

ODEON

een uitgave van

DE NATIONALE
OPERA

—
Nº 126 / 2022



REGISSEUR BARRIE KOSKY:
'OPERA IS EEN KRANKZINNIGE,
ONMOGELIJKE, WONDERBAARLIJKE
KUNSTVORM'

P 8

SOPRAAN MARINA REBEKA:
'ANNA BOLENA ZINGEN IS EEN SOORT
PLEZIERIGE MARTELING'

P 24

REGISSEUR KIRILL SEREBRENNIKOV:
'CULTUUR IS HET WAARD OM
VOOR TE LIJDEN'

P 30



NATIONALE OPERA & BALLET



Tosca (repetitie)

Beste lezer,

Na een succesvol Opera Forward Festival, waarin experiment en nieuwsgierigheid centraal stonden, sluiten we het seizoen af met drie spannende interpretaties van opera's uit het repertoire. Onze nieuwe productie van *Tosca*, in regie van Barrie Kosky en onder muzikale leiding van Lorenzo Viotti, werd met een sterrenregen ontvangen en trok uitverkochte zalen. Er wordt in de media inmiddels gesproken van 'het Viotti-effect': onze chef-dirigent weet een jong, nieuw en laaiend enthousiast publiek naar het theater en de concertzaal te trekken. Op het moment van het verschijnen van deze Odeon ligt de uitverkochte productie van *Tosca* net achter ons, maar we laten u toch graag kennismaken met Barrie Kosky, die in de komende twee seizoenen zijn 'Puccini-reeks' voortzet met *Turandot* en *Il trittico*. Ook is er een video-opname gemaakt, die op een later moment gedeeld zal worden.

Dan de producties die voor ons liggen. We sluiten ons seizoen af met *Anna Bolena*, de aftrap van Donizetti's Tudor-trilogie die wij in de loop van drie seizoenen aan u zullen presenteren in regie van de Nederlandse operaregisseur Jetske Mijnsen en onder muzikale leiding van Enrique Mazzola. Ook nemen we u mee in de wereld van *Der Freischütz* en de manier waarop de Russische regisseur Kirill Serebrennikov het materiaal van Carl Maria von Weber volledig naar zijn hand zet en naar het nu trekt.

In deze Odeon maakt u bovendien kennis met zangers die bij ons op het podium zingen én de mensen die achter de schermen bij NO&B hun heel eigen kunsten opvoeren. Een aantal daarvan zijn voormalig dansers van Het Nationale Ballet, dat dit seizoen zijn 60ste verjaardag viert.

We kijken ernaar uit u in het theater te zien voor de laatste producties van dit seizoen!


Luc Joosten
Hoofd Dramaturgie De Nationale Opera


Hoofdsponsor Nationale Opera & Ballet


HOUTHOFF

ODEON N°126 / 2022


VOLG ONS OOK ONLINE

 [hetnationaleballet](#)
[denationaleopera](#)
[nationaleoperaballet](#)

 [@nationaleoperaballet](#)

 [Nationale Opera & Ballet](#)

 [Nationale Opera & Ballet](#)

 [@DutchNatOpera](#)
[@DutchNatBallet](#)

Bezoek ons online platform op [operaballet.nl/online/opera](#) voor:

- ▶ streams (online voorstellingen)
- ▶ behind the scenes videos
- ▶ podcasts
- ▶ achtergrondartikelen
- ▶ games en quizzes

324.892 VOLGERS IN TOTAAL

Drie vragen voor Sophie de Lint

Wout van Tongeren

Kort geleden is *Tosca* in première gegaan: de eerste van een serie van drie Puccini-producties waarvoor je regisseur Barrie Kosky en chef-dirigent Lorenzo Viotti aan elkaar gekoppeld hebt. Hoe kijk je terug op hun samenwerking?

“Als directeur heb ik een dienstbare rol te vervullen: de keuzes die ik maak moeten in het belang zijn van de artiesten, het publiek en de kunstvorm. Het gaf me veel plezier te zien hoe de betrokken kunstenaars gedijden tijdens de repetities van *Tosca*. Er was een bijzondere chemie tussen Lorenzo Viotti en Barrie Kosky; in de samenwerking werd Lorenzo enigszins theatermaker en Barrie een beetje musicus. Als de vonk op die manier overslaat, wordt opera wat het idealiter moet zijn: een gebeurtenis waarin het totaal meer is dan de som der delen. Ook de zangers, die we samen met Lorenzo en Barrie hebben gecast, floreerden in deze productie. Dat geeft hun én mij veel voldoening.”

“Het publiek reageert heel enthousiast op de uitvoeringen; ook in dat opzicht is de productie geslaagd. En verschillende critici hebben laten weten dat dit voortaan hun nieuwe referentie is als het gaat om *Tosca*-interpretaties. We hebben dus ook echt iets voor de kunstvorm bewerkstelligd.”

“Na de zware jaren van de pandemie geeft het succes van deze productie mijn collega's en mij enorm veel energie. Het is een positieve ervaring op een heel goed moment. En natuurlijk kijken we daarom ook uit naar het vervolg van deze samenwerking in de komende seizoenen.”

De productie *Anna Bolena* vormt het begin van weer een andere reeks: Donizetti's 'Tudor-trilogie' onder de muzikale leiding van Enrique Mazzola en geregisseerd door Jetske Mijnsen. Donizetti is een grootmeester van de zogeheten belcanto-opera. Welke betekenis heeft dat genre in de programmering van DNO?

“Belcanto heeft een belangrijke plaats in de operageschiedenis. Al is de definitie van het genre niet vastomlijnd, het is duidelijk dat de virtuositeit van de zangers cruciaal is: belcanto betekent immers 'het mooie zingen'. Als we bij DNO belcanto brengen, moeten we echter het genre in zijn volledigheid recht doen. Natuurlijk casten we zangers die de vereiste zangtechniek volledig beheersen, maar het kan in een geslaagde productie nooit alleen draaien om het vocale vuurwerk: het gaat erom een muziektheatrale ervaring teweeg te brengen. Via de prachtige melodieën opent zich een wereld van emoties en betekenissen.”

“Dirigent Enrique Mazzola is een onbetwiste meester in het genre. Zijn werk met de zangers is van het hoogste niveau. Bij belcanto draait het erom allereerst de complexe regels van de kunst te beheersen, om vervolgens binnen die regels de ruimte te vinden voor creativiteit, vrijheid en expressie. Dat is waar Enrique samen met de zangers naar zoekt.”

“Regisseur Jetske Mijnsen maakt met deze productie haar debuut bij DNO. Ik volgde haar al vele jaren en het was een groot plezier haar voor deze trilogie te kunnen engageren. Vanuit een grondig begrip van de muziek werkt zij aan de dramatische betekenis van de stukken; precies wat belcanto nodig heeft.”



Sophie de Lint

We besluiten het seizoen met *Der Freischütz*, met het Koninklijk Concertgebouworkest onder leiding van Riccardo Minasi. De productie wordt geregisseerd door Kirill Serebrennikov. Wat kan het publiek van deze productie verwachten?

“Dirigent Riccardo Minasi dirigeert na Händel en Mozart nu het vroeg-romantische Duitse repertoire, dit keer met het Koninklijk Concertgebouworkest. Wat betreft Kirill Serebrennikov: het is een zegen hem hier te kunnen verwelkomen. Dit wordt de eerste opera die hij live regisseert sinds hij vijf jaar geleden in Rusland onder huisarrest werd geplaatst. Kirill heeft in die tijd wonderen verricht met zijn regies op afstand, maar we prijzen ons gelukkig dat we hem straks lijfelij in de studio aanwezig hebben.”

“Kirill is een toonaangevend regisseur op diverse terreinen. Zijn laatste films maakten allemaal deel uit van de officiële selectie van het filmfestival in Cannes. Het theaterfestival in Avignon opent dit jaar met zijn nieuwste theatervoorstelling. En wij presenteren in de context van het Holland Festival zijn

regie van *Der Freischütz*, een sleutelstuk in de operageschiedenis dat opvallend genoeg nog niet eerder uitgevoerd werd door DNO.”

“Kirill zoekt in zijn regie naar de relevantie van het werk in onze wereld, en daarin gaat hij heel ver. *Der Freischütz* is een Singpiel, een opera met gesproken dialogen. Die gesproken teksten heeft Kirill geheel herschreven tot een verhaal over de zangers zelf, die als mensen van onze tijd deze operaklassieker uitvoeren.”

“In die setting onderzoekt deze voorstelling welke machtsverhoudingen er spelen in het operabedrijf, hoe bijgeloof een rol speelt, en welke druk er uitgaat van de traditie en van de omgeving: collega's, critici en publiek. En de centrale vraag in deze productie lijkt te zijn wat goed en kwaad – god en de duivel – in een hedendaags perspectief te betekenen hebben. Welke verleiding kan er uitgaan van een hedendaagse duivel? En staat zo'n duivel voor ons nog altijd aan de kant van het kwaad?”



HET LAATSTE OORDEEL

—
“Dit beeld vergeten we niet, het maakt deze *Tosca*”, schreef de Volkskrant over het gigantische triptiek dat aan het slot van de eerste akte op het podium verschijnt, met daarin de hoofden van de leden van het Koor van De Nationale Opera. Maar van wie is het schilderij? Rubens? Hieronymus Bosch? Van Leyden? Het juiste antwoord is dat alle antwoorden correct zijn: decorontwerper Rufus Didwizus voegde voor zijn hallucinante afbeelding van het Laatste Oordeel werk van zo'n twintigtal schilders samen.

Barrie Kosky:

‘Opera is een krankzinnige, onmogelijke, wonderbaarlijke kunstvorm’

Margriet Prinssen

Hij karakteriseerde zichzelf ooit als een ‘homoseksuele Joodse kangoeroe’, de uit Australië afkomstige regisseur Barrie Kosky. Hij is een theaterman in hart en nieren, bekend om zijn weelderige theatertaal en zijn fysieke benadering. Al is er bepaald geen etiket op hem te plakken; hij kijkt elke keer opnieuw welke stijl op dat moment bij welke opera hoort. Voor de drie Puccini-opera’s die hij de komende jaren bij DNO regisseert met Lorenzo Viotti als dirigent kiest hij telkens een ander artistiek concept. Onlangs trapte hij de reeks af met *Tosca* als ‘opéra noir’.

Barrie Kosky werd in 1967 geboren in Melbourne, Australië, als kleinzoon van Wit-Russische, Hongaarse en Pools-Joodse emigranten. Met zijn Hongaarse grootmoeder ging hij al vanaf zijn zevende naar de opera en met zijn ouders bezocht hij theatervoorstellingen en musicals. In een interview met Exberliner, een Engelstalig cultureel magazine in Berlijn, zei hij in 2020: “Mijn grootmoeder had een abonnement op concerten, wat betekende dat ik alle symfonieën van Mahler, Beethoven, Sibelius, noem maar op, gehoord had voor mijn achttiende. Plus alle dansvoorstellingen en musicals, ook alles wat op tournee naar het Adelaide Festival kwam – Tadeusz Kantor, Pina Bausch, Merce Cunningham – dit ongelooflijke smörgåsbord van internationaal, verbazingwekkend werk (...). Van mijn zevende tot mijn achttiende was ik een spons, ik zoog zoveel mogelijk in me op zonder te weten wat eruit zou komen. Mijn ouders

namen me in de jaren zeventig, toen ik elf of twaalf was, mee naar een aantal zeer ongepaste volwassen danstheaterproducties. Het was een geweldige opvoeding die geen van mijn Europese vrienden ooit heeft gehad. Ik zag ongeveer 200 opera’s voordat ik 18 was.”

Van Adelaide tot Berlijn

Het resulteerde in een enorme productiviteit: op zijn 14de speelde hij voor het eerst toneel, in *Arturo Ui* van Brecht en op zijn vijftiende debuteerde hij als regisseur. Tussen de bedrijven door studeerde hij na de middelbare school muziekgeschiedenis en piano.

In 1996 werd Kosky op zijn 29ste de jongste directeur van het Adelaide Festival. Van 2001-2005 was hij co-artistiek directeur van het Wiener Schauspielhaus. Hij is meermaals



Barrie Kosky in repetities voor *Tosca*

bekroond, regisseerde van Sydney tot Covent Garden en was de eerste Joodse regisseur op de Bayreuther Festspiele, hét Wagnerfestival. In 2012 werd hij artistiek directeur en intendant van de Komische Oper in Berlijn, waar hij na het huidige seizoen afscheid neemt.

Hij kan terugkijken op een meer dan geslaagd decennium: toen hij er begon was de Komische Oper al een succesvol huis en de verwachtingen waren dan ook hooggespannen. Hij drukte al snel zijn stempel op het huis, met een brede programmering van klassieke opera’s tot Monteverdi-marathons, afgewisseld met uitzinnige producties van operettes en musicals. Hij combineert muzikale komedies, kluchten en vaudeville met operettes uit de jaren twintig, terwijl zijn tempo, scènewisselingen, casting, acteerwerk en regiekeuzes juist heel hedendaags zijn. Hij houdt van camp, humor en het burleske.

Hij wist het publieksbereik bij de Komische Oper te vergroten en zorgde bovendien voor een verjonging en vernieuwing van het publiek, een van de belangrijkste uitdagingen van operahuizen vandaag de dag. Voor zijn producties van *Kiss Me Kate*, *Die Zauberflöte*, *Ball im Savoy* en *West Side Story* waren de kaartjes niet aan te slepen. Ook de artistieke kwaliteit van zijn leiderschap werd beloond: in 2013 werd Komische Oper

Berlin gekozen tot ‘Opernhaus des Jahres’, zelf werd hij bij de International Opera Awards in 2014 tot beste regisseur gekozen.

Ernstige en onderhoudende kunst

Kosky maakt geen onderscheid – en dat is in Duitsland niet zo vanzelfsprekend als het klinkt – tussen de zogenaamde ernstige kunst en de onderhoudende kunst. “Waarom zou Johann Strauss’ *Die Fledermaus* minder waard zijn dan Wagners *Parsifal*?” (NRC, 2013) en “Opera is een krankzinnige, onmogelijke, wonderbaarlijke kunstvorm”, zegt Barrie Kosky in hetzelfde interview. “Daarom ben ik er zo dol op. Het is een droomwereld met vele lagen.” Zijn werk is theateraal, soms heel filmisch en hij schuwt de controversie bepaald niet, een reden waarom hij weinig voet aan de grond kreeg in het conservatieve Amerika. Hij mag zich dan verzetten tegen al te veel zwaarwichtigheid in de opera, maar houdt al helemaal niet van simplificatie: “Opera toegankelijker maken, daar heeft iedereen het over. Natuurlijk moet je zorgen dat kaarten betaalbaar worden en blijven. Maar pogingen om van opera een soort realistische tv-show te maken, zijn ridicul. Die tweedimensionale bioscoopvertoningen van opera’s uit New York? Afschuwelijk, dat smaakt als McDonald’s en verwoest de lokale operacultuur.”



Barrie Kosky

Joodse regisseur in Bayreuth

In 2017 was hij de eerste regisseur met een Joodse achtergrond die werd uitgenodigd op de Bayreuther Festspiele. Kosky koos voor *Die Meistersinger von Nürnberg*, misschien wel Wagners meest omstreden opera, omdat het gaat over de 'meesterzingers' van Nürnberg – het walhalla van de Duitse cultuur – die bedreigd zouden worden. Het maakte *Die Meistersinger* tot een van de favoriete opera's in nazi-Duitsland; het was een van Hitlers lievelingsopera's en de muziek diende als soundtrack bij Leni Riefenstahls propagandafilm *Triumph des Willens*. In zijn meesterlijke encensering laat Kosky Wagner zelf een hoofdrol spelen: de componist wordt voor het gerecht gedaagd in het Nürnberg dat inmiddels niet meer het 'schattige', in en in conservatieve provinciestedje is, maar een plek die vooral bekend staat als de stad waarin de processen werden gevoerd tegen nazimisdadigers. "Geniale vondst van Joodse regisseur: Wagner voor de rechter", kopte de Volkskrant. Alhoewel hij zich als atheïst profileert, vindt hij het belangrijk om de Joodse geschiedenis en cultuur te doen herleven. Zo is hij dol op dol op de Jiddische operette. Dit volgens hem ten onrechte vergeten genre is 'een kruising tussen Midden-Europese operette en Broadway musical'. Hij neemt dan ook afscheid van de Komische Oper met een exuberante ode aan die Jiddische traditie die in zijn ogen helemaal geen Joodse traditie is maar in feite eigen aan de Duitse cultuur.

