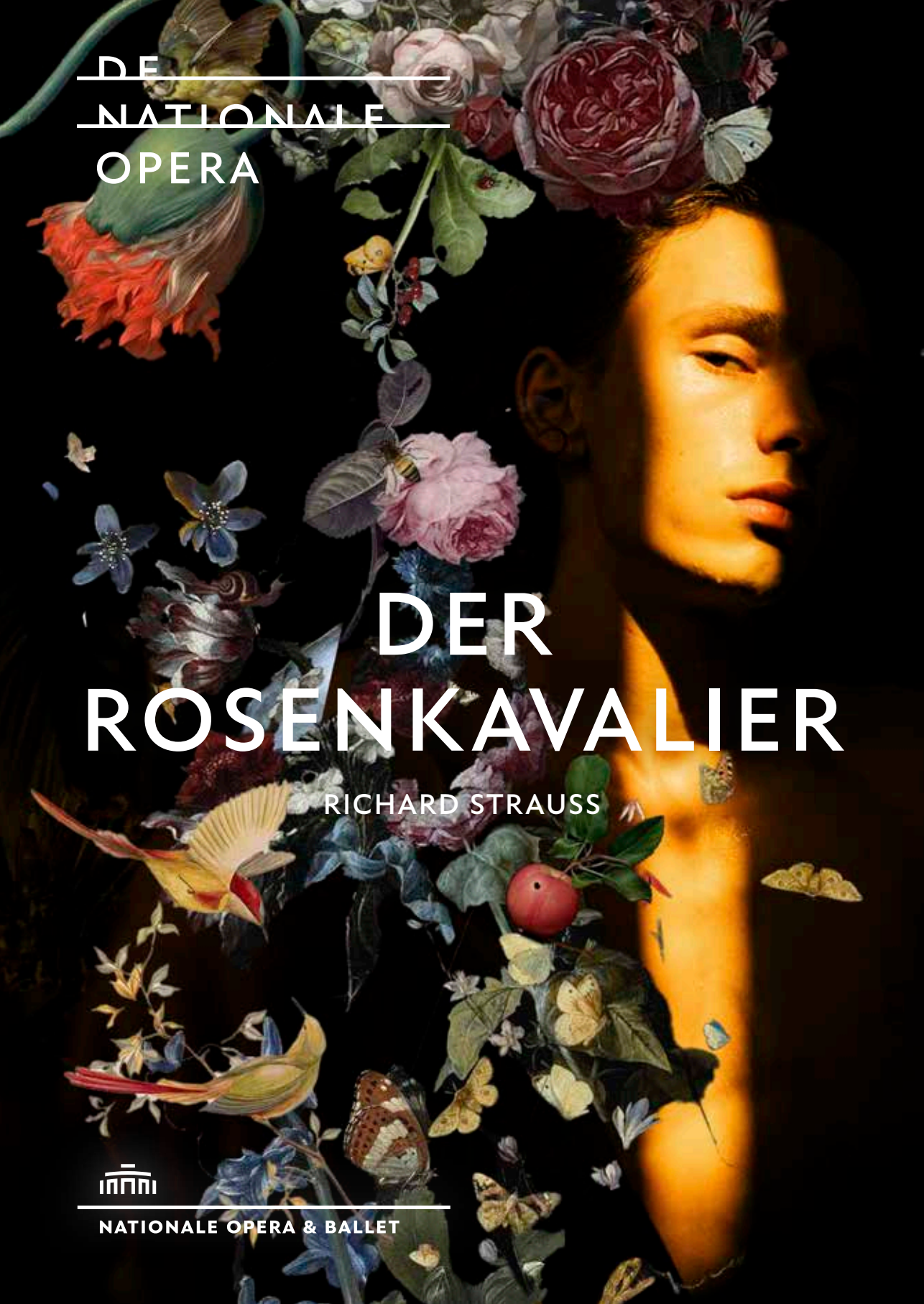
DE NATIONALE OPERA

DER ROSENKAVALIER

RICHARD STRAUSS



NATIONALE OPERA & BALLET

DER ROSENKAVALIER

RICHARD STRAUSS

Richard Strauss

Voorstellingen | Performances
13, 16*, 19, 23*, 26, 29 april
2 mei
18/30 uur/*13.30 uur
13, 16*, 19, 23*, 26, 29 April
2 May
6.30 p.m./1.30 p.m.
Locatie | Location
Nationale Opera & Ballet
Dutch National Opera & Ballet
Duur | Duration
4 uur en 20 minuten, inclusief 2 pauzes
4 hours and 20 minutes, including
2 intervals

De voorstelling wordt in het Duits gezongen.
Nederlandse boventitels op basis van de vertaling van Thomas Graftdijk.
Engelse boventitels met dank aan Jonathan Burton.
The performance is sung in German.
Dutch subtitles based on the translation by Thomas Graftdijk.
English subtitles courtesy of Jonathan Burton.

Richard Strauss (1864-1949)

Reprise | Revival

DER ROSENKAVALIER

Komedie voor muziek in drie bedrijven
Comedy for music in three acts

Libretto
Hugo von Hofmannsthal

Muzikale leiding | Conductor
Lorenzo Viotti
Regie | Director
Jan Philipp Gloger
Decor | Set design
Ben Baur
Kostuums | Costume design
Karin Jud
Licht | Lighting design
Bernd Purkrabek
Dramaturgie | Dramaturgy
Klaus Bertisch, Sophie Becker

Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg	Maria Bengtsson
Der Baron Ochs auf Lerchenau	Christof Fischesser
Octavian	Angela Brower
Herr von Faninal	Martin Gantner
Sophie	Nina Minasyan
Jungfer Marianne Leitmetzerin	Iris van Wijnen
Valzacchi	Marcel Reijans
Annina	Eva Kroon
Ein Polizeikommissar	Scott Wilde
Haushofmeister der Feldmarschallin	Erik Slik
Haushofmeister bei Faninal	Ian Castro*
Ein Notar	Alexander de Jong
Ein Wirt	Lucas van Lierop
Ein Sänger	Angel Romero
Drei adelige Waisen	Dana Ilia**
	Maria Kowan**
	Marieke Reuten**
Eine Modistin	Tomoko Makuuchi**
Ein Tierhändler	Richard Prada**
Vier Lakaien	François Soons**
	John van Halteren**
	Nicolas Clemens**
	Christiaan Peters**
Vier Kellner	Frank Engel**
	Jorne van Bergeijk**
	Hans-Pieter Herman**
	Sander Heutinck**
Hausknecht	Peter Arink**

* De Nationale Opera Studio
Dutch National Opera Studio
** Koor van De Nationale Opera
Chorus of Dutch National Opera

Nederlands Philharmonisch Orkest
Netherlands Philharmonic Orchestra

Koor van De Nationale Opera
Chorus of Dutch National Opera
Koordirigent | Chorus master
Edward Ananian-Cooper

Nieuw Amsterdams Kinderkoor
(onderdeel van | part of Nieuw Vocaal Amsterdam)
Kinderkoordirigent
Children's chorus master
Pia Pleijsier

INHOUD | CONTENTS

6 **In het kort**
9 **Het verhaal**
10 **Tijdlijn**
14 **Interview met Jan Philipp Gloger en Klaus Bertisch**
19 **‘Het wonder van het leven’: over het creatieproces van *Der Rosenkavalier***
23 **Hugo von Hofmannsthal en Richard Strauss: een gedroomd partnerschap**
28 **‘De lijn van de traditie voortzetten’: over de muziek van *Der Rosenkavalier***
32 **Hugo von Hofmannsthals ‘Ongeschreven Nawoord’ tot *Der Rosenkavalier***
35 **Sigmund Freud over vergankelijkheid**

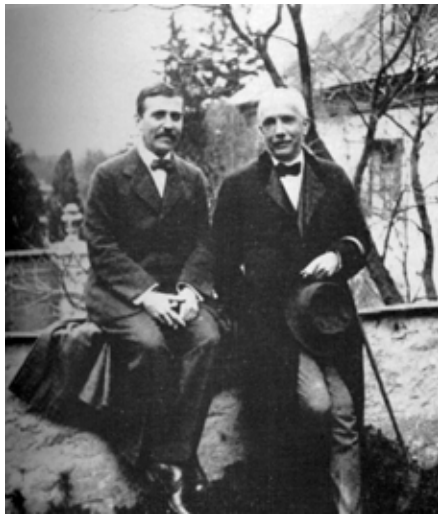
38 **Artistiek team**
40 **Zangers**
44 **Productieteam**

ENGLISH
54 **In a nutshell**
57 **The story**
58 **Timeline**
63 **Interview with Jan Philipp Gloger and Klaus Bertisch**
68 **‘The Miracle of Life’: on the creation of *Der Rosenkavalier***
71 **Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss: a match made in heaven**
74 **‘Continuing a tradition’: on the music of *Der Rosenkavalier***
78 **Hugo von Hofmannsthal’s ‘Unwritten Afterword’ to *Der Rosenkavalier***
81 **Sigmund Freud on transience**

84 **Artistic team**
86 **Singers**
90 **Production team**

98 **Colofon | Colophon**

IN HET KORT



Hugo von Hofmannsthal en Richard Strauss

RICHARD STRAUSS EN HUGO VON HOFMANNSTHAL

De samenwerking van de Duitse componist Richard Strauss en de Oostenrijkse dichter/toneelschrijver Hugo von Hofmannsthal geldt als een van de meest succesvolle en vruchtbare uit de operageschiedenis. Nadat Strauss eerder Hofmannsthals toneelstuk *Elektra* omgewerkt had tot opera (1908), volgde met *Der Rosenkavalier* (1911) de eerste volwaardige samenwerking van de twee. De componist en zijn librettist daagden elkaar op artistiek vlak uit en hielden elkaar scherp. Het artistieke partnerschap, dat tot de dood van Hofmannsthal in 1929 duurde, resulteerde in een grote verscheidenheid aan werken die nog altijd tot het kernrepertoire behoren: van sociale komedies gesitueerd in een Wenen uit verloren tijden, zoals *Der Rosenkavalier* en *Arabella* (1933), tot een speels hybride werk als *Ariadne auf Naxos* (1912) en het symbolistische sprookje *Die Frau ohne Schatten* (1919).

▸ Lees meer over het artistieke partnerschap van Strauss en Hofmannsthal op p. 23

MUZIKALE SYNTHESE

Der Rosenkavalier geldt als een ommekeer in de operacarrière van Richard Strauss – een radicale breuk met werken als *Salome* en *Elektra*, de onstuimige eenakters waarmee de componist een internationale sensatie was geworden. Strauss en Hofmannsthal stelden zich voor *Der Rosenkavalier* expliciet ten doel een werk te creëren waarin verschillende muzikale invloeden verweven worden tot één geheel: naast lange mozartiaanse zanglijnen klinken er Weense walsen uit verschillende periodes, knipogen naar Richard Wagner en duidelijke verwijzingen naar muzikale ontwikkelingen in de 20ste eeuw.

▸ Lees meer over de muziek van *Der Rosenkavalier* op p. 28

DE ZILVEREN ROOS

In de opera wordt Octavian aangesteld als 'Rosenkavalier' en krijgt de taak om namens Baron Ochs een zilveren roos te overhandigen aan Sophie von Faninal, ten teken van hun verloving. Voor regisseur Jan Philipp Gloger worden in deze zilveren roos de kernthema's van de opera vervat: "De zilveren roos is decadent, mooi en erg kostbaar. Tegelijkertijd is ze ook nep. Ze verwelkt niet, maar blijft eeuwig bevroren in de tijd. De zilveren roos vertegenwoordigt daarmee het onmogelijke: de drang om de tijd stil te zetten en de vergankelijkheid tegen te houden. Daarnaast is de zilveren roos een teken van rijkdom en sociale positie, een object dat maar weinigen zich kunnen veroorloven."

▸ Lees meer over de thema's van *Der Rosenkavalier* op p. 19
▸ Lees meer over de interpretatie van Jan Philipp Gloger op p. 14

Maria Bengtsson (Die Marschallin)

HET VERHAAL

I.
De Marschallin, vorstin Marie Thérèse von Werdenberg, heeft in afwezigheid van haar echtgenoot de nacht doorgebracht met haar jonge minnaar Octavian. Ze worden bruusk in hun idylle gestoord door Baron Ochs auf Lerchenau. Octavian vermomt zich als het dienstmeisje Mariandl, en wordt al snel in het nauw gedreven door de avances van Ochs. De berooide baron vertelt de Marschallin over zijn plan om met Sophie te trouwen, de dochter van de rijke Faninal. Nu is hij dringend op zoek naar een 'Rosenkavalier', iemand die volgens traditie zijn aanstaande een zilveren roos schenkt als teken van hun verloving. De Marschallin stelt voor dat Octavian, graaf Rofrano, de honneurs waarneemt.

Vervolgens ontvangt de Marschallin een bont gezelschap dat een beroep doet op haar liefdadigheid. Wanneer ze weer alleen is, overpeinst ze weemoedig het verstrijken van de tijd. Zelfs de terugkeer van Octavian kan haar niet opvrolijken: vroeg of laat zal hij haar verlaten voor een jongere vrouw.

II.
Bij Faninal worden voorbereidingen getroffen voor de komst van de 'Rosenkavalier'. Tijdens de overhandiging van de roos raken Octavian en Sophie op slag verliefd. Wanneer Ochs vervolgens verschijnt, schrikt Sophie van zijn lompe opdringerigheid. Ze wil onder geen beding met hem trouwen. Octavian geeft de baron te verstaan dat hij van zijn huwelijksplannen moet afzien. Het conflict tussen beiden loopt hoog op. Faninal stelt zijn dochter voor een keuze: een huwelijk met Ochs of het kloostер. Ochs blijft in zijn nopjes achter, en wanneer hij ook nog een briefje ontvangt van Mariandl, de dienstmeid van de Marschallin, kan zijn dag niet meer stuk.

III.
In een herberg verkleedt Octavian zich opnieuw als Mariandl om Ochs in de val te lokken. Wanneer hij met haar alleen is, jagen allerhande verschijningen de baron de stuipen op het lijf. Geschrokken roept hij de hulp van de politie in. Ook Faninal verschijnt en laat verontwaardigd het huwelijk van zijn dochter afblazen. Wanneer tenslotte ook de Marschallin arriveert, ontdoet Octavian zich van zijn vermomming. Ochs maakt zich snel uit de voeten. De Marschallin beseft onmiddellijk dat Octavian en Sophie verliefd zijn, en weet dat het moment van afscheid gekomen is. De twee jonge geliefden blijven achter en bekennen elkaar de liefde.

TIJDLIJN

1864
Richard Strauss wordt geboren in München. Zijn vader is de begaafde hoornist Franz Joseph Strauss.

1874
Hugo von Hofmannsthal wordt geboren in Wenen als enig kind van bankdirecteur Hugo van Hofmannsthal en Anna Fohleutner. De toekomstige dichter en auteur groeit op in een beschermd milieu en krijgt privé-onderwijs.

1882
Na universitaire studies in filosofie, esthetica en kunstgeschiedenis kiest de jonge Richard Strauss voor een muzikale carrière. Een bezoek met zijn vader aan Bayreuth voor een uitvoering van *Parsifal* vormt de directe aanleiding voor deze keuze.

1890
Hofmannsthal publiceert zijn eerste gedichten onder de pseudoniemen 'Loris' en 'Theophil Morren'.

1903
Hofmannsthal ontmoet regisseur Max Reinhardt, voor wie de schrijver zijn eigen vrije herwerking van Sophocles' *Elektra* realiseert. Hofmannsthals *Elektra* zal de basis vormen voor de gelijknamige opera van Strauss.

1905
Strauss' derde opera *Salome* gaat in première in Dresden, en is zijn eerste grote succes in het operagenre.

1909
Strauss' vierde opera *Elektra*, gebaseerd op het toneelstuk van Hofmannsthal, gaat in première. De dichter en de componist groeien uit tot innige artistieke partners.

1911
Der Rosenkavalier, het resultaat van de eerste volwaardige samenwerking van Strauss en Hofmannsthal, gaat op 26 januari in première. *Ariadne auf Naxos* (1912), *Die Frau ohne Schatten* (1919) en *Die ägyptische Helena* (1928) volgen. De enige Strauss-opera die in deze jaren niet voortkomt uit het artistieke partnerschap is *Intermezzo* (1927), waarvoor Strauss, na weigering van Hofmannsthal, zelf het libretto schreef.

1911
Op dinsdag 29 november 1911, tien maanden na de wereldpremière in Dresden, volgt de Nederlandse première van *Der Rosenkavalier* in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen in Den Haag. Het Residentie Orkest staat hierbij onder leiding van Richard Strauss zelf.

1929
Hofmannsthal krijgt op de begrafenis van zijn eigen zoon een hartaanval en overlijdt.

1933
Arabella, het resultaat van de laatste samenwerking van Strauss en Hofmannsthal, gaat in Dresden in première.

1949
Na de creaties van de opera's *Die schweigsame Frau* (1934), *Friedenstag* (1936), *Daphne* (1937), *Die Liebe der Danae* (1940) en zijn laatste opera *Capriccio* (1942) overlijdt Strauss in zijn buitenhuis in Garmisch-Partenkirchen.

1965
Op 17 november 1965 is *Der Rosenkavalier* de eerste operaproductie die De Nationale Opera presenteert, onder muzikale leiding van Richard Kraus en in regie van Johan de Meester. De vermaarde Nederlandse sopraan Gré Brouwenstijn vertolkt de rol van de Marschallin. Deze productie wordt in 1967 hernomen.

1976
Op 2 juni presenteert De Nationale Opera in het kader van het Holland Festival een nieuwe productie van *Der Rosenkavalier*, onder muzikale leiding van Edo de Waart en in een regie van John Cox. Deze productie wordt in 1977, 1981 en 1987 hernomen.

2004
De Nationale Opera presenteert een nieuwe productie van *Der Rosenkavalier* in regie van Brigitte Fassbaender (zelf een vermaard vertolkster van Octavian), naar een concept van Willy Decker. De muzikale leiding is opnieuw in handen van Edo de Waart. De productie wordt hernomen in 2011, onder muzikale leiding van Simon Rattle.

2015
De Nationale Opera viert zijn 50-jarig bestaan met een nieuwe productie van *Der Rosenkavalier*, onder muzikale leiding van Marc Albrecht en in regie van Jan Philipp Gloger.

2023
De productie van Jan Philipp Gloger wordt hernomen en volledig ingestudeerd door de regisseur zelf. Voor chef-dirigent Lorenzo Viotti is het zijn eerste Strauss-opera.

Jules Bastin (Baron Ochs), Frederica von Stade (Octavian), Sophia van Sante (Annina) & Ruth Welting (Sophie) in 1976

Susan Quittmeyer (Octavian), Gwendolyn Bradley (Sophie), Mary Willems (Marianne Leitmetzerin) in 1987

‘DER ROSENKAVALIER LEEFT VOLLEDIG IN DE PERSONAGES EN HUN INTERACTIES’

Een interview met Jan Philipp Gloger en Klaus Bertisch

Regisseur Jan Philipp Gloger en dramaturg Klaus Bertisch zijn terug bij De Nationale Opera om hun productie van *Der Rosenkavalier* uit 2015 nieuw leven in te blazen. Een gesprek over hun veranderende blik op het werk en de tijdloosheid van de centrale thema’s.

Jullie keren terug voor de reprise. Wat betekent dat in dit geval?
Jan Philipp Gloger (JPG): “Het voelt alsof we de productie echt opnieuw creëren. *Der Rosenkavalier* is een opera die volledig leeft in en door zijn personages en interacties. De cast bestaat voor het merendeel uit andere zangers dan in 2015. Zij brengen hun eigen podiumpersoonlijkheden en sterke kanten mee, en samen geven we opnieuw invulling aan de personages. Maria Bengtsson brengt bijvoorbeeld een zekere bitterheid in haar vertolking van de Marschallin, terwijl in 2015 de meisjesachtige aspecten van het personage juist meer naar voren kwamen.”

