar samenwerking met Sellars, ditmaal door met hem terug te gaan naar de vroege invloed die het Japanse muziektheater heeft gehad op het modernisme in de literatuur en in de muziek.

Met haar sterk geëvolueerde oeuvre laat Kaija Saariaho zien dat zij als geen ander in staat is om de brug te slaan tussen de muziek van haar leermeesters en die van onze tijd.

INTERVIEW MET PETER SELLARS

Willem Bruls



Peter Sellars enceneerde bijna alle eerdere opera's van Kaija Saariaho, zoals *L'amour de loin* en *Adriana Mater*. Wat is zijn fascinatie met haar werk? En hoe is *Only the Sound Remains* tot stand gekomen?

Regisseur Peter Sellars kwam in 1987 voor het eerst in Nederland, met de omstreden productie van *Ajax* in het Holland Festival. Een jaar later regisseerde hij de spraakmakende opera *Nixon in China* van John Adams. Sindsdien is hij een regelmatige gast. Sellars schrikt een beetje als hij zich realiseert dat de band met Nederland al bijna dertig jaar geleden begon: "Ojee... Dat is lang geleden. *Nixon in China* was op uitnodiging van Jan van Vlijmen en met Edo de Waart als dirigent. Met Pierre Audi heb ik de band voortgezet, onder andere met de Stravinsky-cyclus. Ik beschouw De Nationale Opera met zijn progressieve programmering als een van de artistieke 'upperhouses' in Europa."

Op het moment van ons gesprek werkt Sellars in Berlijn aan een semi-scènische productie van *Pelléas et Mélisande*, met Simon Rattle en de Berliner Philharmoniker. Zijn eerste *Pelléas* regisseerde Sellars ook met Rattle en het Rotterdams Philharmonisch Orkest bij DNO. Mist hij het toneel niet?

Sellars: "Ik herinner mij dat Rattle tijdens de repetities in Amsterdam telkens groepjes van vijf musici de zaal instuurde zodat zij zouden zien wat er op het toneel gebeurde. Ook probeerde hij de productie zo uitvoerig mogelijk uit te leggen, zodat de band tussen orkest en bühne optimaal werd. Maar in Berlijn zijn we nu in staat om dat optimaal uit te voeren. De zangers staan letterlijk tussen de musici, tussen de strijkers. De houtblazers zitten niet in een groep maar zijn over het orkest verdeeld, zodat je niet meteen weet waar de klank vandaan komt en alles mysterieuzer werkt. Op deze manier kunnen we de ongelooflijke intimiteit benaderen die Debussy voor ogen stond."

Waar komt het idee voor Only the Sound Remains vandaan?
Sellars: "Saariaho heeft veel affiniteit met de Engelse taal, zo werkt ze al lange tijd aan scènes uit Shakespeares *The Tempest*. De poëzie van Ezra Pound vormt de tekstuele basis voor ons project. Er is onmiskenbaar een parallel tussen zijn en haar taal: archaisch en tegelijkertijd modern, niet behorend tot het westen en niet behorend tot het oosten. Alles zweeft tussen en boven tijd en plaats."

Tegelijkertijd ben ik al heel lang geïnteresseerd in het Japanse Nôh-theater, dat thematisch verbonden is met spirituele stromingen zoals Zen en het boeddhisme. Toen ik jong was verhuisde mijn moeder naar Japan waar ik haar in de jaren

zeventig regelmatig opzocht en oorspronkelijke Nôh-stukken in de tempels kon bijwonen. De Japanse cultuur heeft een onuitwisbare invloed op de avantgardistische Europese kunst uitgeoefend. Van Gogh werd geïnspireerd door Japanse prenten, Debussy door het werk van Hokusai.”

Een vruchtbaar misverstand

“Vreemd genoeg is die invloed altijd gebaseerd geweest op een vruchtbaar misverstand. De Japanse cultuur werd op westerse wijze geïnterpreteerd, maar maakte zo vernieuwingen mogelijk. Als je naar het lijnenspel en de directheid van Japanse kalligrafie kijkt, zie je tegelijkertijd de moderne muziek en abstracte schilderkunst opdoemen, van John Cage, Jackson Pollock en Willem de Kooning. Dat betekende ook de gebroken vorm, de onmiddellijke act van het creëren. De inkt werd zelf het verhaal.

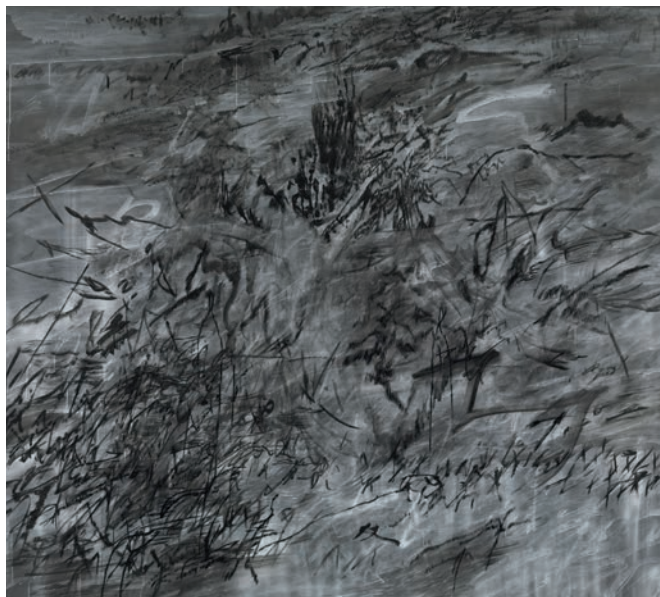
Er is één uitzonderlijk voorbeeld van dat creatieve misverstand tussen west en oost. Ernest Fenollosa, een Amerikaanse kunsthistoricus en oriëntalist, deed rond 1900 veel om de Japanse cultuur te bestuderen, te conserveren en in het westen bekend te maken. Hij beschreef en vertaalde ook een aantal Nôh-stukken, waaraan hij eigen interpretaties toevoegde. Deze teksten vormden het uitgangspunt voor Ezra Pounds versie van de theaterstukken, die op hun beurt weer de basis vormden voor onze productie.”

‘Er is onmiskenbaar een parallel tussen de taal van Ezra Pound en die van Saariaho: archaisch en tegelijkertijd modern, niet behorend tot het westen en evenmin behorend tot het oosten’

Hoe gaat de muziek klinken?

Sellars: “Het mooie is dat beide stukken, *Always Strong* en *Feather Mantle*, zowel een transcendente, spirituele als een fysieke, aardse dimensie hebben. Saariaho heeft zich intensief beziggehouden met de middeleeuwse Europese hofmuziek van de Provence. Die troubadoursliederen hebben eenzelfde dubbelheid. Voor de kleine groep musici, die op de Bühne aanwezig zal zijn, heeft Saariaho een enorm palet aan delicate, kamermuzikale klanken geschreven, vol met elektronisch gefluister.

Ze heeft gekozen voor een strijkkwartet, percussie, fluit en een kantele, de Finse versie van het Japanse tokkelinstrument koto. Deze instrumenten zullen door elektronica met elkaar versmelten, met het vocaal ensemble van vier koorstemmen. Wat de dimensies betreft is het een terugkeer naar de muzikale begeleiding van het oorspronkelijke Nôh-theater maar ook naar het intieme muziektheater van Monteverdi.”



Schilderij van Julie Mehretu *Always Strong*

Wat waren de overwegingen om juist een countertenor en waarom dan specifiek Jaroussky voor deze rollen te kiezen?

Sellars: “Saariaho heeft veel sessies met Jaroussky gehad om de verschillende experimentele mogelijkheden van zijn bijzondere stem te onderzoeken. Dramaturgisch overstijgen de twee rollen die hij zingt de grenzen van de geslachten. Hij staat boven het mannelijke en het vrouwelijke, of representeert ze beide. De klank komt uit een andere wereld, is misschien zelfs ‘bovenwereldlijk’. Het is de stem van een geest die op aarde neerdaalt en weer verdwijnt.”

Hoe wordt de scenische realisering?

Sellars: “We werken samen met de beeldend kunstenaar Julie Mehretu die een Ethiopische achtergrond heeft en een van de meest interessante schilders van dit moment is. Haar werk staat in de lijn van het modernisme, met zijn gebroken vormtaal en is inhoudelijk verbonden met de werelden van Pound en Saariaho.. Ze schept als het ware een nieuwe kosmos, waarin vormen voortdurend verschijnen en verdwijnen. We willen geen oriëntalistisch werk of een ‘japonerie’ laten zien, maar een eigen ritueel in muziek. Daarbij word ik danig uitgedaagd door de twee dames, Mehretu en Saariaho, maar dat is niet erg. Ik vind dat de nieuwe eeuw de eeuw van de vrouw moet worden.”

Pas geleden was Sellars in de Gobi-woestijn in West-China, waar hij grotten uit de vierde tot de negende eeuw bezocht: “De volledige ontwikkeling van de boeddhistische kunst is daar zichtbaar, met Perzische, Mongoolse, Chinese, Japanse invloeden enzovoorts. Het is een wereld van meditatie en uitdijende horizons, van rijke tradities met talloze werkelijkheidslagen boven en door elkaar. Dat werkt bevrijdend. De twee stukken zijn tragedies, maar zij werken ook bevrijdend. *Always Strong* is donker, met de klank van het gehuil in de nacht. *Feather Mantle* verlicht - het is licht bovenop licht. Daarmee is het een prachtig tweeluik.”

'BEETJE VREEMD EN ONWERKELIJK, DAT LIGT ME WEL'

Joke Dame



Philippe Jaroussky

In Kaija Saariaho's 'hemelse' dubbelopera *Only the Sound Remains* zingt countertenor Philippe Jaroussky twee rollen: de Geest en de Engel. Dat past wel bij zijn stemtype en zijn timbre, meent de zanger, die nog altijd – vergeefs – reikt naar de hoge C.

Hij was geen jongenssopraan die in de puberteit zijn hoge zangstem niet wilde verliezen. Philippe Jaroussky (Frankrijk, 1978) zong nooit als kind. Hij speelde viool en piano, hield als violist van Sjostakovitsj en Stravinsky, als pianist van Debussy en Fauré, en ontdekte op zijn achttiende plotseling zijn behoefte om te zingen. Zijn baritonstem wist hem evenwel niet te boeien - als hij een keel opzette, deed hij dat met zijn kopstem. 'Misschien omdat ik viool studeerde en me thuis voelde in de hoge tonen, ik weet het niet... In ieder geval niet omdat ik een vrouw wilde imiteren.'

Zijn moeder vond zijn countertenorstem meteen mooi. Vader Jaroussky – hij kwam uit Rusland: "Ja Russki" (ik ben Russisch), zo meldde hij zich aan de Franse grens – moest even wennen, maar tegengehouden hebben zijn ouders hem niet. En hij ontdekte een hele nieuwe muzikale wereld: de wereld van de barokopera, waar zijn ster snel kon rijzen. "Ik behoor tot de eerste generatie hoge countertenorstemmen. Wij zijn geen alten maar mezzosopranisten, sopranisten zelfs. In de generaties vóór mij zag je voornamelijk lage countertenors: mannelijke alten. Tegenwoordig is mijn hoge stemtype niet meer zo zeldzaam. Moest ik nu mijn carrière beginnen, dan zou die beslist stroever verlopen."

Auditie

Dat hij nu in een hedendaagse opera op het podium staat, noemt hij "fantastisch" en "voor een countertenor een verfrissende ervaring". Jaroussky: "Het is altijd zo frustrerend dat de meeste muziek die wij zingen voor de castraatstem is geschreven. Die is ons countertenors niet op het lijf geschreven."

Daarom werk ik ook graag samen met componisten: om wél rollen te krijgen die op mijn stem gecomponeerd zijn.”

Het idee om Philippe Jaroussky te vragen voor de nieuwste opera van Kaija Saariaho kwam niet van de componiste zelf – ze wist niet dat de countertenor aan moderne muziek deed – maar van regisseur Peter Sellars. De Franse zanger reageerde

‘Er zullen momenten zijn in de opera dat ik gewoon zing en dat je iets totaal anders hoort dan wat je verwacht van een stem. Een soort hypnotiserende klankwereld’

enthousiast op de uitnodiging, maar onder voorbehoud. “Kijk, in dit soort projecten wil ik zeker weten dat de componist houdt van wat ik doe. Dus heb ik een auditie aangevraagd. Ze moest eerst mijn stem live horen en daarna wilde ik graag praten over wat ze voor mijn stem kon schrijven en wat niet. En inderdaad, ze had geen idee van wat er allemaal mogelijk is. Het werd het begin van een heel spannend avontuur.”