Opera gaat bij Kosky niet alleen over de stem maar ook over het lichaam in de ruimte. Hij regisseert als een choreograaf, zou je kunnen zeggen. Nu Kosky na decennia als artistiek leider zijn handen vrij heeft, is zijn agenda als freelance-regisseur al voor de komende jaren volgeboekt. Het is dan ook bijzonder dat Sophie de Lint hem kon engageren voor een driejarige reeks – Kosky heeft zijn projecten voor het uitkiezen. Voor *Tosca*, het eerste deel, liet hij zich inspireren door de film noir en het verhoogde psychologische en emotionele realisme van het filmgenre. Zijn *Turandot* komend seizoen zal hij heel anders aanpakken. "De benadering die ik bij *Tosca* heb gehanteerd, zou bij *Turandot* nooit werken."

DIE DREIGROSCHENOPER

— *Tosca*, *Turandot* en *Il trittico*. Dat zijn de drie Puccini-titels die Barrie Kosky in drie opeenvolgende seizoenen bij De Nationale Opera regisseert. Maar in Nederland is binnenkort (van 19 t/m 21 mei) ook zijn encensering van *Die Dreigroschenoper* van Kurt Weill en Bertolt Brecht te zien bij ITA (Internationaal Theater Amsterdam). Deze productie maakte hij voor het Berliner Ensemble.

Malin Byström als *Tosca*:

'Elk detail, elke noot is doordacht'

Bo van der Meulen

Malin Byström (*Tosca*) en Gevorg Hakobyan (*Scarpia*)

De Zweedse sopraan Malin Byström was terug in Amsterdam. Na haar overweldigende vertolking van de titelrol in Richard Strauss' *Salome* in 2017, kroop Byström in de huid van Tosca in een regie van Barry Kosky en onder muzikale leiding van Lorenzo Viotti. De productie werd met een heuse sterrenregen ontvangen, in de recensies werden de uitzonderlijke zang- en acteerprestaties van Byström vol lof beschreven.



Malin Byström (Tosca)

Voor een wereldwijd befaamde operaster heeft Malin Byström verrassend weinig rollen in opera's van Puccini gezongen. "Dat klopt. Ik heb alleen Musetta, maar nooit Mimì in *La bohème* gezongen en ook geen *Madama Butterfly* of andere Puccini-rollen, wat je eigenlijk van een sopraan met mijn stemsoort wel zou verwachten. Misschien komt dat toch wel een beetje door mijn Scandinavische achtergrond en de daarbij horende verwachtingspatronen. Men zag me meer in Mozart en in Slavisch repertoire. Toen ik de eerste keer gevraagd werd voor *Tosca* zei ik zonder lang nadenken 'ja' en ben ik er vol ingedoken. Puccini is echt anders dan Verdi, maar mijn ervaring in diens opera's kon ik goed meenemen naar Puccini. Lange lijnen, mooie melodieën, maar natuurlijk wel wat breder uitgesponnen en met heel andere en vollere orkestraties. Het voelde meteen heel goed en ik heb snel mijn eigen *Tosca* 'gevonden'. Ik wilde niet alle bestaande clichés van de diva *Tosca* gebruiken, maar zing de rol vooral zoals Puccini hem geschreven heeft. Eigenlijk is het zo dat als je het libretto volgt, er een aantal dingen volledig natuurlijk ontstaan. De handeling is heel helder en daar kom je ook niet echt omheen. Tijdens de fantastische repetities met Barrie Kosky, ontdekte ik elke dag andere lagen, meer details en meer diepte in de rol."

Historische achtergrond

Puccini was een componist van de details. In *Tosca* zijn de kerkklokken in het korte voorspel van het derde bedrijf exact door hem onderzocht en elke klok klinkt zoals ze in Rome ten tijde van de handeling geklonken moet hebben. Ook het door de kerkgangers gesproken gebed voorafgaand aan het 'Te

Deum' in het derde bedrijf heeft hij met een priester nauwkeurig uitgezocht.

Is de historische achtergrond ook belangrijk voor Byström in de voorbereiding op de rol? "Zeker, maar ik denk vooral dat je alles terugvindt in de teksten, de aanwijzingen en de noten. Barrie ging terug naar het toneelstuk *La Tosca* van Victorien Sardou, waarop de opera van Puccini is gebaseerd. Ik ken de tradities, de belangrijkste opnames, maar die heb ik in dit repetitieproces helemaal losgelaten. Voor eerdere producties van *Tosca* had ik één of twee repetities, omdat bijna elk operahuis een *Tosca*-productie in huis heeft en je dus ook op het laatste moment ingevlogen kunt worden. Dan hoor je even wat je ongeveer moet doen, zonder verder écht te repeteren. Dat kan ook best werken, maar hier repeteerden we weken achtereen en vormden zo een hecht ensemble."

Achtergrond

"Onze *Tosca* en Mario Cavaradossi zijn smoorverliefd op elkaar. Ze hebben elkaar helemaal gevonden. Ze zijn allebei artiesten; *Tosca* de grote operazangeres, hij een gerespecteerde schilder, maar ze dromen ook van een haast onrealistisch, idyllisch leven samen. *Tosca* heeft echter wel wat spoken in haar hoofd. Het divagedrag, dat ik dus niet clichématig wil neerzetten, komt meer door de manier waarop anderen haar zien en hoe men zich gedraagt in haar aanwezigheid dan vanuit haarzelf. Barrie droeg een heel boeiend en voor mij nieuw aspect uit het leven van *Tosca* aan. In het origineel van Sardou is *Tosca* een wees, opgevoed door monniken, wat haar sterke geloof, haar verlatingsangst en jaloezie verklaart en wat ook



Malin Byström (Tosca) en Gevorg Hakobyan (Scarpia)

meespeelt in haar zelfgekozen dood aan het eind van de opera. Ze laat na de executie van Mario geen familie achter als ze haar dood tegemoet springt. Ze heeft niemand meer."

"Onze *Tosca* is een hedendaagse of misschien wel tijdloze interpretatie maar elk detail, elke noot is doordacht. We voeren ook alles, maar dan ook echt alles uit, ook de paar zinnen na *Vissi d'arte* die vaak weggelaten worden."

"Een van de grote opgaven bij het zingen en spelen van *Tosca* is het doseren van je emoties en het opbouwen van de rol. Puccini heeft dat zelf heel goed gedaan met een lyrisch begin, een compleet dramatische tweede akte en dan een liefdesduet en dramatisch einde. Je moet ervoor zorgen dat je altijd de controle over de stem houdt maar wel de grenzen van je expressie opzoekt. Dat maakt het zwaar, maar fantastisch. Het werken met Barrie aan deze opera maakte het echt geweldig. Ik ben zelden zo blij geweest met een regisseur."

Salome

Haar overweldigende debuut bij De Nationale Opera in de titelrol van Richard Strauss' *Salome* was niet alleen voor het publiek in Amsterdam maar ook voor haarzelf een memorabele ervaring. "Het was een enorm risico om mijn eerste *Salome* te zingen. Een casting director van een groot operahuis had mij al gepolst voor de rol. Het eerste echte aanbod kwam echter van De Nationale Opera en dat was een geweldige ervaring. Het is echt een keerpunt in mijn carrière geworden."

"Ik heb mij vol overtuiging en haast onbevangen in het diepe gestort. Mijn leraar, Jonathan Morris, beaamde dat de rol goed voor me zou zijn en *Salome* heeft ervoor gezorgd dat ik



Malin Byström (Tosca) en Joshua Guerrero (Cavaradossi)

nu ook niet meer bang ben voor meer dramatische rollen. In de nabije toekomst ga ik ook Wagner zingen, zoals Eva in *Die Meistersinger von Nürnberg*, Elsa in *Lohengrin* en Elisabeth in *Tannhäuser*. Als de pandemie er niet tussen was gekomen, had ik inmiddels ook al mijn eerste Senta in *Der fliegende Holländer* gezongen."

"Toch hoop ik dat ik het Italiaanse repertoire en het Slavische zo lang mogelijk kan blijven combineren met de aankomende Wagnerrollen, want ik weet wel degelijk dat die invloed op de flexibiliteit van de stem hebben. Ik weet echter ook dat mijn solide techniek me altijd zal helpen."

Niet geleefd worden

Byström probeert haar leven als veelgevraagde operaster te combineren met haar gezinsleven. En ze begrijpt het verlangen van de diva *Tosca*, naar een teruggetrokken leven op het land, in een huisje met haar geliefde, heel goed. "Mijn gezin is heel belangrijk voor me en ik reserveer echt lange periodes om thuis te kunnen zijn. Ik wil echt niet door mijn carrière geleefd worden en van de ene productie in de andere springen. Zo wil ik niet leven! Ik probeer juist écht te leven, als zangeres, als moeder, als echtgenote. Makkelijk is dat zeker niet, maar dat is het belangrijkste voor me."

Anna Bolena in het kort

De Nationale Opera presenteert in de komende drie seizoenen Donizetti's Tudor-trilogie. Hoewel Donizetti zijn drie koninginnenopera's eigenlijk niet als trilogie schreef, zijn zij in de loop van de geschiedenis een drieluik gaan vormen over de bloederige regeerperiode van de Tudor-dynastie. Vanaf begin mei zal *Anna Bolena* te zien zijn, gevolgd door *Maria Stuarda* een seizoen later en *Roberto Devereux* in 2024.

Het verhaal

Anna Bolena, de eerste van de drie opera's, vertelt over het lot van de tweede vrouw van koning Hendrik VIII en moeder van de latere koningin Elisabeth I. Zij ziet zichzelf ingeruild worden voor haar eigen hofdame Jane Seymour, met alle fatale gevolgen van dien.

Belcanto

Belcanto betekent letterlijk 'mooi zingen' en verwijst naar de zangstijl die hoogtij vierde in de tijd van grootmeesters als Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini en Gaetano Donizetti. De zangstijl kenmerkt zich door een elegantie en finesse, waarmee de grenzeloze mogelijkheden en virtuositeit van de zangstem op de voorgrond treden. Maar belcanto gaat niet alleen over techniek: met lange, melodische zanglijnen enerzijds en snelle coloraturen anderzijds, weet het belcantorepertoire tot diep in het hart te raken.

Enrique Mazzola

De Italiaanse dirigent Enrique Mazzola staat wereldwijd bekend om zijn deskundigheid in het belcanto-repertoire. Voor de Tudor-trilogie betreedt hij de bok van De Nationale Opera, met het Nederlands Kamerorkest voor zich.

Jetske Mijnsen

De Nederlandse operaregisseur Jetske Mijnsen boekte internationaal succes met haar regies voor verschillende operahuisen in Europa. Met haar regie van Donizetti's *Anna Bolena* maakt zij haar debuut bij De Nationale Opera. Ze wordt ge-



Anne Boleyn

ANNA BOLENA

Gaetano Donizetti

Lyrische tragedie in twee bedrijven (1830)
Gezongen in het Italiaans

In een politiek roerige tijd wordt Anne Boleyn, de tweede vrouw van de roemruchte Hendrik VIII, aan de kant geschoven om plaats te maken voor zijn nieuwe minnares Jane Seymour. Onterecht beschuldigd van ontrouw, wordt Anne Boleyn veroordeeld tot het schavot en zo uit de weg geruimd. Deze historische, tragische gebeurtenis vormt de basis voor Donizetti's romantische opera over macht, passie, eer en kwetsbaarheid met dodelijke gevolgen. *Anna Bolena* is de eerste opera in Donizetti's Tudor-trilogie, die in de loop van de komende drie seizoenen bij De Nationale Opera gepresenteerd zal worden.

Libretto

Felice Romani

ARTISTIEK TEAM

Muzikale leiding	Enrique Mazzola
Regie	Jetske Mijnsen
Decor	Ben Baur
Kostuums	Klaus Bruns
Licht	Cor van den Brink
Choreografie	Lillian Stillwell
Dramaturgie	Luc Joosten

ZANGERS

Enrico VIII	Adrian Sâmpetean
Anna Bolena	Marina Rebeka
Giovanna Seymour	Raffaella Lupinacci
Lord Riccardo Percy	Ismael Jordi
Lord Rochefort	Frederik Bergman
Smeton	Cecilia Molinari
Signor Hervey	Ian Castro*

* De Nationale Opera Studio

Nederlands Kamerorkest

Koor van De Nationale Opera

Instudering

Klaas-Jan de Groot

Coproductie met Palau de les Arts Reina Sofia (Valencia) en Teatro di San Carlo (Napels)

NIEUWE PRODUCTIE

DATA

10, 12, 15, 18, 21, 26 en 29 mei 2022

Meer informatie: operaballet.nl



De Tudors

prezen om haar psychologische benaderingen van repertoirewerk, die leiden tot aangrijpende interpretaties van de vaak eeuwenoude personages en hun lot. Zo weet zij met haar voorstellingen de emotionele belevingswereld van de personages bijzonder invoelbaar te maken voor een hedendaags publiek.

► Op p. 20 vertelt Jetske Mijnsen in een interview over haar benadering.

Psychologische benadering

In de regie van Jetske Mijnsen staat de menselijkheid van de personages centraal. Het titelpersonage wordt in haar regie gepresenteerd als een mens van vlees en bloed, als een vrouw die vervuld is van trots en vastberadenheid, en die tegelijkertijd wordt getekend door angst en kwetsbaarheid als geliefde van Enrico VIII én als moeder die haar nog geen drie jaar oude dochter achter moet laten.

Elisabeth I

Datzelfde drie jaar oude kind zal uiteindelijk uitgroeien tot één van de machtigste vrouwen in de geschiedenis. Haar 45-jarige regeerperiode wordt ook wel de gouden tijd van Engeland genoemd. De biografie van Elisabeth I loopt als een rode draad door de drie koninginnenopera's van Donizetti heen. Niet voor niets wees Jetske Mijnsen dit personage aan als sleutelfiguur in haar regie van de Tudor-trilogie. In *Anna Bolena* verschijnt de jonge Elisabeth als klein meisje.

Marina Rebeka

De Letse sopraan Marina Rebeka is een veelgevraagde solist, die schittert in het belcantorepertoire van Rossini, Bellini en Donizetti. Ze is een van de weinigen ter wereld die alle drie de Donizetti-koninginnen kan vertolken, en daarom zal zij de rollen van respectievelijk Anna Bolena, Maria Stuarda en Elisabetta bij De Nationale Opera zingen.

► Lees meer over Marina Rebeka en haar voorbereidingen op de loodzware rol van Anna Bolena op p. 24

Onsterfelijke aantrekkingskracht

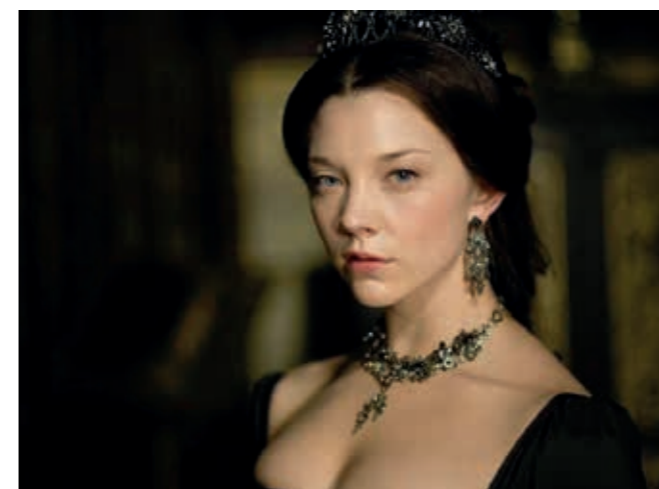
Het verhaal van de gedoemde Engelse koningin Anne Boleyn fascineert al eeuwenlang geschiedkundigen en kunstenaars. Beroemd om haar intelligentie, humor en sensualiteit, is zij in de loop van de geschiedenis steeds meer beschouwd als jonge vrouw met ontembare ambities en belichaming van een soort modern feminisme dat in haar tijd ongekend, gewaagd en uniek was. Maar de fascinatie voor het (Engelse) koningshuis reikt verder dan een interesse in Anne Boleyn en de Tudor dynastie alleen.