Klaus Bertisch (KB): “Wat mij bevalt aan Jan Philipps benadering van de opera is de hoeveelheid aandacht die hij besteedt aan alle details. Vooral in een stuk als *Der Rosenkavalier* doen details ertoe. Samen vormen ze een groter, gelaagd geheel.”

JPG: “Op een paar kleine wijzigingen in de kostuums na, is de vormgeving hetzelfde als in 2015: hyperrealistisch, hedendaags, maar tegelijkertijd tijdloos. Terugkijkend ben ik erg blij dat we destijds gekozen hebben voor drie ‘tableaus’, één voor elke akte. Zo kunnen we de contrasten laten zien tussen rijk en arm, tussen de verschillende sociale lagen die in deze opera aanwezig zijn.”

KB: “In de eerste akte is er het mooie en elegante huis van de Marschallin, dat ons een duidelijke indicatie geeft van haar rijkdom en sociale status. Dit staat in schril contrast met de relatieve armoede van degenen die haar *lever* (ceremonieel ochtendritueel, red.) bezoeken. Maar niet alles wat blinkt is goud. Als je goed kijkt, zie je dat haar ramen tralies hebben, wat suggereert dat ze in een gouden kooi leeft. Dan is er het beeld van de tweede akte, de nep-barokke bruiloft die Faninal voor zijn dochter organiseert. Alles daar is overdreven, opzichtig en getuigt van slechte smaak. En dan, in het derde bedrijf, bevinden we ons in een armoedig hotel, waarmee opnieuw het verschil wordt getoond tussen de arme arbeiders en de rijke mensen die er komen voor hun ‘Weense maskerade’.”

Jullie keren na acht jaar terug naar deze opera. Is jullie kijk op het werk sindsdien veranderd?
JPG: “De tijden veranderen snel, waardoor bepaalde aspecten van het werk scherper in het vizier zijn gekomen. Er is toenemende aandacht gekomen voor structurele ongelijkheid en machtsmisbruik, neem bijvoorbeeld de #MeToo-beweging. Dat beïnvloedt onder meer hoe we naar een personage als Ochs kijken. Hij is niet meer alleen de domme oude dwaas, maar een prototype van een toxische witte man die zijn macht en positie probeert te misbruiken. Hij maakt slechte grappen waar niemand om kan lachen, hij vindt dat de wereld naar zijn pijpen moet dansen en dringt zich ongevraagd op aan jonge dienstmeisjes. Gelukkig geeft de opera ons veel mogelijkheden om zijn gedrag scherper bloot te leggen en bekritiseren, bijvoorbeeld in de manier waarop andere personages op hem reageren.”

KB: “In zekere zin bracht onze oorspronkelijke interpretatie van de opera ook al structurele ongelijkheden voor het voetlicht, zoals sociale hiërarchieën en de kloof tussen arm en rijk. Sommige personages in *Der Rosenkavalier* behoren tot de hoogste rangen van de adel en zijn zeer rijk, zoals de Marschallin en Octavian. Voor Baron Ochs is de situatie anders. Hij behoort tot de adel, waardoor hij hoog op de maatschappelijke ladder staat, maar financieel is hij volledig berooid. Daarom wil hij trouwen met Sophie, de dochter van Faninal, een *nouveau riche* die veel geld heeft verworven, maar niet de grandeur van de oude adel bezit. Faninal streeft naar iets wat hij niet kan kopen, hetgeen in onze productie pijnlijk duidelijk wordt door het extreem decadente maar smakeloze feest dat hij in het tweede bedrijf geeft. En dan is er nog een grote groep mensen die noch een hoge sociale status noch geld hebben. Zij zijn weliswaar niet de hoofdpersonen van de opera, maar ze zijn in elke akte duidelijk aanwezig. In de eerste akte komen ze naar het *lever* van de Marschallin. In het tweede bedrijf serveren ze op het feest van Faninal. En in het derde bedrijf spant Octavian met hen samen om Ochs te ontmaskeren.”

In jullie productie is de zilveren roos nog meer aanwezig dan in het libretto. Wat betekent dit?
JPG: “De zilveren roos is in de eerste plaats een teken van materialisme. Ze is decadent, mooi en erg duur. Tegelijkertijd is ze ook nep. In tegenstelling tot echte rozen gaat de zilveren roos eeuwig mee en vertegenwoordigt ze een poging om te behouden en te conserveren wat op het punt staat te vervagen. In die zin is zij nauw verbonden met een zeer belangrijk thema in de opera: dat van de vergankelijkheid. Alles wordt beheerst door de tijd, niets is eeuwig. Het is een feit van het leven, en de opera presenteert twee manieren om daarmee om te gaan. Enerzijds is er de Marschallin, die zich zeer bewust is van het verstrijken van de tijd en zich daaraan onderwerpt. ‘Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding’, zegt ze - tijd is een vreemd iets. Ze weet dat ze ouder wordt, dat dingen zullen veranderen, en ze streeft

ernaar te genieten van het huidige moment, wetende dat het niet eeuwig zal duren. Ochs daarentegen probeert in zekere zin het verstrijken van de tijd te ontkennen. Hij tracht zich krampachtig jonger voor te doen dan hij is en richt zich volledig op de toekomstige rijkdom die zijn huwelijk met Sophie hem zal brengen. Het zegt veel over hem dat hij erop staat de ceremonie met de zilveren roos uit te voeren. Het is een transactie: Ochs wil Faninals geld, en Faninal wil Ochs' status."

KB: "In onze productie keert de zilveren roos op verschillende momenten terug, evenals echte rozen die door straatverkopers worden verkocht. Wat er bijvoorbeeld in de derde akte gebeurt is veelzeggend. Sophie en Octavian verkiezen echte rozen boven de kunstmatige zilveren roos. Ze omarmen het huidige moment in al zijn echtheid en vergankelijkheid. En voor de rozenverkoper die de zilveren roos in handen krijgt, betekent het plotselinge rijkdom."

De opera is een 'komedie voor muziek'. Wat is jullie benadering van humor, en hoe brengen jullie die in balans met de meer tragische momenten in dit werk?
JPG: "Ik denk dat de humor van deze opera voortkomt uit de vele sociale situaties waarvan we getuige zijn. De grappige scènes van de opera tonen ons personages die zich in sociale situaties in een bepaald licht willen presenteren. Voor mij als regisseur is het spannend om artiesten te hebben die personages spelen die op hun beurt weer bepaalde versies van zichzelf opvoeren. Dit is waar een deel van de humor uit voortkomt. Ik denk ook dat het belangrijk is dat er een potentieel is voor identificatie: we kunnen allemaal aspecten van onszelf herkennen in de verschillende personages, afhankelijk van waar we in het leven staan en hoe we er tegenaan kijken."

KB: "In de sociale interacties in de opera zijn er zoveel verschillende lagen en belangen, en als publiek weten en zien wij meer dan de personages. Dat is ook waarom bepaalde momenten zo grappig kunnen zijn."

Tegelijkertijd zijn er momenten van hartverscheurende schoonheid in de opera, zoals de presentatie van de roos en het laatste trio en duet.
JPG: "Ja, en dat zijn volgens mij de momenten waar operabezoekers bij uitstek naar uitkijken als ze een uitvoering van *Der Rosenkavalier* bijwonen. Maar deze momenten hebben alleen zo'n impact omdat de algehele dramaturgie van de opera zo sterk is. Rondom deze 'muzikale eilanden', deze geïsoleerde momenten van pure schoonheid en emotie, bevinden zich energieke scènes van menselijke interactie, worsteling en chaos. Zonder deze opzet zouden deze scènes niet dezelfde impact hebben."

De taal van *Der Rosenkavalier* is door Hofmannsthal zorgvuldig geconstrueerd om archaïsch in plaats van hedendaags in de oren te klinken. Hoe zijn jullie daarmee omgegaan?
KB: "We behandelden de taal als een integraal onderdeel van het werk. Ook voor het publiek bij de wereldpremière van de opera in 1911 was dit een taal die ouderwets aanvoelde, als honderd of zelfs tweehonderd jaar oud. Wat Hofmannsthal en Strauss deden

was een stap terug in de tijd zetten, de opera actief 'historisch' maken, terwijl ze toch duidelijk oog bleven houden voor tijdloze aspecten. In onze productie van *Der Rosenkavalier* is de taal dan ook heel nauw verbonden met de sociale optredens van de verschillende personages. In de tweede akte voelen we bijvoorbeeld dat Sophie, die uit een burgerlijk nest komt, haar best doet om de geaffecteerde taal van de adel te leren spreken."

JPG: "Als regisseur heb ik mijn wortels in het theater, en ik vertel mijn acteurs altijd dat taal niet altijd de uitdrukking van een innerlijk gevoel is, maar veeleer een poging om met een innerlijk gevoel om te gaan. En zo benader ik ook de taal van *Der Rosenkavalier*."

Als we naar het libretto kijken, is de Marschallin pas 32 jaar oud en beschouwt ze zichzelf als iemand van middelbare leeftijd. Ochs kan niet veel ouder zijn dan zij. Octavian daarentegen is pas 17. Hoe heeft dit jullie benadering van het werk beïnvloed?
JPG: "We moeten in gedachten houden dat Strauss en Hofmannsthal hun werk in het 18de-eeuwse Wenen situeerden, toen men veel vroeger oud was. Daarom hebben we gekozen die leeftijden los te laten, en te kiezen voor een benadering waarbij de personages ongeveer even oud zijn als de zangers die ze vertolken."

KB: "En de druk om er op een bepaalde manier uit te zien, om jong te blijven, is niet meer uitsluitend iets voor vrouwen van een bepaalde leeftijd. In de wereld van vandaag is cosmetische chirurgie alomtegenwoordig, niet alleen onder mensen die ouder worden, maar ook onder jongeren. Onze opvattingen over leeftijd en schoonheid zijn veranderd."

Hoe moeten we de goede afloop voor Octavian en Sophie interpreteren? Hofmannsthal schreef zelf dat hun liefde waarschijnlijk geen stand zou houden.
JPG: "Ik ben niet zo'n cynische regisseur die niet in de liefde gelooft. Het moment dat Sophie en Octavian aan het eind van de opera delen is oprecht en echt, ook al weet ik dat hun relatie waarschijnlijk niet eeuwig zo zal blijven. Dat is wat de opera ons vertelt: alles zal veranderen en vergaan. Niets is voor eeuwig – maar het kan wel waar, echt en groots zijn in het moment."

Tekst: Laura Roling

Eva Kroon (Annina) & Maria Bengtsson (Die Marschallin)

HET WONDER VAN HET LEVEN

De creatie van *Der Rosenkavalier*

***Der Rosenkavalier* is een werk dat op veel verschillende niveaus over tijd en verandering gaat. Dit thema van de verandering was al een vertrouwd gegeven bij Strauss sinds *Tod und Verklärung* en bleef dat tot zijn laatste instrumentale werk, *Metamorphosen*.**

De eerste verandering in *Der Rosenkavalier* begint al met de eerste woorden: “Zoals je was! Zoals je bent! Dat weet niemand, dat vermoedt niemand”, waarin Octavian van de verleden tijd van het werkwoord ‘zijn’ overgaat naar de tegenwoordige tijd. Later in het eerste bedrijf pocht baron Ochs dat hij “Jupiter [is], in duizend gedaanten”, maar het is Octavian zelf die in de loop van de opera verschillende gedaanten aanneemt: de piepjonge minnaar van de Marschallin, haar kamermeisje, de Rosenkavalier en – op het einde – een wijzer geworden jongeman.

Voor Hofmannsthal schuilt het wonder van het leven in het feit dat een oude liefde kan sterven, terwijl uit haar as een nieuwe liefde oprijst. Maar in deze verandering, die ons vraagt iets te vergeten, behouden we toch ons eigen wezen. Hoe is het mogelijk dat wij – in hetzelfde lichaam – zijn wat we ooit waren, wat we nu zijn en wat we zullen worden? Dit grote mysterie van het leven is op een of andere manier een thema dat aanwezig is in het grootste gedeelte van Hofmannsthals werk. De Marschallin mijmert over dat raadsel in haar aangrijpende monoloog op het einde van het eerste bedrijf, een van de hoogtepunten van de opera, zowel muzikaal als tekstueel. Naast de monoloog behoren de heerlijk anachronistische negentiende-eeuwse walsen van *Der Rosenkavalier*, de magische overhandiging van de roos in het tweede bedrijf en het schitterende trio op het einde van het derde bedrijf tot Strauss’ meest geliefde muziek. Maar hun populariteit, los van de opera als geheel, heeft de aanzienlijke theatrale kwaliteit van Strauss’ moderne stuk overschaduwd.

Doorwrocht libretto
Er is nog een ander aspect dat *Der Rosenkavalier* onderscheidt van Strauss' vorige opera's. Voor het eerst – zelfs sinds de periode van de symfonische gedichten – krijgen we een werk dat zich niet bekommert om het post-nietzscheaanse thema van het individu in strijd met de buitenwereld. Deze dualiteit tussen subject en object is terug te vinden in al de negentiende-eeuwse symfonische gedichten en – dit is belangrijk – ook in Strauss' eerste vier opera's. Guntram worstelt met zijn broedersorde, die hij uiteindelijk verlaat; in *Feuersnot* straft de idealistische buitenstaander Kunrad de kortzichtige burgers van het middeleeuwse München; Salome walgt van Herodes en zijn hof en trekt zich terug in de wereld van haar eigen waanideeën; Elektra (die haar stiefvader ook haat) leeft, verstoten door de maatschappij, in haar eenzame wereld beheerst door wraakgevoelens.

Het libretto van *Der Rosenkavalier* is zelfs zo complex dat we moeilijk kunnen zeggen wie nu eigenlijk het hoofdpersonage is. Tot drie maanden voor de première luidde de titel *Ochs auf Lerchenau*, omdat beide auteurs aannamen dat Ochs het belangrijkste personage was. Hoewel theoretisch gezien de titelrol die van Octavian is, wordt zijn rol – en niet zijn eigennaam – als titel gebruikt. En natuurlijk beweren er velen dat, hoewel de Marschallin niet te zien is in het tweede bedrijf en pas op het einde van het derde bedrijf opnieuw verschijnt, haar aanwezigheid de hele opera lang te voelen is.

De repetities
Strauss en Hofmannsthal wisten dat ze een heel ander soort werk voor het theater geschreven hadden, een type dat vroeg om zangers die uitstekend konden acteren. Ze wisten dan ook al op voorhand dat de repetities in Dresden moeizaam zouden verlopen. Ten eerste konden ze Friedrich Mayr, de Ochs die ze wensten, niet bemachtigen en moesten ze zich neerleggen bij de harkerige en logge Carl Perron. Maar nog erger was de regisseur van de Opera van Dresden, Georg Toller, die bij de creatie van *Elektra* blijk had gegeven van weinig voeling met het ensceneren van opera. Hofmannsthal vond echter manieren om dat probleem te omzeilen. Hij zorgde voor een decor van Alfred Roller, de befaamde Weense ontwerper die er een geslaagde samenwerking met Mahler had opzitten. Roller had in nauw overleg met Hofmannsthal een uiterst gedetailleerd productiescript geschreven, iets dat tot dan toe ongehoord was in de operawereld. Bovendien vroeg Hofmannsthal zijn vriend Max Reinhardt uit Berlijn beschikbaar te zijn om advies te geven, ook al betekende dit dat Reinhardt in het begin niet op de scène mocht staan omdat Toller officieel de productie in handen had. Tijdens die eerste, ergerlijke repetities moest Reinhardt zijn mening geven vanuit de coulissen of ergens verdoken in een hoekje, en zijn naam werd niet vermeld in het programma.

"Het is verschrikkelijk," was Strauss' bondige commentaar in zijn agenda op de datum van de eerste repetitie. Hofmannsthal beschreef die beroerde dag veel uitvoeriger: "Hoe neerslachtig waren we na die eerste erbarmelijke repetities, hoe hulpeloos en neerslachtig. Het spijt me zo voor Strauss, die grote en sterke, deels ruwe, deels overmatig verfijnde man die het huilen nabij stond. Zonder Max Reinhardt zouden we wanhopig geworden zijn." Na een week onverdroten werk van Reinhardt en Roller was Hofmannsthal al heel wat opgewekter;

hij schepte genoegen in "die mooie, lange orkestrepetities waarin we van boven naar het kleurrijke decor stonden te kijken... Het is merkwaardig hoe zelden men tot tranen toe bewogen wordt door volmaakte schoonheid, algehele eenheid, absolute harmonie. Ik herinner mij een dergelijke ervaring toen ik de sculpturen van het Parthenon voor het eerst zag, en ook een keer toen ik voor een landschap stond, bij de baai van Ithea." Dit was de eerste en enige keer dat Hofmannsthal geloofde dat er een volmaakte synthese van poëzie, muziek en toneelspel was bereikt.

Tekst: Bryan Gilliam
Vertaling: Martine Bom

RICHARD STRAUSS EN HUGO VON HOFMANNSTHAL

Een gedroomd partnerschap

De samenwerking van Richard Strauss en Hugo von Hofmannsthal was een van de vruchtbaarste componist-librettistrelaties aller tijden en besloeg bijna drie decennia, tot de vroegtijdige dood van de dichter in juli 1929.

Het was een artistieke alliantie op het niveau van Verdi-Boito of Mozart-Da Ponte, maar, anders dan deze twee librettisten, had Hofmannsthal ook een succesvolle onafhankelijke carrière als schrijver van Oostenrijks meest verfijnde lyrische poëzie en theaterstukken die nog steeds tot het repertoire van het Duitstalige theater behoren. Voordat hij Hofmannsthals *Elektra* op muziek zette, had Strauss gewerkt met verschillende auteurs en verschillende teksten (van hemzelf, Ernst von Wolzogen en Oscar Wilde). Met Hofmannsthal werkte hij samen aan maar liefst zes opera's, een reeks die alleen door *Intermezzo* (1924) werd onderbroken. De samenwerking met Hofmannsthal vormde ook de aanzet tot een verbinding met Oostenrijkse librettisten voor Strauss' toekomstige opera's: Stefan Zweig, Joseph Gregor en Clemens Krauss.

Er is veel te doen geweest over de verschillen tussen Strauss en Hofmannsthal, de Duitser en de Oostenrijker, en inderdaad waren er sterke tegenstellingen in persoonlijkheid, literaire smaak en artistieke opvattingen. De beroemde foto die Strauss' zoon Franz van de twee maakte is in dit opzicht een veelzeggend beeld. De twee mannen staan samen voor de villa van de componist in Garmisch ten tijde van *Der Rosenkavalier*. Strauss, in wandelbroek, met een sigaret in zijn linkerhand en een wandelstok in zijn rechter, kijkt recht in de camera, terwijl Hofmannsthal – bijna een kop kleiner – met een horizontale paraplu in de hand en met een hoed die zijn ogen bedekt, onhandig wegstaart van de camera, in de richting van Strauss.

Diezelfde foto siert de voorkant van de Cambridge-uitgave van hun correspondentie, en wat visueel aan de verbeelding zou kunnen worden overgelaten, wordt in de gepubliceerde brieven uit de periode 1900-1929 tot in detail ingevuld. Hofmannsthal neemt telkens weer aanstoot aan Strauss' abruptheid, zijn gebrek aan intellectueel inzicht, zijn kleinzieligheid, zijn ogenschijnlijke koelheid en schijnbare gebrek aan empathie. Voor Strauss was het componeren,

het scheppen van kunst, net zo natuurlijk als ademen, iets wat hij elke dag deed, terwijl voor Hofmannsthal – de temperamentvolle Wener – het scheppen speciale omstandigheden vereiste, of het nu het weer was of een bepaalde gemoedstoestand. Deze twee tegengestelde manieren van denken en werken botsen in hun briefwisseling steeds opnieuw. Componeren was voor Strauss niet alleen zo natuurlijk als ademen, maar ook van het grootste belang voor zijn artistieke wezen. De spanning liep het hoogst op wanneer Strauss moest wachten op Hofmannsthals tekst. Nog tijdens hun laatste samenwerking, aan *Arabella* (1933), smeekte de dichter eens: "Jaag me alsjeblieft niet op, alles wat goed is komt alleen door concentratie tot me. Ik ben afhankelijk van ideeën, zelfs voor kleine dingen, waar de essentie vaak van afhangt." Bovendien schuwde Strauss de kritiek op zwakke voorstellen niet; als reactie op een vroege versie van *Ariadne auf Naxos* in 1911, merkte Strauss op: "dit stuk moet hoger vliegen... span je Pegasus nog wat extra in". Ondanks hun verschillen en hun gebrek aan sociale vriendschap (Hofmannsthal had een afkeer van Strauss' vrouw, Pauline), herkenden zij elkaars talenten goed genoeg om samen een onovertroffen hoeveelheid twintigste-eeuwse Duitse opera's te creëren. [...]