Gehoor

Schreef Kaija Saariaho speciale noten voor hem? O zeker, zegt Jaroussky. “Er werden hele discussies gevoerd over wat ik kan en wat niet, en dat verschilde totaal van wat ze aanvankelijk dacht. Ze vroeg wat klanken te reproduceren en die verschillende klankkleuren te geven; op grond daarvan heeft ze nog heel wat veranderd in het eerste deel van de partituur. Het tweede deel heeft ze helemaal gecomponeerd met mijn stem in gedachte. In feite ging dat in de baroktijd precies zo: toen vroegen zangers heel specifieke dingen van de componist en die was meestal wel zo wijs om daar gehoor aan te geven.”

De countertenorstem heeft, meer dan andere stemtypen, het vermogen om het verleden op te roepen, maar ook een niet-realistische sfeer. “In dit stuk ben ik een geest en een engel, en Kaija gebruikt mijn stem om die bovennatuurlijke operapersonages van hun menselijkheid te ontdoen. Ze zijn een beetje vreemd en onwerkelijk, dat ligt me wel. Aanvankelijk dacht Kaija aan een sopraan voor de Engel voor het tweede verhaal. Ik kan natuurlijk niet echt in het uiterste sopraanbereik zingen. De hoge C is voor mij nog steeds niet weggelegd.”

Om zijn stem nog spiritueler en engelachtiger te maken wordt Jaroussky’s stem gemanipuleerd met de computer. “Geweldig vind ik dat – Kaija heeft het net een beetje

uitgeprobeerd en het resultaat van de test vond ik indrukwekkend. Er zullen momenten zijn in de opera dat ik gewoon zing en dat je iets totaal anders hoort dan wat je verwacht van een stem. Een soort hypnotiserende klankwereld. Dit is volledig nieuw voor mij, maar in de toekomst wil ik me graag verder ontwikkelen in dit soort projecten.”

Seksetegenstelling

Het is een tijdelijke mode, de countertenor, hoor je wel eens zeggen, maar daar denkt Jaroussky anders over. Hij is ervan overtuigd dat de countertenor, die sinds zijn herontdekking in de jaren zeventig aan een opmars begon, zal blijven als een van de mogelijke zangstemmen te midden van de andere. “Ik zeg vaak: het is niet omdat je een hoge stem hebt dat mensen van je houden, het is om hoe je zingt. De hoge mannenstem is tegenwoordig alom bekend en het publiek vraagt nu dezelfde kwaliteiten van ons als van andere zangers. Het is goed dat we ons hebben ontwikkeld van een zeldzaamheid tot iets normaal in de wereld van de klassieke muziek. Nu moeten we de mensen nog overtuigen dat we veel meer kunnen zingen dan we deden in het verleden. Countertenors zingen Rossini, Mozart, we proberen over onze grenzen heen te komen. Omdat ik een countertenor ben, wil dat nog niet zeggen dat ik geen liederen kan zingen met pianobegeleiding. Ik kan dat zeker wel en ik ben niet de enige.”

Maar er is nog een reden waarom Jaroussky denkt dat de countertenor niet meer van het podium zal verdwijnen. “De countertenor is een stem die de seksetegenstellingen op losse schroeven zet, en juist daarom hebben hedendaagse componisten er zo’n belangstelling voor. Zelf vind ik een andere benadering van de man belangrijk. Het is niet per se het feminiene

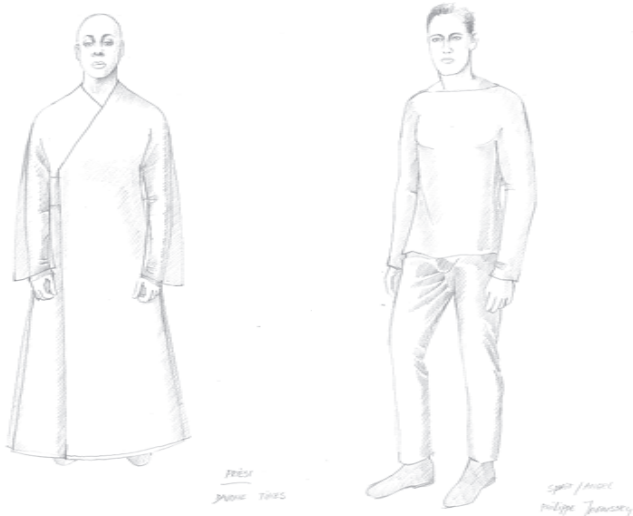
‘Het is niet per se het feminiene dat bij de countertenor op de voorgrond treedt, het drukt het mannelijke uit op een andere manier’

dat bij de countertenor op de voorgrond treedt, het drukt het mannelijke uit op een andere manier; toont een andere kant van mannelijkheid, bijvoorbeeld een andere gevoeligheid van de man. Dit contrast binnen de sekse is in Kaija’s stuk ook aan de orde: de lage, aardse en meer gegronde bariton is ruim anderhalf uur in dialoog met de hoge, hemelse countertenor. Dat is, nog afgezien van het verhaal, op zich al boeiend om te ervaren.”

INTERVIEW MET ROBBY DUIVEMAN

Margriet Prinssen

Robby Duiveman kreeg van Peter Sellars carte blanche voor de kostuums van *Only the Sound Remains*. 'Het mocht iets zijn tussen een T-shirt en een keizerlijk kostuum uit de Japanse hofdynastie van 2000 voor de jaartelling in', vertelt de kostuumontwerper en directeur Kostuums/kap & grime van Nationale Opera & Ballet. 'Een bijzondere werkwijze, helemaal niet representatief voor hoe het normaal gaat.'



Only the Sound Remains, DNO, 2016

"*Only the Sound Remains* is een 'kleine' opera", vertelt Robby Duiveman, "bestaande uit twee bewerkingen van Nôh-theaterstukken, met in totaal vier personages, een danseres, zeven musici waaronder het Dudok Kwartet en een vocaal kwartet van het Nederlands Kamerkoor. Het oorspronkelijke idee was om de kostuums helemaal in zwart-wit uit te voeren. Dat zou mooi aansluiten bij de twee verhalen waarvan het eerste zich afspeelt in het donker, rond de geest van een jongeman, en het tweede in het licht, met een engel als hoofdpersoon. De twee verhalen komen voort uit het boeddhistische idee dat licht grotendeels schuilt in de duisternis, om gewone stervelingen niet te verblinden. En het zou mooi passen bij de schilderijen van de kunstenares Julie Mehretu, die verantwoordelijk is voor het decor."

Handlanger van de ontwerper

Duiveman kent Peter Sellars al bijna dertig jaar, maar vooral in zijn functie van directeur Kostuums/kap en grime, als 'handlanger van de ontwerper', zoals hij het zelf noemt. Bij een aantal opera's van Sellars was hij als directeur nauw betrokken bij de besprekingen over de vormgeving. Maar als kostuumontwerper werkte hij nog niet eerder met hem samen: "Peter is heerlijk om mee te werken. Hij is zo'n bijzondere man, heel positief en energiek. Hij gaf me vooraf alleen als opdracht mee om een standaardwerk te lezen over het Nôh-theater. Ik heb weleens voorstellingen gezien in Japan, maar me nooit echt in het Nôh-theater verdiept. Uit het hoofdstuk over kostuums bleek dat alles tot in de kleinste details betekenis heeft. Alles is doordacht: elke vorm of afwijking daarvan, elke kleur, elk patroon, elk soort materiaal is vastgelegd."

Eenvoud

Dat systeem navolgen zou voor hem niet werken en bovendien: de Nôh-stukken geven juist veel ruimte. "Ik heb nagedacht over wat ik mee wil nemen uit die sfeer, en dat is vooral de eenvoud van het Nôh-theater. De manier waarop in de Japanse cultuur gezocht wordt naar de essentie, het moment waarop vorm en inhoud samenkomen. De vorm is extreem belangrijk, dus heb ik gekozen voor een duidelijk silhouet en mooi, kwalitatief goed materiaal. Ik heb een drietal ontwerpschetsen per personage gemaakt, die ik Sellars onlangs heb voorgelegd. Hij koos de meest eenvoudige, omdat hij die het best vond passen bij de verdere vormgeving. Het wordt geen zwart-wit,



Only the Sound Remains, DNO, 2016

maar een spel van grijstinten, '50 shades of gray', maar dan oneindig subtiel.

In het eerste deel, *Always Strong*, dat van de geest, zie je de 'spirit', die door Philippe Jaroussky wordt vertolkt, in verschillende kostuums die van zachtgrijs steeds donkerder worden. In *Feather Mantle*, dat van de engel, werkt het andersom: we beginnen in het donker en we eindigen in het wit. Er bestaan duizenden grijstinten, ik heb de goede nog niet gevonden. Ik wacht op kleurechte prints van de schilderijen van de decorontwerper – die veelal grijs zijn, met een vleugje oker of blauw –, zodat mijn kostuums afgestemd kunnen worden op de achtergrondkleuren. In het Nôh-theater spelen kleuren een grote rol; vaak zijn de kostuums van boven licht en worden ze donkerder naar onder toe. Misschien gebruik ik dat gegeven, maar dat moet nog blijken als ik de kleuren definitief ga bepalen."

Toveren met kleuren

De week na ons gesprek, medio december, verwacht Duiveman een vertegenwoordiger van een stoffenfirma waar hij veel mee werkt: "Ze hebben heel mooie stoffen in natuurkleuren die wij zelf verven in de precieze kleurtinten. We hebben hier op de afdeling een verfatelier, met medewerkers die kunnen toveren met kleuren." Voor een productie die in maart in première gaat, is half december relatief laat. "Dat kan alleen omdat het om een klein aantal kostuums gaat. Normaal werken we zeker een jaar van tevoren, zodra het regieconcept bekend is. Dat vormt voor ons het startpunt. We zijn nu al bezig met de

ROBBY DUIVEMAN



Robby Duiveman is sinds november 1999 directeur Kostuums/kap en grime van Nationale Opera & Ballet. Hij studeerde kostuum- en decorontwerp aan de Akademie der Bildenden Kunste in München. Hij werkte veel samen met Gerard Mortier, als directeur kostuumafdeling bij de Brusselse Muntchouwburg en als directeur Kostuums/kap & grime bij de Salzburger Festspiele. Mortier vroeg hem daarna de ateliers Kostuums/kap & grime op te zetten voor de Ruhrtriennale. Hij was als docent verbonden aan het Mozarteum in Salzburg.

Duiveman werkte als associate kostuumontwerper veelvuldig samen met Robert Wilson bij LA Opera, Bolshoi (Moskou), Teatro Real (Madrid), Liceu (Barcelona), Hamburgische Staatsoper, Tapei, Barbican (London), als ook met Miuccia Prada aan de Metropolitan Opera (New York). Daarnaast ontwierp hij kostuums voor Salzburger Festspiele, Schauspielhaus Hamburg, Hamburger Ballet, Teatro Real (Madrid), Welsh National Opera, Opera National de Paris, Händel Festspiele Göttingen en Brisbane Baroque Festival.

Voor zijn bedrijfskledingontwerpen voor de theatermedewerkers van Nationale Opera & ballet won Duiveman de HWC Fashion Award.

DNO-producties: *Raaff*, *After Life*, *Wagner Dream*, *La Commedia* en *Der Ring des Nibelungen*.



Raaff / Mr M, DNO, 2004



Wagner Dream / Prakiti, DNO, 2007



Tosca / Tosca - Opéra national de Paris, 2014

producties voor najaar 2016. De planning is altijd lastig, bij ons wordt het hele jaar door aan diverse producties tegelijk gewerkt: sommige zijn in de ontwerpfase, bij andere zitten we in een voorbereidende fase van stoffen zoeken en verven en bij een of twee producties zijn we in de productiefase: dat betekent elke dag passen en soms grote groepen mensen (zoals het koor) aankleden. Zelf ben ik bij elk stadium betrokken: ik moet allereerst zorgen dat een bepaald concept financieel en logistiek haalbaar is, dat vervolgens per item analyseren en de uitvoering ervan uitzetten bij de diverse assistenten en afdelingen.”