► Lees op p. 17 waarom wij fictie over koningshuizen verslinden

Van Donizetti tot The Crown

Waarom we fictie over koningshuizen verslinden

Eline Hadermann

Natalie Dormer als Anne Boleyn in *The Tudors*Kristen Stewart als Lady Diana in *Spencer*

Vanaf 10 mei 2022 is Donizetti's *Anna Bolena* te zien op het podium van De Nationale Opera. De opera over de tweede echtgenote van Hendrik VIII markeert het begin van een koninginnentrilogie die met *Maria Stuarda* en *Roberto Devereux* ook respectievelijk Mary, Queen of Scots en Elisabeth I centraal stelt. Donizetti's fascinatie met de 'Tudor queens' mag dan enigszins opmerkelijk zijn, in feite wijkt zijn keuze voor deze vorstelijke verhaalstof niet veel af van de hedendaagse, populaire obsessie met koningshuizen in fictie.

Netflix-series, (historische) romans en speelfilms over koninklijke families uit het verleden en het heden schieten tot op de dag van vandaag als paddenstoelen uit de grond – en wij verslinden ze met veel plezier. Waarom zijn lezers, kijkers en toeschouwers zo gefascineerd door fictie over koningshuizen, reikend van de vijftiende/zestiende-eeuwse Tudor dynastie tot de huidige, ogenschijnlijk eeuwig regerende Elisabeth II? Volgens de literatuurwetenschap is het antwoord simpel: we



Olivia Colman als Elisabeth II in *The Crown*

houden ervan een exclusief, hoewel fictief binnenkijkje in de privésferen én persoonlijke gevoelswerelden van koninklijke figuren te krijgen.

Een fictieve trilogie over koninginnen creëren: scenarioschrijver Peter Morgan kwam met een gelijkaardig idee. Niet de Tudors, maar wel de Windsors waren zijn inspiratiebron, met koningin Elisabeth II als spilfiguur. Sinds de release van het eerste seizoen van *The Crown* is Morgans serie misschien wel de meest succesvolle fictiereeks over een koningshuis tot nu toe. Naast heel wat Golden Globes-overwinningen en -nominaties, staat de serie steevast in Netflix' top vijf van best bekeken series, en leeft de verhaalstof enorm op sociale media. Vooral het vierde seizoen, waarin de beruchte afbrokkeling van het huwelijk van Prince Charles en Lady Diana een belangrijke verhaallijn is, werd lustig becommentarieerd en gedeeld op Instagram, Twitter en Tik Tok.

De dramatisering van het woelige liefdesleven van deze koninklijke figuren berustte in *The Crown* op een afwisseling van historische accuraatheid en artistieke vrijheid. Zo werd het eerste dubbelinterview van Charles en Diana op televisie als verloofd koppel exact gereconstrueerd, waarin Charles de vraag of ze verliefd zijn bijna stoïcijns beantwoordt met: "Whatever 'in love' means". Daarnaast bevatte de serie scènes waarin de vertoning van Diana's eetstoornis weinig aan de verbeelding overliet, en werd de vrijheid genomen om vorm te geven aan echtelijke ruzies tussen Diana en Charles. In zulke

discussies verkapt een gefrustreerde Charles dat hij "'s morgens, 's middags én 's avonds" zijn eerste en geheime échte liefde, Camilla Parker-Bowles liefheeft, en dat Diana bij klachten over hun huwelijk maar moet aankloppen "bij de mensen die het huwelijk geregeld hebben". Zulke dramatische verhaal-elementen zetten ons op het puntje van onze stoel, des te meer omdat we heftige dialogen meekrijgen die historisch gezien in de ontoegankelijke privésfeer van de royals hebben plaatsgevonden.

Zulke onthullende dialogen behoren natuurlijk tot de fictieve inbeelding van de makers, en dat wilde Oliver Dowden, de Britse 'Secretary of Culture', maar liever benadrukt zien. In de vrees dat de generatie, die dit historische, gedoemde huwelijk niet zelf heeft meegemaakt, deze fictieve interpretatie zou aannemen voor werkelijkheid, vroeg hij Netflix, kort na de release van seizoen vier, om een expliciete waarschuwing waarin staat dat de serie fictief is aan de afleveringen toe te voegen. Ook Charles Spencer, Diana's broer, schaarde zich achter dit verzoek. Maar Netflix bond niet in: "We hebben *The Crown* altijd gepresenteerd als een drama, en we hebben er vertrouwen in dat onze kijkers begrijpen dat dit een fictief werk is, gebaseerd op historische gebeurtenissen. We hebben daarom geen plannen om zo'n disclaimer toe te voegen, en we zien ook niet in waarom dat zou moeten", klonk het bij het streaming platform.

What it's like

Dat Netflix ervan uitgaat dat zijn kijkers de fictionaliteit van de serie kunnen doorzien, is niet alleen een kwestie van vertrouwen. De onbuigzaamheid van het bedrijf legt namelijk ook een basiskenmerk van narrativiteit bloot – een kenmerk dat meteen de grote populariteit van koninklijke fictie kan verklaren. Zo legt literatuurwetenschapper David Herman uit dat een (fictief) verhaal meer is dan de representatie van gebeurtenissen in een gestructureerde volgorde. Volgens hem heeft een verhaal, naast een typische 'storytelling context' – zoals een streaming platform – ook een 'what it's like'-waarde nodig: een verhaal moet uitdrukken hoe het is voor een personage om deze gebeurtenissen mee te maken. Het oproepen van een fictioneel bewustzijn is volgens Herman dan ook een cruciaal kenmerk van verhalen, die zo de impact van gebeurtenissen op de gedachtegang en gevoelswereld van personages kunnen weergeven. Op die manier maakt een (fictief) verhaal het de lezer, kijker of toeschouwer mogelijk om de emoties en gedachten van personages in te schatten, en geeft het een exclusieve kijk in de binnenwereld van personages.

Net die 'what it's like'-waarde van verhalen zoeken romanlezers, filmkijkers en Netflix-bingewatchers op bij het verslinden van historische fictie over koningshuizen. Dankzij wetenschappelijke studies en op onderzoek gebaseerde documentaires zijn we goed op de hoogte van de levensverhalen van deze

historische figuren. We weten heel goed dat Anne Boleyn zonder schroom werd ingeruild voor haar eerste dame, Jane Seymour, net zoals het ons bekend is dat Prince Charles en Diana verward zaten in een driehoeksverhouding met Camilla Parker-Bowles. Maar wat in de geschiedschrijving ongrijpbaar blijft voor ons, is wat zich afspeelde in de privé-kamers van deze figuren, die zowel door hun koninklijke status als de tijdsperiode op een verre afstand van ons staan. Hoe reageerde Diana toen ze voor het eerst hoorde van de verboden liefde die Charles nog steeds voor Camilla koesterde? Bleef Anne Boleyn ijzig kalm toen ze hoorde dat ze voor de rechtbank werd gesleept en de doodstraf boven haar hoofd hing, of huilde ze tranen met tuiten? Die menselijke emoties en gedachten voegen we maar al te graag toe aan onze historische wetenschap over koninklijke figuren, om zowel hun als onze wereld begrijpelijk te maken – een rol die, volgens Herman, bij uitstek toebehoort aan fictie.

Opera-aria's: een exclusieve blik van binnen

Als fictief genre vervult opera deze rol misschien nog meer dan een Netflix-serie. In een opera krijgen de gevoelswerelden en gedachtegangen van personages immers expliciete aandacht: in aria's, een substantieel element van het genre, kunnen personages hun ongebreidelde emoties en de toelichting daarop, hun letterlijke gedachtestromen en hun commentaren op gebeurtenissen kwijt. Regisseur Jetske Mijnsen, die Donizetti's Tudor-trilogie regisseert bij De Nationale Opera, erkent deze kracht van het operagenre: haar regiestijl wordt gekenmerkt door een psychologische benadering van de personages. Ze wil dan ook – zoals ze in de Volkskrant zelf aangaf – "geen maatschappelijk statement maken", maar wel het innerlijke leven van personages weergeven.

De bekende waanzinsscène uit *Anna Bolena*, waarin de eerste 'Tudor queen' van de trilogie visioenen krijgt over haar – weliswaar eindigende – leven, leent zich perfect voor zo'n psychologisch onderzoek. Nadat ze haar dag van executie verwacht met haar huwelijksdag, is het niet Hendrik VIII die in haar droombeeld verschijnt, maar haar ex-verloofde Percy. In de daaropvolgende aria 'Al dolce guidami' mijmert Anne over haar jonge jaren, waarin ze zorgeloos verliefd was op Percy, en snakt ze openlijk naar nog "één enkele dag van liefde". De aria onthult iets wezenlijks over Annes binnenwereld: niet dat ze al die tijd heimelijk verliefd was op Percy, of dat ze tóch schuldig is aan overspel, maar wel dat Anne al die tijd werd gedreven door liefde. Net zoals *The Crown* ons de kans gaf binnen te kijken bij Charles en Diana en hun historische, maar dramatische levensverhalen grijpbaar maakte, laat *Anna Bolena* ons toe om Annes diepste gedachten te ontdekken – iets wat ons min of meer geruststelt wanneer we denken aan het gruwelijke lot dat haar te wachten staat. Maar, disclaimer: het is en blijft fictie, natuurlijk.

'Wat in de geschiedschrijving ongrijpbaar blijft voor ons, is wat zich afspeelde in de privé-kamers van deze figuren'

KIJK- EN LEESTIPS: 3X ROYALS IN FICTIE

1. Boeken: *Wolf Hall* en *Bring up the bodies*
2. Serie: *The Tudors*
3. Film: *Spencer*

WOLF HALL EN BRING UP THE BODIES

Hilary Mantel

Met haar historische romans *Wolf Hall*, *Bring Up the Bodies* en *The Mirror and the Light* waagde ook auteur Hilary Mantel zich aan een trilogie over het hof van Hendrik VIII. De spilfiguur in haar boeken is Thomas Cromwell, die Hendrik VIII bijstond bij het afbreken van huwelijken en het engageren van nieuwe echtgenotes. In de eerste twee delen van de trilogie, waarvoor Mantel twee keer de Man Booker Prize won, worden het huwelijk en de executie van Anne Boleyn op meeslepende wijze verteld.

THE TUDORS (NETFLIX)

Hoewel de titel doet vermoeden dat de gehele Tudor-dynastie als verhaalstof dient, spitst deze televisieserie zich toe op het leven van Hendrik VIII. Het tweede seizoen is gewijd aan zijn huwelijk met Anne Boleyn, haar falen om een mannelijke troonopvolger voort te brengen en Hendriks eerste verleidingspogingen aan het adres van Jane Seymour.

SPENCER

In deze film uit 2021 geeft Kristen Stewart gestalte aan de 'people's princess': Lady Diana. Opvallend is de manier waarop Diana's mentale moeilijkheden worden weergegeven: telkens wanneer ze zich ongelukkig of eenzaam voelt in Buckingham Palace, duikt Anne Boleyn op in haar verbeelding. Door Anne en Diana als lotgenoten aan elkaar te verbinden, geeft de film niet alleen een inkijk in Diana's gedachtestroom, maar ook een extra laag aan haar turbulente levensverhaal.

'Ik wil tot de kern van mijn personages doordringen'

Interview met Jetske Mijnsen

Margriet Prinssen

'Ik denk niet vanuit beelden, ik denk vanuit emoties.' zegt operaregisseur Jetske Mijnsen die met Donizetti's *Anna Bolena* haar debuut maakt bij De Nationale Opera. 'Ik ben altijd op zoek naar de drijfveren van mijn personages, naar waarachtigheid. Wat zit er achter hun handelen? Waar zit de diepere laag?'

Eigenlijk zou Mijnsen in mei 2021 haar debuut maken bij De Nationale Opera maar vanwege de lockdown is dat een jaar uitgesteld. Wel is vorig jaar bij wijze van troost *Donizetti Queens in Concert* gestreamd, met highlights uit het werk van Donizetti. 'Zo wil je het hebben, maximum emotie gepaard aan maximum techniek [...] Sfeervol, opwindend en beeldschoon', schreef Trouw.

Mijnsen maakt al jaren spraakmakende producties in de internationale operawereld; in 2016 kreeg ze de 'Grand Prix de la Critique'. Ze staat bekend om haar compassievolle regies, waarin ze op zoek gaat naar de subtekst van een rol. De Volkskrant noemde haar vermogen om door te dringen tot de essentie van personages 'averechts librettolezen' en NRC Handelsblad schreef: 'Jetske Mijnsen fileert een operatekst met chirurgengogen.'

Biografie van Elisabeth I

Bij DNO gaat ze de komende drie jaar de 'koninginnen'-opera's regisseren, die overigens door Donizetti niet als trilogie zijn



gemaakt: *Anna Bolena*, *Maria Stuarda* en *Roberto Devereux*. In *Anna Bolena* wordt Anne Boleyn, de tweede echtgenote van Hendrik VIII, ingeruild voor zijn nieuwe vlam, Jane Seymour. In *Maria Stuarda* botst koningin Elisabeth I, de dochter van Anne Boleyn, met de katholieke Mary Stuart en in *Roberto Devereux* zien we Elisabeth I in haar nadagen, verraden door haar voormalige geliefde. Voor de psychologie van haar personages heeft Mijnsen onder andere veel gehad aan het lezen van de Cromwell-trilogie van Hilary Mantel. "In feite gaan alle drie de opera's over een en dezelfde familie. Ze vormen als het ware de biografie van koningin Elisabeth I, dochter van Anne Boleyn. Al jong verliest Elisabeth haar moeder, het tekent haar voor de rest van haar leven. In *Anna Bolena* is zij nog een klein kind."

Van kroonprinses tot bastaardkind

In de repetitie, een paar weken voor de première, zie ik hoe figurante Mila (9) in haar tule jurkje naar het midden van de zaal schrijdt en van haar prinsessenkleding wordt ontdaan door twee hofdames. "Het is echt een sleutelscène," zegt Mijnsen: "Je ziet hoe zij als kroonprinses van het ene op het andere moment een bastaardkind wordt. Dat moet een enorm traumatische gebeurtenis geweest zijn: haar moeder wordt in de kerker geworpen en onthoofd, ze wordt van het hof verbannen en ver van haar vader opgevoed."

Grenzeloze wreedheid

Opvallend in alle drie de stukken is de intense wreedheid van de samenleving in die tijd. "Elk moment kan er iets gebeuren waardoor je zonder pardon wordt gevangengenomen, gemarteld en een gruwelijke dood sterft. Anne wordt door haar

echtgenoot beschuldigd van ontrouw, terwijl de koning eigenlijk een nieuwe echtgenote wil omdat Anne hem geen zoons kan schenken. De oplossing is haar uit de weg te ruimen. Tegelijk met haar worden maar liefst vijf mannen onthoofd, onder andere haar broer. Alles getuigt van een grenzeloze wreedheid, die tijdens de hele opera direct onder de oppervlakte sluimert."

Gevoel van onveiligheid

In het decor (van Ben Baur met wie Mijnsen al veel vaker heeft samengewerkt) wordt dat fraai zichtbaar: "Hij heeft een immens brede achterwand van achttien meter ontworpen die kan bewegen en waarin telkens meer deuren blijken te zitten. Het is een abstract beeld waardoor het gevoel van onveiligheid van die samenleving zichtbaar en voelbaar wordt. Je bent nooit alleen, overal loeren ogen en oren, van alle kanten kan er opeens een deur opengaan of blij je te worden afgeluisterd. Allesbehalve een 'safe space' dus. Het is een samenleving die zijn onschuld heeft verloren. De personages dansen op een vulkaan."

Schokgolf aan emoties

Met kostuumontwerper Klaus Bruns heeft Mijnsen lang overlegd of ze zouden kiezen voor historische, meer hedendaagse dan wel tijdloos ogende kostuums: "In *Anna Bolena* hebben we uiteindelijk gekozen voor 'koninklijke' kostuums, met een krachtig, historisch silhouet, maar zonder alle historische details. Het gaat niet over 'gewone mensen', het gaat over een koning die zijn koningin van de troon zet en vermoordt. Haar onthoofding was ook voor die tijd een daad van grote wreedheid. Er ging een schokgolf aan emoties door Europa heen,



dat moet ongekend geweest zijn." In de volgende twee opera's zal de vormgeving overigens weer heel anders zijn: "Het gaat om een andere wereld, dat vraagt om een nieuwe benadering. *Roberto Devereux* zou je bijvoorbeeld veel meer als een modern relatiedrama kunnen zien."