Een eerste ontmoeting: *Elektra*

Als jongeman stond Hofmannsthal in Weense literaire kringen al bekend als een poëtisch wonderkind, dat onder het pseudoniem Loris faam verwierf. Als prille jongeling, die vele talen sprak en een grote gevoeligheid voor literatuur en een opmerkelijke vaardigheid als dichter aan de dag legde, beschikte hij over meer talenten dan men zich gebruikelijk voorstelt bij een wonderkind. Zijn lyrische poëzie verried een volwassenheid die schijnbaar alleen gebaseerd kon zijn op jarenlange levenservaring. Toen Hofmannsthal op zeventienjarige leeftijd in het Café Griensteidl aan de Weense literaire gemeenschap werd voorgesteld, werd hij door figuren als Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann en Arthur Schnitzler niet als een verbazingwekkend talent, maar als een literaire gelijke geaccepteerd.

Tegelijkertijd hield Hofmannsthal zich ook bezig met de wereld van de Griekse mythe, geïnspireerd door Nietzsches *Geboorte van de tragedie*, in de overtuiging dat een samenleving door middel van de mythe zou kunnen worden gemoderniseerd, of nieuw leven ingeblazen, door Nietzsches opvatting over het tragische Dionysische te bekrachtigen. Het verwerpen van de geïdealiseerde, neo-socratische opvattingen over de Griekse tragedie uit het midden van de 19de eeuw inspireerde de jonge schrijver tot het herwerken van Euripides' *Alkestis* (1893), en hoewel er rond deze tijd ook enkele andere onvoltooide mythologische projecten waren, was *Elektra* (1903) zijn enige succesvolle onderneming in de dionysische tragedie. Hofmannsthal vond via het gebaar de centrale expressieve kracht in dit stuk, het eerste grote werk na zijn zogenaamde "taalcrisis" rond de eeuwwisseling.

Tijdens deze crisisperiode verwierp de jonge lyrische dichter de gesloten poëzie van zijn tijd, en in een essay, de zogenaamde *Chandos-Brief* (1902), suggereert Hofmannsthal dat woorden alleen niet kunnen doordringen tot de kern, tot de innerlijke essentie van de dingen, en niet in staat zijn menselijke handelingen en drijfveren te verklaren. Hij vond het antwoord in het gebaar: waar woorden indirect zijn, is het gebaar onmiddellijk, en waar taal onzuiver is, is het gebaar onverdund. *Elektra* was een groot succes, en Strauss, die in 1905 een uitvoering had gezien, was overweldigd door de kracht van het werk en het muzikale potentieel ervan. De

componist was geboeid door deze Freudiaanse interpretatie van Sophocles' tragedie, uitgedrukt in een gestaag oplopende spanning die culmineert in Elektra's dans nadat de moord op haar vader eindelijk is gewroken. Getroffen door deze spanningsopbouw, nam hij contact op met Hofmannsthal om diens tekst te mogen gebruiken.

Elektra (1908) was niet echt een samenwerking, want nadat de componist en de toneelschrijver elkaar op 22 februari 1906 in Berlijn hadden ontmoet, kreeg Strauss toestemming van een opgetogen Hofmannsthal om zijn tekst naar eigen inzicht te gebruiken. Strauss' ervaring met het eenzijdig bewerken en aanpassen van Oscar Wildes *Salomé* kwam hem goed van pas bij Hofmannsthals tekst, en met grote snelheid creëerde hij een opmerkelijk libretto. [...]

Echte samenwerking: *Der Rosenkavalier*

Der Rosenkavalier (1911), een werk dat zich afspeelt in de achttiende eeuw, was Strauss' eerste samenwerking met Hofmannsthal, en hoewel het libretto een doelbewuste gelijkenis vertoont met dat van Da Ponte's *Le nozze di Figaro*, vermengt het een breed scala aan bronnen en combineert het komische elementen met een grote diepgang. Muzikaal gezien koos Strauss voor een taal die verder gaat dan de golvende chromatiek van *Salome* en de gekwelde dissonantie van *Elektra*.

In deze 'komedie voor muziek' zijn de stilistische discrepanties overduidelijk, maar niet meer zo abrupt als in *Feuersnot* (Strauss tweede opera, die in 1901 in première ging, red.). Ze zijn eerder kritisch gelaagd, in harmonie met Hofmannsthals tekst en wereldbeeld, dat een samenleving (Maria Theresia's Wenen) zag als een "verbond van vroegere generaties met latere, en omgekeerd." Hoewel *Der Rosenkavalier* zich afspeelt in de jaren 1740, horen we dan ook toespelingen op de Weense klassieke stijl van de jaren 1780, de rijpere klanken van de jaren 1860 en 1870, en door klankkleuring verrijkte diatonische toonladders van 1910. Zo sloot Strauss muzikale allianties met Mozart, Johann Strauss jr., Wagner en de Italiaanse opera, terwijl Hofmannsthal tekstuele verbindingen aanging met onder meer Molière, Beaumarchais, Da Ponte, Wagner, Shakespeare en – voor het *lever* bij de Marschallin in de eerste akte – zelfs met de visuele wereld van Hogarth. Deze gelijktijdigheid van het niet-gelijktijdige, een "harmonie van contrasten", in de woorden van Hofmannsthal, zou een belangrijke gemeenschappelijke basis voor dichter en componist gaan vormen in hun samenwerkingen.

Tekst: Bryan Gilliam
Vertaling: Laura Roling

William Hogarth, *Marriage à la Mode IV: The Countess' Morning Levee* (1743-45)

DE LIJN VAN DE TRADITIE VOORTZETTEN

De muziek van *Der Rosenkavalier*

***Der Rosenkavalier* was voor Richard Strauss, ondanks het intensieve werk, een vorm van ontspanning. Dat blijkt al uit de relatief korte tijd die hij nodig had voor de compositie (op 4 mei 1909 ontving Strauss de tekst van het eerste bedrijf en op 26 september 1910 was de muziek voltooid). Bovendien ging het in dit geval om een opera met drie lange bedrijven, in tegenstelling tot de drie eenakters die aan *Der Rosenkavalier* waren voorafgegaan [respectievelijk *Feuersnot*, *Salome* en *Elektra*, red.]. Terwijl *Salome* en *Elektra* hun sterke effect putten uit orkaanachtig geweld, bleef Strauss dit keer liefdevol stilstaan bij afzonderlijke details uit drie grote tableaus.**

De personages van *Der Rosenkavalier* worden duidelijk gekarakteriseerd door leidmotieven en -sferen. Het minst afgetekend verschijnt daarbij Sophie, wier karaktertekening enigszins heeft geleden onder aanpassingen aan het tweede bedrijf. Voor Hofmannsthal moest zij echter ook niets meer zijn dan een mooi, braaf meisje zoals er dertien in een dozijn gaan, met wiens hulp het lot van de Marschallin zich voltrekt. ("Juist het feit dat Quinquin valt voor het eerste beste meisje in dit gekruiste dubbelavontuur is de grap die het geheel tot een eenheid maakt, die de twee plots bij elkaar houdt", schrijft de dichter op 12 juli 1910). Octavian krijgt wat meer zelfstandigheid dan Sophie, met zijn puntige leidmotief waarmee de opera opent en dat gedurende het hele werk telkens weer opduikt, maar in zijn geheel genomen wordt ook deze figuur grotendeels belicht door de centrale zon van de Marschallin. Faninal, Sophies vader, speelt ondanks zijn geprononceerde leidmotief enkel de rol van een noodzakelijk element in de *buffo*-omgeving.

Walsen

De dragers van de handeling zijn de Marschallin, ook al komt zij in het tweede bedrijf niet op het toneel, en baron Ochs. Uit de briefwisseling tussen Strauss en Hofmannsthal blijkt duidelijk dat Ochs de lieveling van de componist was en de Marschallin die van de dichter. De werktitel van de opera luidde *Ochs auf Lerchenau* en nog op 2 mei 1910 schreef Strauss: "De titel? Ik ben toch voor *Ochs*!"

Het niveau waarop deze twee, zo fundamenteel van elkaar verschillende figuren elkaar ontmoeten, is de Weense sfeer, en in muzikale zin: de Weense wals. Daardoor wordt enerzijds voorkomen dat Ochs in Strauss' handen al te zeer naar het vulgaire afglijdt en anderzijds dat de Marschallin psychologisch té verfijnd getekend wordt, iets wat gezien de voorkeuren van Hofmannsthal niet ondenkbaar was geweest. Strauss had reeds in eerdere opera's walsen gebruikt, maar nergens is dit dansritme zo fijn genuanceerd als in de partituur van *Der Rosenkavalier*. Dit varieert van de fijne, gracieuze wals in de ontbijtscène van het eerste bedrijf tot de krachtige lievelingswals van Ochs. Daartussenin weerklinkt er een oneindige rijkdom aan walsklanken, vooral in het derde, maar ook al in het eerste bedrijf. Dikwijls is het walsritme ook tijdens de dialogen te horen, zonder dat het tot een uitgesproken dansmelodie komt. Zo is bijvoorbeeld de scène tussen Octavian en Sophie na de overhandiging van de roos helemaal op dit ritme gebouwd. Zelfs het leidmotief van Octavian wordt af en toe naar een walsritme getransponeerd. Typerend is daarentegen dat de Marschallin zich enkel in gezelschap in de wals laat meeslepen, terwijl het walsritme in haar grote scène aan het einde van het eerste bedrijf niet voorkomt.

Mozart en Wagner

In een brief uit oktober 1908 benoemt de dichter Strauss' voornemen om, overeenkomstig het schema van de pre-Wagneriaanse opera, een onderscheid te maken tussen gesloten nummers en recitativische passages. Dat voornemen heeft hij ook grotendeels gerealiseerd. *Der Rosenkavalier* bevat dan ook enkele stukken die men zonder meer als gesloten vormen kan beschouwen, bijvoorbeeld de aria van de zanger in het eerste, evenals het trio en het duet in het derde bedrijf. Over die laatste schrijft de dichter op 6 juni 1910: "Bovendien ben ik erin geslaagd de gehele psychologische inhoud van het slot in nummers, duet of terzet, te plaatsen, met uitzondering van zeer korte *parlando*-passages. Dat past uitstekend, aangezien de slotakte niet alleen de grappigste, maar ook de meest 'zangerige' is. Voor het allerlaatste duet, Quinquin-Sophie, was ik erg gebonden aan het versschema dat je me gaf, maar ik vond het eigenlijk wel leuk om aan een melodie gebonden te zijn. Ik zie er iets Mozartiaans in, en een breuk met onaangenaam en grenzeloos Wagneriaans liefdesgebral."

Tegelijkertijd komen er in de opera zuivere *parlando*-recitatiefpassages voor, bijvoorbeeld in het gesprek tussen Ochs en de Marschallin in het eerste bedrijf en tijdens het verhoor van de politiecommissaris in het derde bedrijf, waarbij het orkest eigenlijk alleen maar ondersteunt en dus een secundaire rol speelt. Met deze twee uitersten vindt Strauss aansluiting bij de pre-Wagneriaanse nummeropera. In verschillende scènes groeien deze twee uitersten naar elkaar toe, zij het in een enigszins getemperde vorm. Net zoals Hofmannsthal – ondanks het historische kader – in plaats van een echte *buffo*-opera een modern conversatiestuk afleverde, heeft ook de componist een synthese van oud en nieuw gecreëerd, waarbij de continuiteit van de ontwikkeling bewaard blijft.

Fritz Gysi heeft gelijk wanneer hij in zijn Strauss-biografie zegt: "Niet Wagner en niet Mozart, maar Richard Strauss!", maar daar moet aan worden toegevoegd: "Richard Strauss op de wegen van zijn grote voorbeelden." Ook in *Der Rosenkavalier* is de invloed van Wagner nog onmiskenbaar. Zo zijn er parodistische echo's en citaten, zoals de aan *Tristan* refererende

climactische opbouw in het voorspel tot het eerste bedrijf (waarbij in de muziek de aanwijzing '*durchaus parodistisch*' staat) en het 'dagmotief' van *Tristan* voor de woorden van Octavian "Warum ist Tag?" in hetzelfde bedrijf. Daarnaast heeft het stuk in zijn verschijningsvorm nog veel weg van een symfonisch-dramatische opera van het Wagneriaanse type. Wel is het principe van de leidmotieven hier ontdaan van zijn psychologisch bepaalde problematiek en weer teruggebracht tot het eenvoudige principe van het pre-Wagneriaanse herinneringsmotief.

Traditie en vernieuwing

De grote dramatische scènes verlopen in de zangstemmen meestal op een lichte conversatietoon; maar door het orkest, dat hele delen bijeenhoudt door stevig gevormde motieven, ontstaat de indruk van een afwisseling tussen recitatief en gesloten vorm. Dit is bijvoorbeeld het geval in de grote scènes van de Marschallin en Ochs aan het eind van respectievelijk de eerste en tweede akte, alsmede in de scène van de presentatie van de roos. Het bindende element is dan vaak de wals. De zangstem wordt hierbij soms aan het eind van frasen in de melodische lijn van het orkest getrokken. Door deze quasi-gesloten vorm in het orkest en quasi-recitatief in de zangstem over elkaar heen te leggen, slaagde Strauss erin de principes van de symfonisch-dramatische opera, zoals die in de 19de eeuw golden, te combineren met het pre-Wagneriaanse van de nummeropera, de oude *opera buffa*, in de geest waarvan *Der Rosenkavalier* thuishoort.

Tegelijkertijd vertegenwoordigt deze opera, na de tot in het atonale doorgedreven overdaad van *Elektra*, een terugkeer naar de getemde klank en tonale harmonieën van vroeger. In overeenstemming met de oude operatraditie komt de *cantabile* melodie weer tot haar recht, ook al is dat niet per se altijd in de zangstem. Ook het orkest is kleiner geworden, en vooral steeds zo georkestreerd dat het de zangstemmen niet overstemt. Tegelijkertijd heeft het echter niet de helderheid en expressiviteit verloren die het in *Salome* en *Elektra* had verworven; het treffendste voorbeeld hiervan is de scène waarin de roos wordt gepresenteerd.

Hofmannsthals 'Komödie für Musik', een modern conversatieblijspel in barokke decors en kostuums, was op het ogenblik van de compositie muzikaal gezien een volledig nieuwe combinatie van symfonisch-dramatische, Wagneriaanse techniek en pre-Wagneriaanse opera. Strauss had daarmee een nieuwe weg gevonden voor het algemene streven van zijn tijd om zich niet alleen qua stof, maar ook muzikaal te bevrijden uit de Wagner-navolging. De frequente vermelding van pre-Wagneriaanse voorbeelden in de briefwisseling tussen de beide kunstenaars mag absoluut niet historiserend opgevat worden. Zoals uit *Der Rosenkavalier* duidelijk blijkt, lag het geenszins in hun bedoeling om een oud genre opnieuw tot leven te wekken en daarmee de klok terug te draaien; zij wilden niet met de lijn van de traditie breken, maar haar enkel nieuw leven inblazen door aan te sluiten bij oude voorbeelden. Dat zij daarin met *Der Rosenkavalier* geslaagd zijn, mag blijken uit het opzienbarende succes van het werk.

Tekst: Anna Amalie Abert
Vertaling: Andrej Smorscek, Laura Roling

Der Rosenkavalier (2015)

ONGESCHREVEN NAWOORD TOT DER ROSENKAVALIER

In maart 1911, twee maanden na de wereldpremière van *Der Rosenkavalier* in Dresden, publiceerde het Oostenrijkse tijdschrift *Der Merker* een 'Ungeschriebenes Nachwort' van de hand van Hugo von Hofmannsthal. Hierin deelt de dichter zijn gedachten over de manier waarop het werk van de componist en hemzelf één geheel vormen, over de tekening van de karakters en over de manier waarop heden en verleden in het stuk verbonden zijn.

Een werk is een geheel en ook het werk van twee mensen kan tot een geheel worden. Tijdgenoten hebben veel met elkaar gemeenschappelijk, zelfs het meest persoonlijke. Draden lopen tussen hen heen en weer, en verwante elementen snellen samen. Wie iets afzondert, zal onrecht doen. Wie één ding eruit pikt, vergeet dat het geheel altijd ongemerkt doorklinkt. De muziek mag niet van de tekst losgescheurd worden, en het woord niet van het doorleefde beeld. Dit werk is gemaakt voor het toneel, niet voor het boek of voor de enkeling achter zijn piano.

De mens is oneindig, terwijl een pop nauw begrensd is; tussen mensen vloeit veel heen en weer, terwijl poppen scherp en zuiver tegenover elkaar staan. De dramatische figuur bevindt zich altijd ergens tussen deze twee polen. De Marschallin is er niet voor zichzelf, evenmin als Ochs. Ze staan tegenover elkaar en horen toch bij elkaar. De jongen Octavian staat tussen hen in en verbindt hen. Sophie staat tegenover de Marschallin – het meisje tegenover de vrouw – en opnieuw is het Octavian die tussen hen in staat; hij scheidt hen en houdt hen samen. Sophie is ontzettend burgerlijk, zoals haar vader, en zo staat deze groep tegenover de adel, de machtigen, die met veel weg kunnen komen. Ochs is – hoe hij zich ook gedraagt – nog altijd een soort edelman; Faninal en hij zijn elkaars complement. De een heeft de ander nodig, niet alleen in deze wereld maar ook als het ware in metafysische zin. Octavian trekt Sophie naar zich toe – maar trekt hij haar ook écht en voor altijd naar zich toe? Dat kan men betwijfelen. Zo staan verschillende groepen tegenover elkaar. Verbondenen worden gescheiden, gescheidenen worden verbonden. Ze horen allemaal bij

elkaar en het beste ligt tussen hen in: het is ogenblikkelijk én eeuwig, en hier is ruimte voor muziek.

Men zou de indruk kunnen krijgen dat hier met veel moeite en inspanning het beeld van een vergane tijd geschilderd wordt, maar dat is slechts een indruk die niet langer standhoudt dan een eerste vluchtige blik. Deze taal is in geen enkel boek te vinden, maar ze hangt toch nog in de lucht, want er zit meer van het verleden in het heden dan men zou kunnen vermoeden. En noch de Faninals, noch de Rofrano's noch de Lerchenaus zijn uitgestorven, al lopen hun bedienden vandaag niet meer in zulke prachtige, kleurrijke livreien. De zeden en gebruiken die verzonnen lijken, zijn juist echt en overgeleverd, en de zeden en gebruiken die echt lijken, zijn verzonnen. Ook in dat opzicht is sprake van een levend geheel. Men kan de personages de manier waarop ze spreken niet uit de mond nemen, want zij is tegelijkertijd met hen geboren. Het is gesproken taal, misschien meer dan elders in het theater, maar ze wil niet voor zichzelf alleen het fluïdum zijn waaruit alle leven in de figuren stroomt, maar wil alleen samenzijn met de muziek. Waar de taal zich tegen de muziek lijkt te verzetten, is dat misschien niet helemaal onopzettelijk; waar zij zich volledig aan de muziek overgeeft, gebeurt dat van binnenuit.