Topsport

“Elke kostuumontwerper werkt anders en elke productie is verschillend. Soms kopen we kleding tweedehands, zoals bij *Der Rosenkavalier*, wat veel mensen in *Bloed, zweet en aria's* hebben gezien - terwijl dat eigenlijk heel weinig voorkomt - of nieuw, maar dat is nog zeldzamer. Vrijwel alles wordt in onze eigen ateliers gemaakt. Soms zijn het historische kostuums en dan verdiepen we ons terdege in de kostuumgeschiedenis uit die tijd; soms zijn het fantasiekostuums, zoals bij *Het sluwe vosje*. Wat het vooruit werken bemoeilijkt is het feit dat onze modellen, de zangers, doorgaans pas zes weken voor de première naar Amsterdam komen. En het zal je verbazen hoeveel manieren er zijn om mensen de maat op te nemen. Dus vooraf

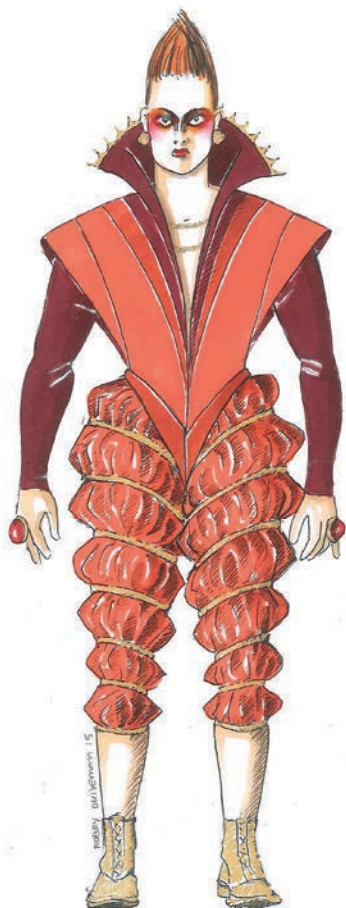
maten laten opsturen en op basis van die informatie stoffen knippen, hebben we afgeleerd. Omdat als mensen in huis zijn vaak blijkt dat ze toch drie centimeter langer zijn dan was doorgegeven of de hals net iets te kort is opgemeten. Als de

‘Er bestaan duizenden grijstinten, ik heb de goede nog niet gevonden’

stoffen al zijn geknipt, is dat natuurlijk rampzalig. Dus ja, veel wordt nog gemaakt in de laatste weken voor de première, waardoor er bij ons eigenlijk altijd een zekere mate van stress aanwezig is. En we hebben te maken met zangers die topsport bedrijven, dus hun kostuums moeten comfortabel zijn. Zangers moeten kunnen ademen, goed kunnen bewegen; de kleding moet niet te warm of te koud zijn. Ik zeg altijd: ‘het kostuum geeft altijd antwoord’, en dat is ook zo: we krijgen altijd veel commentaar van degene die het kostuum moet dragen. Dat maakt het werken soms lastig.”



Tosca / Scarpia - Opéra national de Paris, 2014



Agrippina/ Nerone - Händel Festspiele, Göttingen, 2015

HET KOSTUUM – DE KOSTUUMONTWERPER

Robby Duiveman: "De afgelopen jaren heeft er duidelijk een verschuiving plaatsgevonden in het visuele beeld van de opera. Waar voorheen een min of meer evenwichtige balans bestond tussen de ontwerpen voor kostuums en decors, zie je tegenwoordig vaak een eenheidsdecor, terwijl de kostuums een steeds grotere rol innemen. Aan de hand van de kostuums wordt in belangrijke mate de tijd, locatie en situatie bepaald, waarbij de kostuums dan ook nog per akte of scène veranderen. Tegenwoordig zien we ook af en toe hedendaagse kleding in de opera. Ik ben daar geen voorstander van en geloof niet dat actualiseren de oplossing is om een opera beter te begrijpen. Voor een kostuumatelier is dit zeker niet interessant. De ambachten, technieken en de ervaring van de vakmensen die hier werken komen niet tot hun recht, als je kostuums niet samen met de kostuumontwerper – van ontwerp tot realisatie – zelf ontwikkelt. Deze stylisten krijgen desondanks veel aandacht en ondersteuning van mijn team.

Wij moeten ervoor waken, dat er genoeg bekwame ontwerpers in het veld werkzaam blijven. Veel jonge ontwerpers zijn helaas eerder 'stylisten' dan kostuumontwerpers. Ze weten te weinig van vormen, kostuumgeschiedenis, proporties, materiaal en kleuren.

Het vak van kostuumontwerper wordt onderschat. Bij grote producties zoals nu bij *Chovansjtsjina* zijn wel tweehonderd personen in meerdere kostuums op toneel te zien. De ontwerper is met de voorbereidingen maanden bezig. Alle kostuums en accessoires worden bedacht, ontworpen en door onze ateliermedewerkers vervaardigd of gekocht. Tijdens het repetitieproces moet elk kostuum individueel worden gepast en gecompleteerd. Dat de kostuumontwerper vandaag de dag nog steeds een lager honorarium krijgt dan de decorontwerper is echt niet meer van deze tijd."

50
DE
NATIONALE
OPERA
JAAR

ALLES WETEN OVER DE
RIJKE GESCHIEDENIS VAN
DE NATIONALE OPERA?

BESTEL NU HET JUBILEUMBOEK VOOR €69,50



ONTWERP: IRMA BOOM
MEER WETEN OVER DIT BIJZONDERE BOEK?
KIJK OP OPERABALLET.NL/JUBILEUMBOEK.



NATIONALE OPERA & BALLET

23.02.16
— 15.05.16

Zijn
ontwerpen
voor
De Nationale
Opera

Karel Appel

Cobra Museum
voor Moderne
Kunst

de Appel — Opera



His designs for
Dutch National
Opera



DUTCH
NATIONAL
OPERA

cobra museum
voor moderne kunst
museum of modern art
amstelveen

Nieuwe productie voor DNO

ROMÉO ET JULIETTE

HECTOR BERLIOZ
1803-1869



Choreografisch muziektheater

De Duitse Sasha Waltz neemt in de wereld van opera en dans een unieke plaats in. In haar eigentijdse 'choreografische muziektheater' combineert ze beide op volstrekt gelijkwaardige wijze. Bij De Nationale Opera was Sasha Waltz in 2014 te gast voor *Orfeo*. *Roméo et Juliette* is een van de hoogtepunten uit haar oeuvre. In deze productie laat Waltz Shakespeares beroemde liefdesdrama vertolken door balletsolisten en het corps de ballet van Het Nationale Ballet, zangsolisten en het koor van De Nationale Opera, in een sterk fysieke en expressieve uitvoering.

Symphonie dramatique,
opus 17

Libretto

Emile Deschamps,
gebaseerd op *Romeo
and Juliet* van
William Shakespeare

Wereldpremière

24 november 1839,
Conservatorium van Parijs

Muzikale leiding

Kazushi Ono

Choreographie

Sasha Waltz

Decor

Pia Maier Schriever,
Thomas Schenk en
Sasha Waltz

Kostuums

Bernd Skodzig

Licht

David Finn

Alt

Alisa Kolosova

Tenor

Benjamin Bernheim

Bas

Paul Gay

Het Nationale Ballet

Nederlands Philharmonisch
Orkest

Koor van De Nationale Opera

Instudering

Ching-Lien Wu

Coproductie met

Teatro alla Scala, Milaan
en Deutsche Oper Berlin
in samenwerking met
Opéra national de Paris

Première

15 april 2016

Voorstellingen

16, 20, 21, 24*, 25, 28 april
2016

1* mei 2016

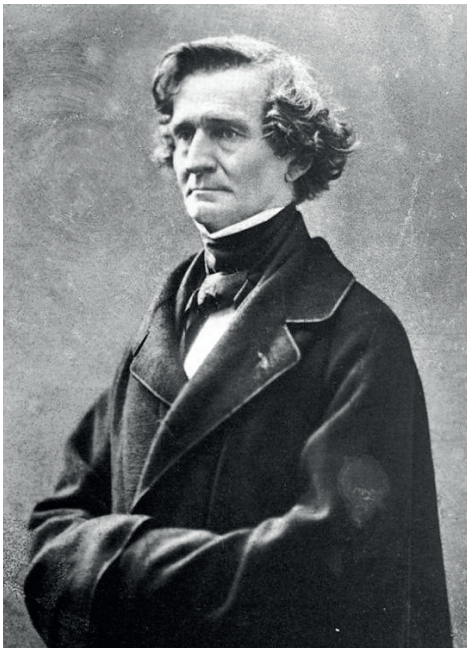
20.00/ *14.00 uur Nationale
Opera & Ballet

Duur

1 uur en 45 minuten,
zonder pauze

BERLIOZ EN DE ROMANTIEK

L. Guilbert en J. Maurel



Hector Berlioz

‘U wordt geen arts of apotheker maar een groot componist; u heeft talent.’ Aldus in 1825 Jean-François Le Sueur, leraar aan het Conservatorium tot zijn meest briljante leerling: Hector Berlioz, een 21-jarige jongen uit de provincie, student geneeskunde en al componist van een *Messe solennelle*.

Als deze leerling een eed gaat afleggen zal dat inderdaad niet die zijn van Hippocrates zoals zijn vader, zelf arts, dat wenst maar die van Euterpe, de muze van de muziek. Hector Berlioz wordt geboren op 11 december 1803 in La Côte-Saint-André, niet ver van Grenoble en krijgt zijn eerste muzikale vorming van zijn vader. Na zijn eindexamen vestigt hij zich in Parijs waar hij geneeskunde gaat studeren. Maar de muziek, die hij in het geheim bestudeert, verwijderd hem al snel van de collegiazalen. Hij is een trouw bezoeker van de Opéra en de bibliotheek van het Conservatorium. In 1830 biedt de Prix de Rome hem de kans om 2 jaar in Italië door te brengen en een echte Europese carrière te beginnen. Hij is al opgevallen als gepassioneerd kunstenaar en visionair en zijn composities maken zowel enthousiasme als venijnige kritiek los.

Wild aroma

Berlioz doet pas laat zijn intrede in de kringen van de Romantiek maar wordt zeer geïnspireerd door de helden van deze beweging. Allereerst Christoph Willibald Gluck, die hij beschouwt als “de eerste der Romantici, ondanks het strakke uniform dat hij in zijn tijd wel moest dragen” en die hem definitief doet besluiten om zich aan het componeren te wijden als hij in 1821 in de Parijse Opéra een voorstelling bijwoont van *Iphigeneia in Tauris*. Van Carl Maria von Weber ziet hij in 1824 *Freischütz*, de eerste romantische Duitse opera, en onder de indruk van de ‘absolute vrijheid van de ritmische vormen’ die hij daarin ontdekt, schrijft hij: “Aan deze partituur ontsteeg een wild aroma waarvan de heerlijke frisheid mij bedwelmde.” Tenslotte zijn tijdgenoot Ludwig van Beethoven, wiens eerste symfonieën het Parijse publiek in 1828 te horen krijgt. Zij openen voor Berlioz een nieuwe muzikale wereld waarin hij een model ziet om de expressieve mogelijkheden van de muziek te onderzoeken. Voor Beethoven krijgt hij een mateloze bewondering en hij wordt in Frankrijk een van diens voornaamste pleitbezorgers.

Invloed van Shakespeare

Onder zijn vertrouwelingen zijn ook enkele schrijvers, zoals Johann Wolfgang von Goethe. Diens *Faust*, in 1828 vertaald door de dichter Gérard de Nerval, fascineert hem – “ik las het in één stuk door, aan tafel, in de schouwburg, op straat, overal” – en inspireert hem datzelfde jaar tot *Huit scènes de Faust*, een eerste opzet voor zijn latere *Damnation* (1846). Behalve Franse auteurs François-René de Chateaubriand, Alphonse de

Lamartine en Victor Hugo is het vooral Shakespeare die hem het langst beïnvloedt. In 1827 ziet Berlioz *Hamlet* en *Romeo and Juliet* in het Odéon, gespeeld door een Engels gezelschap. Deze gebeurtenis is cruciaal, niet alleen omdat Berlioz smoorverliefd wordt op de hoofdrolspeelster, de beroemde Ierse tragédienne Harriet Smithson, met wie hij in 1833 trouwt, maar ook omdat in Frankrijk de nieuwe generatie romantici – Stendhal voorop – in het werk van Shakespeare het symbool ziet van haar streven naar een maatschappij die bevrijd is van de tirannie van het verleden. De Romantiek is volgens hen het esthetische antwoord op de politieke omwentelingen in Europa. Via deze beweging zal het gevoel van de postrevolutionaire generaties zich uitdrukken. Shakespeare biedt met zijn theater een vernieuwende benadering van de kunst; de vrije toon ervan vormt een tegenwicht tegen het Franse academisme. Berlioz, hoewel geen deelnemer aan de twisten die de romantici en hun meer traditionele voorgangers tegenover elkaar plaatsen, wordt niettemin pleitbezorger van vrijheid in de kunst. “Door me zo te overrompelen trof Shakespeare me in het hart. Zijn bliksemflits die met subliem geraas de hemel van de kunst voor me opende, verlichtte deze voor mij tot in de verste diepten. Ik herkende de ware grootheid, de ware schoonheid, de diepe waarheid van het drama. Tegelijk zag ik de erbarmelijke bekrompenheid van onze oude Dichtkunst van onwetende pedagogen en leraren. Ik zag...ik begreep...ik voelde...dat ik leefde en moest opstaan en wandelen.” Het werk van Shakespeare zal de componist zijn leven lang vergezellen, vanaf de *Fantaisie dramatique*, gemodelleerd naar *The Tempest* (1830), tot aan zijn ultieme meesterwerk *Les Troyens* (1858) waarvan het onderwerp, ontleend aan Vergilius, een onmiskenbaar shakespeareaanse structuur en bezieling vertoont.