Rijkdom aan kleurschakeringen

Anna Bolena is haar eerste 'belcanto' opera: "Soms wordt het genre gezien als enigszins oppervlakkig – vooral technische virtuositeit tentoonspreidend – maar 'belcanto' betekent niet alleen 'mooi zingen' maar ook 'emotioneel rijk'. Het is een nieuw vocaal idioom dat mij veel heeft opgeleverd. In de subtekst, in wat er onderhuids of tussen de regels door wordt gezegd, schuilt een enorme rijkdom aan emoties en kleurschakeringen. Je hebt het gevoel dat je de personages direct leert kennen: hun pijn, hun onvermogen, hun kwetsbaarheid. Juist in die aria's, hoezeer ze ook in een vaste structuur zijn gezet met voorgeschreven regels, liggen voor mij veel mogelijkheden voor het spel."

Seksualiteit als politiek middel

"Operapersonages in het algemeen en zeker die in de belcanto opera's worden vaak zwartwit afgeschilderd, in clichébeelden. Ik probeer ze juist in hun complexiteit te laten zien. Vrouwen zijn in de achttiende- en negentiende-eeuwse opera's nu eenmaal doorgaans het slachtoffer van een door mannen overheerste maatschappij, maar ze zijn natuurlijk ook altijd méér dan dat. Anne Boleyn was een vrouw die haar seksualiteit inzette als politiek middel, om macht te krijgen, geen willeloos slachtoffer. Jane Seymour, die haar opvolger zou worden als derde echtgenote, is bij Donizetti heel ontwapenend als jonge vrouw die verscheurd wordt door haar passie voor de koning en haar schuldgevoelens ten opzichte van Anne."

Hendrik VIII wordt in mijn encenering geen bloeddorstige Blauwbaard maar een man die zich niet gezien voelt. Iedereen wil wat van hem en hij kan niemand vertrouwen. Hij leeft met de angst dat vrouwen op hem vallen om zijn kroon, niet om wie hij werkelijk is. De hartstocht die hij voelde voor Anne is omgeslagen naar diepe haat. Jane, zijn nieuwe geliefde, maakt hem onzeker. De relatie van Henry en Jane heeft bij Donizetti een tragische start, de liefde is eigenlijk alweer voorbij voor het huwelijk werkelijk begonnen is.

Henry heeft zich losgemaakt van de kerk van Rome om met Boleyn te kunnen trouwen; hij is een alleenheerser met onbeperkte macht maar tegelijk is er niemand met wie hij echt zijn gevoelens en gedachten kan delen. Dat is een gevaarlijke combinatie, het maakt hem onberekenbaar."

Belcantospecialist

Heel belangrijk is wat dat betreft ook de samenwerking met dirigent Enrique Mazzola. "Hij is dé belcantospecialist en hij is voor mij een geweldig klankbord. Ik kan heel goed met hem sparren juist als het gaat om de emoties achter of onder de noten. Ik probeer tot de kern van mijn personages door te dringen en daarvoor is goed contact met de dirigent van levensbelang. Muziek is immers de sleutel tot alles, zeker tot de (verborgen) emoties van de personages. Met Enrique kan ik lezen en schrijven. Hij is heel open, toegankelijk en echt ongelooflijk goed thuis in dit genre; elke onwaarneembare nuance geeft hij betekenis. Voor mij is het van groot belang om met mensen te werken die ik goed ken en vertrouw. Ik heb graag een hecht team om me heen; je werkt heel intensief samen, het wordt een soort tweede familie. Mijn vormgevers zijn in de voorbereiding en tijdens de repetities een permanent klankbord, de dialoog staat centraal in mijn werkproces. Ik laat me graag inspireren."

JETSKE MIJNSSSEN

— Een greep uit operaproducties van de afgelopen twintig jaar:

- 2002 Henze, *Pollicino* (De Nederlandse Reisopera)
- 2004 Britten, *Der kleine Schornsteinfeger* (Berlijn)
- 2008 Rossini, *De barbier van Sevilla* (Opera Zuid)
- 2010 Puccini, *Madama Butterfly* (Basel)
- 2014 Massenet, *Werther* (Saarbrücken)
- 2015 Humperdinck, *Königskinder* (Dresden)
- 2016 Rossi, *Orfeo* (Nancy)
- 2017 Tsjaikovski, *Jevgeni Onjegin* (Graz)
- 2019 Rameau, *Hippolyte et Aricie* (Zürich)
- 2020 Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, (Oslo)
- 2021 Janáček, *Katja Kabanová* (Berlijn)
- 2022 Poulenc, *Dialogues des Carmelites* (Zürich)




Sopraan Marina Rebeka:

‘Anna Bolena zingen is een soort plezierige marteling’

Jasmijn van Wijnen

Haar opa nam haar mee naar een uitvoering van Bellini's *Norma* toen ze een jaar of 13 was. Het was als een roeping, ze had nooit eerder een opera gezien, maar wist gelijk dat dit was wat ze wilde gaan doen. “Het is een verhaal als uit een film”, realiseert sopraan Marina Rebeka zich, “maar dat is wel hoe het is gegaan”. Ongelofelijk maar waar: aanvankelijk werd ze niet aangenomen op het conservatorium: “omdat ik geen talent zou hebben”.



‘Anne Boleyn was een heel ambitieuze vrouw, extreem slim en extreem manipulatief. Ze faalde in één aspect: ze kon Henry VIII geen zoon geven.’



Marina Rebeka

Het ging niet vanzelf, ze raakte tijdens haar studie meermaals haar stem kwijt, maar die eerste liefde en aantrekkingskracht voor opera bleef altijd. “En hier ben ik nu”. Een understatement. Er zijn niet veel zangers die alle drie de ‘Queens’ in Donizetti’s Tudor-opera’s kunnen zingen. Maar zij kan het en gaat het doen bij De Nationale Opera. Te beginnen met *Anna Bolena*, die op 10 mei in première zal gaan in Nationale Opera & Ballet.

“Fysiek, vocaal én mentaal is deze rol een grote uitdaging,” vertelt de sopraan. “Anna Bolena zakt vanaf het begin van de opera steeds verder weg, totdat ze op de bodem eindigt en doodgaat. Dat is mentaal een zware lijn om te volgen. Fysiek is het bovendien een grote rol. Neem bijvoorbeeld de laatste scène: finalescènes in belcanto-opera’s zijn altijd heel moeilijk, maar deze duurt twintig minuten! Je gaat het podium op en geeft twintig minuten alle laatste kracht die je nog in je lichaam hebt totdat je doodgaat, zowel als personage als als zangeres. Anna Bolena is een rol die alles in zich heeft; hele hoge passages, hele lage, en een heleboel coloraturen. Het vergt een enorm uithoudingsvermogen, en daar is training voor nodig. Je moet niet alleen tijd hebben om in een personage te komen, maar je moet jezelf ook echt *in* de rol zingen. Daarom ben ik blij dat we genoeg repetitietijd hebben.”

Terug naar de bron

Hoewel dit niet de eerste keer is dat Rebeka Anna Bolena zingt, is haar voorbereiding op een rol altijd erg uitgebreid en secuur. Ze staat erom bekend altijd op zoek te gaan naar de originele manuscripten van de opera’s die ze zingt, om zo dicht

‘Anna Bolena is een rol die alles in zich heeft; hele hoge passages, hele lage, en een heleboel coloraturen.’

mogelijk bij de bedoelingen van de componist te komen. Ook voor *Anna Bolena* raadpleegde ze in Milaan een origineel manuscript. In eerste instantie kreeg ze een kopie voorgelegd, maar die was niet goed genoeg leesbaar, dus mocht Rebeka bij uitzondering de originele partituur bekijken. Met speciale handschoenen aan bekeek ze Donizetti’s handschrift. “Dat was een heel emotioneel moment,” vertelt Rebeka daarover. “Omdat het met de hand is geschreven, is het alsof je een persoonlijke brief van iemand leest.”

Na *Anna Bolena* zingt Marina Rebeka de hoofdrollen in de volgende twee Tudor-opera’s van Donizetti, die in trilogievorm bij DNO worden uitgevoerd. Na *Anna Bolena* zullen *Maria Stuarda* in seizoen 2022-2023 en *Roberto Devereux* in 2023-2024 volgen. Hoewel vaker uitgevoerd als trilogie, ziet Rebeka de

drie Queens van Donizetti als losse rollen die elk om een eigen benadering vragen. “De drie rollen zijn verbonden door de aanwezigheid van koningin Elisabeth, maar ik zing drie verschillende rollen; Anna Bolena, Maria Stuarda en Elisabetta. Het is een regiekeuze om connecties te maken tussen de drie werken, maar ik moet me vooral realiseren wat de verschillen zijn tussen de personages. *Anna Bolena* en *Roberto Devereux* zijn bijvoorbeeld verhalen die echt over de koninginnen gaan, en over hoe ze aan de macht kwamen. *Maria Stuarda* is veel meer het verhaal van een vrouw die de verkeerde beslissingen maakt.”

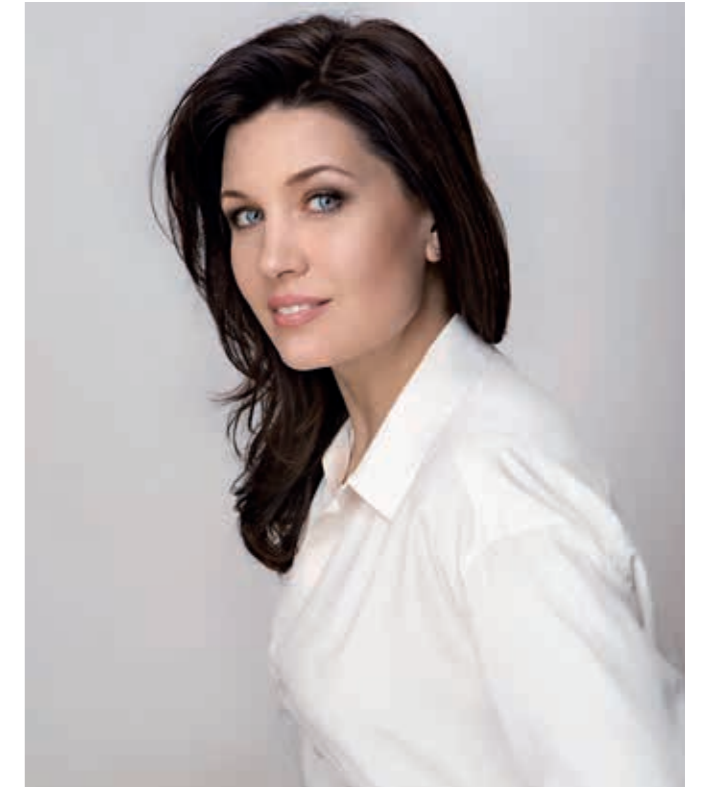
Psychologische benadering

Voor nu: Anna Bolena. Een standvastige vrouw die zich niet makkelijk van haar stuk liet brengen. Uit Rebeka’s toelichting op de opera blijkt een gedegen kennis van de historische figuren en hun psychologische drijfveren. “Bolena had makkelijk Henry VIII’s minnares kunnen zijn en blijven, temeer omdat haar zus dat eerder ook al was geweest. Maar daarmee nam ze geen genoegen, zij wilde zijn echtgenote zijn. Ze was een heel ambitieuze vrouw, extreem slim en extreem manipulatief. Ze faalde in één aspect: ze kon Henry VIII geen zoon geven. Na haar eerste miskraam was ze voor hem eigenlijk al afgeschreven, omdat hij met zijn eerdere vrouw Catharina ook al zeven miskramen had meegemaakt. Dat toont meteen een karaktertrek bij hem – die we ook bij zijn dochter Elisabeth in *Maria Stuarda* en *Roberto Devereux* zien terugkomen: als iets hem niet zint, wil en kán hij het veranderen.”

Voor Rebeka is het vanzelfsprekend dat bij het zingen van een opera ook hoort dat ze zich uitgebreid verdiept in de historische feiten waarop de opera’s gebaseerd zijn. “Je moet het begrijpen. Je moet begrijpen hoe het hof werkte, hoe de mechanismen in elkaar zaten. De mensen waren niet hetzelfde als wij: ze moesten zich anders gedragen, anders lopen. Ze moesten weten wat ze wel en niet konden doen.” Anna Bolena kan volgens Rebeka dan ook beslist niet een personage in spijkerbroek zijn. Een klein beetje historische accuraatheid is van belang, al is het maar omdat je je wanneer je een grote jurk draagt anders beweegt; meer als een koningin. In de psychologische benadering van Jetske Mijnsen kan ze zich heel goed vinden. “We duiken er samen in. Als je de historie van een personage kent, is het niet zo moeilijk om de psychologie van dat personage te doorgronden. De muziek is helder en bovendien prachtig. Het is een goed libretto, dus dat allemaal samen werkt heel goed.”

Droomrol?

Eén favoriet moment aanwijzen in de opera is onmogelijk voor Rebeka, maar de finale van het eerste bedrijf scoort hoog.



Marina Rebeka

“Maar daarboven nog staan de duetten met Giovanna, waarin Bolena erachter komt dat Giovanna haar rivaal is.” En daarnaast, hoe kan het ook anders, de finale van de opera. “Op dat moment zit ik op de grenzen van mijn kunnen, maar er is niks meer te verliezen. Het is ‘kill the soprano’, vertelt Rebeka grinnikend. “Het is een totale vocale en fysieke gekte, je gaat er gewoon voor en geeft alles wat je nog in je hebt.” Niet voor niets is het voor Rebeka een vereiste om twee dagen tussen de voorstellingen in te hebben. “Deze rol kun je niet elke dag zingen, dat is fysiek onmogelijk. Na een voorstelling ben ik leeg. Dan moet ik niet alleen fysiek bijkomen, maar moet ik mezelf ook emotioneel weer aanvullen.”

Op de vraag of Anna Bolena voor haar een droomrol is om te zingen, antwoordt ze dan ook vrij resoluut “nee”. “Omdat het zo’n moeilijke rol is, die om veel werk vraagt. Het is een ‘werkrol’: je werkt eraan en groeit er in. Je leert er vocaal van waar je spaart en waar je geeft en muzikaal groei je erdoor als artiest. Maar om te zeggen dat het een droomrol is? Nee. Droomrollen zijn voor mij de rollen waarbij je na een voorstelling nog energie hebt. Dat is bij Anna Bolena niet zo. Je geeft alles, en dat moet ook wel. Als je niet alles geeft in belcanto, kan het heel saai zijn. Het is zulke mooie muziek, maar als je er niet de intentie, het acteren en de emotie ten volle in legt, werkt het niet. Er is maar weinig ondersteuning in het orkest, je staat er helemaal alleen voor. Dus vraagt het om een hoop aandacht en kracht. Het is een ‘plezierige marteling’, misschien kan ik het zo wel het beste omschrijven.” Wat dan wel haar droomrol is? Dat is natuurlijk diegene waarmee het voor haar allemaal begon: Norma.



DER FREISCHÜTZ

Carl Maria von Weber

Opera in drie bedrijven (1821)
Gezongen in het Duits

In een repetitieruimte werkt een groep musici aan Carl Maria von Webers *Der Freischütz*: een opera over de ambitieuze jonge kerel Max, die om met zijn grote liefde te mogen zijn een schietwedstrijd moet winnen en zich door zijn eigen onzekerheid laat verleiden tot een pact met de duivel. Met zijn duivels, geesten en andere griezels ademt de opera volop de sfeer van de Romantiek, maar vormt tegelijkertijd een klankbord voor de onzekerheden, het bijgeloof en de verleidingen die heersen onder de zangers in de harde werkelijkheid van de operawereld.