Muziek is oneindig liefdevol en verbindt alle dingen: voor de muziek is Ochs niet verfoeilijk – de muziek voelt wat dieper achter hem ligt. Zijn faunengezicht en het jongensgezicht van Rofrano zijn voor de muziek slechts beurtelings voorgebonden maskers, waaruit hetzelfde oog kijkt. Voor de muziek is het verdriet van de Marschallin net zo zoet en welluidend als Sophie's kinderlijke vreugde. De muziek heeft slechts één doel: de harmonie van al wat leeft uit zich te laten stromen, tot vreugde van alle zielen.

Tekst: Hugo von Hofmannsthal
Vertaling: Laura Roling

Jan van Kessel, *Vanitas Still Life* | *Stilleven* (c. 1665/1670)

SIGMUND FREUD OVER VERGANKELIJKHEID

Sigmund Freud schreef zijn filosofische essay 'Vergänglichkeit' (Vergankelijkheid) als een dialoog tussen de dichter Rainer Maria Rilke en hemzelf. Tijdens een – hoogstwaarschijnlijk fictieve – wandeling in de zomer van 1913 reflecteren zij op de betekenis van vergankelijkheid.

Enige tijd geleden maakte ik in gezelschap van een zwijgzame vriend en een jonge, reeds vermaarde dichter een wandeling door een zomerlandschap in volle bloei. De dichter bewonderde de schoonheid van de natuur om ons heen, zonder er vreugde uit op te maken. Hij werd gehinderd door de gedachte dat al deze schoonheid gedoemd was te vergaan, dat zij in de winter weggekwijnd zou zijn, zoals alle menselijke schoonheid en al het schone en verhevene dat mensen ooit geschapen hebben en nog zouden kunnen scheppen. Alles wat hij vroeger bemind en bewonderd had, leek hem opeens waardeloos geworden door het lot van vergankelijkheid waartoe het was voorbestemd.

Wij weten dat wanneer men zich zozeer in de broosheid van al het schone en volmaakte verdiept, tweeërlei emoties daarvan het gevolg kunnen zijn. De ene leidt tot de smartelijke houding van de jonge dichter die de wereld moe is; de andere tot verzet tegen deze vermeende werkelijkheid. Nee, het is onmogelijk dat al deze heerlijkheden van natuur en kunst, van de wereld van onze gevoelens en van de wereld buiten ons, werkelijk tot niets zouden vergaan. Dit te geloven zou al te dwaas en blasfemisch zijn. Op de een of andere manier moeten zij, verheven boven alle verwoestende invloeden, kunnen voortbestaan. Maar deze eeuwigheidseis is te duidelijk een uitvloeisel van ons wensleven, in plaats van dat zij op werkelijkheidswaarde aanspraak zou kunnen maken. Ook wat pijn doet kan waar zijn. Ik kon er niet toe besluiten de universele vergankelijkheid te betwisten en evenmin om een uitzondering af te dwingen voor het schone en volmaakte. Maar wel bestreed ik de opvatting van de pessimistische dichter dat haar vergankelijkheid de schoonheid minder waardevol zou maken.

Integendeel, zij wordt er waardevoller door! De waarde der vergankelijkheid is een zeldzaamheidswaarde in de tijd. De beperking van de mogelijkheid tot genieten verhoogt de kostbaarheid ervan. Ik zei het onbegrijpelijk te vinden dat de gedachte aan de vergankelijkheid van het schone ons plezier daarin zou bederven. Wat de schoonheid van de natuur betreft: telkens als zij door de winter is vernietigd, komt zij in het volgende jaar weer terug, en vergeleken bij de duur van ons leven kunnen wij deze terugkeer eeuwig noemen. De schoonheid van het menselijk lichaam en het menselijk gelaat zien wij in de loop van ons eigen leven voorgoed verdwijnen, maar hun eindige karakter verleent ze alleen maar een extra charme. Wanneer een bloem maar een enkele nacht bloeit, vinden wij haar bloei daarom niet minder prachtig. Evenmin vermocht ik in te zien waarom de schoonheid en volmaaktheid van kunstwerken en intellectuele prestaties minder waarde zouden hebben door hun beperking in de tijd. Ook al komt er een tijd dat de schilderijen en beelden die wij nu bewonderen tot stof zullen zijn vergaan, of al komt er na ons een mensheid die de werken van onze dichters en denkers niet meer begrijpt, of zelfs al zou er een geologisch tijdperk aanbreken waarin al het leven op aarde verstomd is, de waarde van al dit schone en volmaakte wordt slechts bepaald door zijn betekenis voor ons gevoelsleven, het hoeft dit zelf niet te overleven en is daarom onafhankelijk van de absolute tijdsduur.

Deze overwegingen leken mij onaanvechtbaar, maar ik merkte dat ik noch op de dichter, noch op mijn vriend indruk had gemaakt. Uit dit gebrek aan succes trok ik de conclusie dat er een krachtige emotionele factor in het spel moest zijn dat hun oordeel vertroebelde, en later meende ik die ook ontdekt te hebben. Het moet een innerlijk verzet tegen de rouw zijn geweest dat het genot van het schone waardeloos voor hen maakte. Het denkbeeld dat deze schoonheid vergankelijk was, gaf deze beide overgevoelige mensen een voorsmaak van de rouw om haar ondergang, en omdat de ziel instinctief terugdeinst voor alles wat smartelijk is, werd aan hun vreugde over de schoonheid afbreuk gedaan door de gedachte aan haar vergankelijkheid.

Rouwen om het verlies van iets waarvan wij gehouden of dat wij bewonderd hebben komt de leek zo natuurlijk voor dat hij het vanzelfsprekend noemt. Voor de psycholoog is rouw echter een groot raadsel, een van die fenomenen die zelf niet opgehelderd worden, maar waartoe andere duistere zaken herleid kunnen worden. Wij nemen aan dat wij een zeker vermogen tot liefhebben bezitten, libido genaamd, dat in het eerste begin van onze ontwikkeling op het eigen Ik was gericht. Later, maar eigenlijk al heel vroeg, keert het libido zich van het Ik af en richt zich op objecten die wij daardoor om zo te zeggen in ons Ik opnemen. Worden deze objecten vernietigd of gaan ze voor ons verloren, dan komt ons vermogen om lief te hebben (libido) weer vrij. Het kan andere objecten als substituut kiezen of tijdelijk tot het Ik terugkeren. Maar waarom deze losmaking van het libido van haar objecten zo'n pijnlijk verloop moet hebben, is iets onbegrijpelijks dat we met geen enkele hypothese kunnen verklaren. Wij zien slechts dat het libido zich aan haar verloren objecten vastklampt en deze zelfs niet wil opgeven als het substituut voor het grijpen ligt. Dat is dus de rouw.

Tekst: Sigmund Freud
Vertaling: Dick Bergsma, Henk Bouman en Gerda Mathot

Maria Bengtsson (Die Marschallin) & Angela Brower (Octavian)

Eva Kroon (Annina), Marcel Reijans (Valzacchi) & Christof Fischesser (Baron Ochs)

ARTISTIEK TEAM

LORENZO VIOTTI
Dirigent
Lorenzo Viotti is sinds september 2021 chef-dirigent van De Nationale Opera en het Nederlands Philharmonisch Orkest. De jonge Frans-Zwitserse dirigent is een van de rijzende sterren in de wereld van opera en het symfonische repertoire. In 2017 werd hij uitgeroepen tot 'beste nieuwkomer' tijdens de International Opera Awards. Hij dirigeerde aan de operahuizen van onder meer Zürich, Frankfurt, Hamburg, Wenen, Parijs en Milaan. Verschillende prestigieuze orkesten, waaronder het Koninklijk Concertgebouworkest, Gewandhausorchester Leipzig en het Royal Philharmonic Orchestra stonden al onder zijn leiding. Bij De Nationale Opera dirigeerde hij eerder de double bill *Cavalleria rusticana / Pagliacci*, *Der Zwerg*, *Missa in tempore belli*, *Tosca* en *Turandot*. *Der Rosenkavalier* is de eerste Strauss-opera die hij dirigeert.

JAN PHILIPP GLOGER
Regie
De Duitse regisseur Jan Philipp Gloger is actief in het theater en opera. Hij creëerde theaterregies voor onder meer het Residenztheater in München, het Deutsches Theater en de Schaubühne in Berlijn, het Staatsschauspiel Dresden, het Nationaltheater Mannheim en de Staatstheaters in Wiesbaden, Karlsruhe en Mainz. Sinds 2010 regisseert hij ook opera's, onder meer bij Opernhaus Zürich, Semperoper Dresden, Oper Frankfurt, de Bayreuther Festspiele, The Royal Opera in Londen en de Volksoper Wien. Bij De Nationale Opera maakte hij in 2015 zijn debuut met *Der Rosenkavalier*, in 2017 gevolgd door een double bill van Zemlinsky's *Eine florentinische Tragödie* en Puccini's *Gianni Schicchi*. Sinds het seizoen 2018-2019, is Gloger theaterdirecteur van het Staatstheater Nürnberg.

BEN BAUR
Decor
De Duitse decorontwerper Ben Baur werkt sinds 2007 als freelancer voor zowel theater- als operaproducties. Na zijn studie decor- en kostuumontwerp aan de Hogeschool voor de Kunsten in Berlijn werkte hij als assistent in verscheidene Duitse theaters en operahuizen, evenals bij de Bayreuther Festspiele. Hij heeft onder meer gewerkt met regisseurs als Patrick Schlösser, Jim Lucassen, Jan Philipp Gloger en Jetske Mijnssen. Daarnaast is hij zelf ook actief als operaregisseur, onder meer van *Jevgeni Onjegin* (Staatstheater am Gärtnerplatz München) en *Lucrezia Borgia* (Aalto-Theater Essen). Bij De Nationale Opera was hij eerder verantwoordelijk voor het decorontwerp van Strauss' *Der Rosenkavalier* (2015) en Gaetano Donizetti's *Anna Bolena* (2022).

KARIN JUD
Kostuums
De Zwitserse kostuumontwerper Karin Jud studeerde modeontwerp aan de hogeschool in Basel. Als freelance kostuumontwerper werkte ze onder meer voor de Schaubühne Berlin, Theater Augsburg, Bayerisches Staatstheater, Schauspielhaus Hannover, Schauspielhaus Graz, Staatstheater Mainz, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, de Bayreuther Festspiele, Oper Frankfurt, Opernhaus Zürich, Semperoper Dresden en The Royal Opera in Londen. Ze heeft vaste samenwerkingen met regisseurs als Jan Philipp Gloger, Ingo Berk, Jan Stephan Schmieding en Barbara-David Brüesch. Bij De Nationale Opera ontwierp ze eerder voor Jan Philipp Glogers producties van *Der Rosenkavalier* (2015) en de double bill *Eine florentinische Tragödie* en *Gianni Schicchi* (2017).

BERND PURKRABEK
Licht
De Oostenrijkse lichtontwerper Bernd Purkrabek heeft een bloeiende carrière als ontwerper voor dans-, toneel- en operaproducties. Hij werkt regelmatig met regisseurs als Christof Loy, Claus Guth, Tobias Kratzer, Pierre Audi, Jetske Mijnssen, Ted Huffman en Mariame Clément, bij prestigieuze operahuizen en -festivals als Opernhaus Zürich, Teatro Real Madrid, De Munt Brussel, Wiener Staatsoper, Glyndebourne Festival en Festival d'Aix-en-Provence. Bij De Nationale Opera verzorgde hij de lichtontwerpen voor *Les vêpres siciliennes* (2010), *Der Rosenkavalier* (2015), *Pique Dame* (2016), *Jephtha* (2016), *Eine florentinische Tragödie + Gianni Schicchi* (2017), *La morte d'Orfeo* (2018), *Les contes d'Hoffmann* (2018) en *Caruso a Cuba* (2019).

KLAUS BERTISCH
Dramaturgie
Klaus Bertisch studeerde Engelse en Duitse taal- en letterkunde, pedagogiek en kunstzinnige vorming in Frankfurt. Van 1979 tot 1987 werkte hij als dramaturg voor Oper Frankfurt. Daarna werkte hij voor Siemens Kulturprogramm in München. Van 1990 tot 2018 was hij als dramaturg verbonden aan De Nationale Opera en werkte hij daarnaast als gastdramaturg voor operahuizen en festivals in heel Europa. Als dramaturg werkt hij regelmatig samen met Pierre Audi, Christof Loy, Floris Visser en Andrea Breth. Ook is hij zelf actief als regisseur en auteur. Daarnaast geeft hij les aan de Dutch National Opera Academy.

SOPHIE BECKER
Dramaturgie
Sophie Becker studeerde dramaturgie aan de Bayerische Theaterakademie August Everding. Van 2000 tot 2004 was zij dramaturg voor alle disciplines binnen het Theater Aken, van 2004 tot 2006 werkte zij als dramaturg voor muziektheater en dans bij de Semperoper Dresden en van 2006 tot 2008 was zij dramaturg bij de Bayerische Staatsoper München. Sinds 2008 werkt zij als freelance curator, dramaturg en docent.

EDWARD ANANIAN-COOPER
Instudering Koor
De Australische Edward Ananian-Cooper studeerde koor- en orkestdirectie aan de Sibelius Academie in Helsinki. Hij won in 2017 de tweede prijs in de Northern Choir Conducting Competition in Denemarken, en is vervolgens regelmatig te gast geweest bij verschillende koren en ensembles. Sinds 2018 was hij vaste gastdirigent bij het Deens Radio Koor en artistiek leider van het koor van de Opéra de Limoges. In september 2022 is hij begonnen als artistiek leider van het Koor van De Nationale Opera.

ZANGERS

MARIA BENGTSSON
Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg
De Zweedse sopraan Maria Bengtsson zingt op de grootste internationale podia en wordt met name gevierd om haar vertolkingen van Mozart- en Strauss-rollen. Haar repertoire omvat onder meer La Contessa in *Le nozze di Figaro*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Donna Anna in *Don Giovanni*, Gräfin in Strauss' *Capriccio*, Blanche in Poulencs *Dialogues des Carmélites* en Ellen Orford in Brittens *Peter Grimes*. Ook in het hedendaagse repertoire is Bengtsson thuis: zo creëerde ze de titelrol in de wereldpremière van Detlev Glanerts *Oceane* (Deutsche Oper Berlin, 2019) en de rol van Clara in de wereldpremière van Christian Josts *Egmont* (Theater an der Wien, 2020).
DNO-debuut

CHRISTOF FISCHESSER
Der Baron Ochs auf Lerchenau
De Duitse bas Christof Fischesser is te gast bij de meest prestigieuze internationale operahuizen, waaronder de Staatsoper Berlin, Opernhaus Zürich, Bayerische Staatsoper München, Teatro Real Madrid, The Royal Opera in Londen, de Opéra national de Paris en de festivals van Salzburg en Aix-en-Provence. Recente hoogtepunten zijn König Marke in *Tristan und Isolde* (Wiener Staatsoper), Hunding in *Die Walküre* (Opernhaus Zürich), Gurnemanz in *Parsifal* (Bayerische Staatsoper), Heinrich der Vogler in *Lohengrin* (Staatsoper Hamburg), Jacopo Fiesco in *Simon Boccanegra* (Opernhaus Zürich) en de rol van Blauwbaard in Bartóks *Hertog Blauwbaards burcht* (Theater Basel).
DNO-debuut

ANGELA BROWER
Octavian
De Amerikaanse mezzosopraan Angela Brower wordt geprezen om haar weelderige, ronde en tegelijkertijd heldere stemgeluid. Op haar repertoire staan rollen als Der Komponist in Strauss' *Ariadne auf Naxos*, Dorabella in *Così fan tutte*, Cherubino in *Le nozze di Figaro*, Rosina in *Il barbiere di Siviglia*, Nicklausse/La Muse in Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* en Lišák (Vos) in Janáčeks *Het sluwe Vosje*. Ze is regelmatig te gast in huizen als The Metropolitan Opera in New York, Staatsoper Hamburg, Bayerische Staatsoper München, Staatsoper Berlin en het Gran Teatre del Liceu. Bij De Nationale Opera zong ze eerder de rol van Dorabella in Mozarts *Così fan tutte* onder leiding van Ivor Bolton.

MARTIN GANTNER
Herr von Faninal
De Duitse bariton Martin Gantner studeerde zang aan het conservatorium van Karlsruhe en maakte van 1993 tot 2007 deel uit van het zangersensemble van de Bayerische Staatsoper München. Hij heeft onder meer gezongen aan de operahuizen van Dresden, Stuttgart, Los Angeles, Florence, Keulen, Berlijn en New York. Op zijn repertoire prijken rollen als Klingsor in *Parsifal*, Friedrich von Telramund in *Lohengrin*, Sixtus Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg*, Gyges in Zemlinsky's *Der König Kandaules* en de titelrol in Kreneks *Der Diktator*. Bij De Nationale Opera stond hij in 2015 op het podium, eveneens als Herr von Faninal in Jan Philipp Glogers productie van *Der Rosenkavalier*.

NINA MINASYAN
Sophie
De Armeense sopraan Nina Minasyan begon haar carrière als jonge artiest bij het Bolsjoi Theater in Moskou. In 2015 maakte ze haar debuut bij de Deutsche Oper Berlin, waarna optredens bij de Bayerische Staatsoper München, Opéra national de Paris, De Munt in Brussel, de Wiener Staatsoper, Opernhaus Zürich en Semperoper Dresden volgden. Op haar repertoire prijken rollen als Gilda in *Rigoletto*, Adina in *L'elisir d'amore*, Violetta Valéry in *La traviata*, Musetta in *La bohème*, en de titelrol in *Lucia di Lammermoor*. In het najaar van 2022 zong ze Lucia's waanzinsaria in het Amsterdamse Carré in Marina Abramovic' *7 Deaths of Maria Callas*. Bij De Nationale Opera zong Minasyan eerder de rollen van Olympia in Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* (2018) en Königin der Nacht in *Die Zauberflöte* (2018).

IRIS VAN WIJNEN
Jungfer Marianne Leitmetzerin
De Nederlandse mezzosopraan Iris van Wijnen studeerde aan het Conservatorium van Utrecht en maakte na haar afstuderen deel uit van de Opera Studio van de Bayerische Staatsoper. Sindsdien was ze onder meer te gast bij Staatsoper Hannover, De Munt Brussel, Théâtre des Champs-Élysées in Parijs, het Festspielhaus Baden-Baden, de Bayerische Staatsoper München en de NTR ZaterdagMatinee in het Concertgebouw. Op haar repertoire staan rollen als Marcellina in *Le nozze di Figaro*, Gertrud in Humperdincks *Hänsel und Gretel*, Wellgunde in *Das Rheingold* en Wife/Doreen/Sphinx II/ Waitress I in Mark-Anthony Turnage's *Greek*. Bij De Nationale Opera zong Van Wijnen eerder Rossweisse in *Die Walküre* (2019) en Marcellina in *Le nozze di Figaro* (2020).

MARCEL REIJANS
Valzacchi
De Nederlandse tenor Marcel Reijans treedt op in de grote operahuizen in Europa en de Verenigde Staten. Hij beheerst een divers en uitgebreid repertoire, waaronder de rollen van Erik in *Der fliegende Holländer*, Narraboth in *Salome*, Matteo in *Arabella*, Max in *Der Freischütz*, Tamino in *Die Zauberflöte* en Anatol in *Vanessa*. Hij zong vele rollen bij De Nationale Opera, waaronder Don Ottavio in *Don Giovanni*, Jaquino in *Fidelio*, Narraboth in *Salome*, de titelrol in *Raaff* en L'imperatore Altoum in *Turandot*. Daarnaast is hij hoofd van de zangfaculteit van Codarts Rotterdam.