Zielenroerselen in plaats van abstracties

Berlioz, uitnemend kenner van de regels van de klassieke muziek, begint zijn eigen revolutie. Zijn *Symphonie fantastique*, eind 1830 gecreëerd in het Conservatorium, ademt een geheel nieuw elan dat Franz Liszt - trouw pleitbezorger van Berlioz in Duitsland - en het ervaren publiek dolenthousiast maakt. Berlioz vertolkt daarin wat Victor Hugo datzelfde jaar uitdrukt in het voorwoord bij zijn drama *Hernani*: liever dan zich te hechten aan abstracte inhouden moet de muziek voortaan zielenroerselen weergeven en de complexiteit van passies. Als antwoord op dit manifest waarin de verbeelding in dienst wordt gesteld van de expressiviteit vernieuwt Berlioz niet alleen de thema's (hier het aan de romantische literatuur ontleende verhaal van een jonge kunstenaar die uit liefdesverdriet een dosis opium slikt), maar hij toont een radicaal nieuw schrift waarin alleen de instrumenten de stem van de ziel zijn. De muziek wordt dus beschouwd als een autonome taal, die beter dan woorden de innerlijke wereld en haar geheimen kan uitdrukken.

Paganini als mecenas

Met *Roméo et Juliette*, zijn derde symfonie, vervolgt de componist zijn verkenning van klank en harmonie. Het werk, geschreven in 1839, is opgedragen aan zijn mecenas, de grote violist Niccolò Paganini. Onverwacht meldt deze zich als genereus weldoener na op een decemberavond in 1838 de *Symphonie fantastique* en *Harold in Italië* te hebben ontdekt, gedirigeerd door Berlioz zelf. Al de dag na dit concert waarvan hij zal bekennen dat hij “al die jaren nooit iets dergelijks heeft ervaren” schrijft hij hem: “Beethoven is dood; slechts Berlioz kon hem weer tot leven wekken”, en biedt hem twintigduizend francs. Deze buitengewoon royale gift bevrijdt de jonge kun-

‘Kunst heeft geen boodschap aan boeien, grenzen en knevels, zij zegt tot het genie: ga, en laat hem los in die grote poëzietuin waarin geen verboden vrucht is’ – Victor Hugo

stenaar even van zijn dringende schulden en van zijn taken als muziekcriticus en stelt hem eindelijk in staat om zich uitsluitend te wijden aan het componeren.

Een groot werk vol passie en fantasie

Al jaren droomt hij van een groot werk maar hij aarzelt lang over de definitieve keuze van thema en vorm ervan, hoewel hij *Romeo and Juliet* van Shakespeare al beschouwt als een geschikt onderwerp, waarin “alles klaar ligt om op muziek gezet te worden” (1832). Hij wil “een groot werk schrijven, volgens een nieuw breed opgezet plan, een grandioos werk vol passie en fantasie, waardig om te worden opgedragen aan de illustere kunstenaar aan wie ik zoveel te danken heb. Na een vrij lange periode van besluiteloosheid ben ik uitgekomen bij het idee van een symfonie met koren, zangsolo's en koorrecitatief, waarvan het drama van Romeo en Julia het sublieme en altijd weer nieuwe onderwerp zou zijn!”

Uitzonderlijk modern

Berlioz gaat heel vrij om met het stuk van Shakespeare. In veel opzichten lijkt *Roméo et Juliette* qua vorm een compromis tussen symfonie en oratorium. Maar – en daarin schuilt de originaliteit – het werk gaat ook zijn eigen weg. Het kent verschillende functies toe aan zang en muziek, wat uitzonderlijk

George Clint *Harriet Smithson*

modern is. Alleen via de instrumenten leven de twee geliefden en wordt hun passie uitgedrukt, terwijl de verschillende koren ons informeren over de gebeurtenissen: een lange Proloog toont het verloop van het stuk, daarna wordt elke episode ingeleid door een koor dat de handeling uiteenzet, tenslotte becommentarieert een *Finale* de tragedie en de ontknoping op de wijze van een antiek koor. De solostemmen worden als instrumenten behandeld. Toebedeeld aan bijfiguren, versmelten zij in het muzikale geheel. Berlioz is ook vernieuwend door voor het orkest en de koren een enscenering te bedenken die veel weg heeft van echte dramaturgie. De componist geeft de volgende uitleg in het voorwoord bij zijn partituur (1847): "Dat de zang vrijwel vanaf het begin aanwezig is, dient om de geest van de luisteraar voor te bereiden op de dramatische scènes waarvan de gevoelens en passies zullen worden vertolkt door het orkest. Het is bovendien nodig om de koormassa's geleidelijk te introduceren in de muzikale ontwikkeling, een te subtiele verschijning van de koren zou de eenheid van de compositie teniet hebben kunnen doen. Dat in de beroemde scènes in de tuin en op het kerkhof de dialoog van de twee geliefden, de terzijdes van Julia en de hartstochtelijke gemoedsuitbarstingen van Romeo niet worden gezongen, dat de liefdesduo's en de wanhoop aan het orkest zijn toevertrouwd, daarvoor zijn vele begrijpelijke redenen. In de eerste plaats, en dat alleen al zou voldoende rechtvaardiging zijn voor de auteur, dat het een symfonie betreft en geen opera. Verder, omdat dergelijke duo's al talloze malen vocaal door de grootste meesters zijn behandeld, was het zowel voorzichtig als interessant om een andere uitdrukkingwijze te vinden. Juist het verheven karakter van deze liefde maakte het beschrijven

ervan zo gevaarlijk voor de musicus dat hij zijn fantasie een bewegingsvrijheid moest geven die de concrete betekenis van gezongen woorden hem niet zou hebben gelaten zodat hij zijn toevlucht moest nemen tot de taal van de instrumenten, een taal die rijker is, gevarieerder, minder beperkt en, juist door zijn vaagheid, onvergelijkkelijk veel krachtiger."

Met het ontstaan van de dramatische symfonie, een nieuw genre, verlaat de muziek dus haar louter decoratieve karakter en wordt een zelfstandige expressiemiddel. Dat is de uitvinding van de Romantiek. Het idee is nieuw en Berlioz brengt het hier schitterend ten uitvoer.

Ovaties van de romantici

Roméo et Juliette wordt voor het eerst uitgevoerd in het Conservatorium van Parijs op 24 november 1839 onder leiding van de componist voor een publiek van kunstenaars en intellectuelen, 'de hoofden van Parijs' volgens Balzac. Het werk reist snel Europa rond – Wenen, Praag, Sint-Petersburg, Weimar – waarbij Berlioz de uitvoeringen vaak zelf dirigeert. Het brengt Richard Wagner in verrukking evenals de jonge Gounod en krijgt ovaties van de romantici, die zich erin herkennen, maar er zijn ook kritische geluiden. De partituur krijgt zijn definitieve vorm pas bij de publicatie in 1847. In de loop van tijd heeft Berlioz talrijke passages gewijzigd en ingekort – met name de *Proloog*, het *Scherzo* van Koningin Mab en de *Finale* – en maakte zo korte metten met zijn critici.

Vertaald door Ada Matze-Leene.

ROMÉO ET JULIETTE: MUZIEK EN DANS ALS BROER EN ZUS

Margriet Prinssen

‘Wat me vooral inspireerde, was de muziek van Berlioz’, vertelt Sasha Waltz. ‘Het is geen opera, maar een “symphonie dramatique”. Berlioz vond een nieuwe manier uit om emoties te verbeelden op toneel die enorm inspirerend werkte. Zijn compositie geeft me de ruimte en vrijheid om zang, dans en muziek op een andere manier met elkaar te verbinden. Het idee van een *Gesamtkunstwerk* wordt erdoor gestimuleerd.’

ROMÉO ET JULIETTE

Roméo et Juliette is in 2007 bij de Parijse Opera in première gegaan, met dansers van het *Ballet de l'Opéra de Paris*. In 2012 was de voorstelling te zien in La Scala in Milaan met het eigen gezelschap van Sasha Waltz, en in 2015 in Berlijn, de stad waar de choreografe woont en waar haar gezelschap is gevestigd. Sasha Waltz studeert *Roméo et Juliette* in Amsterdam in met twintig dansers – solisten en een deel van het corps de ballet – van Het Nationale Ballet.

Voor Nationale Opera & Ballet is het een bijzonder moment. Na de fusie tot een groot nationaal instituut voor opera en ballet is het voor het eerst sinds lange tijd dat de twee gezelschappen ook op het podium samen te zien zijn.

In dit artikel vindt u, behalve een gesprek met de choreografe, ook de ideeën van de beide artistiek directeuren, Pierre Audi en Ted Brandsen, over deze bijzondere productie.

Het idee om haar *Roméo et Juliette* te laten ensceneren komt van de betreurde Gerard Mortier (1943-2014), destijds directeur van de Parijse Opera, en zijn collega bij het ballet, Brigitte Lefèvre, vertelt Sasha Waltz: “Het is een van de weinige werken in het wereldrepertoire waarin zowel ballet als opera voorkomen, vandaar dat Mortier graag mijn visie op het stuk wilde zien. Toen ik voor het eerst naar Berlioz’ *Roméo et Juliette* luisterde, was ik enorm onder de indruk; het is zulke mooie muziek! Zijn compositie is een hoogtepunt van de Romantiek: enerzijds vol grote gevoelens, maar tegelijk ingetogen en subtiel. De koor- en solozangpassages omlijsten de zuiver instrumentale delen; volgens Berlioz kon de grootsheid van deze liefde beter door instrumenten dan met zang worden uitgedrukt. Vooral in de symfonische stukken geeft hij enorm veel ruimte, die mij als choreograaf weer de mogelijkheid biedt om het verhaal op mijn eigen manier te vertellen, met behulp van de bewegingstaal van de dansers.”

Ademen met de muziek

“De dansers volgen niet de muziek, ze hebben een onafhankelijke dramaturgische lijn. Voor mij als choreograaf is het belangrijk om als het ware te ademen met de muziek, maar er niet de slaaf van te zijn. Het is geen opera, het is een ‘symphonie dramatique’, dat levert andere mogelijkheden op. De rol van de dirigent is altijd wezenlijk, maar nu misschien nog meer dan normaal. Hij bepaalt het tempo en de dansers moeten hun rol zo goed kennen dat ze mee kunnen gaan met zijn tempi. Ik zie muziek en dans als broer en zus, ze zijn vrij ten opzichte van elkaar, maar ze hangen wel nauw samen. In de oorspronkelijke versie heb ik met Gergjev gewerkt, nu met Kazushi Ono. Het is altijd weer ontzettend spannend om met een nieuwe dirigent te werken.”

Een zee van zwarte ruimte

“Een nieuwe productie maken begint voor mij meestal met beeld. Ik moet eerst een idee hebben van hoe het er op toneel uit gaat zien, dus ik werk altijd heel nauw samen met de vormgevers. Ik wilde in elk geval de archetypes van ouderwetse ensceneringen uit de wereld helpen en daarvoor had ik een abstract decor nodig. Uiteindelijk hebben we gekozen voor een vlakke vloer met twee panelen die in het begin boven op elkaar liggen en in de loop van de voorstelling van positie veranderen. Het zijn een soort eilanden in een zee van zwarte

ruimte. De veranderingen in het decor lopen in zekere zin parallel aan de dramaturgische lijn. De panelen gaan steeds meer omhoog, tot een van de twee als het ware een balkon vormt, bij de beroemde balkonscène. Aan het eind vormen ze een omlijsting, een soort graf, voor de begrafeniscène.”

Kleurrijk

“De twee families staan letterlijk tegenover elkaar, de Montagues zijn in het wit gekleed, de Capulets in het zwart. In de loop van de voorstelling verandert dat langzaam in meer kleurrijke kostuums; aan het einde gaan ze allemaal gekleed in dezelfde kleur, een variant van crème, met uitzondering van de Broeder, de geestelijke die als vertrouweling van Romeo en Julia optreedt.

Het licht is werkelijk fantastisch, David Finn is iemand met wie ik graag werk. Het is een heel sculpturaal, ongelooflijk sferisch en briljant lichtontwerp. Ook de kostuums hebben een bijzondere kwaliteit, ze zijn heel sterk, bijna als schilderijen.”

Alter ego in dans

“De voorstelling meandert als het ware tussen meer abstracte en meer emotioneel geladen delen. De drie solisten zijn duidelijke karakters, alle andere personages behoren tot een groep, van de ene familie of van de andere. Het corps de ballet is heel krachtig. Het gaat om een oorlog tussen twee families, dat moet je voelen. Ik heb niet letterlijk Shakespeares verhaallijn aangehouden; bij de droomachtige passages in Berlioz' muziek vertel ik mijn eigen verhaal.



Roméo et Juliette (2012)

SASHA WALTZ



De gerenommeerde choreografe Sasha Waltz heeft een heel eigen vorm van muziektheater ontwikkeld in de loop van haar ruim twintigjarige carrière. Ze zoekt altijd een dialoog met andere kunstvormen: beeldende kunst, klassieke muziek en opera.