Libretto

Friedrich Kind, naar *Der Freischütz* van August Apel

ARTISTIEK TEAM

Muzikale leiding	Riccardo Minasi
Regie en decor	Kirill Serebrennikov
Co-regie en choreografie	Evgeny Kulagin
Kostuums	Kirill Serebrennikov en Tanya Dolmatovskaya
Licht	Franck Evin
Muziekdramaturg	Daniil Orlov

ZANGERS

Fürst Ottokar + Kilian	Michael Wilmering
Kuno	James Platt
Agathe	Johanni van Oostrum
Ännchen	Ying Fang
Kaspar + Ein Eremit	Günther Groissböck
Max	Benjamin Bruns
Samiel	Riccardo Minasi

Koninklijk Concertgebouworkest

Koor van De Nationale Opera

NIEUWE PRODUCTIE

DATA

3, 7, 9, 12, 14, 18, 21 en 25 juni 2022

Meer informatie: operaballet.nl

HOLLAND
FESTIVAL

Der Freischütz in het kort

Het verhaal

Om met zijn grote liefde Agathe te mogen trouwen, moet de jonge schutter Max de schutterswedstrijd winnen. Waar hij altijd raak schoot, lukt dat Max de laatste tijd ineens niet meer, en dat maakt hem onzeker. Zijn vriend Kaspar neemt hem mee naar de zwarte jager Samiel, die hem aan zogenoemde 'vrijkogels' kan helpen: kogels die altijd raak schieten, maar van de zevende bepaalt de duivel het doel...

Het werk

Der Freischütz is een werk dat in Nederland niet zo bekend is als het in het Duitstalige gebied. Het is een 'Singspiel', waarin gesproken dialogen afgewisseld worden met gezongen nummers. Dit biedt de regisseur die met het werk aan de slag gaat een grote vrijheid om op nieuwe manieren met het materiaal om te springen.

► Lees meer over de verschillende identiteiten van *Der Freischütz* op pagina 33

Nieuw perspectief

De Russische regisseur Kirill Serebrennikov herschrijft alle dialogen om met het materiaal van *Der Freischütz* een heel eigen verhaal te vertellen. Hij plaatst de handeling van de opera in een repetitieruimte, waarin een groep zangers aan de opera *Der Freischütz* aan het werken is. De onzekerheden van de jager Max en de magie van het sprookjesachtige bos refereren in de context van de repetitiezaal aan de onzekerheden, angsten en het bijgeloof van zangers in de wereld van het operabedrijf.

Kirill Serebrennikov

De Russische film-, theater- en operaregisseur Kirill Serebrennikov maakt met zijn regie van *Der Freischütz* zijn debuut bij De Nationale Opera. In zijn geboorteland Rusland heeft hij jarenlang moeten kampen met een overheid die zijn artistieke vrijheid op verschillende manieren heeft geprobeerd in te perken. Via allerlei omwegen wist hij ondanks een huisarrest en het verbod om zijn land te verlaten toch films, theater- en operaregies te blijven maken. Zijn werk kenmerkt zich door een radicale omgang met klassiek materiaal, waardoor hij met



Illustratie van de Wolfskloofscène zoals uitgevoerd door het Théâtre Lyrique in Parijs (1866)

bestaande middelen heel nieuwe verhalen vertelt en kritische vragen stelt over de wereld van vandaag.

► Lees meer over Kirill Serebrennikov op pagina 30

Riccardo Minasi

De Italiaanse dirigent Riccardo Minasi is een veelzijdige artiest. Dat is alleen al te zien aan de heel verschillende orkesten die hij in drie producties bij De Nationale Opera muzikaal onder zijn hoede heeft gehad. Na *Rodelinda* met het barokensemble Concerto Köln, leidde hij het Nederlands Kamerorkest in *Le nozze di Figaro*, waarvan het maakproces werd vastgelegd in Sanne Rovers' documentaire *Crazy Days*. Nu zal hij met het Koninklijk Concertgebouworkest in de Duitse vroeg-Romantische muziek van *Der Freischütz* duiken én zal hij in zijn rol als dirigent in Serebrennikovs productie tegelijkertijd het personage Samiel vertolken.

‘Cultuur is het waard om voor te lijden’

Profielchets van Kirill Serebrennikov

Jasmijn van Wijnen

Hij is een van de grootste film- en theaterregisseurs van Rusland. Kirill Serebrennikov (52) bewandelde jarenlang met succes als vernuftig koorddanser het koord van de artistieke vrijheid in het Rusland van Vladimir Poetin. In staatsgesubsidieerde voorstellingen deinsde hij er niet voor terug zich politiek kritisch te uiten, moeilijke vragen te stellen, op radicale wijze met klassiek werk om te gaan en openlijk (homo)seksualiteit en naakt in zijn werk te tonen.

Serebrennikov verzamelde gelijkgestemden om zich heen, en samen maakten zij theater waar zalen vol jong publiek op af kwamen, volle zalen jonge mensen die Serebrennikov kritisch liet nadenken. De overheidscontrole werd strikter en de artistieke vrijheid kleiner, toch liet Serebrennikov zich niet tegenhouden door de restricties die hem door de Russische overheid werden opgelegd.

Artistieke vernieuwing

Al tijdens zijn studie natuurkunde hield Serebrennikov zich op de universiteit bezig met studententheater. In zijn geboorteplaats Rostov aan de Don maakte hij verschillende voorstellingen voordat hij in 2000 naar Moskou verhuisde. In 2012 stichtte hij als artistiek directeur het Gogol Centrum, waarmee hij bij zou dragen aan een nieuwe, avantgardistische kunststroming in Rusland. Het Gogol Theater had een wat ingeslapen reputatie, programmeerde alleen nog ouderwetse

producties, en Serebrennikov zorgde ervoor dat er een frisse wind ging waaien en het onder de naam Gogol Centrum een multicultureel en experimenteel podium werd waarop de heersende normen uitgedaagd werden. De overheid liet zien ook experimentele kunst te willen ondersteunen, met een opleving van de avantgardistische kunst in Rusland tot gevolg.

Hoewel zijn werk aanvankelijk succesvol leek te worden ontvangen, werd de ongemakkelijkheid om de artistieke en politieke vrijheden die Serebrennikov in zijn voorstellingen nam almaar groter en de tegenwerking groeide naargelang die ongemakkelijkheid groeide. De première van zijn voorstelling over de legendarische Russische balletdanser Rudolf Noerejev in het Bolsjojtheater in Moskou werd tot twee keer toe uitgesteld. Toen duidelijk werd dat Noerejevs homoseksualiteit en zijn politieke asiel uitgebreid aan bod zouden komen en toen er al verschillende processen tegen Serebrennikov werden



Kirill Serebrennikov

aangespannen, durfde de theaterdirectie het niet aan de voorstelling in première te laten gaan.

Huisarrest

Toen de voorstelling eenmaal in première ging en staande ovaties ontving – onder andere ook van een aantal Kremlin eliteleden – zat Serebrennikov thuis. Er was door de staat een dubieuze rechtszaak tegen hem aangespannen, waardoor hem op verdenking van het verduisteren van subsidiegelden twee jaar huisarrest werd opgelegd. Zijn huisarrest hield hem niet tegen toch theater te maken. Vanuit zijn appartement werkte hij door, zonder telefoon of internet, maar met een enkelband en een advocaat die dagelijks af en aan liep met usb-sticks vol opnamen van repetities en documenten met aantekeningen. In die hoedanigheid maakte hij toch nog toneelstukken, operaregies – waaronder een *Così fan tutte* in 2018 in Zürich en een *Nabucco* in Hamburg in 2019 – en zijn Awardwinnende film *Leto* (2018) af. Zowel *Leto* als *Petrov's Flu*, Serebrennikovs nieuwste film over een dag uit het leven van de familie Petrov die wordt overvallen door een griep epidemie, gingen in première op het prestigieuze Cannes festival, in afwezigheid van de regisseur. Want hoewel in april 2019 zijn huisarrest werd opgeheven, en hij opnieuw met open armen

werd ontvangen in het Gogol Centrum, bleef die vrijheid beperkt: hij kreeg drie jaar voorwaardelijk opgelegd, een boete en het verbod om zijn land te verlaten.

Bovendien werd Serebrennikov in februari 2021 overvallen door een brief van de overheid, waarin zijn ontslag bij het Gogol Centrum werd aangekondigd. Het bericht veroorzaakte een schok in de Russische kunstwereld, in een tijd waarin Russen in grote getalen demonstreerden tegen Poetin en de veroordeling van oppositieleider Aleksej Navalny. De protesten waren niet zonder consequenties – vele kunstenaars werden aangehouden. “Alles wat in deze wereld begint, eindigt ooit. Het Gogol Centrum zal als theater en als idee blijven leven. Omdat theater en vrijheid belangrijker zijn, en dus vasthoudender, dan welke ambtenaren ook,” schreef Serebrennikov bij de aankondiging van zijn ontslag op zijn Instagram account.

Opsluiting, afzondering en gevangenschap

Toch liet ook hierdoor Serebrennikov zich niet tegenhouden. “Cultuur is het waard om voor te lijden,” zei hij eens in een interview. En dus werkt hij door, op afstand, vanuit zijn huis in Moskou via video calls. Thuiswerken avant-la-lettre: nog voordat wij door de pandemie gewend raakten aan werken op



“Als kunst echt is, kan kunst gevaarlijk worden, ja. Maar als kunst louter vormgeving blijft en alles mooi verdoezelt, dan maakt zij zichzelf tot slaaf van het desbetreffende regime. Normaal gesproken houdt kunst zich met de waarheid bezig en zet zij mensen aan het denken – daarom is kunst niet in het voordeel van degenen die van meet af aan denkprocessen willen verhinderen.”
– Kirill Serebrennikov

Kirill Serebrennikov

afstand en communiceren via beeldbellen, had Serebrennikov zich deze werkwijze zelfs als regisseur al noodgedwongen eigen gemaakt. In zijn recente werk lijkt het thema van opsluiting, afzondering en gevangenschap (niet voor niets) steeds weer een weg te vinden naar zijn podium- of filmvertolkingen van bestaande en nieuwe verhalen: in zijn theatervoorstelling *Outside*, dat in Avignon en Berlijn speelde en een eerbetoon was aan Serebrennikovs veel te vroeg overleden bevriende kunstenaar Ren Hang die tevens worstelde met een streng regime van een hardhandige staat, en ook in zijn bejubelde regie van *Parsifal* in 2021 bij de Weense Staatsopera, waarin Monsalvat een detentiecentrum werd en de Graal voor de Vrijheid stond. Zijn regie van Sjostakovitsj' *De Neus*, gebaseerd op het gelijknamige verhaal van Nicolai Gogol, waarmee het huidige seizoen bij de Bayerische Staatsoper werd geopend, ging over staatsgeweld en onderdrukking in een dystopisch, en op een bedreigende manier hedendaags aanvoelend Rusland.

Een nieuw begin

Afgelopen januari werd het Serebrennikov vrij onverwachts toegestaan om naar Hamburg af te reizen om zijn toneelstuk *Der schwarze Mönch*, gebaseerd op een vertelling van Anton Tsjechov, in te studeren en in wereldpremière te laten gaan: “Rusland is een land vol mogelijkheden,” zei Serebrennikov daarop – een uitspraak die onmogelijk zonder satirische ondertoon te lezen is. Bijzonder goed nieuws is het bovendien, dat hij *Der Freischütz* – de opera die in zijn regie op 3 juni als onderdeel van het Holland Festival bij De Nationale Opera in première zal gaan – *in real life* in ons theater zal komen registreren. Het zal de eerste operaproductie zijn waar hij weer fysiek in de repetitieruimte aan zal kunnen werken. Een nieuw begin: het seizoen dat de titel 'New Beginnings' draagt, kon haast niet passender afgesloten worden. De opera, over een jonge man die een strijd dient te leveren met een bekrompen samenleving die vasthoudt aan de bestaande orde en tradities, is er een waar Serebrennikov ongetwijfeld raad mee weet.

De vele identiteiten van Der Freischütz

Jasmijn van Wijnen

Der Freischütz van Carl Maria von Weber geniet als operatitel in Nederland niet dezelfde beroemdheid als in het Duitse taalgebied. Daar vormde het werk, naast dat nog beroemdere 'Singspiel' *Die Zauberflöte*, voor velen de eerste kennismaking met het operagenre op de middelbare school en wordt het werk, volgens recente cijfers, ongeveer evenveel opgevoerd als een *Parsifal* of *Elektra*.



Kostuumontwerpen voor Samiel en Kaspar voor de première in 1821.

Ligt het aan de mindere bekendheid van de componist of aan het – ontorechte – gevoel van gedateerdheid van het verhaal of zijn oer-Duits karakter? Meerdere factoren zullen daarin een rol spelen. Wat zeker ook speelt is dat wie naar een *Freischütz* gaat, minder zeker kan zijn van wat er te zien valt, dan bij een – pak 'm beet – Tosca. De muziek zal ongetwijfeld herkenbaar zijn: het jagerskoor, de Wolfsschluchtszene. Maar wat er tussen die muzikale nummers gebeurt, in de gesproken dialogen, biedt ruimte voor interpretatie. Naar de invulling die een regisseur eraan geeft, kan de toeschouwer steeds weer met spanning uitkijken.

In een brief, gedateerd op 3 maart 1817, beschrijft de componist Carl Maria von Weber – die op dat moment net benoemd is als 'Musikdirektor' van het departement Duitse opera aan het Saksische hof in Dresden – aan zijn verloofde in Praag het plot van de nieuwe opera waaraan hij met librettist Friedrich Kind op dat moment werkt:

Een oude jachtopziener in dienst van een prins wil zijn dochter en zijn positie schenken aan zijn waardige jonge jager, Max. En de prins is daar tevreden mee, alleen bestaat er een oud voorschrift dat elke kandidaat een moeilijke schiettest moet ondergaan. Een andere jager, Kaspar, die kwaadaardig en losbandig is, heeft ook een oogje op het meisje, maar is half en half naar de duivel overgelopen. Max, anders een uitstekend scherpschutter, mist alles gedurende een periode voor het proefschot. Hij is er wanhopig over en wordt er tenslotte door Kaspar toe aangezet zogenaamde 'vrijkogels' te maken, waarvan er zes feilloos raakschieten,



Carl Maria von Weber

maar in ruil daarvoor behoort de zevende toe aan de duivel. Deze zal het arme meisje raken, waardoor Max tot wanhoop en zelfmoord wordt gedreven, enz. De hemel beslist echter anders. Bij het proefschot valt Agathe inderdaad, maar ook Kaspar, de laatste in feite als Satans slachtoffer, de eerste alleen van schrik. Waarom, etc., wordt in de tekst uitgelegd. Het geheel eindigt vreugdevol.

Der Freischütz is dus een soort Faustiade. Het verhaal van een mens die in zijn ontredde bereid is zijn ziel aan de duivel te verkopen. Weber en Kind baseerden de opera op een verhaal uit het *Gespenterbuch* van Friedrich Apel en Gustav Laun uit 1810. Het boek behoort tot de *Schauerromantik*, een literaire stroming die als Duitse equivalent van de *Gothic novel* gezien kan worden. Het is een genre dat bekendstaat om griezelverhalen, en dat voortkwam uit de vroege romantiek van de late achttiende eeuw. Tegen de achtergrond van duistere, gevaarlijke wouden, strijden de personages tegen bovennatuurlijke, boosaardige wezens. Daarnaast kan het verhaal van *Der Freischütz* een *Schicksalsdrama* genoemd worden, omdat het een verhaal is waarin de personages het moeten afleggen tegen hun eigen noodlot.

Succeswerk

De rest is geschiedenis. *Der Freischütz* ging op 18 juni 1821 met fenomenaal succes in wereldpremière in Berlijn, en werd daarna door grote en kleinere operahuizen in heel Duitsland geprogrammeerd. Vervolgens boekte de opera ook in de rest van Europa een groot succes, wat op dat moment ongebruikelijk was voor Duitse opera. Maar exploitanten maakten misbruik van de situatie en maakten de opera vrij toegankelijk: uitgevers plunderden het, en verschillende bewerkingen

bagatelliseerden het werk. Von Weber overleed in de overtuiging dat hij de opera beter niet had kunnen schrijven.