EVA KROON
Annina
De Nederlandse mezzosopraan Eva Kroon is regelmatig te gast bij De Nationale Opera: de afgelopen jaren zong ze onder meer Grimgerde in Wagners *Die Walküre*, Stimme aus der Höhe in *Parsifal*, Cook/

Woman/Ritual Singer in Micha Hamels *Caruso a Cuba* en Die Stallmagd in Humperdincks *Königskinder*. Haar repertoire toont een passie voor zowel klassieke als hedendaagse opera, met rollen als Erda (*Das Rheingold* en *Siegfried*), Geneviève (*Pelléas et Mélisande*), Ulrica (*Un ballo in maschera*) en Kaiser Wilhelm in de kameropera *De Grens* van Jan-Peter de Graaff.

SCOTT WILDE
Ein Polizeikommissar
De Amerikaanse bas Scott Wilde studeerde aan de prestigieuze Juilliard School in New York en heeft een bloeiende internationale carrière opgebouwd bij operahuizen als San Francisco Opera, the Washington National Opera, Teatro Real Madrid, Oper Köln, De Munt Brussel, Gran Teatre del Liceu in Barcelona, Palau de les Arts Valencia en de Salzburger Festspiele. Op zijn repertoire staan rollen als Janáčeks Rychtár in *Jenůfa*, Il Talpa/Simone in Puccini's *Il Trittico*, Arkel in Debussy's *Pelléas et Mélisande* en Sarastro in Mozarts *Die Zauberflöte*. Bij De Nationale Opera zong hij eerder de rol van Ein Polizeikommissar in *Der Rosenkavalier* (2015) en Erster Handwerksbursche in Alban Bergs *Wozzeck*.

ERIK SLIK
Haushofmeister der Feldmarschallin
De Nederlandse tenor Erik Slik studeerde aan het Conservatorium van Utrecht en maakte van 2012 tot 2014 deel uit van het zangersensemble van Theater & Philharmonie Thüringen. Hij treedt in Nederland veelvuldig op als concertsolist, maar zijn werk voerde hem ook naar Riga, Moskou, Sint Petersburg en Gran Canaria. Hij is regelmatig te gast bij gezelschappen als De Nationale Opera, Opera Zuid, de Nederlandse Reisopera en Holland Opera en maakt sinds 2014 deel uit van vocaal ensemble Frommermann. Bij De Nationale Opera zong hij eerder rollen in *La fanciulla del west*, *Die Soldaten*, *Parsifal*, *Lucia di Lammermoor*, *De jongen die te snel groeide*, *Fortress Europe* en *The Seven Deadly Sins*.

IAN CASTRO
Haushofmeister bei Faninal
De Amerikaans-Puerto Ricaanse tenor Ian Castro behaalde in 2021 zijn masterdiploma aan de prestigieuze Juilliard School in New York. Sinds het seizoen 2021-2022 maakt hij deel uit van De Nationale Opera Studio, waarvoor hij een beurs ontving van de New York Opera Foundation. Eerder zong hij al de rollen van Gastone in Verdi's *La traviata*, Signor Hervey in Donizetti's *Anna Bolena*, Le Remendado in Bizets *Carmen* en de rol van Prins Nicola/Heggenschaarhuzaar in de voorstelling *Operetta Land* van Steef de Jong. Daarnaast treedt hij regelmatig op in de verschillende concerten die de leden van De Nationale Opera Studio geven.

ALEXANDER DE JONG
Ein Notar
De Nederlandse bas-bariton Alexander de Jong studeerde aan het conservatorium van Tilburg. Hij stond op het podium bij onder meer Holland Opera (*Zauberflöte Requiem*) en de Nederlandse Reisopera (*A Little Night Music*, *Wonderful Town* en *La traviata*). Bij De Nationale Opera zong hij eerder, onder meer in het kader van DNO talent – de voorloper van De Nationale Opera Studio – rollen in *The New Prince*, *Hondenhartje*, *Gianni Schicchi*, *Clemency*, *Les contes d'Hoffmann*, *De jongen die te snel groeide*, *Tosca* en *Animal Farm*.

LUCAS VAN LIEROP
Ein Wirt
De Nederlands-Canadese tenor Lucas van Lierop maakte van 2018 tot 2020 deel uit van De Nationale Opera Studio in Amsterdam. Bij De Nationale Opera zong hij eerder Paulino in Cimarosa's *Il matrimonio segreto*, Joe Cannon in John Adams' *Girls of the Golden West*, Heinrich der Schreiber in Wagners *Tannhäuser* o.l.v. Marc Albrecht, Abdallo in *Nabucco*, Basilio in Mozarts *Le nozze di Figaro*, Man Ray in Willem Jeths' *Ritratto*, Orphée in *O|A|E* van Robin Coops, Spoletta in Puccini's *Tosca* en Der Schneider in Engelbert Humperdincks *Königskinder*.

ANGEL ROMERO
Ein Sänger
De Amerikaanse tenor Angel Romero studeerde aan Yale University en Houston Baptist University, waarna hij ensemblelid werd bij de Pittsburgh Opera. Daar maakte hij indruk in rollen als Ferrando in Mozarts *Così fan tutte*, Arcadio in Daniel Catáns *Florencia en el Amazonas* en in de Händel-rollen van Oronte in *Alcina* en Jupiter in *Semele*. Ook zong hij de rol van Adolfo Pirelli in *Sweeney Todd* bij Austin Opera, en debuteerde hij onlangs bij de prestigieuze Wiener Staatsoper in de rol van Ein Sänger in *Der Rosenkavalier*. In het seizoen 2022-2023 debuteert hij voorts bij het Opera Theatre of St. Louis in de rol van Ferrando in *Così fan tutte*.
DNO-debuut

IN A NUTSHELL

Assistent-dirigent
Aldert Vermeulen
Junior assistent-dirigent
Giuseppe Mengoli
Assistent-regisseur
Meisje Barbara Hummel
Frans Willem de Haas
Avondregie
Frans Willem de Haas
Stagiair regie
Louky van Eijkelenburg
Repetitoren
Jan-Paul Grijpink
Sandra Westphal
Amy Chang
Taalcoach
Miriam Kaltenbrunner
Taalcoach koor
Cora Schmeiser
Assistent-koordirigent
Ad Broeksteeg
Voorstellingsleiding
Marie-José Litjens
Wolfgang Tietze
Julia van Berkel
Emilia Caron
Artistieke zaken en planning
Sonja Heyl
Orkestinspecteur
Pauline Bruijn
Assistent kostuumproductie
Mariama Lechleitner
Eerste toneelmeester
Jop van den Berg
Eerste belichter
Angela Leuthold
Coen van der Hoeven

Eerste rekwisiteur
Jolanda Borjeson
Eerste kleder
Sandra Bloos
Eerste grimeur
Isabel Ahn
Geluidstechnicus
David te Marvelde
Dramaturgie
Laura Roling
Jasmijn van Wijnen
Titelregie
Eveline Karssen
Bediening boventiteling
Maxim Paulissen
Productievoorbereider
Mark van Trigt
Productieleiding
Emiel Rietvelt
Edgar Lamaker

KOOR VAN DE NATIONALE OPERA

Sopranen
Ineke Berends
Lisette Bolle
Jeanneke van Buul
Caroline Cartens
Nicole Fiselier
Oleksandra Lenyshyn
Simone van Lieshout
Tomoko Makuuchi
Vesna Miletic
Sara Moreira Marques
Elizabeth Poz

Alten
Elsa Barthas
Anneleen Bijnen
Rut Codina Palacio
Johanna Dur
Yvonne Kok
Maria Kowan
Itzel Medecigo
Marieke Reuten
Carla Schaap
Klarijn Verkaart

Tenoren
Thomas de Bruijn
Frank Engel
Milan Faas
John van Halteren
Raimonds Linājs
Roy Mahendratha
Tigran Matinyan
Richard Prada
Mirco Schmidt
François Soons
Julien Traniello
Rudi de Vries

Bassen
Peter Arink
Bora Balci
Jorne van Bergeijk
Nicolas Clemens
Jeroen van Glabbeek
Julian Hartman
Agris Hartmanis
Hans Pieter Herman
Sander Heutinck
Matthijs Mesdag
Maksym Nazarenko
Christiaan Peters
Matthijs Schelvis
Jaap Sletterink
Vincent Spoeltman
René Steur

NIEUW AMSTERDAMS KINDERKOOR

Onderdeel van Nieuw Vocaal Amsterdam

Bram de Bree
Helena Jeremiasse
Jonathan Lever
Josephine Halsema
Liva Ririassa
Barbara Klee

NEDERLANDS PHILHARMONISCH ORKEST

Eerste viool
Ionel Manciu
Saskia Viersen
Camille Joubert
Marieke Kosters
Valentina Bernardone
Henrik Svahnström
Sonja van Beek
Anuschka Franken
Sandra Karres
Paul Reijn
Inge Jongerman
Mascha van Sloten
Tessa Badenhoop
Hike Graafland
Tineke de Jong
Marina Malkin
Irene Nas
Derk Lottman
Julia Kleinsmann
Bühne
Vadim Tsibulevsky

Tweede viool
David Peralta Alegre
Marlene Dijkstra
Margot Kolodziej
Karina Korevaar
Floortje Gerritsen
Joanna Trzcionkowska
Helena Druwé
Wiesje Nuiver
Jeanine van Amsterdam
Eva de Vries
Vanessa Damanet
Monica Vitali
Charlotte Basalo Vázquez
Lilit Poghosyan Grigoryants
Lotte Reeskamp
Marieke Boot
Jarmila Delaporte
Bühne
Anna Lipkind-Mazor

Altviool
Dagmar Korbar
Laura van der Stoep
Marjolein de Waart
Stephanie Steiner
Nicholas Durrant
Avi Malkin
Suzanne Dijkstra
Michiel Holtrop
Giles Francis
Odile Torenbeek
Marian van den Berg
Ernst Grapperhaus
Iteke Wijbenga
Bühne
Maaike-Merel van Baarzel

Cello
Floris Mijnders
Douw Fonda
Atie Aarts
Nitzan Laster
Carin Nelson
Anjali Tanna
Nil Domènech Fuertes
Rik Otto
Pascale Went
Emma Kroon
Sebastian Koloski
Bühne
Ilia Laporev

Contrabas
Luis Cabrera Martin
Gabriel Abad Varela
Mario Torres Valdivieso
Peter Rikkers
Andreia Rosa Pacheco
Sorin Orcinschi
Larissa Klipp
Julien Beijer
Bas Vliegenthart
Bühne
Nienke Kosters

Fluit
Hanspeter Spannring
Elke Elsen

Piccolo
Ellen Vergunst
Bühne
Leon Berendse
Adeline Salles

Hobo
Jeroen Soors
Herman Vincken
Juan Pedro Martinez García-Casarrubios
Bühne
Arthur Klaassens

FIGURATIE

Klarinet
Rick Huls
Leon Bosch
Annemiek de Bruin
Tom Wolfs
Peter Cranen
Bühne
Harrie Troquet
Maria du Toit
Herman Draaisma

Fagot
Margreet Bongers
Dymphna van Dooremaal
Jaap de Vries
Bühne
Susan Brinkhof
Anke Benning

Hoorn
Fokke van Heel
Stef Jongbloed
Miek Laforce
Fred Molenaar
Bühne
Christiaan Beumer
Wouter Brouwer

Trompet
Ad Welleman
Jeroen Botma
Marc Speetjens
Bühne
Gertjan Loot

Trombone
Harrie de Lange
Wim Hendriks
Raymond Munnecom

Tuba
David Kutz

Pauken
Marc Aixa Siurana

Slagwerk
Matthijs van Driel
Diego Jaen Garcia
Nando Russo
Pieter Mark Kamminga
Tom Pritchard
Sekou van Heusden

Harp
Sandrine Chatron
Marianne Smit

Celesta
Daan Kortekaas

Bühne piano
Justyna Maj

Bühne harmonium
Daan Kortekaas

Dick Addens
Wies Berkhout
Annemarie Brandhorst
Wil Brandhorst
Andrea James Child
Frans Dam
Arjan Filmer
Liah Frank
Niels Gordijn
Sabine van der Helm
David Heyl
Rowan Kievits
Henk Melchers
Lidiane Moreira
Federica Panariello
Rowin Prins
Alexey Shkolnik
Anton van der Sluis
Alicia Verdú Macián
Mike Wijdenbosch
Laura Woolthuis
Liza Zhukova

DE NATIONALE OPERA

De Nationale Opera staat bekend om haar diverse programmering van zowel klassieke als moderne opera's en het constant hoge niveau van haar voorstellingen. Met vernieuwende producties, speciaal voor De Nationale Opera gecomponeerde werken en een frisse blik op bekend repertoire wordt de kunstvorm levendig gehouden voor de toekomst. Sinds september 2018 is Sophie de Lint directeur van De Nationale Opera.

Het gezelschap werd opgericht in december 1964 en maakte een ontwikkeling door van repertoiregezelschap naar stagionegezelschap. Dat betekent dat De Nationale Opera geen vast ensemble heeft en dat er gemiddeld één opera per maand te zien is. Hiervoor worden gastsolisten en afzonderlijke artistieke teams aangetrokken. Geregeld komen coproducties tot stand met gerenommeerde internationale operagezelschappen.

KOOR VAN DE NATIONALE OPERA

Het vaste Koor van De Nationale Opera bestaat uit 50 zangers en wordt regelmatig aangevuld met extra koorleden voor de grote producties. Het Koor van De Nationale Opera heeft al heel wat mijlpalen op zijn naam staan, waaronder *Saint François d'Assise*, *Lady Macbeth van Mtsensk*, *Boris Godoenov*, *La Juive*, *Les Troyens*, *Jevgeni Onjegin*, *Parsifal*, *De legende van de onzichtbare stad Kitesj*, *La forza del destino, Das Floß der Medusa, Oedipe*, *Tannhäuser*, *Nabucco* en *Carmen*, evenals concerten van *Der fliegende Holländer* in Rotterdam, Parijs en Dortmund en Poulencs *Gloria* in het Concertgebouw. Van 2014 tot het voorjaar van 2021 was Ching-Lien Wu artistiek leider van het Koor van De Nationale Opera. Sinds september 2022 is Edward Ananian-Cooper artistiek leider van het Koor.

NIEUW AMSTERDAMS KINDERKOOR

Onderdeel van Nieuw Vocaal Amsterdam

Nieuw Amsterdams Kinderkoor is onderdeel van de zangopleiding Nieuw Vocaal Amsterdam (NVA) en sinds 2016 de vaste kinderkoor-partner van Nationale Opera & Ballet (NO&B). NVA en NO&B werken er met elkaar aan om kinderen en jongeren muzikaal het beste uit zichzelf te laten halen. Samen verzorgen ze educatiedagen waarin jaarlijks bijna 200 kinderen worden opgeleid voor het opera-vak. NVA heeft een uitgekiend educatief systeem, waarmee kinderen in korte tijd een hoog niveau van zang en spel kunnen bereiken. De twintig koren van NVA treden veelvuldig op in binnen- en buitenland en behaalden op internationale concoursen verschillende prijzen.

NVA wil dat alle kinderen die dat willen, kunnen zingen en organiseert daarom sinds 2021 op diverse plaatsen in Amsterdam het Leerkoor, in samenwerking met Leerorkest Nederland.

NEDERLANDS PHILHARMONISCH ORKEST

Het Nederlands Philharmonisch Orkest is, samen met het Nederlands Kamerorkest, sinds 1985 vaste orkestpartner van De Nationale Opera en wordt internationaal gerekend tot de beste operaorkesten. Ieder seizoen speelt het orkest het merendeel van de operaproducties in Nationale Opera & Ballet. Het Nederlands Philharmonisch Orkest verzorgt in Het Concertgebouw een veelzijdige concertprogrammering en speelt daarnaast in andere Nederlandse concertzalen, op buitenlandse podia en festivals. In de afgelopen seizoenen boekte het Nederlands Philharmonisch Orkest bij De Nationale Opera door pers en publiek bejubelde successen. Lorenzo Viotti is sinds september 2021 chef-dirigent van het orkest.

STEUN DE NATIONALE OPERA

De Nationale Opera brengt al decennia bijzondere muziektheatervoorstellingen van het allerhoogste niveau. Met grote gedrevenheid en artistieke durf werken we aan producties waarin we traditie en vernieuwing samensmeden. Dat bezorgt ons al vele jaren nationale en internationale faam.

We zijn artistiek en zakelijk kerngezond en om dat te blijven, hebben we uw steun nodig. Natuurlijk door onze voorstellingen te blijven bezoeken, maar – indien mogelijk – ook door middel van een financiële bijdrage.
Met uw steun kunnen wij spraakmakende producties van het allerhoogste niveau blijven maken. Voorstellingen die u verrassen, raken en inspireren!

Meer weten?

Voor meer informatie over de mogelijkheden kunt u contact opnemen met Marthe Seydel via m.seydel@operaballet.nl of kijken op operaballet.nl/steun-ons.

STEUN OPERA & BALLET

DE NATIONALE OPERA DANKT

SUBSIDIËNTEN

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

Gemeente Amsterdam

HOOFDSPONSOR NATIONALE OPERA & BALLET

HOUTHOFF

PARTNER NATIONALE OPERA & BALLET

FONDS 21

PARTNERS DE NATIONALE OPERA STUDIO

DOM A M O

VandenEnde FOUNDATION

Staetshuys Fonds

PIETER HOUBOLT FONDS

PARTICULIEREN NATIONALE OPERA & BALLET FONDS

Vrienden en Geefkringleden van De Nationale Opera, Patrons en Young Patrons van Nationale Opera & Ballet en alle donateurs die bijdroegen aan deze productie.

NO&B BUSINESS LOUNGE LEDEN

Houthoff, ING, Loyens & Loeff, De Nederlandsche Bank, SPIE Nederland B.V., Snippe Projecten B.V., Endymion Amsterdam, Commenda Family Office, Rodriguez B.V., McKinsey & Company, Höcker Advocaten, 1nergiek, Netvlies (Part of 4NG), Odgers Berndtson, QA Consulting, Optimix Vermogensbeheer

PARTNERS

Matrix Fitness, BOOZTR

HOUTHOFF

HOOFDSPONSOR VAN NATIONALE OPERA & BALLET

WIJ VIEREN

www.houthoff.com

Maria Bengtsson (Die Marschallin), Christof Fischesser (Baron Ochs) & Angela Brower (Octavian)

ENGLISH ▶

IN A NUTSHELL

Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss

RICHARD STRAUSS AND HUGO VON HOFMANNSTHAL

The artistic partnership between the German composer Richard Strauss and the Austrian poet/dramatist Hugo von Hofmannsthal is regarded as one of the most successful and productive in the history of opera. After Strauss had turned Hofmannsthal's play *Elektra* into an opera (1908), their first full collaboration resulted in *Der Rosenkavalier* (1911). The composer and his librettist challenged one another artistically and kept each other on their toes. The artistic partnership, which lasted until Hofmannsthal's death in 1929, produced a great variety of works that still feature in today's core repertoire, ranging from social comedies situated in Vienna in bygone days, like *Der Rosenkavalier* and *Arabella* (1933), to the hybrid work *Ariadne auf Naxos* (1912) and the symbolic fairy tale *Die Frau ohne Schatten* (1919).

▸ Read more about the artistic partnership between Strauss and Hofmannsthal on p. 71

MUSICAL SYNTHESIS

Der Rosenkavalier is seen as a turning point in the operatic career of Richard Strauss. It formed a radical break with works like *Salome* and *Elektra*, the impetuous one-acters that had made the composer an international sensation. In creating *Der Rosenkavalier*, Strauss and Hofmannsthal explicitly aimed to produce a work that blended different musical influences into a whole. Alongside Mozartian vocal lines, you hear Viennese waltzes from various periods, shades of Richard Wagner and 20th-century timbres.

▸ Read more about the music of *Der Rosenkavalier* on p. 74

THE SILVER ROSE

In the opera, Octavian is appointed 'Rosenkavalier' and receives the task of handing a silver rose to Sophie von Faninal on behalf of Baron Ochs, as a token of their betrothal. In the eyes of director Jan Philipp Gloger, this silver rose embodies the core themes of the opera: "The silver rose is decadent, beautiful and very costly. At the same time, it's also fake. It doesn't fade, but remains eternally frozen in time. So the silver rose represents the impossible: the urge to freeze time and stave off transience. And the silver rose is also a sign of wealth and social standing; an object that few people can afford."