In september 2014 was bij De Nationale Opera haar veelgeprezen versie van Monteverdi's *Orfeo* te zien. Met *Dido & Aeneas* (2005) maakte ze haar debuut als operaregisseur en ontwikkelde ze een nieuw genre: de choreografische opera. Met succes: *Die Welt* sprak van “een zeldzaam poëtische beleving, geraffineerde minimalistische pracht met kleine stappen en grote lijnen” en *Le Monde* van “een totaalbeleving die een weldaad is voor oog en oor”.

Haar gezelschap Sasha Waltz & Guests is gevestigd in Berlijn en werd in 2013, het twintigste jaar van zijn bestaan, benoemd tot Cultureel Ambassadeur van de Europese Unie.



Roméo et Juliette (2012)

De meeste impact heeft de rol van de Broeder; zijn karakter is heel krachtig en hij heeft een alter ego, een danser die hem spiegelt. De hoofdrollen Romeo en Julia worden eveneens gedanst, maar niet gespiegeld in de zang. De tenor zingt dus niet de rol van Romeo en de sopraan is niet Julia, zij vertegenwoordigt de stem van de liefde. Niet de moraal of de politiek of de economie, alleen de liefde.”

Nu is het terrorisme actueel, in 2007 was het vooral het conflict tussen Israël en Palestina dat in mijn achterhoofd meespeelde. Oorspronkelijk wilden we een decor bouwen waarin een muur in het midden stond, maar dat was, nog afgezien van de beperkingen die het praktisch op zou leveren, een veel te concrete vertaling van een realistische situatie. Wel zijn er in de kostuums nog subtiele verwijzingen naar de Joods-Palestijnse kwestie overgebleven. Maar het publiek zal er anders naar kijken, met de actualiteit van nu.”

‘De meeste impact heeft de rol van de Broeder; zijn karakter is heel krachtig en hij heeft een alter ego, een danser die hem spiegelt.’

Liefdesverhaal?

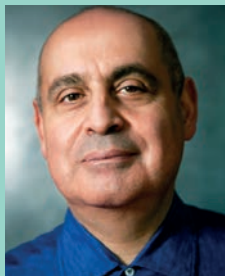
“*Roméo et Juliette* staat bekend als het ultieme liefdesverhaal, maar eigenlijk ben ik het daar helemaal niet mee eens. Julia is een meisje van veertien. Ze weigert te trouwen met een man die veel ouder is dan zij en ze zet een radicale stap om te ontvluchten aan de ouderlijke macht. Een meisje van veertien! Op die leeftijd zijn jongeren nog zo fragiel, zo beïnvloedbaar. En Julia is, hoe jong ook, al heel stevig; ze weet dat ze een risico neemt, maar haar wil is zo sterk.

De rol van de religie in het verhaal is groot. De Broeder helpt Roméo en Juliette om te ontsnappen, in de hoop dat door hun verbintenis een einde aan de oorlog komt. Hun dood is een offer. In zijn compositie is Berlioz aan het eind enigszins hoopvol. Als de twee dode lichamen worden gevonden, sluiten de families vrede.”

Trilogie

“Voor mij vormt *Roméo et Juliette* in zeker zin het afsluitende deel van een trilogie die is begonnen met *Dido & Aeneas* (2005) en waarvan het tweede deel *Medea* (2007) was. Een drieluik over liefde en dood – liefde die door de maatschappij wordt geofferd en tot de dood leidt. De eerste twee stukken zijn gebaseerd op de mythologie, met personages die bijna abstract zijn of een symboolfunctie innemen, terwijl *Roméo et Juliette* heel dicht bij onszelf staat.

PIERRE AUDI OVER ROMÉO ET JULIETTE



Waarom deze 'dramatische symfonie' voor koor, orkest en solisten?

Audi: "Het is een lange tijd geleden dat we bij DNO *Roméo et Juliette* hebben uitgevoerd, dat was een concertante versie met Simon Rattle in het Concertgebouw. In de lijn van alle andere werken die we van Berlioz hadden - *La damnation de Faust*, *Béatrice et Bénédicte*, *Les Troyens* en recentelijk nog *Benvenuto Cellini* - ligt het voor de hand ook dit stuk uit te voeren. Met choreografe Sasha Waltz hebben we eveneens een band, door de producties van *Dido and Aeneas* en *Orfeo* die hier te zien waren."

Waltz heeft een eigen dansgroep. Doen haar dansers ook mee?

Audi: "De eerdere producties waren met de eigen dansers van Waltz, maar *Roméo et Juliette* maakte zij voor de balletgezelschappen van Parijs en later ook Milaan. Voor de voorstellingen hier heb ik Het Nationale Ballet gevraagd om samen te kunnen werken met hun solisten en corps de ballet. Het is een uitgelezen kans om de samenwerking tussen opera en ballet vorm te geven."

Waarom Waltz?

Audi: "Sasha Waltz is een choreografe die als geen ander zang en dans weet te integreren in haar voorstellingen. Zij houdt enorm van opera en zij kenmerkt zich door een kleurrijk en divers repertoire, dat de grenzen van dans en ballet verre overstijgt. Ze heeft een open geest ten opzichte van andere disciplines. Tegelijkertijd is haar stijl zeer muzikaal. Wat ik eveneens waardeer is haar grote belangstelling voor de mythische wereld. Zij durft het aan om een klassiek verhaal te vertellen in dans, waarbij zij bovendien ingenieus gebruik maakt van de architectonische ruimtes waarin die vertelling plaatsvindt."

Staat er meer samenwerking op stapel tussen opera en ballet?

Audi: "Niet op heel korte termijn, maar voor de toekomst denken we al wel aan werk van Stravinsky, die dans en muziektheater veelvuldig in zijn oeuvre integreert."

Willem Bruls

TED BRANDSEN OVER ROMÉO ET JULIETTE



Hoe bijzonder is het dat ballet en opera nu samenwerken?

"Ik vind het een belangrijke en goede ontwikkeling om samen met De Nationale Opera een productie te maken, zeker nu we sinds 2014 ook officieel gefuseerd zijn. Vroeger gebeurde dat sporadisch: zelf heb ik in 1994 een choreografie gemaakt bij *Symposium* van Peter Schat en als danser heb ik meegewerkt aan *Pique Dame* (1981), met een choreografie van Rudi van Dantzig. In de operageschiedenis heeft ballet lang een ondergeschikte rol gespeeld; dans moest vooral decoratief zijn en de pauzes opvullen."

Wisselwerking

"Sasha Waltz is een bijzondere choreografe die nieuwe manieren bedenkt om opera en ballet te verbinden en als het ware een nieuwe taal te creëren. Zij maakt een interessante mengvorm waarin zowel zang als dans volkomen tot hun recht komen. Een artistieke dialoog tussen twee kunstvormen. In haar *Orfeo* (2015) was al een mooie, organische vermenging te zien van de disciplines, met musici die dansen, dansers die zingen en zangers die ook met hun bewegingen deel uitmaken van het geheel. In *Orfeo* waren haar eigen dansers te zien, die geschoold zijn in hedendaagse dans. Het zal nu heel anders worden, als zij gaat werken met balletdansers die een wezenlijk ander idioom hebben. Voor het publiek zal het een verrijkende ervaring worden en ik hoop dat veel balletliefhebbers naar opera komen kijken en andersom ook veel operafans zich zullen laten verrassen door de rijkdom van ballet."

Helder en puntig

"Zelf heb ik haar *Roméo et Juliette* twee keer gezien: in Parijs met balletdansers en in Berlijn met haar eigen gezelschap. De energie is anders. Ballet schept meer helderheid en puntigheid, terwijl haar dansers heel organisch bewegen. Je kunt het vergelijken met twee uitvoeringen van dezelfde componist: de een door een barokorkest, de ander door een symfonieorkest. Beide kunnen heel waardevol zijn maar de ervaring is anders."

Margriet Prinssen





JAN BOUWS



Jan Bouws (1937) volgde de regieopleiding aan The National School of Opera in Londen. Vanaf eind 1960 tot 1999 was hij verbonden aan De Nederlandse Opera als regisseur, hoofd regie en artistiek leider van de Operastudio.

Bouws regisseerde daarnaast producties bij Opera Forum, het Holland Festival, de Zomeropera, Opera Summerborn en de Amsterdamse Kameropera. Zijn internationale carrière bracht hem onder andere in Kaapstad, Johannesburg, San Diego, Edinburgh, Riga, Dublin, Brussel en Szeged.

Tevens was hij docent operaregie aan de Conservatoria van Maastricht en Zwolle. Tot voor kort was hij als artistiek adviseur en regisseur nauw betrokken bij de producties van Opera Trionfo. Jan Bouws is op 25 april 2014 benoemd tot Officier in de Orde van Oranje Nassau.

'OPERA IS MIJN GROTE PASSIE'

Margriet Prinssen

'Vijftig jaar geleden was ik er al bij', zegt Jan Bouws, met een hem kenmerkend mengsel van trots en bescheidenheid. Bouws heeft vrijwel de hele vijftig jaar DNO van dichtbij meegemaakt: eerst als manusje van alles, later als regie-assistent, regisseur en het grootste deel van de tijd als hoofd regie.

Van jongs af aan was hij gefascineerd door opera. Als negenjarige jongen zat hij op zondagmiddag al aan de radio gekluisterd. Om twee uur begon het operaprogramma bij de Vlaamse omroep, hij weet het nog goed. Hij komt uit een muzikaal nest: zijn vader was musicus en musicoloog. Zijn ouders namen hem al vroeg mee naar concerten en opera's. Hij wist al heel vroeg wat hij wilde: geen zanger of musicus worden maar operaregisseur: "Ik trommelde de kinderen uit de buurt op om opera na te spelen. De eerste opera die ik heb gezien was *Carmen*, die heeft een onuitwisbare indruk gemaakt. *Carmen* speelt sowieso een belangrijke rol in mijn leven; ik heb alle versies wel eens geregisseerd. De versie met recitatieven, die met dialogen en de versie van regisseur Peter Brook met vier zangers en twee acteurs: heel sober, maar prachtig."

Directies

Na zijn middelbareschooltijd kreeg hij een beurs aan de National School of Opera in Londen, die destijds onder bescherming stond van Benjamin Britten en Peter Pears en werd geleid door Joan Cross, de beroemde sopraan die alle grote rollen in Brittens opera's creëerde. Op zondagmiddag mocht hij altijd bij haar komen lunchen, al moest hij er een symbolisch bedrag van 'two and sixpence' voor betalen. Een uitgebreide lunch was zeer welkom want doordeweeks leefde Jan van 'fried eggs on toast'; de beurs was maar klein en hij besteedde zijn geld liever aan theater- en operabezoek. Na zijn studie kreeg hij in 1960 meteen een baan bij de opera (toen

nog de voorloper van DNO), als manusje van alles. "Ik had een hongerloon. Meestal moest ik op driekwart van de maand naar de lommerd, om wat te verpanden en dat kocht ik dan de eerste van de volgende maand weer terug."

Bouws heeft met de nodige directies te maken gehad: "In het begin met Piet Tiggers, maar die had weinig op met het operabedrijf. Maurice Huisman was de eerste echte intendant; hij was betrokken bij de oprichting van DNO in 1964; later werd DNO achtereenvolgens geleid door Jaap den Daas, Hans de Roo, Jan van Vlijmen en - vanaf eind jaren tachtig - het 'gouden duo' Pierre Audi en Truze Lodder."

Een ideale proeftuin

In de beginperiode onder Huisman was hij regie-assistent: "Het was toen nog een repertoiregezelschap, dus we speelden producties heel lang door. Voor mij was het een ideale proeftuin. Aan de hand van het regieboek maakte ik me een flink aantal opera's eigen en ik kon er ook mijn eigen interpretatie aan geven. In mijn vrije tijd maakte ik eigen theaterproducties. Intussen waren mijn ouders naar Zuid-Afrika verhuisd; mijn vader doceerde Muziekwetenschap aan de Universiteit van Stellenbosch. Omdat ik geen uitzicht had op een eigen regie bij DNO nam ik in mei 1967 ontslag om in Zuid-Afrika een aantal opera's te gaan maken, waaronder, uiteraard, *Carmen*. Een week na het ontslaggesprek werd ik al gebeld of ik terug wilde komen en nog hetzelfde jaar maakte ik mijn regiedebuut met Britten's *Albert Herring*.

Warm bad

Vanaf 1973 vormden Hans de Roo en Nando Schellen het nieuwe directieteam. 'Mensen zeggen vaak: 'Hou nou eens op over die periode Hans de Roo', omdat het irritant is elke keer weer te horen hoe geweldig het toen was. Dat begrijp ik maar het was voor mij ook echt een warm bad. Het gezelschap was hecht en klein genoeg om het gevoel te hebben van één grote familie. Ik regisseerde veel opera's uit het gangbare repertoire maar ook bijzondere opera's als *La voix humaine* (Poulenc), *Le Rossignol* (Stravinsky) en *De Droom* (Ton de Leeuw), waaraan Rudi van Dantzig en Toer van Schayk meewerkten als choreograaf en ontwerper. In die tijd was het nog zo dat er af en toe ballet voorkwam in opera, maar dan vooral in een ondergeschikte rol, als divertissement. In *De Droom* was dat een evenwaardige verhouding en dat was een doorbraak. Curieus



Ton de Leeuw, *De Droom* in regie van Jan Bouws (1965)

overigens, dat het bijna vijftig jaar moest duren voor er opnieuw een voorstelling zou worden gepresenteerd waarin opera en ballet een evenwaardige rol spelen, namelijk binnenkort bij *Roméo et Juliette*."