En toch, na zijn vroege overlijden in 1826 op negenendertigjarige leeftijd, maakte zijn werk een nieuwe opleving mee – hijzelf mocht hier helaas geen getuige meer van zijn. Midden jaren 1840 behaalde *Der Freischütz* een status van hoeksteen van de Duitse romantische opera. *Der Freischütz* zou zich ontvouwen tot een belichaming van de Duitse geest, een nationale schat die zich mocht plaatsen naast Beethovens negende symfonie en Goethes *Faust*. Er zijn maar weinig werken uit de negentiende eeuw te benoemen die zo'n canonieke status kregen als *Der Freischütz*. Maar buiten de Duitse sferen hield de populariteit van het werk niet lang stand. In de latere negentiende eeuw moest Von Webers sprookjesachtige verhaal, met een volkse uitstraling en weinig ruimte voor de tentoonstelling van vocale mogelijkheden, plaatsmaken voor een hang naar realisme in de opera, dat zich door de ontwikkelingen van het realisme in de literatuur liet beïnvloeden en waar werken als *Carmen*, *I Pagliacci* en *Cavalleria rusticana* hun populariteit aan te danken hadden.

'Nationaloper'

De ridiculisering van het werk nam toe: alleen in Duitsland werden serieuze benaderingen van het werk nog op het podium vertoond. De opera werd als *Nationaloper* bestempeld. De idyllische weergave van het landelijke leven, de romantisering van het woud, het Faustiaanse pact met de duivel: het droeg er allemaal aan bij dat de opera werd gezien als uiting van 'Duitsheid' bij uitstek. Na de Eerste Wereldoorlog nam de populariteit van het werk ook in Duitsland af. Het werd als traditionalistisch bestempeld, te zeer verbonden aan een



Der Freischütz in regie van Dmitri Tcherniakov

Biedermeier-achtige esthetiek, kortom: het werk werd niet relevant meer bevonden. Het traditionalisme van het werk werd daarna echter voor heel sinistere doeleinden uitgebuit; het nationalistische karakter van de opera werd een instrument voor Nazi-ideologie en propaganda. En na de val van het Derde Rijk lag er daarom een last van racistische ideologie en fanatiek nationalisme op de opera. In het Marxistische Oost-Duitsland onderging de opera een zekere identiteitsopfrisbeurt, bedoeld om *Der Freischütz* los te koppelen van nationalisme, de 'illusies' van de romantiek, van bijgeloof en van de zwaar christelijke lading.

Vrije benaderingen

En zo volgde een receptiegeschiedenis waarin *Der Freischütz* vele verschillende identiteiten aangemeten kreeg: van producties waarin de existentiële wanhoop centraal staat en het symbolisme hoogtij viert, tot versies waarin het materiaal juist met een hoge mate van ironie werd behandeld, of waarin op eclectische wijze het traditionele en hedendaagse met elkaar werd vermengd. Recent nog presenteerde regisseur Dmitri Tcherniakov de jagers als zakenlieden in pak op het podium van de Bayerische Staatsoper, en vormde hij het Gothische horrorverhaal zo om tot een psychologische thriller. Wat daaruit blijkt, is dat *Der Freischütz* zich uitermate goed leent voor verschillende interpretaties. Waar het niet gebruikelijk is de muziek van een opera te bewerken, gaan operamakers klaarblijkelijk op veel vrijere voet met de gesproken dialogen in het werk om. Als aan die dialogen niet vastgehouden hoeft te worden – liever niet zelfs, aangezien ze inmiddels sterk verouderd aanvoelen – dan biedt dat een hoop ruimte voor nieuwe kaders en invullingen.

Die vrijheid neemt regisseur Kirill Serebrennikov in zijn ensce-nering van *Der Freischütz* voor De Nationale Opera zonder meer. Hij plaatst de opera over door het noodlot geplaagde, Duitse jagers in duistere bossen binnen een metatheatraal kader, door de handeling te situeren in een grote repetitieuimte waar zangers repeteren aan, jazeker, *Der Freischütz*. Het wordt een opera over opera. De faalangst van Max om mis te schieten en de onzekerheid die hem uiteindelijk een makkelijke prooi voor Kaspar en de duivel maakt, vertaalt Serebrennikov naar de onzekerheden die onder operazangers heersen, de



Illustratie van de openingsscène van Der Freischütz (1822)

bijgelovigheid die zij hebben en rituelen die zij uitvoeren om beetje zekerheid te winnen, en het gekonkel achter de schermen binnen het operabedrijf – waarbinnen wel iets voor te stellen is in de trant van een 'pact met de duivel', als het gaat om het tartten van het lot op onheuse manieren. Waar Serebrennikov erom bekend staat niet bang te zijn repertoirewerk in onverwachte situaties te plaatsen en daarvoor het werk naar zijn hand te zetten, daar gaat hij in het geval van deze *Der Freischütz* ver in zijn bewerkingen: alle gesproken dialogen zoals oorspronkelijk door Kind geschreven, moeten plaatsmaken voor geheel nieuwe, Engelstalige dialogen, die de muziek en gezongen teksten van *Der Freischütz* binnen de context van de repetitiesituatie plaatsen. Wie denkt naar een viering van de Duitse nationaliteit en het idyllische leven in feeëriek bossen denkt te gaan kijken, komt bedrogen uit. Wie zin heeft in een spannend staaltje vernieuwend operatheater, inclusief de prachtige muziek van Weber, kan in diens handjes knippen met een productie als deze.

WEBER EN WAGNER

—
Hoewel het werk van Weber een wisselende populariteit heeft genoten en vandaag de dag ook niet vaak wordt uitgevoerd, wordt het wel gezien als een sleutelwerk in de muziekgeschiedenis. Met zijn muzikale vertolking van de griezelscène in de Wolfskloof, waarbij hij hier en daar voorbijging aan de wetten van de muzikale schoonheid en daarvoor een aantal critici op zijn dak kreeg, wist hij componisten als Mendelssohn voor zijn *Midzomernachtsdroom* en Berlioz voor zijn *Symphonie Fantastique* te inspireren met zijn woeste, duistere en sprookjesachtige klanken. Bovendien heeft hij met zijn werk niemand minder dan Richard Wagner geïnspireerd. In *Der Freischütz* is zelfs een voorloper op wat later leidmotiefteknik genoemd zal worden, te herkennen. Hoewel Weber zijn opera opbouwde aan de hand van losse nummers, wist hij met de vaste melodieën die naar een persoon, idee of situatie verwijzen toch ook muzikaal een rode draad in zijn opera aan te brengen.

Het Rekwisiet

Tosca's stoffelijk overschot

Lune Visser

Of ze een lichaam konden maken van iemand die van grote hoogte naar beneden is gesprongen. Van dat soort vragen kijken ze bij de rekwisietendienst niet meer op. Robert-Jan Ruijl vertelt hoe hij een ongelukkig gevallen Tosca in elkaar zette.

Ongeveer twee maanden voor de première kwam de ontwerper langs. Liggend op de grond, met twee benen in de lucht, zei hij: "Zo moet het worden!" En dus ging Robert-Jan aan de slag: "Bij de kostuumdienst heb ik de maten van de zangeres die Tosca speelt opgevraagd, en met die in mijn hoofd ben ik gewoon begonnen. De armen komen van een etalagepop, het hoofd hadden we nog ergens liggen en de rest van het lichaam heeft piepschuim als basis. Dat bedek je met kaasdoek: een lichte stof, waar nog vloeistof doorheen kan. Daardoor blijft het goed zitten met houtlijm. Het ene been moest er nog wel af kunnen, want anders krijgt ze haar broek niet meer aan."

Het optreden van het rekwisiet is kort maar krachtig: "Na Tosca's sprong van de Engelenburcht moet de sopraan snel op haar matras van het podium afgereden worden. Daarna hebben we enkele seconden om de pop neer te leggen, voordat het decor om zijn as gaat draaien. Ik bevind me op dat moment al in het decorstuk, en moet haar vanuit daar in het donker bevestigen. In haar rug zit een plankje, waaraan we een metaal staaf hebben gemonteerd. Daarmee kunnen we de pop op het toneel snel in het decorstuk schuiven en blijft ze zitten wanneer het decor draait. Als 'finishing touch' gooien we er op dat moment een flinke plas nepbloed overheen, zodat het vers lijkt en ze in die draai een fraai bloedspoor achterlaat. Na elke voorstelling moeten we haar dus een goede schoonmaakbeurt geven, en gaat het kostuum even langs de stomerij. Twee dagen later kan ze dan weer het podium op – als nieuw!"

HET REKWISIET NIET GEZIEN?

— Na Tosca's dodelijke sprong blijft er niet heel veel muziek meer over. De handelingen tijdens de slotmaten van de opera moesten zó strak getimed worden dat het effect vaak tijdens voorstellingen misging. Als de sopraan nét niet op tijd van het podium was en het lichaam van Tosca niet op tijd was neergelegd, draaide het decor niet om.



Achter de schermen:

De voorstellings- leider

Rosalie Overing

Tijdens de voorstelling die het publiek op het podium ziet, speelt zich tegelijkertijd achter de schermen een tweede voorstelling af. Het is er een waarin niet operazangers of balletdansers, maar decorwisselingen en licht cues de hoofdrollen spelen, en waar de leiding niet in handen ligt van de dirigent en regisseur, maar van voorstellingsleiders als Pieter Heebink.

Al tijdens zijn opleiding Productie Podiumkunsten, waarbinnen hij zich specialiseerde in het vak van voorstellingsleider, had Pieter Heebink een duidelijk doel voor ogen: voorstellingsleider zijn bij in ieder geval een musical, een ballet en een opera, om uiteindelijk zo breed mogelijk inzetbaar te kunnen zijn. Na verschillende stages en freelance-opdrachten binnen deze drie disciplines, werkt hij inmiddels al drie seizoenen als voorstellingsleider bij Nationale Opera & Ballet, waar deze brede inzetbaarheid goed van pas komt.

“Omdat ik na de fusie (van De Nationale Opera, Het Nationale Ballet en Het Muziektheater in 2014 – red.) ben aangeworven, werk ik mee aan opera- én balletproducties, maar ook aan de projecten die vallen onder wat wij de ‘derde werkstroom’ noemen. Dit is een verzamelnaam voor alles wat geen reguliere voorstelling is, bijvoorbeeld het Young Patrons Gala, het Kinderkorenfestival en het benefietconcert *Opera & Ballet voor Oekraïne*.”

Opera versus ballet

Deze drie verschillende soorten producties worden ieder gekenmerkt door een andere werkwijze, waardoor ook het takenpakket van de voorstellingsleiders bij Nationale Opera & Ballet per productie varieert. Zo beginnen de werkzaamheden van de voorstellingsleider bij het ballet vaak pas tijdens de toneelrepetities, terwijl voorstellingsleiders bij een opera al vanaf het moment dat er in de studio's wordt gerepeteerd nauw bij het repetitieproces betrokken zijn. Pieter: “We hebben dan vooral een faciliterende rol: we zorgen ervoor dat de repetities soepel kunnen verlopen en dat het artistieke team alles heeft wat ze nodig hebben. Wanneer het koor bijvoorbeeld tijdens een opera in grote hoepeljurken op het podium moet staan, bespreek je als voorstellingsleider met de kostuumafdeling dat er repetitiejurken moeten komen. Om eventuele moeilijkheden voor te kunnen zijn en te zorgen voor een zo goed mogelijk eindresultaat op het toneel, moet er met dit soort bepalende factoren gerepeteerd worden.”

Wanneer de repetities zich vervolgens verplaatsen van de studio naar het toneel, verandert de rol van de voorstellingsleiders. Pieter: “Bij operaproducties werken we meestal met een showcaller, een eerste voorstellingsleider en één of twee assistenten. Als showcaller werk je vanachter een groot bureau met onder andere een camerabeeld van de dirigent, een overzichtsbeeld en een infrarood camerabeeld. Vanaf hier geef je, aan de hand van de partituur, via een headset alle cues door, bijvoorbeeld voor wisselingen van lichtstanden en de bewegingen van het decor, maar ook voor de opkomsten van de dirigent, solisten en koorleden. Deze cues worden vervolgens opgevangen en verder doorgegeven door de eerste voorstellingsleider, die het team op de vloer leidt en de grote beslissingen neemt, en de assistenten.” Wie welke van deze drie posities invult, wordt vooraf afgesproken en verschilt per operaproductie. Bij balletproducties wordt er tijdens de toneelrepetities met maar twee voorstellingsleiders gewerkt: de een vervult de rol van showcaller en de ander verzorgt de communicatie tussen het artistieke team en het toneel. Bij de uiteindelijke voorstellingen is meestal zelfs alleen de showcaller aanwezig. Pieter: “Dat is omdat we geen cues hoeven te geven voor de opkomsten van dansers. Zij weten zelf wanneer ze het toneel op moeten.”

Rock en rollen

Het verschil tussen de werkzaamheden van een voorstellingsleider bij opera- en balletproducties is echter nog klein vergeleken met het verschil tussen reguliere producties en de ‘derde werkstroom’. “Voor derde werkstroom-projecten is er meestal veel minder repetitietijd en moet je veel meer ‘rock en rollen’ op de dag zelf, zoals wij dat noemen,” vertelt Pieter. “Dit geeft een leuk contrast tussen aan de ene kant een opera waarvoor



je vier weken in de studio en dan nog twee weken op het toneel repeteert, en aan de andere kant bijvoorbeeld een Young Patrons Gala dat je binnen twee dagen in elkaar moet zetten.” Een van de meest recente voorbeelden van zo’n ‘ad hoc-project’ was de benefietvoorstelling *Opera & Ballet voor Oekraïne*. “We draaiden toen ‘s middags tot kwart over vier de opera *Eurydice – Die Liebenden, blind* en hebben daarna tot zes uur omgebouwd – een enorme ombouw – en vervolgens tot half acht gerepeteerd. Om kwart voor acht gingen de deuren open voor het publiek en moest alles klaar zijn. Dit zijn leuke uitdagingen, maar de afwisseling met langer lopende projecten is ook fijn. Want soms denk je tijdens zo’n spoedklus wel eens ‘zat ik nou maar in de studio voor de zesde keer die dag naar een aria te luisteren’.”

Live optreden

Een van Pieters favoriete producties waaraan hij als voorstellingsleider heeft meegewerkt, is *Missa in tempore belli*, die afgelopen september in wereldpremière ging. Pieter: “Voor mij vielen in deze productie alle aspecten van het werk samen. Het was een voorstelling met zowel opera als ballet, een groot koor, elektronische muziek, veel licht- en decorveranderingen en heel veel video. Ik was toen showcaller, wat gezien het enorme aantal cues nog best een uitdaging was. *Missa in tempore belli* belichaamde echt de complexiteit van ons vak en liet tegelijkertijd zien hoe mooi het is om al deze disciplines op het podium te kunnen samenbrengen. Op dat soort momenten voel ik me zelf vaak net een musicus: ik volg als showcaller ook de dirigent en maak vervolgens direct de vertaalslag naar de vloer. Op die manier is ons werk dus eigenlijk ook een live optreden. En de spanning die bij die live-ervaring hoort, het gevoel dat alles precies op dat moment goed moet gaan en het samen streven naar perfectie, dát is waarom ik er zo van hou om in het theater te werken.”

DNO x Young Artists

Salim Bayri



Rosalie Overing

Hun werken prijken in de seizoensbrochure, op de gevel van het gebouw en op posters in de hele stad. Vijf jonge, recent afgestudeerde kunstenaars ontwierpen de posterbeelden voor de producties van De Nationale Opera van dit seizoen. In Odeon laten we deze artiesten graag ook van een andere kant zien: wat maken ze nog meer? Dit keer: Salim Bayri, die de campagnebeelden voor *Hoe Anansi the stories of the world bevrijdde*, *Anna Bolena* en *Der Freischütz* ontwierp.



Hadra Collider

Kunstenaar Salim Bayri laat zich inspireren door alles wat hij om zich heen ziet, hoort en vindt. Het resultaat is een scala aan uiteenlopende installaties, live performances en beeldende kunstwerken. Bayri: "Mijn werken zijn vaak een mix van digitale formats en tastbare materialen, en bevatten meestal meerdere lagen. Hierbij is de vorm helemaal vrij: de ene keer is het een gesproken anekdote, de andere keer een sculptuur van chocoladerepen." Binnen deze verschillende werken is beweging, in de breedste zin van het woord, een regelmatig terugkerend thema: "Ik ben erg geïnteresseerd in beweging als concept: van mensen, maar ook van woorden en ideeën, die aangepast, gestolen of verkeerd begrepen kunnen worden. Dit gebeurt bijvoorbeeld wanneer woorden en ideeën van de ene context naar de andere worden getransporteerd, of wanneer kunstvoorwerpen worden gedigitaliseerd of juist van scherm naar print worden gebracht. Ik wil deze bewegingen bewust in gang zetten om te kijken of er daarna iets interessants gebeurt."