▸ Read more about the themes of *Der Rosenkavalier* on p. 68
▸ Read more about Jan Philipp Gloger's interpretation on p. 63

Maria Bengtsson (Die Marschallin) & Angela Brower (Octavian)

THE STORY

I.
In the absence of her husband, the Marschallin (Princess Marie Thérèse von Werdenberg) has spent the night with her young lover Octavian. Their idyll is rudely interrupted by Baron Ochs auf Lerchenau. Octavian disguises himself as the chambermaid Mariandl, and soon has to fend off the advances of Ochs. The penniless baron tells the Marschallin of his plan to marry Sophie, the daughter of the wealthy Faninal. He is now urgently in search of a 'Rosenkavalier', someone to present his fiancée with the traditional silver rose as a token of their engagement. The Marschallin suggests that Octavian, Count Rofrano, should perform the honours.
The Marschallin then receives a motley crowd of people appealing to her charitable conscience. Once alone again, she broods pensively on the passing of time. Even the return of Octavian cannot cheer her up, as sooner or later he will leave her for a younger woman.

II.
At the home of Faninal, preparations are being made for the arrival of the 'Rosenkavalier'. On handing over the rose, Octavian and Sophie fall in love at first sight. When Ochs appears, Sophie is shocked by his churlish brashness. On no account does she want to marry him. Octavian tells the baron that he must renounce his wedding plans. The conflict between them escalates. Faninal tells his daughter she must choose between a marriage to Ochs or the convent. Ochs remains behind in delight, and when he also receives a note from Mariandl, the Marschallin's chambermaid, his day is made.

III.
At an inn, Octavian disguises himself as Mariandl again, in order to trick Ochs. When he is alone with her, all sorts of apparitions scare the living daylights out of the baron. In terror, he calls for the police. Faninal appears too, and indignantly calls off the marriage to his daughter. When the Marschallin arrives as well, Octavian removes his disguise and Ochs flees. The Marschallin realises immediately that Octavian and Sophie are in love, and knows it is time to say farewell. The two young lovers remain behind and declare their love for one another.

TIMELINE

1864
Richard Strauss is born in Munich. His father is the gifted horn player Franz Joseph Strauss.

1874
Hugo von Hofmannsthal is born in Vienna as the only child of bank manager Hugo van Hofmannsthal and Anna Fohleutner. The future poet and author grows up in sheltered surroundings and receives private education.

1882
Following university studies in philosophy, aesthetics and art history, the young Richard Strauss chooses for a career in music. This decision is prompted by a visit to Bayreuth with his father to see a performance of *Parsifal*.

1890
Hofmannsthal publishes his first poems under the pseudonyms 'Loris' and 'Theophil Morren'.

1903
Hofmannsthal meets director Max Reinhardt, for whom the writer produces his own free adaptation of Sophocles' *Elektra*. Hofmannsthal's *Elektra* is to form the basis for the opera of the same name by Strauss.

1905
Strauss' third opera *Salome* is premiered in Dresden and is his first big success in the opera genre.

1909
Strauss' fourth opera *Elektra*, based on the play by Hofmannsthal, is premiered. The poet and the composer become close artistic partners.

1911
Der Rosenkavalier, resulting from the first full collaboration between Strauss and Hofmannsthal, is premiered on 26 January. It is followed by *Ariadne auf Naxos* (1912), *Die Frau ohne Schatten* (1919) and *Die ägyptische Helena* (1928). The only Strauss opera in these years not arising from the artistic partnership is *Intermezzo* (1927), for which Strauss writes the libretto himself, following Hofmannsthal's refusal.

1911
On Tuesday 29 November 1911, ten months after the world premiere in Dresden, the Dutch premiere of *Der Rosenkavalier* takes place in the Building for Arts and Sciences, in The Hague. For the premiere, the Residentie Orkest is conducted by Richard Strauss himself.

1929
At the funeral of his own son, Hofmannsthal suffers a heart attack and dies.

1933
Arabella, resulting from the final collaboration between Strauss and Hofmannsthal, is premiered in Dresden.

1949
After creating the operas *Die schweigsame Frau* (1934), *Friedenstag* (1936), *Daphne* (1937), *Die Liebe der Danae* (1940) and his last opera *Capriccio* (1942), Strauss dies at his country house in Garmisch-Partenkirchen.

1965
On 17 November 1965, *Der Rosenkavalier* is the first opera production presented by Dutch National Opera, conducted by Richard Kraus and directed by Johan de Meester. The renowned Dutch soprano Gré Brouwenstijn sings the role of the Marschallin. This production is revived in 1967.

1976
On 2 June, Dutch National Opera presents a new production of *Der Rosenkavalier* for the Holland Festival, conducted by Edo de Waart and directed by John Cox. This production is revived in 1977, 1981 and 1987.

2004
Dutch National Opera presents a new production of *Der Rosenkavalier*, directed by Brigitte Fassbaender (herself renowned for her interpretation of Octavian), based on a concept by Willy Decker. The production is conducted once again by Edo de Waart. The production is revived in 2011, conducted by Simon Rattle.

2015
Dutch National Opera celebrates its 50th anniversary with a new production of *Der Rosenkavalier*, conducted by Marc Albrecht and directed by Jan Philipp Gloger.

2023
Jan Philipp Gloger's production is revived by the director himself. Chief conductor Lorenzo Viotti conducts his first Strauss opera.

Anne Schwanewilms (Die Marschallin), Sally Matthews (Sophie) & Michelle Breedt (Octavian) in 2011

Arnold van Mill (Baron Ochs) & Gré Brouwenstein (Die Marschallin) in 1965

Angela Brower (Octavian) & Maria Bengtsson (Die Marschallin)

‘DER ROSENKAVALIER LIVES ENTIRELY IN AND THROUGH ITS CHARACTERS AND THEIR INTERACTIONS’

An interview with Jan Philipp Gloger and Klaus Bertisch

Director Jan Philipp Gloger and dramaturg Klaus Bertisch have returned to Dutch National Opera to revive their 2015 production of *Der Rosenkavalier*. A conversation on changing perceptions of the work and the timelessness of its central themes.

What does reviving this production entail?
JPG: ‘It feels like I’m truly re-creating the production. *Der Rosenkavalier* is an opera that lives entirely in and through its characters and interactions. Since most of the singers in the cast are new to this production, we get to flesh out the characters anew. Having other singers with different stage personalities makes all the difference. Maria Bengtsson, for instance, brings a certain bitterness to her performance, while in 2015 the girlish aspects of the character of the Marschallin were more prominent.”

KB: ‘What I like about Jan Philipp’s approach to the opera is the amount of attention he pays to detail. Especially in a work like *Der Rosenkavalier*, all details matter. Together they construct a bigger, layered whole.’

Jan Philipp Gloger (JPG): ‘Apart from a few minor adjustments to the costumes, the design of the production has remained the same. It’s hyper-realistic, contemporary, but at the same time situated in a timeless “now”. Looking back, I’m very happy that we opted for three “tableaux”, one for each act. It allows us to show the contrasts between rich and poor, between the social layers that run through this opera.’

Klaus Bertisch (KB): ‘In the first act, there’s the beautiful and elegant home of the Marschallin, which gives us a clear indication of her wealth and social status. This poses a stark contrast with the relative poverty of the people who visit her *levée* (ceremonial morning ritual, ed.). However, all that glitters is not gold. If you look more closely at the sets, you see that her windows are barred, suggesting that she may be living in a gilded cage. Then

there's the image of the second act, the wedding party in fake-baroque style that Faninal throws for his daughter. Everything there seems exaggerated, ostentatious and in bad taste. And then, in the third act, we move to a shabby hotel, which again allows us to show the difference between the poor workers and the rich people who come there for their "Viennese masquerade".'

You're revisiting the opera after eight years – has your perspective on the work changed?
JPG: 'Times are changing quickly, and this has brought certain aspects of the work more sharply into focus. Awareness of structural inequality and abuse of power has significantly increased with movements like #MeToo. This means that we can't look at Ochs' behaviour in the innocent light we did before. He isn't just the silly old fool, but a prototype of a toxic white man trying to abuse his power and position. He cracks bad jokes that make no one laugh, he thinks the world should bend to his will, and he chases young servant girls. Luckily, the opera gives us a lot of opportunities to put his behaviour on display critically, especially in the way other characters respond to him.'

KB: 'In a way, our original interpretation of the opera already brought structural inequalities to the fore, such as social hierarchies and the gap between rich and poor. Some characters in *Der Rosenkavalier* belong to the highest ranks of the nobility and are very wealthy, such as the Marschallin and Octavian. For Baron Ochs, the situation is different. He belongs to the nobility, which puts him high on the social ladder, but financially, he's completely destitute. That's why he wants to marry Sophie, the daughter of Faninal, a *nouveau riche* who has acquired a lot of money, but doesn't possess the grandeur of old nobility. Faninal strives for something he can't really buy, which becomes painfully clear from the extremely decadent yet tasteless party he throws in our production. And then there is a large group of people who have neither high social standing nor money. They may not be the main characters in the opera, but they make their presence felt in every act. In the first act, they come to the Marschallin's *levée*. In the second act, they are serving at Faninal's party. And in the third act, Octavian conspires with them to rebel against Ochs.'

In your production, the silver rose is even more present than in the libretto. What does this signify?
JPG: 'The silver rose is first of all a symbol of materialism. It's decadent, beautiful and very expensive. At the same time, it's also fake. Unlike real roses, the silver rose lasts forever and represents the attempt to preserve and conserve what is about to fade. In that sense, it's closely connected to a very important topic in the opera: that of vanity, in the sense of transience. Everything is governed by time, nothing is eternal. It's a fact of life, and the opera presents two ways of dealing with it. On the one hand, there's the Marschallin, who is very aware of the passing of time and submits to it. "Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding," she says – time is a strange thing. She knows that she's getting older, that things will change, and she commits to enjoying the present moment, knowing that it won't last forever. Ochs, on the other hand, in a way tries to deny the passing of time. He painfully attempts to act younger than his age, and focuses blindly on the future wealth that his

match with Sophie will bring him. It says a lot about him that he insists on carrying out the ceremony with the silver rose. It's a deal: Ochs wants Faninal's money, and Faninal wants Ochs' status.'

KB: 'In our production, the silver rose appears throughout the work, as do real roses, sold by street vendors. What happens in the third act is very telling. Sophie and Octavian prefer real roses to the artificial silver one. They embrace the current moment, its truth and its transience. And for the rose peddler who ends up with the silver rose, it means sudden wealth.'

The opera is a 'comedy for music'. What's your approach to humour, and how do you balance it out with the more tragic moments in this work?
JPG: 'I think the humour in this opera arises from the many social situations we witness. The funny parts of the opera show us social performances by various characters who want to present themselves in a certain light. For me as a director, it's exciting to have artists playing characters who are then in turn performing certain versions of themselves. This is where part of the humour in the piece lies. I also think it's important that there is this potential for identification: we can all recognise aspects of ourselves in the different characters, depending on where we are in life, and what our outlook and attitude are like.'

KB: 'There are so many different layers and interests at play in the social interactions in the opera, and as audience members, we know and see more than the characters in the opera do – that's also why certain moments can be so funny.'

At the same time, there are moments of heart-rending beauty in the opera, such as the presentation of the rose, and the final trio and duet of the opera.
JPG: 'Yes, and I believe these are often the moments that opera-goers long for when they come to a performance of *Der Rosenkavalier*. But these moments only work because the overall dramaturgy of the opera is so strong. Surrounding these "musical islands", these isolated moments of sheer beauty and emotion, are high-energy scenes of human interaction, struggle and chaos. Without this structure, these scenes wouldn't have such an impact.'

Hofmannsthal carefully constructed the language of *Der Rosenkavalier* to sound archaic rather than contemporary. How did you deal with this?
KB: 'We treated it as an integral part of the work. Even for audiences at the world premiere of the opera in 1911, this was a language that felt distant, like it was a hundred or even two hundred years old at least. What Hofmannsthal and Strauss were doing was taking a step back in time, actively making the opera "historical", without losing sight of the timeless aspects. In our production of *Der Rosenkavalier*, language is also very closely connected to the social performances that are given by the various characters. In the second act, for instance, we feel that Sophie, who comes from a bourgeois background, is trying her best to learn to speak the affected language of the nobility.'

JPG: 'As a director who mostly works in theatre, I always tell my actors that language is not always the expression of an inner feeling, but rather an attempt to cope with an inner feeling. And that's also how I approach the language of *Der Rosenkavalier*.'

If we look at the libretto, the Marschallin is only 32 years old and already considers herself middle-aged. Ochs can't be much older than she is. Octavian, on the other hand, is just 17. How has this impacted your approach to the work?
JPG: 'We need to keep in mind that Strauss and Hofmannsthal set their work in 18th-century Vienna, when middle and old age came much sooner in life. So, we have chosen to present characters that are roughly the same age as the singers who interpret them.'

KB: 'And the pressure to look a certain way, to stay young, is not exclusively something for "women of a certain age" anymore. In today's world, cosmetic surgery is virulent, not only among people who are getting older, but also among young people. Our notions of age and beauty have changed.'

How are we to interpret the happy ending for Octavian and Sophie? Hofmannsthal himself stated that their love probably wouldn't last.
JPG: 'I am not one of those cynical directors who doesn't believe in love. The moment Sophie and Octavian share at the end of the opera is genuine and real, even though I know that their relationship is probably not going to stay like this forever. If anything, that's what the opera tells us: everything will fade and nothing is eternal – but it can be true, and real and big in the moment.'

Text: Laura Roling

Jan Philipp Gloger (rehearsals | repetities 2023)

THE MIRACLE OF LIFE

The conception and creation of *Der Rosenkavalier*

***Der Rosenkavalier* is a work about time and transformation on multiple levels, and this transformative theme was an element close to Strauss as early as *Death and Transfiguration* and as late as his final instrumental work, the *Metamorphosen*.**

The first transformation in *Der Rosenkavalier* begins with the very opening lines, "What you were, what you are – that nobody knows, that no one can explain," when Octavian changes the verb "to be" from the past to the present tense. Later in the act Baron Ochs boasts that he is "Jupiter blessed with a thousand forms," but Octavian himself is the one who takes on various transformations throughout the opera: as the Marschalin's adolescent lover, as her chambermaid, as a rose cavalier, and – by the end – as a wiser young man.

To Hofmannsthal the miracle of life is that an old love can die, while a new one can arise from its ashes. Yet in this transformation, which requires us to forget, we still preserve our essence. How is it that – in the same body – we are what we once were, now are, and will become? This great mystery of life is, in one way or another, a theme that permeates most of Hofmannsthal's work. The Marschallin ponders this enigma in her poignant monologue ending Act I, one of the opera's great moments in both score and libretto. Beyond the monologue, *Rosenkavalier*'s delightfully anachronistic nineteenth-century waltzes, the magical presentation of the rose in Act II, and the sublime final trio of Act III remain some of Strauss' best loved music. Yet their popularity, independent of the operatic whole (in the form of recorded excerpts or concert performances), has also overshadowed the theatrical brilliance of this modern stage work by Strauss.

Complexity of the libretto

There is yet another element that sets *Der Rosenkavalier* apart from all previous operas by Strauss. For the first time, even since the days of the tone poems, we have a work that is not preoccupied with the post-Nietzschean notion of an individual in struggle with his or her outer world. This subject-object duality is to be found in all of the nineteenth-century

tone poems and, significantly, in the first four operas as well: Guntram struggles with his fraternal order and ultimately abandons it; in *Feuersnot* the visionary outsider, Kunrad, punishes the narrow-minded citizens of mediaeval Munich, Salome loathes Herod and his court, withdrawing into her own delusional reality; and Elektra (who, likewise, hates her stepfather) lives in her solitary world of revenge, ostracised by her community.

Indeed, so complex is the libretto to *Der Rosenkavalier* that it is difficult to say who the lead character actually is. Until three months before the premiere the title was *Ochs von Lerchenau*, thought by both collaborators to be the main character, and though Octavian is technically the title role, his guise – not his actual name – is given as the title. And, of course, many have argued that although she does not appear in the second act and reappears only towards the end of the third, the Marschallin's spirit threads its way throughout the entire work.

The rehearsal process

Strauss and Hofmannsthal knew they had created a different type of work for the stage, one that would require singers with unique acting abilities, and they realised in advance how difficult rehearsals would be in Dresden. In the first place, they failed to get their Ochs of choice, Friedrich Mayr, and had to settle for the stiff, leaden Carl Perron. Worse yet was the Dresden Opera producer, Georg Toller, who had shown such modest production insights in the *Elektra* premiere. But Hofmannsthal devised ways of getting around the problem. He made sure that the stage design would be carried out by Alfred Roller, the famed designer from Vienna who had worked so successfully with Mahler. Roller had written out a highly detailed production book, in close consultation with Hofmannsthal, that was unprecedented by operatic standards. Moreover, Hofmannsthal made sure that his friend from Berlin, Max Reinhardt, would be on hand to offer advice, even if it meant that, at first, he was not permitted to stand on the stage where Toller served as the official producer. In those vexing early rehearsals Reinhardt had to offer advice from the wings or in a huddled corner, and his name did not appear on the program.

"It is horrible," was the terse description in Strauss's calendar on the day of the first rehearsal. Hofmannsthal described that grim day in far greater detail: "How sad we were after the first lamentable rehearsals, how helpless and sad. I feel so sorry for Strauss, the great strong, part coarse, part over-refined man who was so near tears. Without Max Reinhardt we would have been driven to despair." A week of tireless work by Reinhardt and Roller put Hofmannsthal in a far brighter frame of mind, one that enjoyed "those beautiful, long morning orchestral rehearsals where we stood above watching the colourful stage design... It is remarkable how seldom one is brought to tears by whole beauty, by a complete unity, by absolute harmony. I remember such an experience the first time I saw the Elgin Marbles and one time when I stood before a landscape, before the Gulf of Ithea." This was the first and last time that Hofmannsthal believed a complete synthesis of poetry, music, and acting had been achieved.

Text: Bryan Gilliam

RICHARD STRAUSS AND HUGO VON HOFMANNSTHAL

A match made in heaven

The collaboration between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal was one of the greatest composer–librettist relationships of all time, spanning nearly three decades until the poet's untimely death in July 1929.

It was an artistic association at the level of Verdi–Boito or Mozart–Da Ponte but, unlike these two earlier librettists, Hofmannsthal had a successful and independent career as a writer of some of Austria's finest lyric poetry, and his plays remain in the repertoire of German-speaking theater. Before setting Hofmannsthal's *Elektra* to music, Strauss had worked with various authors and various texts (those by himself, Ernst von Wolzogen, and Oscar Wilde). But with Hofmannsthal he collaborated on six operas, a series interrupted only by *Intermezzo* (1924). The partnership with Hofmannsthal also initiated an association with Austrians for all his future operatic collaborations: Stefan Zweig, Joseph Gregor, and Clemens Krauss.

Much has been made of the differences between Strauss and Hofmannsthal, the German and the Austrian, and these contrasts in personality, literary tastes, and artistic views are quite true. The famous photograph taken by Strauss's son, Franz, is one of two men standing together outside the composer's villa in Garmisch around the time of Der Rosenkavalier. Strauss, wearing walking breeches, with a cigarette in his left hand and a walking stick in his right, looks directly into the camera, while Hofmannsthal – nearly a head shorter – stands holding a horizontal umbrella, wearing a hat covering his eyes, awkwardly staring away from the camera in the direction of Strauss.