Opera Studio

"Toen Jan van Vlijmen in 1986 als nieuwe artistiek directeur bij Het Muziektheater aantrad veranderde er veel voor mij. Hij heeft ongetwijfeld heel goede dingen gedaan, maar ik vond hem erg afstandelijk. Dankzij Guus Mostart (zie het interview met Mostart in Odeon 100) mocht ik blijven. Ik was artistiek leider van de Opera Studio en daar was van Vlijmen niet in geïnteresseerd. Hij heeft die meteen afgeschaft. Onbegrijpelijk want de Opera Studio heeft zoveel betekend voor het opleiden van met name Nederlandse zangers, onder andere Adriaan van Limpt, Charlotte Margiono, Roberta Alexander en Jan Blinkhof. We maakten eigen producties, waar we het land mee doortrokken.

De opleiding was heel allround, met vocale coaching, Italiaanse les, bewegingslessen en schermles, en de zangers deden in kleine maar ook grote rollen bij dno podiumervaring op. Zelf gaf ik ook nog les op de conservatoria in Maastricht en Zwolle, ik regisseerde eigen producties, was hoofd van de regieafdeling en coachte de zangers van de Opera Studio. Als 'operaholic' heb ik dat allemaal weten te combineren, al vraag ik me nu soms af hoe."

Gouden duo

"Met de verhuizing van de Stadsschouwburg naar het Muziektheater in 1986 was het afgelopen met het familiegevoel. De verandering was groot. Van iedereen kennen en bij alles betrokken zijn, werd het een veel bureaucratischer geleid bedrijf. Dat kon ook niet anders, het ballet kwam erbij en de gastprogrammering. Alles was zoveel groter en formeler. Het was een enorme overgang vanuit een betrekkelijk overzichtelijke situatie als reisgezelschap zonder eigen theater naar een groot eigen theater met veel nieuw personeel in een gigantische organisatie. Die eerste jaren waren bovendien spannend, onder andere omdat we onder Van Vlijmen al vrij snel aankoersten op een financiële catastrofe. Ik herinner me nog goed dat de net aangestelde Truze Lodder, na het gedwongen

vertrek van Van Vlijmen, op een van haar eerste dagen het personeel toesprak dat we moesten oppassen, anders konden de volgende maand geen salarissen worden betaald. Gelukkig vormde zij een 'gouden duo' met Pierre Audi die een jaar later aantrad. Ik ben nog mee geweest naar het Almeida-theater in Londen om kennis te maken met zijn werk. Het was een waagstuk om de toen jonge Audi te benoemen, maar wat heeft dat fantastisch uitgepakt!"

Formidabel intense kracht

"Ik bleef onder Audi nog ruim tien jaar als hoofd van de regieafdeling nauw betrokken bij de artistieke kant. Ik was ongeloflijk onder de indruk van zijn eerste Monteverdi-opera, *Il ritorno d'Ulisse in patria* in 1990. Die strakke vorm, die sobere aankleding, die prachtige vormgeving die de essentie van de opera raakt. Muziektheater met een formidabel intense kracht. Hij heeft de mogelijkheden van het immense toneel en van de grote toneelopening, de orkestbak en de zaal als eerste maximaal benut, waardoor in zijn producties het publiek veel directer in de handeling werd betrokken, vooral bij de Monteverdi-cyclus en later natuurlijk bij Wagners *Ring*."

"In 1999 werd mij een fantastisch afscheid aangeboden in Het Muziektheater en daarna ben ik nog een aantal jaren doorgegaan met regisseren en lesgeven. Ik was betrokken bij de Raad van Cultuur en het Fonds Podiumkunsten als lid van de Commissie Muziektheater. In 2014 ben ik totaal verrast met mijn koninklijke onderscheiding als Officier in de Orde van Oranje Nassau. Ik zie het vooral als waardering voor mijn streven tijdens mijn artistieke leven: het creëren van mogelijkheden voor jonge Nederlandse zangers."

Talent

"Ik ben blij dat DNO nu weer een talentontwikkelingsproject heeft opgezet. In de tussentijd was er wel weer een Opera Studio (onder leiding van Hans Nieuwenhuis), waar Pierre Audi ook twee producties heeft geregisseerd. Maar nu is er sinds een paar jaar ook echt in huis een afdeling die zich bezighoudt met talentontwikkeling. De geestige encenering van Poulencs *Les Mamelles de Tirésias* was een mooie stap voor talentontwikkeling. Ik zie de toekomst van de opera met vertrouwen tegemoet."

Verklaar uw liefde aan De Nationale Opera en word Vriend!

VRIENDEN
VAN DE
NATIONALE
OPERA

VRIENDEN
VAN DE
NATIONALE
OPERA

Bent u operaliefhebber? Wilt u meer weten over opera en de producties van DNO? Draagt u DNO een warm hart toe? Word dan lid van de Vereniging Vrienden van De Nationale Opera. Als Vriend kunt u profiteren van het Vriendenabonnement, het Vriendenbulletin, exclusieve repetities, operareizen, filmavonden en lezingen. Bovendien steunt u De Nationale Opera! Kijk voor meer informatie op onze website: www.vrienden.dno.nl



Ben je jonger dan 30 jaar?

Word dan lid van Fidelio, de Jonge Vrienden van De Nationale Opera. Fidelio organiseert speciale activiteiten rondom voorstellingen van De Nederlandse Opera zoals borrels, exclusieve inleidingen, operacursussen en meet & greets met artiesten.

Vrienden van De Nationale Opera
Waterlooplein 22 1011 PG Amsterdam
Telefoon (020) 551 8282
e-mail operavrienden@operaballet.nl

FOYERAVONDEN IN NATIONALE OPERA & BALLET

Leer alles over de nieuwe producties

Foyeravonden bieden verdieping voorafgaand aan een nieuwe productie. In gesprekken met artistiek betrokkenen komen thema's uit de voorstelling en muziek aan bod. Exclusieve optredens, bijzondere voorproefjes op decors en/of kostuums en informele ontmoetingen met cast- of crewleden na afloop bij een drankje aan de bar. Een heuse *soirée musicale!*

De foyeravonden vinden plaats op maandagavond:

15 februari 2016	<i>Chovansjtsjina</i>
18 april 2016	<i>Don Giovanni</i>
23 mei 2016	<i>Transatlantic</i>
30 mei 2016	<i>Pique Dame</i>

Prijs

Standaard	€ 15
Vrienden, Donateurs en Geefkringleden	€ 10
Studenten	€ 7,50

Tickets zijn verkrijgbaar via de kassa of operaballet.nl/foyeravond



LANCERING NATIONALE OPERA & BALLET GEEFKRINGEN

Op 15 april gaat *Roméo et Juliette* in première bij Nationale Opera & Ballet: de eerste samenwerking van De Nationale Opera en Het Nationale Ballet in twintig jaar. Deze bijzondere samenwerking vormt een mooi moment om onze nieuwe gezamenlijke Nationale Opera & Ballet Geefkringen te introduceren.

Er bestaan al geefkringen voor zowel Het Nationale Ballet als De Nationale Opera afzonderlijk: vaak willen liefhebbers van opera of ballet immers gericht een van deze kunstvormen steunen. Sinds de fusie van Het Nationale Ballet en De Nationale Opera krijgen wij echter steeds vaker de vraag of het ook mogelijk is om béide kunstvormen te steunen. Daarom kunt u vanaf nu Patroon worden van Nationale Opera & Ballet. Als Bronzen, Zilveren, Gouden en Diamanten Patroon steunt u opera én ballet en wordt u bij zowel opera- als balletproducties uitgenodigd om een kijkje achter de schermen te nemen. Op onze website operaballet.nl/steunons kunt u meer informatie vinden over de Nationale Opera & Ballet Geefkringen.

‘De Nationale Opera: warmte, wijsheid, uitdaging, creativiteit, schoonheid, verleiding, in beeld en muziek. Daar verbind ik mij graag aan, niet alleen als bezoeker maar ook als donateur!’
John Endlich, donateur



JAARLIJKS DONATEURS- EVENEMENT: BEZOEK REPETITIE ROMÉO ET JULIETTE

Ieder jaar nodigen wij onze OperaDonateurs uit voor een bezoek aan een repetitie in de grote zaal van een productie die bijna in première gaat. Vorig jaar bezochten onze donateurs de orkest-toneelrepetitie van *Benvenuto Cellini* van Hector Berlioz in de regie van Terry Gilliam, met de kleurrijke entree van de grote carnavalspoppen. OperaLiefhebbers, OperaBewonderaars, Paladijnen en Mecenassen konden van tevoren intekenen voor een bezoek aan onze afdeling Audio, Video en Media, die onder andere verantwoordelijk is voor de opnamen van alle repetities en optredens die zich op het podium afspelen.

Dit jaar vindt het donateursbezoek plaats op dinsdag 12 april en staat een repetitie van *Roméo et Juliette* op het programma. Alle donateurs worden eind februari uitgenodigd voor dit bezoek.

Wilt u ook komen? Word OperaDonateur!

MEER WETEN OVER SCHENKEN AAN DNO?

Wilt u meer weten over schenken aan De Nederlandse Opera, neemt u dan contact op met Christine Philips, via steun@operaballet.nl of per telefoon +31 (0)20 551 8312, of vraag de donateursbrochure aan op operaballet.nl/steunopera.

IL MATRIMONIO SEGRETO | HET GEHEIME HUWELIJK

DOMENICO CIMAROSA 1749-1801

Dramma giocoso per musica in due atti



Libretto

Giovanni Bertati

Wereldpremière

7 februari 1792, Hoftheater, Wenen

Muzikale leiding

Benjamin Bayl

Regie

Monique Wagemakers

Decor

Francesco Cocco

Kostuums

Federica Miani

Licht

Alex Brok

Dramaturgie

Klaus Bertisch

Carolina

Lilian Farahani

Elisetta

Florie Valiquette

Fidalma

Hanna-Liisa Kirchin

Paolino

Milos Bulajic

Il conte Robinson

Michael Wilmering

Geronimo

Mikheil Kiria

Nationaal Jeugd Orkest

Première

5 maart 2016, RABO theater Hengelo

Voorstellingen

11 maart 2016, Schouwburg Deventer (20.00 uur)

18 en 23 maart 2016, Stadsschouwburg Amsterdam
(19.30 uur)

31 maart 2016, Theater aan het Vrijthof Maastricht
(20.00 uur)

Duur

2 uur en 45 minuten, inclusief 1 pauze

Il matrimonio segreto is mede mogelijk gemaakt door



Founding partners Opera Forward Festival

VandenEnde
FOUNDATION
ondernemend cultuurmecenaat

FONDS21

'IEDEREEN WAS GEOBSEDEERD DOOR HET HUWELIJK'

Janna Reinsma



Michael Wilmering



Lilian Farahani

Tijdens het Opera Forward Festival krijgt jong operatalent de kans te schitteren in *Il matrimonio segreto* van Domenico Cimarosa. 'Geweldig om een echt grote rol te mogen neerzetten', vindt Michael Wilmering (26), die de rol van Il conte Robsinson op zich neemt. Lilian Farahani (25) kruipt in de huid van Carolina: 'Ik verheug me vooral op het repetitieproces waarin je met elkaar gaat puzzelen, de karakters helemaal uitdiept, en de genialiteit van de partituur langzamerhand ontrafelt.'

Onder de noemer 'De Nationale Opera *talent*' worden er sinds 2012 diverse projecten en workshops voor jonge zangers georganiseerd – en voor ander jong muzikaal en creatief talent, zoals regisseurs, librettisten, dramaturgen en decorontwerpers. Ongeveer twee keer per jaar is er een grote *talent*-operaproductie te zien, zoals dit voorjaar *Il matrimonio segreto*. Niet elke opera is daarvoor even geschikt. "Een DNO *talent*-productie moet aan een aantal voorwaarden voldoen", licht DNO *talent*-coördinator Peter van der Leeuw toe. "Ze moeten liefst een flink aantal substantiële, gelijkwaardige en goed zingbare rollen bevatten. Met bijvoorbeeld twee sopranen, twee tenoren, twee bassen – van alles wat. Daarbij moeten we rekening houden met wat er voor jonge zangers mogelijk is – ze zingen nog geen Wagner, bij wijze van spreken, en de opera moet niet te lang zijn."