Hadra Collider

Dit doet hij onder andere in zijn recente werk *Hadra Collider*, een conceptueel apparaat dat een deeltjesversneller in zijn keel verbeeldt: "Het is een soort codeerprogramma dat mijn stem oppikt en er een eigen interpretatie van maakt. Ik speel daar dan vervolgens mee, door bijvoorbeeld een andere taal te



Smartshop / Eyechamber

spreken tegen het op Engels ingestelde programma. Hierdoor raakt het in de war en geeft het een gek resultaat, waar ik zelf dan weer op reageer. Het rommeltje van talen en woorden dat hierdoor ontstaat, staat symbool voor de chaos die communicatie soms is, en accepteert en viert deze chaos."

Darija

Met projecten als deze, waarin beweging, vertaling en misinterpretatie een centrale positie innemen, probeert Bayri de hiërarchie, humor en het geweld binnen taal bloot te leggen: "Tegenwoordig is bijvoorbeeld een groot deel van het internet Engelstalig, waarbij andere talen op de achtergrond blijven." Deze interesse in dissonantie binnen taal vindt zijn oorsprong in Bayri's fascinatie voor zijn moedertaal: het Darija, de spreektaal in Marokko die een mix van Arabisch, Amazigh, Frans en Spaans is. "Het Darija bestaat uit veel verschillende lagen en is het nog altijd in beweging. En precies deze elementen komen vaak terug in mijn werk. Soms vraag ik me af of ik met alles wat ik doe uiteindelijk niet gewoon een portret probeer te maken van het Darija."

SALIM BAYRI EN DNO

"Van tevoren was ik eigenlijk helemaal niet bekend met de werelden van opera en ballet en ik was erg onder de indruk van de hoeveelheid specifieke vaardigheden die er, naast de muziek, bij komen kijken. De rijkdom aan creativiteit in de decorontwerpen bijvoorbeeld. Tijdens de opera *Upload* was ik gefascineerd door het grote doek dat over het publiek werd gespannen. De projecties die hierop verschenen, zorgden voor een droomachtig beeld."

"Ook heb ik erg genoten van mijn samenwerking met Maarten van Hinte voor het campagnebeeld voor *Hoe Anansi the stories of the world bevrijdde*. Onze gesprekken gingen over veel meer dan esthetische keuzes alleen en we begrepen elkaars – deels overlappende – kijk op de wereld. Bij de première van *Anansi* begreep ik de keuze achter elk detail dat we hadden besproken, en dat voelde fantastisch."

60 jaar Het Nationale Ballet: Van danser naar...

Dit seizoen bestaat Het Nationale Ballet zestig jaar. In deze zestig jaar wisselden niet alleen talloze producties elkaar af, maar vonden ook verschillende generaties dansers hun thuis bij het gezelschap. Sommigen van hen, zoals Altin Kaftira, Mathieu Gremillet, Anu Viheriäranta en Mirjam Braam zijn nog altijd – of inmiddels alweer – aan het gezelschap verbonden, zij het alle vier in een heel andere positie: fotograaf/filmregisseur, filmmaker, productie leider en afdelingsassistent bij de marketingafdeling.

Rosalie Overing



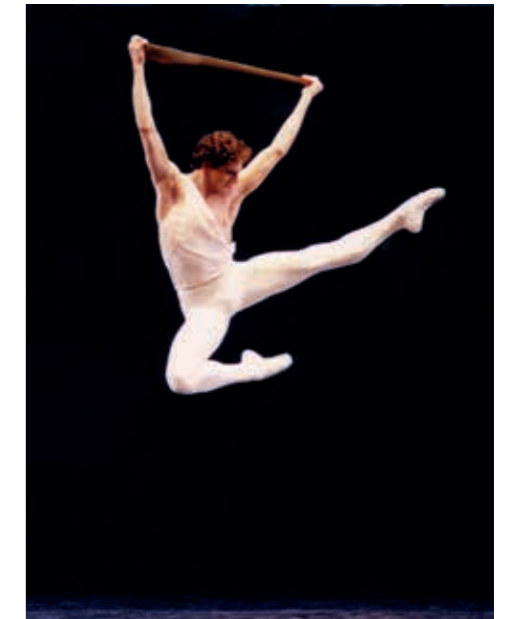
Altin Kaftira

ALTIN KAFTIRA

'Onverwachte kansen grijpen' en 'right place, right time' blijken de sleutelwoorden te zijn in de verhalen van alle vier ex-dansers, maar vormen vooral de rode draad in het leven en de carrière van voormalig eerste solist Altin Kaftira. Zonder een beetje hulp van het lot was hij namelijk misschien überhaupt nooit bij Het Nationale Ballet terechtgekomen. Altin: "Het was 1995 en ik werkte op dat moment al twee jaar in Griekenland. Niet als balletdanser, waarvoor ik was opgeleid, maar als danser in nachtclubs en op tv. Ik kon geen baan krijgen bij een Grieks balletgezelschap, omdat ik was geëmigreerd vanuit Albanië en illegaal in Griekenland was." Nadat twee mannelijke solisten van het Griekse Nationale Ballet geblesseerd raakten, deed de artistiek directeur van het gezelschap echter toch een beroep op hem. Als gastsolist danste Altin vijf voorstellingen en het toeval wilde dat bij de laatste voorstelling Rudi van Dantzig, choreograaf en voormalig artistiek directeur van Het Nationale Ballet, in de zaal zat om dansers te casten voor zijn *Romeo en Julia*. "Rudi was blijkbaar van mij onder de indruk en zocht me op. Hij kon niet geloven dat ik op dat moment mijn inkomen verdiende met dansen in nachtclubs en tv-optredens en wilde me casten voor *Romeo en Julia*. Maar dit kon niet omdat ik geen deel uitmaakte van het gezelschap. Rudi stelde toen voor dat ik naar Nederland zou komen. Ik dacht toen echt dat hij gek was en kon me niet voorstellen wat hij in mij zag. Daarnaast was ik tevreden met hoe mijn leven er op dat moment uitzag, en dus sloeg ik in eerste instantie zijn aanbod af."



Altin Kaftira en Larissa Lezhnina in *Romeo en Julia*



Altin Kaftira in *Apollo* van Balanchine

Rudi van Dantzig liet het er echter niet bij zitten, schreef Altin na terugkomst in Nederland meerdere brieven en schakelde uiteindelijk Wayne Eagling in, die destijds artistiek directeur was van Het Nationale Ballet. "Wayne bood me, zonder dat hij me ooit had zien dansen, een contract aan als coryphée, wat zelfs een rang hoger is dan corps de ballet. Ik besloot het te doen, al kon ik nog steeds bijna niet geloven wat me overkwam. Het voelde alsof ik in een film leefde."

En dus verruilde hij Griekenland voor Amsterdam, waar hij zich binnen twee jaar opwerkte tot eerste solist. In deze positie danste hij vele hoofdrollen in zowel klassieke als moderne producties, voor hij na een twaalfjarige danscarrière bij Het Nationale Ballet besloot te stoppen met dansen. Altin: "Dansen staat voor mij gelijk aan passie, en toen het te veel als werk ging voelen, besloot ik te stoppen. Deze keuze was makkelijker omdat ik me, door te stoppen, volledig kon storten op mijn andere grote passie: film. Ik heb altijd al een fascinatie gehad voor camera's en bewegend beeld, en was zowel in Griekenland als in Amsterdam bezig met filmen. Het voelde daarom als een logische stap om hiermee verder te gaan. Ik wist op dat moment alleen nog niet precies op welke manier en had nooit gedacht dat ik als filmmaker bij Het Nationale Ballet zou gaan werken." Maar na een studie en een korte periode in het buitenland, kwam hij na een gesprek met zijn goede vriendin en choreograaf Annabelle Lopez Ochoa op het idee om zijn videokwaliteiten in te zetten voor Het Nationale Ballet. "We bedachten dat we zelf video's konden gaan maken voor

bijvoorbeeld social media. Dat was toen, in 2008, aan het opkomen, maar werd nog niet echt voor marketingdoeleinden gebruikt. Ik pitchte het idee bij artistiek directeur Ted Brandsen en toenmalig zakelijk directeur Stijn Schoonderwoerd en zij gaven me carte blanche. Toen ben ik, in nauwe samenwerking met het hoofd van de marketingafdeling, begonnen als filmmaker, en hebben we het Facebook-account in het leven geroepen dat nu nog steeds wordt gebruikt."

Altin zette hiermee zijn carrière bij Het Nationale Ballet, dat bijna iets wegheeft van een modern sprookjesverhaal, voort: "En nu, 27 jaar nadat ik als danser bij het gezelschap kwam, ben ik er nog steeds. Het is altijd mijn thuis geweest en lijkt bijna een lotsbestemming te zijn. Elke keer als ik vertrek, wordt ik als een magneet weer teruggetrokken." Inmiddels is hij vooral actief als fotograaf en multi-cameraregisseur, waarbij hij tijdens (live)streams het camerateam aanstuurt: "Ik had nooit zoveel met fotografie tot ik begon met het fotograferen van mijn vrouw, die op dat moment als eerste soliste bij het gezelschap danste. Toen vervolgens bleek dat het handig was om een fotograaf in huis te hebben, ben ik me daar meer mee gaan bezighouden. Vervolgens kwamen de lockdowns en de streams en gaf Ted Brandsen me de kans om ook dat uit te proberen. Net als mijn danscarrière bij Het Nationale Ballet en mijn positie als filmmaker, zijn dus ook deze twee functies zomaar op mijn pad gekomen. Wat hierbij telkens terugkomt is het vertrouwen dat ik krijg van de directie en staf. Zonder dat vertrouwen was dit alles niet mogelijk geweest."

Mathieu Gremillet in *The Sleeping Beauty*

MATHIEU GREMILLET

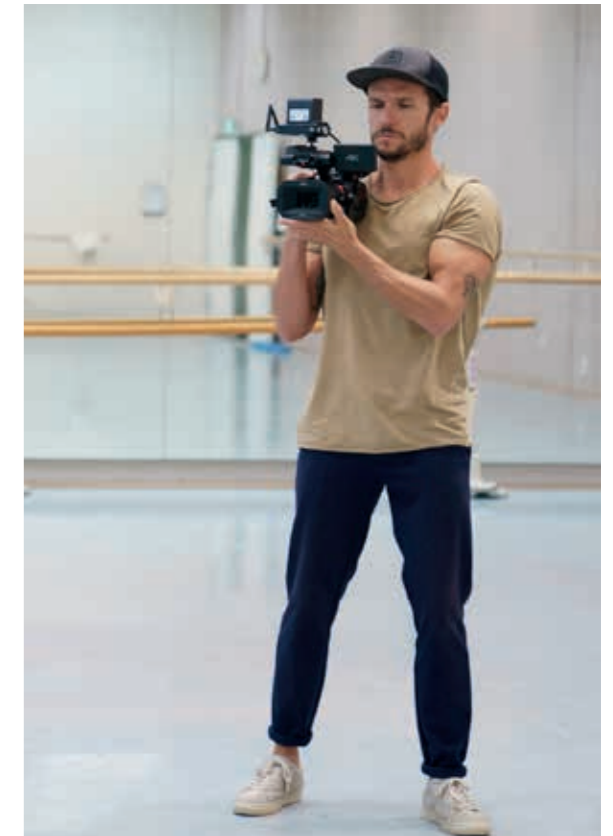
Inmiddels heeft tweede solist Mathieu Gremillet het stokje van Altin overgenomen als filmmaker. De van oorsprong Franse Mathieu maakte in 2002 de overstap van Ballett Zürich naar Het Nationale Ballet, waar hij werd aangenomen als coryphée en in de jaren daarop achtereenvolgens werd gepromoveerd tot grand sujet en tweede solist. Mathieu: "Dat ik bij Het Nationale Ballet werd aangenomen, voelde voor mij echt als een 'step up'. Het toneel en de producties waren groter dan ik gewend was en er werden ook veel meer producties gedanst. Ik kreeg meteen al de kans om hele mooie rollen en voorstellingen te dansen en heb in mijn tien jaar als danser bij het gezelschap gewerkt met choreografen van over de hele wereld, die allemaal hun eigen, heel interessante visie hadden. Deze diversiteit onder de choreografen, maar ook in producties – ik heb alles gedanst, van klassiek tot heel modern – was voor mij heel belangrijk. Ik raak namelijk nogal snel verveeld," vertelt hij lachend. Deze diversiteit is echter niet alleen terug te zien in het repertoire van Het Nationale Ballet, maar ook in het gezelschap zelf: "Het Nationale Ballet is heel open en gastvrij

Anu Viheriäranta en Mathieu Gremillet na afloop van *Romeo en Julia*

en brengt een grote groep heel verschillende persoonlijkheden samen, waardoor iedereen er wel gelijkgestemden treft. Mede hierdoor vond ik in het gezelschap eigenlijk alles wat ik nodig had: ik ontmoette er mijn ex-vrouw (toenmalig eerste soliste Igone de Jongh – red.) en veel van mijn vrienden. Ik hou niet zo van de uitspraak 'het gezelschap is mijn familie', maar Het Nationale Ballet werd wel mijn thuis en we leefden als dansers toen echt in een soort bubbel."

Deze veilige bubbel heeft voor sommigen echter ook een keerzijde, die vooral naar voren komt wanneer danscarrières ten einde komen. Mathieu: "Doordat je jarenlang zo intens op één ding gefocust bent en je hele leven zich binnen het gezelschap afspeelt, kan het moeilijk zijn om, nadat je bent gestopt, je te ontwikkelen in een andere richting. Ik ken verhalen van mensen die echt in een gat vielen nadat ze stopten met dansen en heel lang niet wisten wat ze moesten gaan doen." Zelf heeft hij dit gelukkig niet zo ervaren: "Ik heb heel veel geluk gehad bij mijn 'transitie'. Al voordat ik stopte met dansen wist ik dat ik als filmmaker wilde gaan werken en ik heb me hier dus, onder andere met een studie, goed op kunnen voorbereiden. Vervolgens werd ik meteen aangenomen als filmmaker bij Het Nationale Ballet. Ik heb hierbij veel te danken aan Altin, die eigenlijk de reden is dat ik doe wat ik nu doe. Hij vroeg me, toen ik nog danste, of ik na mijn danscarrière met hem zou willen samenwerken als filmmaker en heeft me vervolgens onder zijn vleugels genomen en me van alles geleerd. Maar ook Ted Brandsen was geweldig in dit proces. Hij gaf me het vertrouwen en de unieke kans om deze functie te gaan uitvoeren. En toen ging het allemaal heel snel: ik stopte met dansen en van de ene op de andere dag verhuisde ik van de kleedkamer naar een kantoor."

Inmiddels duurt Mathieu's carrière als filmmaker al ongeveer even lang als zijn danscarrière bij Het Nationale Ballet was, en heeft hij talloze trailers, teasers, behind-the-scenes-video's en making-of-series op zijn naam staan. Zijn ervaringen als danser komen hierbij op verschillende manieren van pas. Mathieu: "Ik heb gevoel voor ballet en ken de producties, waardoor het makkelijker is om deze vast te leggen. Mijn danservaring levert me allerlei 'shortcuts' op: ik weet waar ik moet kijken en wat op welke manier moet worden gefilmd. Hierdoor gaat het hele proces sneller en het zorgt bovendien voor vertrouwen van de dansers en de staf. Zij weten dat ik weet hoe ballet in beeld moet worden gebracht. Daarnaast heb ik ervaring met het omgaan met de dansers en heb ik tegelijkertijd nauwe banden met veel andere afdelingen in het theater, zoals de marketingafdeling. Die positie maakt de functie van filmmaker bij Het Nationale Ballet, naast het creatieve deel waarbij je continu bezig bent met het bedenken en uitvoeren van nieuwe ideeën, nog interessanter."