This very photograph adorns the front cover of the Cambridge edition of their correspondence, and what might be visually left to the imagination is filled in with great detail in those published letters dating from 1900 to 1929. Time and again Hofmannsthal expresses offense at Strauss's abruptness, his lack of intellectual insight, his pettiness, and his apparent coolness and seeming absence of empathy. For Strauss the act of composition, of creating art, was as natural as breathing, something he did every day, while, for

Hofmannsthal – the temperamental Viennese – creation required special circumstances, whether it be the weather or a particular frame of mind. These two antithetical modes of thinking and work constantly collided in this published record of their artistic endeavors. Composing was not only as natural as breathing for Strauss, but was as important for the life of his artistic being, and the moments of greatest tension in their collaborations were when he had to wait for Hofmannsthal's text. As late as their last collaboration, *Arabella* (1932), the poet once pleaded: "Please don't rush me, everything that is any good comes to me only through concentration. I depend on ideas, even for small things on which the essence often hangs." Moreover, Strauss did not shy from criticizing weak drafts; responding to an early version of *Ariadne auf Naxos* in 1911, Strauss remarked, "this bit must soar higher ... harness your Pegasus for a little longer." Despite their differences and their lack of social friendship (including Hofmannsthal's aversion to Strauss's wife, Pauline), they recognized each other's talents well enough to create an unsurpassed body of twentieth-century German opera. [...]

A first encounter: *Elektra*

As a young man, Hofmannsthal was already known in Viennese literary circles as a poetic prodigy, who gained fame under the pseudonym Loris. A precocious youth fluent in many languages, with a deep sensitivity to literature, and a remarkable facility as a poet, he went beyond the normal stereotype of prodigy. His lyric poetry betrayed a maturity that seemingly could only be based upon years of life experience. When Hofmannsthal was introduced to Viennese literary society at the Café Griensteidl, at age seventeen, figures such as Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, and Arthur Schnitzler accepted him not as an amazing talent but as a literary equal.

At the same time, Hofmannsthal was also engaged in the world of Greek myth, inspired by Nietzsche's *Birth of Tragedy*, believing that through myth a society might be modernized, or reinvigorated, by asserting Nietzsche's tragic Dionysian. Negating the idealized, neo-Socratic mid-nineteenth-century notions of Greek tragedy inspired the young writer to rework Euripides' *Alkestis* (1893), and though there were some other unfinished mythological projects around this time as well, the only successful venture into Dionysian tragedy was *Elektra* (1903). Through gesture, Hofmannsthal found the central expressive force in this play, the first major work after his so-called "language crisis" at the turn of the century.

During this period of crisis, the young lyric poet came to reject the insular poetry of his day, and in an essay, the so-called "Chandos Brief" (1902), Hofmannsthal suggests that words alone fail to penetrate to the core, to the inner essence of things, falling short of explaining human actions and motivations. He found the answer in gesture: where words are indirect, gesture is immediate, and where language is impure, gesture is undiluted. *Elektra* was a great success, and Strauss, having seen a production in 1905, was overwhelmed by the work's power and its potential for music. The composer was riveted by this Freudian interpretation of Sophocles's tragedy, expressed in a steadily rising tension culminating in Elektra's dance after her father's murder has finally been avenged. Struck by this crescendo of action, he contacted Hofmannsthal for permission to use his text.

Elektra (1908) was not really a collaboration, for after composer and playwright met on February 22, 1906 in Berlin, Strauss received permission from a delighted Hofmannsthal to use his text as he saw fit. Strauss's experience in unilaterally cutting and shaping Oscar Wilde's *Salomé* served him well with Hofmannsthal's text, and, with great speed, he created a remarkable libretto. [...]

Genuine collaboration: *Der Rosenkavalier*

Der Rosenkavalier (1910), a work set in the eighteenth century, represented Strauss' first collaboration with Hofmannsthal, and though the libretto bears an intentional resemblance to Da Ponte's *Marriage of Figaro* it conflates a wide range of sources, and it combines comic elements with others of considerable profundity. Musically, Strauss opted for a language beyond *Salome*'s sinuous chromaticism and *Elektra*'s torturous dissonance, and, indeed, *Der Rosenkavalier* represents a stratification of various musical styles.
In this "comedy for music," the stylistic disunities are there for all to hear, but no longer are they so abruptly bandied about as in *Feuersnot* (Strauss' second opera, premiered in 1901) – rather critically layered in harmony with Hofmannsthal's text and worldview, which saw a society (Maria Theresa's Vienna) as an "alliance of past generations with later ones, and vice versa." Thus, though *Der Rosenkavalier* is set in the 1740s, we hear allusions to the Viennese Classical style of the 1780s, the riper sounds of the 1860s and 1870s, and a chromatically enervated diatonicism of 1910. Strauss, accordingly, made musical alliances with Mozart, Johann Strauss, Jr., Wagner, and Italian opera, while Hofmannsthal made textual connections with, among other sources, Molière, Beaumarchais, Da Ponte, Wagner, Shakespeare, and – for the levée scene – even the visual world of Hogarth. These simultaneous non-simultaneities, a "harmony of contrasts," in Hofmannsthal's words, became a central common ground for poet and composer as they emerged as the young century's great collaboration.

Text: Bryan Gilliam

CONTINUING A TRADITION

The music of *Der Rosenkavalier*

Despite the intensive work it required, composing *Der Rosenkavalier* represented something of a respite for Richard Strauss. For one thing, this is apparent from the relatively short time it took him to compose the work (Strauss received the libretto for the first act on 4 May 1909, and on 26 September 1910 the music was finished). In contrast to the three one-act works that had preceded it [*Feuersnot*, *Salome* and *Elektra*, respectively, ed.], *Der Rosenkavalier* consisted of three long acts. Whereas the allure of *Salome* and *Elektra* lay in their tempestuous ferocity, this time Strauss took pleasure in lovingly dwelling on the individual details of each of the three major acts.

The characters that populate *Der Rosenkavalier* are sharply drawn with the help of leitmotifs and the evocation of certain associated moods. The least fully realized figure in this regard is Sophie, whose characterization suffers somewhat on account of the changes made to the second act. For Hofmannsthal, however, she was never meant to be anything but a pretty, respectable and above all average girl who helps to fulfil the destiny of the Marschallin. ('The very fact that Quinquin falls for this perfectly ordinary girl in this criss-crossing double affair is the joke that makes the work a unified whole and ties together the two strands of the plot,' the poet wrote on 12 July 1910).

Octavian is a rather more independent figure than Sophie, with his pointed leitmotif which opens the opera and reappears throughout the work, but ultimately, he too is principally illuminated by the reflected glow of the Marschallin. And despite his own distinctive leitmotif, Sophie's father Faninal essentially serves only to contribute to the *buffo* mood.

Waltzes

The plot is carried by the Marschallin, even though she does not appear in the second act, and Baron Ochs. It is clear from the correspondence between Strauss and Hofmannsthal that Ochs was the composer's favourite and the Marschallin the poet's. In fact, the

working title of the opera was *Ochs auf Lerchenau*, and on 2 May 1910, Strauss wrote: 'As for the title? My preference is *Ochs*!'

The point where these two fundamentally different figures intersect is the prevailing Viennese atmosphere – musically speaking: the waltz. On the one hand, this keeps Ochs from becoming too vulgar in Strauss's hands, and on the other, it ensures that the Marschallin is not overly refined, in psychological terms – not an unthinkable possibility, given Hofmannsthal's tendencies. Strauss had used waltzes in earlier works, but nowhere does he explore every gradation of this dance form as fully as in his score for *Der Rosenkavalier*. In terms of their expressive qualities, they range from the polished, graceful waltz in the breakfast scene of Act I to Baron Ochs' rather coarse favourite waltz. In between, there is a plethora of waltz music, right from the first act, even though it is the third act where they abound most fully. Often the waltz rhythm continues on in the background of the dialogue scenes, without ever turning into a distinct dance tune. For example, the scene between Octavian and Sophie following the presentation of the rose is built entirely on this rhythm. Even Octavian's leitmotif occasionally assumes the rhythm of a waltz. On the other hand, it is telling that the Marschallin only falls under the spell of the waltz when she is in the company of others; in her big scene at the end of act one, the waltz rhythm does not appear at all.

Mozart and Wagner

In a letter from Hofmannsthal from October 1908, the poet mentions Strauss' intention to adhere to the model of pre-Wagnerian opera, distinguishing between self-contained 'numbers' and recitative passages, and indeed he mostly achieved that aim. *Der Rosenkavalier* contains a few pieces that can plainly be regarded as 'closed forms', for example the Italian tenor's aria in the first act, as well as the trio and the duet in the third act. Regarding the latter, Hofmannsthal wrote on 6 June 1910: 'Moreover, I have succeeded in placing the entire psychological content of the ending in numbers, duets or trios, with the exception of some very short *parlando* passages. That works perfectly, since the final act is not only the funniest, but also the one with the most "songs". For the very last duet, between Quinquin and Sophie, I was tied to the verse chart you gave me, but I actually quite liked being forced to follow a melody. There's something Mozartian to it, and a departure from that intolerable and endless Wagnerian bellowing about love.'

At the same time, the opera also contains pure *parlando* recitative passages, for example in the dialogue between Ochs and the Marschallin in act one and during the interrogation scene in act three, in which the orchestra is mainly there to support the singers and thus plays a secondary role. With these two extremes, Strauss finds a link to the pre-Wagnerian 'number opera'. In many scenes these two extremes grow closer to each other, albeit in a somewhat tempered form. Just as Hofmannsthal – despite the historical framing – managed to produce a modern comedy of manners instead of a true opera *buffa*, the composer, too, succeeded in creating a synthesis of old and new, while preserving the continuity of musical development.

Fritz Gysi is right when he says in his Strauss biography: 'Not Wagner and not Mozart, but Richard Strauss!', though it should be added: 'Richard Strauss, yes, but on the shoulders of his great forebears.' Wagner's influence is also unmistakable in *Der Rosenkavalier*. To begin with, there are the parodic echoes and quotations, such as the climactic Tristanesque 'build-up' in the introduction (which the score indicates is to be played *'durchaus parodistisch'*) and the use of *Tristan*'s 'day' motif for Octavian's words 'Warum ist Tag?' in the first act. And in broader terms, the piece still outwardly resembles a dramatic symphonic opera in the Wagnerian mould. Here, though, the leitmotif has largely been stripped of its deeper psychological dimensions, having been reduced to the simple principle of a pre-Wagnerian reminiscence motif.

Tradition and innovation

The singing in the major dramatic scenes usually proceeds in a light, conversational tone; but the orchestra, which holds entire sections together by solidly formed motifs, creates an impression of alternating between recitative and self-contained forms. This is the case, for example, in the big scenes between the Marschallin and Ochs at the end of the first and second acts, as well as in the scene featuring the presentation of the rose. The unifying element in these instances is often the waltzes. At times the singing voice is drawn into the melodic line of the orchestra at the end of phrases. By blending this quasi-closed form in the orchestra with quasi-recitative in the singing voice, Strauss manages to combine the principle of dramatic symphonic opera, the prevailing form of the 19th century, with the pre-Wagnerian number opera, the old opera *buffa*, whose spirit animates *Der Rosenkavalier*. At the same time, however, after the harmonic excesses of *Elektra*, which at times verged on atonality, this opera represents a return to the more restrained sound and tonal harmonies of the past. In accordance with established operatic tradition, the *cantabile* melody again comes into its own, even though it is not necessarily always voiced by the singers. The orchestra has been reduced in size and calibrated in such a way that it does not drown out the singing voices. At the same time, however, it has not lost the clarity and expressiveness it acquired in *Salome* and *Elektra*; the most striking example of this can be found in the scene depicting the presentation of the rose.

In musical terms, Hofmannsthal's *'Komödie für Musik'*, a modern comedy of manners in baroque attire, was at the time of its composition a completely new combination of dramatic symphonic, Wagnerian technique and pre-Wagnerian opera. In terms of both the dramatic material and the music, Strauss hit upon new ways for him and his fellow early 20th-century opera composers to break free of Wagner's influence. The frequent mention of pre-Wagnerian examples in the correspondence between the two artists should definitely not be seen as historicising. As *Der Rosenkavalier* clearly shows, it was by no means their intention to resurrect an old genre and thereby turn back the clock; nor did they wish to break with tradition. Rather they sought to breathe new life into that tradition by taking their cue from older examples. The fact that they succeeded in doing so with *Der Rosenkavalier* is evident from the work's epoch-making success.

Text: Anna Amalie Abert
Translation: Steve Leinbach

Angela Brower (Octavian) & Maria Bengtsson (Die Marschallin)

UNWRITTEN AFTERWORD TO DER ROSENKAVALIER

In March 1911, two months after *Der Rosenkavalier* had its world premiere in Dresden, the Austrian magazine *Der Merker* published an 'Unwritten Afterword' by Hugo von Hofmannsthal. In it, the poet shares his thoughts on the way in which his collaboration with the composer Strauss constitutes a unified whole, on how the characters were shaped and on the way in which the piece brings together past and present.

A work is a whole; even a work produced by two people can become a whole. Contemporaries have much in common, even their most personal qualities. Threads run back and forth, and related elements rush to intermingle. Anyone who tries to separate them out is doing an injustice. Anyone who singles out one thing at the expense of another forgets that the totality always shines through, unnoticed. The music must not be torn from the text, nor the word from the animated image. This work was made for the stage, not for the printed page or for the individual at his piano.

Man is infinite, while a puppet is narrowly limited; there is much that flows back and forth between people, while puppets stand in neat opposition to each other. The dramatic figure always exists somewhere between these two poles. The Marschallin is not there for herself, nor Ochs for himself. They are opposites, and yet they belong together. The youth Octavian stands between them and serves to link them. Sophie faces the Marschallin – the girl versus the woman – and once again it is Octavian who stands between them; he both separates them and connects them. Like her father, Sophie is profoundly bourgeois, and this group stands in contrast to the nobility, the powerful, who can get away with a lot. Ochs – however he may behave – is still a sort of nobleman; he and Faninal complement each other. One needs the other, not only in this world but also, as it were, in a metaphysical sense. Octavian draws Sophie to him – but is his hold on her truly eternal? There is some cause for doubt. This is how groups stand in opposition to one another: those who are joined are separated, while those who are separate are joined together. They all belong together, and what is best lies between them: it is immediate yet eternal, and it is here that there is space for music.

One might have the impression that it must have taken a great deal of effort to conjure up a bygone era, but that is merely an illusion, which could not stand up to more than an initial cursory glance. The language of the characters is not to be found in any book; yet it hangs in the air even now, for there is more of the past in the present than one might suspect. Nor are the Faninals, the Rofranos, the Lerchenaus of the world extinct, though their servants do not stroll around today in such magnificent colourful uniforms. The manners and customs that seem fabricated are real and rooted in tradition, and the manners and customs that seem real are fabricated. In that respect, too, there is a living whole. You can't deprive the characters of their mode of speech, for the two emerged at the same time. It is colloquial language, perhaps more so than elsewhere in the theatre, but it does not seek to be the sole medium from which all life flows into the characters, but rather, to do so in tandem with the music. Where language seems to be at odds with the music, it may not be entirely unintentional; where it completely surrenders to the music, it happens from within.

Music is infinitely loving and binds all things together: as far as the music is concerned, Ochs is not obnoxious – the music senses what lies below the surface. To the music, his satyr's face and Rofrano's youthful countenance are only alternating masks, from which the same eyes peer out. To music, the Marschallin's sorrow is as sweet and melodious as Sophie's childlike joy. Music has only one purpose: to allow the harmony of all living things to flow forth, to the joy of all souls.

Text: Hugo von Hofmannsthal
Translation: Steve Leinbach

Jan Davidsz. de Heem, *Vanitas Still Life | Stilleven* (c. 1630)

SIGMUND FREUD ON TRANSIENCE

Sigmund Freud wrote his philosophical essay 'Vergänglichkeit' (On Transience) as a dialogue between the poet Rainer Maria Rilke and himself. During a – most likely fictional – walk in the summer of 1913, they reflect on the meaning of transcience.

Not long ago I went on a summer walk through a smiling countryside in the company of a taciturn friend and of a young but already famous poet. The poet admired the beauty of the scene around us but felt no joy in it. He was disturbed by the thought that all this beauty was fated to extinction, that it would vanish when winter came, like all human beauty and all the beauty and splendour that men have created or may create. All that he would otherwise have loved and admired seemed to him to be shorn of its worth by the transience which was its doom.

The proneness to decay of all that is beautiful and perfect can, as we know, give rise to two different impulses in the mind. The one leads to the aching despondency felt by the young poet, while the other leads to rebellion against the fact asserted. No! it is impossible that all this loveliness of Nature and Art, of the world of our sensations and of the world outside, will really fade away into nothing. It would be too senseless and too presumptuous to believe it. Somehow or other this loveliness must be able to persist and to escape all the powers of destruction. But this demand for immortality is a product of our wishes too unmistakable to lay claim to reality: what is painful may nonetheless be true. I could not see my way to dispute the transience of all things, nor could I insist upon an exception in favour of what is beautiful and perfect. But I did dispute the pessimistic poet's view that the transience of what is beautiful involves any loss in its worth.

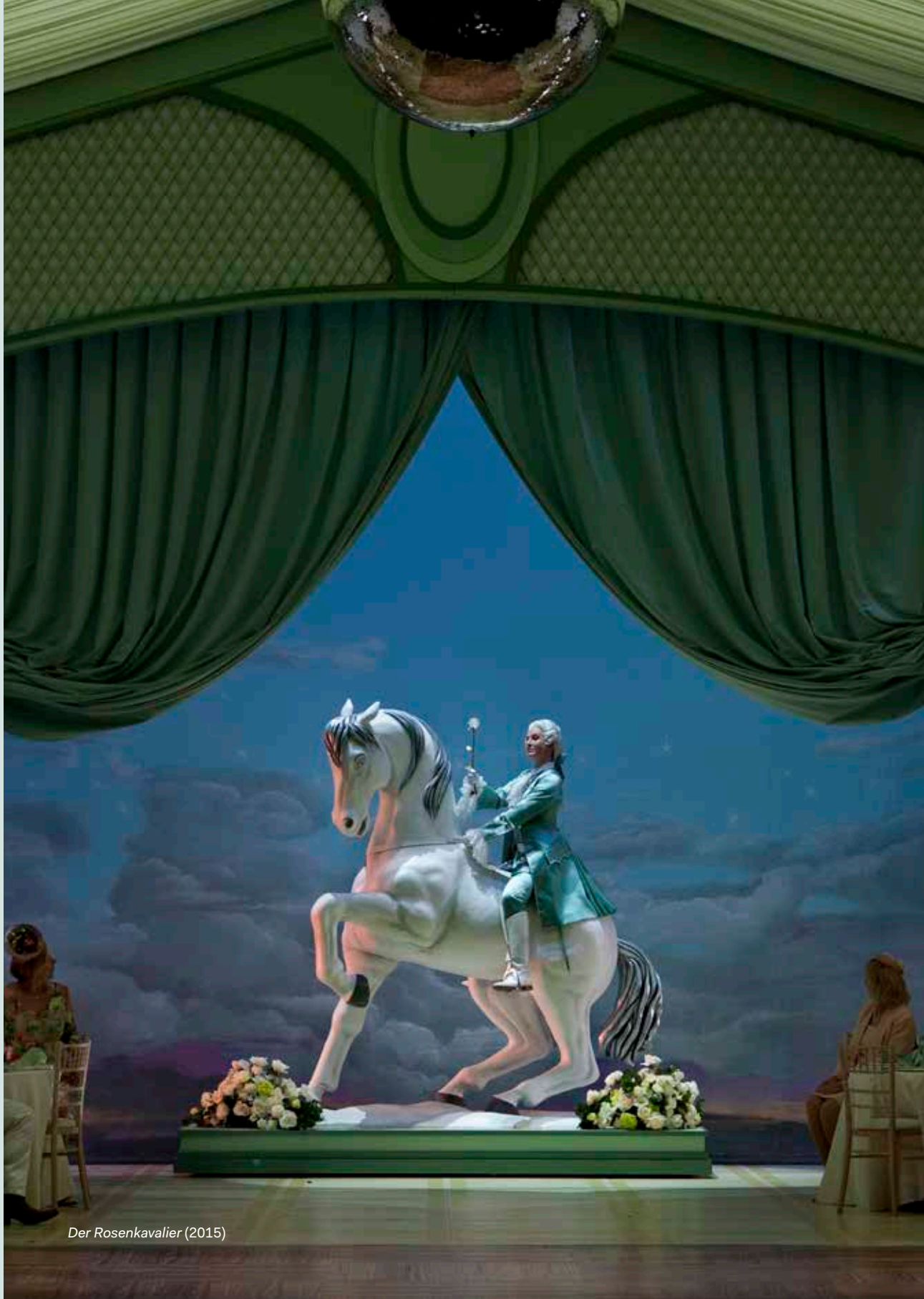
On the contrary, an increase! Transience value is scarcity value in time. Limitation in the possibility of an enjoyment raises the value of the enjoyment. It was incomprehensible, I declared, that the thought of the transience of beauty should interfere with our joy in it. As regards the beauty of Nature, each time it is destroyed by winter it comes again next year,

so that in relation to the length of our lives it can in fact be regarded as eternal. The beauty of the human form and face vanish forever in the course of our own lives, but their evanescence only lends them a fresh charm. A flower that blossoms only for a single night does not seem to us on that account less lovely. Nor can I understand any better why the beauty and perfection of a work of art or of an intellectual achievement should lose its worth because of its temporal limitation. A time may indeed come when the pictures and statues which we admire today will crumble to dust, or a race of men may follow us who no longer understand the works of our poets and thinkers, or a geological epoch may even arrive when all animate life upon the earth ceases; but since the value of all this beauty and perfection is determined only by its significance for our own emotional lives, it has no need to survive us and is therefore independent of absolute duration.