Van der Leeuw is medeverantwoordelijk voor de selectie van de zangers van *Il matrimonio segreto*. "Tijdens de audities voor *Il matrimonio* in juni 2015 vond er een voorselectie plaats met veertig jonge kandidaten. Over Lilian Farahani als Carolina werden we het vrij snel eens. Maar er kwam geen geschikte Conte Robinson uit. We hebben toen de jonge bariton Michael Wilmering benaderd en een aparte auditie voor hem belegd. Eerder had hij al in *Dialogues des Carmélites* gezongen en aan diverse talentworkshops en kleine concerten meegedaan. En hij is het geworden."

IL MATRIMONIO SEGRETO

De opera buffa *Il matrimonio segreto* | *Het geheime huwelijk* (1792) van Domenico Cimarosa was in 1976 voor het laatst bij De Nationale Opera te zien. Net als toen werken nu jonge talenten mee zoals Lilian Farahani en Michael Wilmering. Monique Wagemakers – destijds regieassistent, nu een veelgevraagd operaregisseur – tekent voor de regie.

Het ontwerp van decor en kostuums is van de winnaars van de eerste Dutch Opera Design Award: de twee jonge Italiaanse ontwerpers Francesco Cocco & Federica Miani. Hun ontwerp is getiteld 'Love Hidden in the Empty Closet'.

Il matrimonio segreto wordt opgevoerd in het kader van het Opera Forward Festival. Het is de eerste coproductie van De Nationale Opera *talent*, Opera Zuid en de Nederlandse Reisopera, met medewerking van NJO (Nationaal Jeugd Orkest).

Dubbele laag

Zowel Lilian Farahani als Michael Wilmering hebben al eerder aan avondvullende DNO *talent*-producties meegedaan: samen zongen ze Papageno en Papagena in *Die Zauberflöte*. Op de middag dat Odeon hen spreekt voor dit interview begroeten ze elkaar hartelijk in de gang, als oude bekenden.

Wanneer hebben jullie elkaar leren kennen?

Lilian: "Toen we in het eerste jaar van het conservatorium zaten, Michael in Utrecht en ik in Den Haag, deden we allebei mee aan *Orfeo ed Euridice* bij Paleis Soestdijk, dat zich rond maar ook *in* de hofvijver voor het paleis afspeelde. Dus daar hebben we elkaar voor het eerst ontmoet, in wetsuits in de modderige drab van de hofvijver."

Michael: "Daarna hebben we Papageno en Papagena gezongen, dat was een geweldige, leerzame ervaring. En datzelfde jaar deden we ook mee aan *Le nozze di Figaro* van de Dutch National Opera Academy. We vertolkten toen de rollen van de graaf en Susanna." Lachend: "Wat wel een beetje vergelijkbaar is met wat we nu gaan doen: ik ben weer de graaf."

Lilian: "In *Le nozze* heeft de graaf weliswaar zijn gravin, maar zit hij steeds achter het kamermeisje aan, dat hem afwijst. Dat was ik. In *Il matrimonio segreto* zitten we eigenlijk weer in een vergelijkbare rol." Lachend: "Dus ik verwacht dat het afwijzen van Michael wel vertrouwd zal aanvoelen... Het wordt voor ons wat dat betreft eigenlijk *business as usual!*"

Waar verheugen jullie je het meest op?

Michael: "Recent zong ik een paar kleine rollen, in *Dialogues des Carmélites* en *Ariodante* bijvoorbeeld. Ik vind het geweldig om nu weer een echt grote rol te gaan neerzetten. Hoe ga ik die interpreteren, aanscherpen en verbeteren? Dat geeft veel verantwoordelijkheid en daar houd ik van. Ik vind het fantastisch om de mogelijkheid te hebben om samen met regisseur Monique Wagemakers mijn personage vorm te geven."

Lilian: "Ik heb er ook veel zin in, maar ben er ook heel nerveus over – ik sta bijna de hele opera op het podium. Waar ik me nu vooral op verheug is het repetitieproces waarin je met elkaar gaat puzzelen, de karakters helemaal uitdiept, en met de partituur erbij steeds meer dingen ontdekt, en je de genialiteit van zo'n partituur langzamerhand ontrafelt. In mijn ervaring wordt het werken aan een opera alsmaar leuker naarmate de repetities vorderen, omdat je steeds meer tot de kern komt van een stuk en tot de vele lagen van je personage."

In Il matrimonio segreto wil iedereen met iemand trouwen, maar meestal om de verkeerde redenen. Hebben jullie je al een beeld kunnen vormen van de personages?

Lilian: "Mijn personage Carolina en haar echtgenoot Paulino



Decor- en kostuumontwerp van Francesco Cocco & Federica Miani

zijn uit liefde getrouwd, maar hebben dat wel heimelijk gedaan, en zijn in zekere zin geobsedeerd door hun geheime huwelijk. De graaf wil met Carolina trouwen, terwijl het aanvankelijk de bedoeling was dat hij haar zus Elisetta zou huwen – zo zou hij haar familie aan een adellijke titel helpen, en haar familie hém aan geld. Alle personages hebben zo hun eigen motieven om te doen wat ze doen. Maar ik zie Carolina niet als het onschuldige meisje dat louter uit liefde handelt, zoals ze vaak wordt gezien. Ik geloof gewoon niet dat iemand alleen maar goed is van binnen, dus zoek ik altijd naar een dubbele laag. Carolina heeft bijvoorbeeld een enorme strijd met haar zus Elisetta. Als de graaf Carolina boven haar oudere zus verkiest, is dat voor haar, ondanks het feit dat het haar situatie nog lastiger maakt, toch wel een triomfmoment. Dat wil ik Elisetta ook wel lekker gaan inwrijven op het podium.”

Michael: “Hoe ik de graaf ga belichamen en wat zijn drijfveren zijn, moet ik nog bespreken en uitdiepen met regisseur Monique Wagemakers. Wat in elk geval heel erg opvalt, en wat ik grappig vind, is dat iedereen zo geobsedeerd is door het huwelijk. Dat in die tijd trouwen zó belangrijk was, terwijl het nu bijna uitzonderlijk is om te trouwen.”

Wat vinden jullie van de keuze voor Il matrimonio segreto als talentontwikkelingsproductie?

Michael: “Het is een relatief eenvoudige opera waar je tegelijk wel heel veel mee kan experimenteren. Het lijkt me een goede

beslissing om niet een heel moeilijk stuk te nemen waar je je op kapot zingt. Zo is er voor ons ook meer ruimte om creatief te zijn.”

Lilian: “Ik vind hem soms behoorlijk lastig. Sommige opera's zijn op zo'n manier geschreven dat alles logisch voelt en de partituur je helpt, zowel stemtechnisch als theateraal, terwijl je hier soms denkt: Hoe kan je dit zo schrijven? Hoe moeilijk wil je het me maken? In die zin is het soms een uitdaging en is het spannend om te zien waar je uitkomt aan het einde van de rit. Aan de andere kant: omdat het een minder bekend stuk is hebben mensen ook een minder scherpomlijnd idee van hoe het zou moeten klinken.”

Met als risico dat jonge zangers de traditie gaan imiteren, of erdoor geïntimideerd worden?

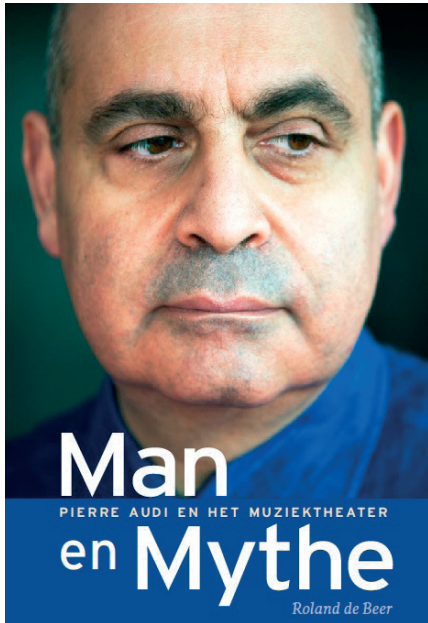
Lilian: “Ja. Nu kunnen wij als het ware zelf met dit stuk een traditie beginnen, en heeft het publiek minder verwachtingen van ‘hoe het hoort’.”



Decor- en kostuumontwerp van Francesco Cocco & Federica Miani



PIERRE AUDI: PORTRET IN 24 HOOFDSTUKKEN



Hoe komt het dat de Nederlandse operacultuur zo'n ongekennde bloei doormaakt? Hoe kon het dat Pierre Audi juist in Amsterdam uitgroeide tot 's werelds langst zittende operadirecteur aller tijden? Dat zijn de centrale vragen in *Man en Mythe – Pierre Audi en het muziektheater* van Roland de Beer, over een onconventionele regisseur en impresario, wiens obsessies met mythen en magie gepaard gaan met een strakke hand van organiseren.

Operakenner en laureaat van de Pierre Bayleprijs voor kritiek Roland de Beer ging voor *Man en Mythe* te rade bij ruim zeventig medewerkers, ex-medewerkers en familieleden van Audi in Europa, de VS en Beiroet. En hij reisde met Pierre Audi door Libanon, waar Audi als jongen naar school ging, schilderde en smalfilms maakte over mythologische onderwerpen.

Audi's muziektheater blijkt in belangrijke mate voort te spruiten uit een jeugd in een gespleten, historisch betekenisvolle omgeving. In het operaloze Libanon groeide hij op met mythologische figuren en bijbelverhalen, die hij later weer zou tegenkomen in het Europese theater en muziektheater. Tempelruïnes en oude begraafplaatsen vol mozaïeken en reliëfs boden hem als kind al de bijbehorende beeldverhalen.

Nadat een burgeroorlog de familie het land uit dreef, studeerde Audi geschiedenis in Oxford. In het Londense Almeida Theatre, waar volgens Pierre Audi 'alles wat ik ben en doe' is geboren, liggen belangrijke kiemen van Audi's werk bij De Nationale Opera en het Holland Festival. En in Park Avenue Armory in New York, een nieuw mega-centrum voor multidisciplinaire spektakels, werkt Audi nieuwe plannen uit.

'Een belangrijk stuk geschiedschrijving. Het leest als een spannend boek'

Jan Willem Loot, voormalig directeur NedPhO en Koninklijk Concertgebouworkest

'Dit boek komt dichterbij Pierre dan ik voor mogelijk heb gehouden'

Truze Lodder, zakelijk directeur De Nederlandse Opera 1987-2013

Hoe ontstond de chaos in de voormalige Nederlandse Opera waardoor van buitenaf de 'onbesmette' Audi als directeur werd aangetrokken? En hoe kwam de operacultuur dankzij Audi tot bloei, waardoor de hele wereld sindsdien met belangstelling meekijkt? Op deze én meer vragen geeft De Beer een antwoord in *Man en Mythe*, een portret in 24 hoofdstukken, opgebouwd uit interviews, analyses en reportages. Daarbij wordt ook uitvoerig ingegaan op Audi's repertoirekeuzes, zijn regiestijl, op zijn werk met zangers, dirigenten en koormeesters, op belangrijke adviseurs zoals dramaturg Klaus Bertisch en op de regies van Pierre Audi in het buitenland.

FRAGMENT

Even buiten Sidon, de stad van Pierre Audi's voorouders, ligt een tempelcomplex dat ooit gewijd was aan de god Esjmoen. Het complex is tegen een heuvel gedrapeerd. Er staan muren, er liggen bassins en kapotte toevoerkanalen. De rivier die erlangs stroomt heette ooit de Asklepios. Het moet het Lourdes van de Levant zijn geweest.

Dat kwam zo: Esjmoen, een jongen uit Beiroet, was aan het jagen bij Sidon. De godin Astarte werd gegrepen door zijn knappe uiterlijk. Ze moest en zou hem hebben. Dit kon niet goed gaan. Zij was een godin en hij een mens. Esjmoen werd er zo tureluurs van dat hij zichzelf ontmande. Helaas ging hij eraan dood. Maar Astarte bracht hem weer tot leven, maakte hem onsterfelijk en nam Esjmoen mee naar de goden in de hemel. Esjmoen is een god geworden van de geneeskunst, gespecialiseerd in zieke kinderen. Weinig Feniciërs zullen hebben bevroed dat een residu van hun Esjmoencultus later zou neerslaan in een Muziektheater aan het Waterlooplein, waar in 1994 een productie van Mozarts opera *Il re pastore* in première ging, met zangers als Christine Schäfer en Petra Lang, onder leiding van dirigent Graeme Jenkins en regisseur Audi. *Il re pastore* speelt zich af bij Sidon. Audi vroeg ontwerpster Chloé Obolensky om een 'muur van oude stenen' en werd op zijn wenken bediend. '*Il re pastore* was mijn meest autobiografische productie.'

'Een magische plek', zegt Audi, als we het bruggetje over de Asklepios zijn gepasseerd. De omgeving is uitgestorven. De tempel moet een halfopen zaal zijn geweest. Aan de rand van het water dat ooit over de vloer moet hebben gekabbeld, staat een granieten troon. Audi: 'Het drama van water, aarde en vuur heb ik op dit soort plekken ontdekt.'