Mathieu Gremillet

Mathieu Gremillet in *Études* (Harald Lander)



Anu Viheriäranta met Casey Herd in *Stravinsky Violin Concerto* (Balanchine)

ANU VIHERIÄRANTA

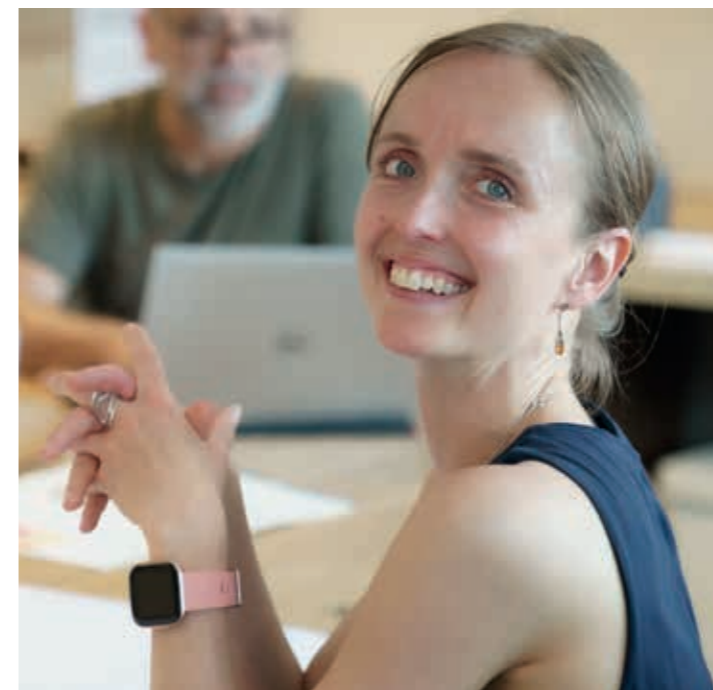
Ook voormalig eerste soliste Anu Viheriäranta, die vaak met Mathieu danste, rolde direct na het beëindigen van haar danscarrière in een nieuwe functie binnen Het Nationale Ballet. Anu: "Ik werd in 2005 als danser aangenomen bij Het Nationale Ballet. Het was mijn tweede gezelschap, na zes jaar bij het Finse Nationale Ballet in mijn geboortestad Helsinki. Doordat ze bij het Finse Nationale Ballet toen nog niet met rangen werkten, kreeg ik al op jonge leeftijd de kans om solistenrollen te dansen in veel verschillende producties. Ik was bijvoorbeeld nog maar negentien toen ik mijn eerste hoofdrol kreeg. Daarna volgden er nog meer, waaronder de rol van Odette/Odile in *Het Zwanenmeer* van Rudi van Dantzig – dezelfde versie die ze hier in Amsterdam uitvoeren.

Bij Het Nationale Ballet in Amsterdam werd Anu in eerste instantie aangenomen in de rang van grand sujet. "Dat was destijds dus eigenlijk een stapje terug," vertelt ze lachend. Lang duurde dit echter niet: in 2007 werd ze gepromoveerd tot tweede soliste en drie jaar later volgde haar benoeming tot eerste soliste. In deze positie danste ze tot 2013, onder meer

met Mathieu Gremillet. Anu: "En toen raakte ik geblesseerd. Ik was net hersteld van een operatie aan mijn heup, toen er iets gekks met mijn voet gebeurde dat niet op te lossen viel. Ik stond toen voor de keuze: op pijnstillers blijven doordansen of stoppen. Omdat ik niet het risico wilde nemen mijn lichaam voor de rest van mijn leven te beschadigen, koos ik voor het laatste." Daarop volgde meteen een tweede keuze: wat te doen na haar danscarrière? Anu: "Al tijdens mijn ziekteverlof werd ik gedwongen om na te denken over wat ik wilde gaan doen. Ik had eerst het idee om na mijn danscarrière fysiotherapeut te worden, maar realiseerde uiteindelijk dat dat fysiek gezien niet voor mij was weggelegd. Toen ben ik begonnen met een studie in boekhouding en financiën. Ik heb namelijk altijd al gehouden van cijfers en plannen en als ik geen danser was geworden, was ik nu denk ik accountant geweest."

Maar van een carrière in dat veld zou het uiteindelijk niet komen. "Tijdens mijn ziekteverlof werkte ik naast mijn studie ook acht maanden als production administrator bij de artistieke staf van Het Nationale Ballet, ter vervanging van iemand die toen met zwangerschapsverlof was. En toen kwam er, nadat mijn danscarrière definitief ten einde was, plotseling een vacature vrij voor voorstellingsleiders, die alle cues geven tijdens de voorstellingen. Ik had deze rol wel eens vervuld tijdens *New Moves* (een jaarlijks terugkerend project waarbij dansers zelf een voorstelling creëren – red.) en het leek me altijd al interessant werk, maar ik had ook mijn twijfels. Want waarom zouden ze een vrouw die eigenlijk niet echt iets afwist van techniek aannemen als voorstellingsleider? Uiteindelijk bleek ik op het goede moment op de goede plek te zijn en werd ik aangenomen. Ik werd hierbij gesteund door heel veel mensen binnen het gezelschap. Zonder het vertrouwen dat zij mij toen schonken, was het denk ik niet gelukt."

Hiermee was haar doorontwikkeling binnen Het Nationale Ballet echter nog niet ten einde: na een aantal jaar verruilde ze de functie van voorstellingsleider voor die van productieleider. "Als productieleider in dit theater heb je een coördinerende positie en zorg je ervoor dat alle losse onderdelen van een productie uiteindelijk samenkomen. Je bent de schakel tussen de artistieke en technische kant en houdt bijvoorbeeld het productiebudget bij. Het is dus een heel andere functie dan die van voorstellingsleider, waarin je veel overeenkomsten ziet met het dansen: je werkt met muziek, draait een voorstelling en voelt eenzelfde soort adrenaline. Toch denk ik dat de rol van productieleider uiteindelijk beter bij mij past, omdat ik nu meer bezig bent met plannen en organiseren en ik hier ook mijn interesse voor cijfers in kwijt kan. Maar het voelt vooral als een grote rijkdom om, sinds ik hier zeventien seizoenen geleden kwam, zoveel verschillende kanten van het gezelschap te hebben mogen meemaken."



Anu Viheriäranta



Anu Viheriäranta in *Les Sylphides* (Michel Fokine)



Anu Viheriäranta in het decoratelier



Premièrebezetting (1984) van *Slow, Heavy and Blue* (Carolyn Carlson): John Wisman, Mirjam Braam, Sjoerd van den Berg, Nicolah Tranah, Mikko Nissinen, Robert Poole, Jane Matty, Belle Bonarius en Ted Brandsen (v.l.n.r.)

MIRJAM BRAAM

Waar de andere drie ex-dansers vrijwel meteen na het beëindigen van hun balletcarrière een nieuwe positie vonden bij Het Nationale Ballet, legde Mirjam Braam een heel andere route af. Pas een kleine dertig jaar nadat ze stopte met dansen, keerde ze terug naar het gezelschap waar haar gehele danscarrière zich afspeelde. Deze carrière begon in 1983, toen Mirjam na haar opleiding aan de Nel Roos Academie – die in 1987 met de Scapino Dansacademie fuseerde tot de huidige Nationale Balletacademie – auditie deed voor Het Nationale Ballet. Mirjam: “Dansen bij Het Nationale Ballet is voor mij altijd een soort ‘heilige graal’ geweest. Al vanaf het moment dat ik als klein meisje op een lokale balletschool rondhuppelde, wist ik dat ik wilde dansen, en Het Nationale Ballet was daarbij het hoogst haalbare. Ik wist toen nog niet hoe of waarom, maar wel dat dit iets was wat ik moest doen. Als ik hier nu op terugkijk, is het eigenlijk best bijzonder dat een kind van zes die drang al zo erg voelt. Dat ik na mijn auditie bij het gezelschap werd aangenomen, was dan ook echt een droom die uitkwam.” Uiteindelijk danste ze bijna tien jaar bij het gezelschap. “Ik kijk terug op een hele mooie tijd en zou het zo weer overdoen. Wel vond ik overgang van balletschool naar gezelschap in het begin best lastig. De balletwereld was toen strenger en hiërarchischer dan nu en dat was allemaal erg overweldigend, vooral als je, net zoals ik toen, pas zeventien of achttien jaar oud bent. Als jonge danser groei je echt op bij een gezelschap en is ballet je hele leven: je bent dag en nacht in het theater, je collega’s zijn



Les noces (Bronislava Nijinska). Van onder gezien is Mirjam Braam de vijfde danseres.

je beste vrienden en je bent altijd met z'n allen. Achteraf gezien leefde je in die tijd in een nogal beschermde wereld.”

Het stoppen met dansen ervoer Mirjam dan ook als best een schok. “Je wijdt je leven jarenlang volledig aan de danskunst, waardoor je best wel in een gat valt als dit plotseling wegvalt. Vooral omdat alles binnen het gezelschap gewoon doorgaat en er zo weer een nieuwe danser op jouw oude plek staat. Ik vond het in het begin heel lastig om mijn leven opnieuw vorm te geven, maar het is wel gelukt! Ik heb heel veel mooie dingen mogen doen en ben daar stiekem best trots op.” Deze ‘dingen’ variëren van sportmassage bij Ajax tot het opzetten van een webshop van een modemerken en een functie als studentenbegeleider bij Academie Artemis, waar ze zelf eerder een opleiding tot modestyliste volgde. Na al deze omzwervingen kwam Mirjam twee jaar geleden weer ‘thuis’ bij Het Nationale Ballet. “Ik werk nu als assistent van het hoofd van de afdeling

Marketing, Communicatie en Verkoop en voel me daar heel erg op mijn plek. Wat in het begin wel gek voelde, was het werken op de derde verdieping, waar deze afdeling zich bevindt. In de tijd dat ik nog danste was dat namelijk de plek waar de directie zat en waar je echt alleen maar heen ging als je uitgenodigd werd. Dit is nu overigens niet meer het geval: de sfeer binnen het gezelschap is nu veel opener. Er is door de jaren veel veranderd maar het is ook heel leuk om veel ex-dansers nu weer in andere posities terug te zien. Ik vind het fijn om weer terug te zijn en het voelt gek genoeg, ook al is het op een heel andere manier, nog steeds als mijn thuis. Tegelijkertijd zie ik het ook als een voordeel dat ik zoveel heb kunnen meemaken buiten Het Nationale Ballet, op heel andere plaatsen en met andere collega’s. Ik heb hierdoor op een heel andere manier leren kijken naar de wereld, wat denk ik van pas komt nu ik hier weer terug ben.”

Libretti via De Nieuwe Toneelbibliotheek

De Nationale Opera publiceert met ingang van het seizoen 2021/22 operalibretti in samenwerking met uitgeverij De Nieuwe Toneelbibliotheek.

De libretti blijven tweetalig, met de tekst in de oorspronkelijke taal op de linkerpagina, en de Nederlandse vertaling op de rechterpagina.

Een belangrijke verandering is dat de teksten in een zo volledige mogelijke vorm worden uitgegeven. "We willen de lezer een volledige tekst bieden, die losstaat van eventuele coupures die in onze voorstellingen worden aangebracht," aldus hoofd-dramaturg Luc Joosten. "Zo creëren we uitgaven die ook buiten de context van een voorstellingsbezoek betekenis hebben, bijvoorbeeld bij het beluisteren van een opname of als naslagwerk."

De samenwerkingspartner bij deze publicaties, De Nieuwe Toneelbibliotheek, is in 2009 opgericht om Nederlandstalige toneelteksten in pocketformaat te publiceren. De teksten worden in winkels, maar ook als print-on-demand en online document verkocht. Via De Nieuwe Toneelbibliotheek kost een libretto € 12,50. Bij De Nationale Opera bieden we de libretti rond voorstellingen aan voor slechts € 7,50.

Tot op heden zijn de libretti van Mozarts *Don Giovanni*, Verdi's *La traviata*, Richard Strauss' *Salome*, Manfred Trojahn's *Eurydice – Die Liebenden, blind, I have missed you forever* en Puccini's *Tosca*. Binnenkort verschijnen de libretti van *Anna Bolena* en *Der Freischütz*.



TE KOOP IN DE WINKEL

De libretti zijn te koop in de winkel in ons theater en online via winkel.operaballet.nl.

PROGRAMMABOEKEN

Het apart uitgeven van de libretti heeft ook gevolgen voor onze programmaboeken. Iedere bezoeker van De Nationale Opera krijgt bij een voorstellingsbezoek een gratis programmaboek waarin behalve een synopsis en bezettingsinformatie ook interviews, achtergronden en beeldmateriaal opgenomen zijn.

WOORDZOEKER

Streep de aan deze Odeon gerelateerde woorden weg en zet de letters die overblijven achter elkaar.

A	R	E	K	A	M	M	L	I	F	G	G
R	C	A	B	A	L	E	T	T	A	N	B
I	E	B	K	O	P	E	R	A	I	I	P
A	S	P	A	E	L	E	L	L	V	L	R
M	N	I	E	L	B	E	L	I	R	E	O
D	A	E	N	R	L	E	N	A	I	J	D
A	C	Z	S	G	T	E	R	A	H	F	U
N	Y	A	Z	S	S	O	T	N	E	A	C
S	K	N	R	O	N	P	I	S	I	X	T
E	S	O	T	O	L	I	J	I	R	D	A
R	O	T	O	S	C	A	M	E	E	M	E
V	K	R	U	U	T	A	R	O	L	O	C

AFDELING	MAZZOLA
ARIA	MIJNSSSEN
BALLET	OPERA
BOLENA	PRODUCTIE
CABALETTA	REBEKA
COLORATUUR	REPERTOIRE
DANSER	SINGSPIEL
FILMMAKER	TOSCA
ITALIAANS	VOORSTELLING
KOSKY	VRIJHEID
MAX	

Oplanning

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

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
Jaargang 31
Nummer 126, seizoen 2021-2022
ISBN: 0926-0684
Oplage 10.000 exemplaren
Uitgave van de afdeling Marketing, Communicatie en Verkoop van Nationale Opera & Ballet
Waterlooplein 22, 1011 PG Amsterdam.
Telefoon 020 551 8117
E-mail info@operaballet.nl
Advertenties m.beekvelt@operaballet.nl
Abonnementen 020 625 5455
Internet operaballet.nl

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

Redactie

Luc Joosten, Laura Roling, Naomi Teekens, Wout van Tongeren, Jasmijn van Wijnen

Fotografie

Scènefoto's *Tosca* (p.1, 11 en 12, achterpagina): Marco Borggreve; Repetiefoto's *Tosca* (p. 9 en 10): Melle Meivogel; Repetiefoto's *Anna Bolena*: Ben van Duin (cover, p.21, 22, 23, 24); Portretfoto Sophie de Lint (p. 4): Liza Kollau; Portretfoto's Marina Rebeka (p.26, 27): Dario Acosta en Brook Shadan; Portretfoto's Kirill Serebrennikov (p. 31, 32): Ira Polyarnaya; Scènefoto *Der Freischütz* (Bayerische Staatsoper): Wilfried Hösl; Portret Salim Bayri (p. 40): Robin de Puy; Foto *Stravinsky Violin Concerto* (p. 46): Tamas Nagy; Foto *Les Sylphides* (p. 47): Alexander Goulaev

Posterbeelden

Salim Bayri (*Anna Bolena* en *Der Freischütz*)

Basisontwerp

Lesley Moore
Opmaak Mark Drillich
Productie Sander van der Duin
Druk MullerVisual

ALGEMENE INFORMATIE

Op onze website operaballet.nl vindt u up-to-date informatie over onze programmering in tijden van corona.

Met uw vragen over reeds gekochte kaarten kunt u terecht op onze website of bij de kassa van Nationale Opera & Ballet, telefonisch te bereiken via 020 6255 455 of per e-mail via kassa@operaballet.nl.

Gratis verkrijgbaar

Odeon is gratis verkrijgbaar in Nationale Opera & Ballet. Abonnementhouders van De Nationale Opera krijgen *Odeon* gratis thuisgestuurd. Wilt u *Odeon* ook ontvangen? Voor € 15 krijgt u alle vier nummers van het betreffende seizoen opgestuurd. Losse nummers kosten € 4. Geef uw naam, adres, postcode en woonplaats op per e-mail of telefonisch. Voor de contactgegevens, zie colofon.



NATIONALE OPERA & BALLETT