De muur is hem altijd bijgebleven. Audi heeft er als jongen een film gemaakt met de camera die hij van zijn grootmoeder kreeg. Pierre was een jaar of twaalf. Hij ontwierp de plot en regisseerde zijn broertje, zusje en schoolvriendjes. Het ging over een godin die een mens tot het godendom verheft. Zijn broertje Paul was Apollo. 'Het was zwijgende film', zegt Pierre. 'Met een processie. Witte gewaden. Mijn eerste opera, in het tempo van muziek die er niet was.'

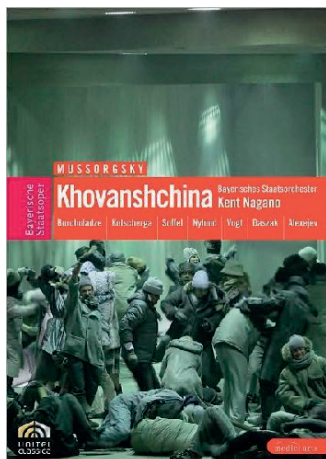
LEZERSAANBIEDING

Roland de Beer: *Man en Mythe – Pierre Audi en het muziektheater* verschijnt 12 februari 2016 bij Leporello Uitgevers. Als u het boek voor 1 maart bestelt via operaballet.nl/shop betaalt u in plaats van €29,90 slechts €24,95 (inclusief verzendkosten).

WINKELAANBIEDINGEN

CHOVANSJTSJINA

DVD – € 39,95



Solisten

Paata Burchuladze,
Anatoly Kotscherga,
Camilla Nylund,
Doris Soffel,
Klaus Florian Vogt

Orkest en koor

Bayerisches
Staatsorchester

Dirigent

Kent Nagano

Regisseur

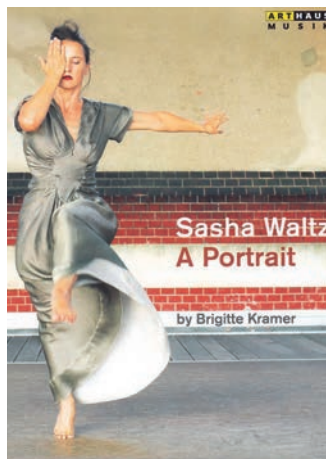
Dmitri Tcherniakov

Label

Euro Arts (2007)

SASHA WALTZ - A PORTRAIT

DVD – € 29,95



Over de regisseur

van *Roméo et Juliette*

Filmmaker

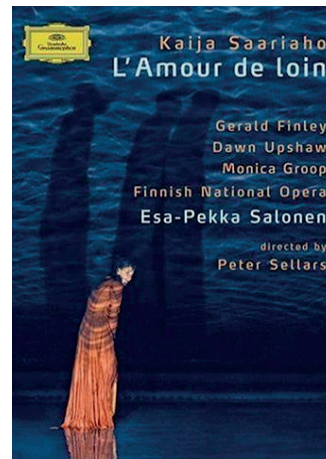
Brigitte Kramer

Label

Arthaus (2014)

L'AMOUR DE LOIN

DVD – € 29,95



Van de componist en
regisseur van *Only
the Sound Remains*

Solisten

Dawn Upshaw,
Monica Groop,
Gerald Finley

Orkest

Finnish

National Opera,

Dirigent

Esa-Pekka Salonen

Regisseur

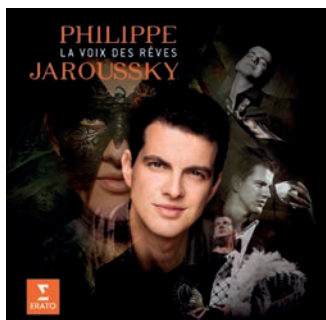
Peter Sellars

Label

Deutsche Gram-
mophon (2005)

LA VOIX DES RÊVES

DVD – € 24,95



Artiest

Philippe Jaroussky

Componist

Diverse componisten

Orkest

Diverse orkesten

Label

Virgin

CHOVANSJTSJINA

CD – € 29,95



Solisten

Bulat Minjellkiev,
Vladimir Galusin,
Alexei Steblianko,
Nikolai Ohotnikov,
Olga Borodina

Orkest

Kirov and Orchestra
St. Petersburg

Dirigent

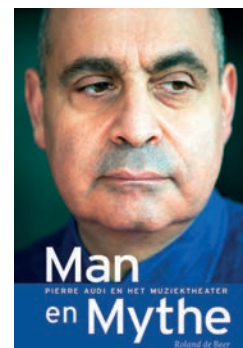
Valery Gergiev

Label

Decca (1991)

PIERRE AUDI – MAN EN MYTHE

BOEK – € 29,95
voor 1 maart € 24,95
Zie aanbieding op pagina 49



Schrijver

Roland de Beer

Uitgeverij

Leporello

COLOFON

Odeon is het Oudgriekse woord voor een aan muziek en poëzie gewijd gebouw. In de 16de eeuw ontstond uit de combinatie van muziek en poëzie het genre opera, in de 20ste eeuw het muziektheater zoals wij dat vandaag de dag trachten vorm te geven.

Odeon

Magazine van De Nationale Opera
 Nummer 101, 2015/2016
 ISBN: 0926-0684
 Oplage 25.000 exemplaren
 Uitgave van de afdeling Marketing,
 Communicatie en Verkoop van
 Nationale Opera & Ballet
 Waterloooplein 22, 1011 PG Amsterdam.
Telefoon 020 551 8117
E-mail info@operaballet.nl
Advertenties a.daly@operaballet.nl
Abonnementen 020 625 5455
Internet operaballet.nl

Odeon is gratis verkrijgbaar in
 Nationale Opera & Ballet.

Hoofdredactie

Sandra Eikelenboom

Eindredactie

Margriet Prinssen
 Janna Reinsma

Fotografie

Cover: Petrovsky&Ramone; p.8: Eduard Staub;
 p. 10, 12: Hans van den Bogaard; p. 11: Harald
 Hoffmann; p. 15: Priska Ketterer; p. 18: Ruth
 Waltz; p. 20: Simon Fowler; p. 22, 23, 24, 25:
 kostuumontwerpen van Robby Duiveman;
 p. 33, 34, 36: Bernd Uhlig (beelden Roméo et
 Juliette); p. 35: Sarah Wong (portret Pierre Audi),
 Robin de Puy (portret Ted Brandsen);
 p. 38: Eugène Swartz; p. 43: Jasper de Waal
 (portret Michael Wilmering), Allard Willemsse
 (portret Lilian Farahani); p. 45, 46; decor- en
 kostuumontwerpen van Francesco Cocco &
 Federica Miani

Basisontwerp

Lesley Moore

Opmaak

Mark Drillich

Productie

Sander van der Duin

Druk

MullerVisual

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

ALGEMENE INFORMATIE

Start kaartverkoop

De kaarten gaan op verschillende data in de
 voorverkoop.

Op **9 maart 2016** gaan in de verkoop:
Pique dame, *Theatre of the World*,
Jubileumconcert.

U kunt kaarten kopen:

- online via operaballet.nl;
- bij de kassa van Nationale Opera & Ballet
 Amstel 3, Amsterdam, 020 6255 455.
 Openingstijden: maandag t/m vrijdag
 12.00-18.00 uur of aanvang voorstelling;
 zaterdag, zon- en feestdagen 12.00-15.00 uur
 of aanvang voorstelling; zon- en feestdagen
 zonder voorstelling gesloten.

Variabele prijzen

Bij alle voorstellingen hanteren we een
 systeem van oplopende toegangsprijzen.
 Naarmate de premièredatum dichterbij komt,
 kan de toegangsprijs stijgen.

Uitverkocht?

Bij uitverkochte voorstellingen kunt u vanaf een
 uur vóór aanvang een volgnummer afhalen bij de
 kassa. Vanaf een halfuur vóór aanvang worden
 niet-afgehaalde tickets te koop aangeboden.
 Per volgnummer kunt u maximaal twee tickets
 voor de betreffende voorstelling kopen.

Boventiteling

De voorstellingen van De Nationale Opera worden
 doorgaans Nederlands en Engels boventiteld.
 Plaatsen in de 5de en 7de rang in Nationale
 Opera & Ballet bieden geen zicht op de boven-
 titeling. Met ingang van het volgende seizoen is
 op alle rangen boventiteling beschikbaar.

Inleidingen

Alle voorstellingen worden voorafgegaan door
 een gratis inleiding. Aanvang: 45 minuten voor
 aanvang van de voorstelling. Lengte: 30 minuten.

Openbaar vervoer

Vanaf Amsterdam Centraal Station of Amster-
 dam Amstel brengen metro's 53 en 54 en snel-
 tram 51 u naar het Waterloooplein. Tram 9 gaat
 vanaf het CS rechtstreeks naar Nationale Opera
 & Ballet.

Parkeren bij Nationale Opera & Ballet

Parkeerruimte in de nabijheid van Nationale
 Opera & Ballet is schaars, zeker 's avonds.
 Het vinden van een parkeerplaats kan tijdrovend
 zijn. Houd er rekening mee dat na aanvang
 van de voorstelling geen toegang meer tot de
 voorstelling kan worden verleend.
 ParkKing Waterloooplein biedt bezoekers van
 Nationale Opera & Ballet korting: als u uw
 uitrijkaart aan de garderobe laat stempelen,
 krijgt u 25% reductie.

Abonnementhouders van De Nationale Opera
 krijgen *Odeon* gratis thuisgestuurd. Wilt u
Odeon ook ontvangen? Voor € 15 ontvangt u alle
 vier nummers van het betreffende seizoen thuis.
 Losse nummers kosten € 4 incl. porto per stuk.
 Geef uw naam, adres, postcode en woonplaats
 op per (brief)kaart, e-mail of telefonisch. Voor
 de gegevens zie colofon.

STUDENTENKORTING BIJ NATIONALE OPERA & BALLET

Als student beleef je bij Nationale Opera & Ballet al een voorstelling voor slechts € 15.
 Ongeacht welke rang je bestelt. En vanaf dit seizoen wordt het nog makkelijker om naar een
 voorstelling te gaan. Bestel elke dag vanaf 13.00 uur je tickets gewoon online via onze site.
 Nationale Opera & Ballet is een van de beste plekken ter wereld om opera en ballet te zien.
 In het theater in hartje Amsterdam zie je in het nieuwe seizoen grote klassiekers als
Don Giovanni en *Roméo et Juliette*, en verrassend nieuw werk van onder anderen choreo-
 graaf Ted Brandsen of de opera *Only the Sound Remains* geregisseerd door Peter Sellars.
 Kijk voor meer informatie op: operaballet.nl/studenten

50
DE
NATIONALE
OPERA
JAAR

Elke dinsdag,
toegang gratis
12.30 - 13.00 uur



LUNCHCONCERTEN

2016

9 FEBRUARI

Schumann: 'Kreisleriana'

piano

Daniël Kramer

16 FEBRUARI

*Dutch National Opera
Academy*

23 FEBRUARI

Händel en Bartók

viool

Angela Skala

piano

Brian Fieldhouse

1 MAART

Monteverdi

sopraan

Melani Greve

mezzosopraan

Pietermel Brummelkamp

viola da gamba

Joe-Lie Ong

chitarrone

Martin van Vliet

8 MAART

*Moesorgski: 'Liederen en
dansen van de dood'*

bas-bariton

Bas Kuijlenburg

In verband met de viering van
het 50-jarig jubileum van De
Nationale Opera zijn er op 15 en
22 maart geen lunchconcerten.

In deze periode zijn er tal van
andere gratis toegankelijke eve-
nementen. Meer informatie vindt
u op operaballet.nl/operaforward.

29 MAART

Geen concert

5 APRIL

Massenet, Villa-Lobos en Eisler

sopraan

Bauwien van der Meer

cello

Joris van Haaften

gitaar

Annedee Jaeger

Aansluitend is een
rondleiding mogelijk

12 APRIL

Barokprogramma
't Kabinet

19 APRIL

sopraan

Francis van Broekhuizen

Aansluitend is een
rondleiding mogelijk

26 APRIL

Tango Aliado:

viool

Françoise van Varsseveld

bandoneon

Gert Wantenaar

cello

Lucas Stam

piano

Mariken Zandvliet

3 MEI

Berg en Schönberg

sopraan

Jeanneke van Buul

piano

Peter Nilsson

10 MEI

Schumann: 'Carnaval'

piano

Jaap Kooi

Aansluitend is een
rondleiding mogelijk

17 MEI

Geen concert

24 MEI

Ives

mezzosopraan

Petra Stoute

piano

Charlie Bo Meijering

Aansluitend is een
rondleiding mogelijk

31 MEI

piano

Tadeu Duarte



NATIONALE OPERA & BALLETT

■ Nederlands
Philharmonisch
Orkest
■ Nederlands
Kamerorkest