These considerations appeared to me incontestable; but I noticed that I had made no impression either upon the poet or upon my friend. My failure led me to infer that some powerful emotional factor was at work which was disturbing their judgement, and I believed later that I had discovered what it was. What spoiled their enjoyment of beauty must have been a revolt in their minds against mourning. The idea that all this beauty was transient was giving these two sensitive minds a foretaste of mourning over its decease; and, since the mind instinctively recoils from anything that is painful, they felt their enjoyment of beauty interfered with by thoughts of its transience.

Mourning over the loss of something that we have loved or admired seems so natural to the layman that he regards it as self-evident. But to psychologists mourning is a great riddle, one of those phenomena which cannot themselves be explained but to which other obscurities can be traced back. We possess, as it seems, a certain amount of capacity for love--what we call libido - which in the earliest stages of development is directed towards our own ego. Later, though still at a very early time, this libido is diverted from the ego onto objects, which are thus in a sense taken into our ego. If the objects are destroyed or if they are lost to us, our capacity for love (our libido) is once more liberated; and it can then either take other objects instead or can temporarily return to the ego. But why it is that this detachment of libido from its objects should be such a painful process is a mystery to us and we have not hitherto been able to frame any hypothesis to account for it. We only see that libido clings to its objects and will not renounce those that are lost even when a substitute lies ready to hand. Such then is mourning.

Text: Sigmund Freud
Translation: James Strachey



Der Rosenkavalier (2015)

ARTISTIC TEAM

LORENZO VIOTTI
Conductor
Lorenzo Viotti has been chief conductor of Dutch National Opera and the Netherlands Philharmonic Orchestra since September 2021. The young French-Swiss conductor is one of the rising stars in the world of opera and symphonic repertoire. In 2017, he was named 'best newcomer' at the International Opera Awards. He has conducted at the opera houses of Zurich, Frankfurt, Hamburg, Vienna, Paris and Milan, among others. He has already conducted several prestigious orchestras, including the Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig and the Royal Philharmonic Orchestra. At Dutch National Opera, he previously conducted the double bill *Cavalleria rusticana / Pagliacci*, *Der Zwerg*, *Missa in tempore belli*, *Tosca* and *Turandot*. *Der Rosenkavalier* is his first venture into the operatic work of Richard Strauss.

JAN PHILIPP GLOGER
Director
German director Jan Philipp Gloger is active in theatre and opera. He created theatre productions for, among others, the Residenztheater in Munich, the Deutsches Theater and the Schaubühne in Berlin, the Staatsschauspiel Dresden, the Nationaltheater Mannheim and the State Theatres in Wiesbaden, Karlsruhe and Mainz. Since 2010, he has also directed various operas at prestigious houses, including Opernhaus Zurich, Semperoper Dresden, Oper Frankfurt, the Bayreuther Festspiele, The Royal Opera in London and Volksoper Wien. He made his debut with Dutch National Opera in 2015 with *Der Rosenkavalier*, followed in 2017 by a double bill of Zemlinsky's *Eine florentinische Tragödie* and Puccini's *Gianni Schicchi*. Since the 2018-2019 season, Gloger has served as theatre director of the Staatstheater Nürnberg.

BEN BAUR
Set design
German set designer Ben Baur has worked as a freelancer for both theatre and opera productions since 2007. After studying set and costume design at the University of the Arts in Berlin, he worked as an assistant in several German theatres and opera houses, as well as at the Bayreuther Festspiele. He has worked with directors such as Patrick Schlösser, Jim Lucassen, Jan Philipp Gloger and Jetske Mijnssen. He is also active as an opera director himself, directing productions of a.o. *Eugene Onegin* (Staatstheater am Gärtnerplatz Munich) and *Lucrezia Borgia* (Aalto-Theater Essen). For Dutch National Opera, he previously created the set design of Strauss' *Der Rosenkavalier*
(2015) and Gaetano Donizetti's *Anna Bolena* (2022).

KARIN JUD
Costume design
Swiss costume designer Karin Jud studied fashion design at the Basel School of Design. As a freelance costume designer, she has worked for the Schaubühne Berlin, Theater Augsburg, Bayerisches Staatstheater, Schauspielhaus Hannover, Schauspielhaus Graz, Staatstheater Mainz, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, the Bayreuther Festspiele, Oper Frankfurt, Opernhaus Zürich, Semperoper Dresden and The Royal Opera in London. She regularly collaborates with directors Jan Philipp Gloger, Ingo Berk, Jan Stephan Schmieding and Barbara-David Brüesch. At Dutch National Opera, she previously designed for Jan Philipp Gloger's productions of *Der Rosenkavalier* (2015) and the double bill *Eine florentinische Tragödie* and *Gianni Schicchi* (2017).

BERND PURKRABEK
Lighting design
Austrian lighting designer Bernd Purkrabek is active in the fields of dance, theatre and opera. He regularly collaborates with directors such as Christof Loy, Claus Guth, Tobias Kratzer, Pierre Audi, Jetske Mijnssen, Ted Huffman and Mariame Clément, at prestigious opera houses and festivals such as Opernhaus Zurich, Teatro Real Madrid, La Monnaie Brussels, Wiener Staatsoper, Glyndebourne Festival and Festival d'Aix-en-Provence. For Dutch National Opera, he previously created the lighting designs for *Les vêpres siciliennes* (2010), *Der Rosenkavalier* (2015), *Pique Dame* (2016), *Jephtha* (2016), *Eine florentinische Tragödie* + *Gianni Schicchi* (2017), *La morte d'Orfeo* (2018), *Les contes d'Hoffmann* (2018) and *Caruso a Cuba* (2019).

KLAUS BERTISCH
Dramaturgy
Klaus Bertisch studied English and German linguistics and literature, pedagogy and art education in Frankfurt. From 1979 to 1987 he worked as a dramaturg for Oper Frankfurt. Afterwards, he worked for the Siemens Kultur Programm in Munich. From 1990 to 2018 he held the position of dramaturg with Dutch National Opera, combining his work in Amsterdam with guest dramaturgies for opera houses and festivals throughout Europe. He maintains long-term collaborations with directors such as Pierre Audi, Christof Loy, Floris Visser and Andrea Breth. Furthermore, he is active as a stage director and writer. He also teaches at Dutch National Opera Academy.

SOPHIE BECKER
Dramaturgy
Sophie Becker studied dramaturgy at the Bayerische Theaterakademie August Everding. From 2000 to 2004 she was a dramaturg for all disciplines at the Theater Aachen, from 2004 to 2006 she worked as a dramaturg for music theatre and dance at the Semperoper Dresden and from 2006 to 2008 she was a dramaturg at the Bayerische Staatsoper München. Since 2008, she has worked as a freelance curator, dramaturg and teacher.

EDWARD ANANIAN-COOPER
Chorus master
Australian-Belgian Edward Ananian-Cooper studied choral and orchestral conducting at the Sibelius Academy in Helsinki. He won second prize in the Northern Choir Conducting Competition in Denmark in 2017, and has since worked as a guest conductor with various choirs and ensembles. In 2018, he was appointed permanent guest conductor with the Danish Radio Choir and artistic director of the chorus of the Opéra de Limoges. In September 2022, he started as artistic director of the Chorus of Dutch National Opera.

SINGERS

MARIA BENGTSSON
Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg
Swedish soprano Maria Bengtsson performs on the world's major international stages and is particularly celebrated for her interpretations of Mozart and Strauss roles. Her repertoire includes such roles as La Contessa in *Le nozze di Figaro*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Donna Anna in *Don Giovanni*, Gräfin in Strauss' *Capriccio*, Blanche in Poulenc's *Dialogues des Carmélites* and Ellen Orford in Britten's *Peter Grimes*. Bengtsson is also well versed in contemporary repertoire. She created the title role in the world premiere of Detlev Glanert's *Oceane* (Deutsche Oper Berlin, 2019) and the role of Clara in the world premiere of Christian Jost's *Egmont* (Theater an der Wien, 2020).
DNO debut

CHRISTOF FISCHESSER
Der Baron Ochs auf Lerchenau
German bass Christof Fischesser has appeared at the most prestigious international opera houses, including the Staatsoper Berlin, Opernhaus Zürich, Bayerische Staatsoper München, Teatro Real Madrid, The Royal Opera in London, the Opéra national de Paris and the Salzburg and Aix-en-Provence festivals. Recent highlights include König Marke in *Tristan und Isolde* (Wiener Staatsoper), Hunding in *Die Walküre* (Opernhaus Zürich), Gurnemanz in *Parsifal* (Bayerische Staatsoper), Heinrich der Vogler in *Lohengrin* (Staatsoper Hamburg), Jacopo Fiesco in *Simon Boccanegra* (Opernhaus Zürich) and the role of Bluebeard in Bartók's *Duke Bluebeard's Castle* (Theater Basel).
DNO debut

ANGELA BROWER
Octavian
American mezzo-soprano Angela Brower is praised for her lush, round yet youthfully crisp sound. Her repertoire includes such roles as Der Komponist in Strauss' *Ariadne auf Naxos*, Dorabella in *Così fan tutte*, Cherubino in *Le nozze di Figaro*, Rosina in *Il barbiere di Siviglia*, Nicklausse/La Muse in Offenbach's *Les contes d'Hoffmann* and Lišák (Fox) in Janáček's *The Cunning Little Vixen*. She regularly performs at houses such as The Metropolitan Opera in New York, Staatsoper Hamburg, Bayerische Staatsoper München, Staatsoper Berlin and the Gran Teatre del Liceu. With Dutch National Opera, she previously sang the role of Dorabella in Mozart's *Così fan tutte*, under the baton of Ivor Bolton.

MARTIN GANTNER
Herr von Faninal
German baritone Martin Gantner studied singing at the Karlsruhe Conservatory and was a member of the Bayerische Staatsoper München's ensemble from 1993 to 2007. He has sung at the opera houses of Dresden, Stuttgart, Los Angeles, Florence, Cologne, Berlin and New York, among many others. His repertoire includes such roles as Klingsor in *Parsifal*, Friedrich von Telramund in *Lohengrin*, Sixtus Beckmesser in *Die Meistersinger von Nürnberg*, Gyges in Zemlinsky's *Der König Kandaules* and the title role in Krenek's *Der Diktator*. With Dutch National Opera, he previously performed the role of Herr von Faninal in the premiere of Jan Philipp Gloger's production of *Der Rosenkavalier*.

NINA MINASYAN
Sophie
Armenian soprano Nina Minasyan began her career as a young artist at the Bolshoi Theatre in Moscow. She made her European debut at the Deutsche Oper Berlin in 2015, which was followed by performances at the Bayerische Staatsoper München, Opéra national de Paris, La Monnaie in Brussels, the Wiener Staatsoper, Opernhaus Zürich and Semperoper Dresden. Her repertoire includes such roles as Gilda in *Rigoletto*, Adina in *L'elisir d'amore*, Violetta Valéry in *La traviata*, Musetta in *La bohème*, and the title role in *Lucia di Lammermoor*. In autumn 2022, she sang Lucia's mad scene at Amsterdam's Carré theatre in Marina Abramovic's *7 Deaths of Maria Callas*. With the Dutch National Opera, Minasyan previously sang the roles of Olympia in Offenbach's *Les contes d'Hoffmann* (2018) and Königin der Nacht in *Die Zauberflöte* (2018).

IRIS VAN WIJNEN
Jungfer Marianne Leitmetzerin
Dutch mezzo-soprano Iris van Wijnen studied at the Utrecht Conservatory and joined the Opera Studio of the Bayerische Staatsoper after her graduation. Since then, she has performed at Staatsoper Hannover, La Monnaie Brussels, Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Festspielhaus Baden-Baden, Bayerische Staatsoper München and the NTR ZaterdagMatinee at the Concertgebouw. Her repertoire includes roles such as Marcellina in *Le nozze di Figaro*, Gertrud in Humperdinck's *Hänsel und Gretel*, Wellgunde in *Das Rheingold* and Wife/Doreen/Sphinx II/Waitress I in Mark-Anthony Turnage's *Greek*. With Dutch National Opera, Van Wijnen previously sang Rossweisse in *Die Walküre* (2019) and Marcellina in *Le nozze di Figaro* (2020).

MARCEL REIJANS
Valzacchi
Dutch tenor Marcel Reijans performs at major opera houses in Europe and the United States. He has mastered a diverse and extensive repertoire, including the roles of Erik in *Der fliegende Holländer*, Narraboth in *Salome*, Matteo in *Arabella*, Max in *Der Freischütz*, Tamino in *Die Zauberflöte* and Anatol in *Vanessa*. He sang many roles with Dutch National Opera, including Don Ottavio in *Don Giovanni*, Jaquino in *Fidelio*, Narraboth in *Salome*, the title role in *Raaff* and L'imperatore Altoum in *Turandot*. He is also head of the vocal faculty at Codarts Rotterdam.

EVA KROON
Annina
Dutch mezzo-soprano Eva Kroon is a familiar face at Dutch National Opera: in recent years, she has sung Grimgerde in Wagner's *Die Walküre*, Stimme aus der Höhe in *Parsifal*, Cook/Woman/Ritual Singer in Micha

Hamel's *Caruso a Cuba* and Die Stallmagd in Humperdinck's *Königskinder*. Her repertoire shows a passion for both classical and contemporary opera, including roles such as Erda (*Das Rheingold* and *Siegfried*), Geneviève (*Pelléas et Mélisande*), Ulrica (*Un ballo in maschera*) and Kaiser Wilhelm in Jan-Peter de Graaff's chamber opera *De Grens*.

SCOTT WILDE
Ein Polizeikommissar
American bass Scott Wilde studied at the prestigious Juilliard School in New York and has established a flourishing international career at opera houses such as San Francisco Opera, the Washington National Opera, Teatro Real Madrid, Oper Köln, La Monnaie Brussels, Gran Teatre del Liceu in Barcelona, Palau de les Arts Valencia and the Salzburg Festival. His repertoire includes such roles as Janáčeks Rychtár in *Jenůfa*, Il Talpa/Simone in Puccini's *Il Trittico*, Arkel in Debussy's *Pelléas et Mélisande* and Sarastro in Mozart's *Die Zauberflöte*. With Dutch National Opera, he previously sang the role of Ein Polizeikommissar in *Der Rosenkavalier* (2015) and Erster Handwerksbursche in Alban Berg's *Wozzeck*.

ERIK SLIK
Haushofmeister der Feldmarschallin
Dutch tenor Erik Slik studied at the Utrecht Conservatory and was part of the singers' ensemble of Theater & Philharmonie Thüringen from 2012 to 2014. He performs frequently in the Netherlands as a concert soloist, but his work has also taken him to Riga, Moscow, St Petersburg and Gran Canaria. He is a regular guest with companies such as Dutch National Opera, Opera Zuid, the Nederlandse Reisopera and Holland Opera and has been a member of vocal ensemble Frommermann since 2014. With Dutch National Opera, he previously sang roles in *La fanciulla del west*, *Die Soldaten*, *Parsifal*, *Lucia di Lammermoor*, *The Boy Who Grew Too Fast*, *Fortress Europe* and *The Seven Deadly Sins*.

IAN CASTRO
Haushofmeister bei Faninal
American-Puerto Rican tenor Ian Castro received his master's degree from the prestigious Juilliard School in New York in 2021. Since the 2021-2022 season, he has been part of the Dutch National Opera Studio, on a scholarship from the New York Opera Foundation. Previously, he sang the roles of Gastone in Verdi's *La traviata*, Signor Hervey in Donizetti's *Anna Bolena*, Le Remendado in Bizet's *Carmen* and the role of Prince Nicola/Heggenschaarhuzaar in Steef de Jong's production *Operetta Land*. He also regularly performs in the various concerts given by members of the Dutch National Opera Studio.

ALEXANDER DE JONG
Ein Notar
Dutch bass-baritone Alexander de Jong studied at the Tilburg conservatory. He has appeared on stage with Holland Opera (*Zauberflöte Requiem*) and the Nederlandse Reisopera (*A Little Night Music*, *Wonderful Town* and *La traviata*), among others. At Dutch National Opera, he previously was a part of DNO talent – the precursor to the Dutch National Opera Studio – and has performed roles in *The New Prince*, *Hondenhartje*, *Gianni Schicchi*, *Clemency*, *Les contes d'Hoffmann*, *The Boy Who Grew Too Fast*, *Tosca* and *Animal Farm*.

LUCAS VAN LIEROP
Ein Wirt
Dutch-Canadian tenor Lucas van Lierop was part of the Dutch National Opera Studio in Amsterdam from 2018 to 2020. At Dutch National Opera, he previously sang Paulino in Cimarosa's *Il matrimonio segreto*, Joe Cannon in John Adams' *Girls of the Golden West*, Heinrich der Schreiber in Wagner's *Tannhäuser* under the baton of Marc Albrecht, Abdallo in *Nabucco*, Basilio in Mozart's *Le nozze di Figaro*, Man Ray in Willem Jeths' *Ritratto*, Orphée in Robin Coops' *O|A|E*, Spoletta in Puccini's *Tosca* and Der Schneider in Engelbert Humperdinck's *Königskinder*.

ANGEL ROMERO
Ein Sänger
American tenor Angel Romero studied at Yale University and Houston Baptist University, and subsequently he became an ensemble member at the Pittsburgh Opera. There he impressed in roles such as Ferrando in Mozart's *Così fan tutte*, Arcadio in Daniel Catán's *Florencia en el Amazonas* and in the Handel roles of Oronte in *Alcina* and Jupiter in *Semele*. He also sang the role of Adolfo Pirelli in *Sweeney Todd* at Austin Opera, and recently made his debut at the prestigious Wiener Staatsoper in the role of Ein Sänger in *Der Rosenkavalier*. In the 2022-2023 season, he will also make his debut at Opera Theatre of St. Louis in the role of Ferrando in *Così fan tutte*.
DNO debut

PRODUCTION TEAM

Assistant conductor
Aldert Vermeulen
Junior assistant conductor
Giuseppe Mengoli
Assistant director
Meisje Barbara Hummel
Frans Willem de Haas
Assistant director during performances
Frans Willem de Haas
Directing intern
Louky van Eijkelenburg
Rehearsal pianists
Jan-Paul Grijpink
Sandra Westphal
Amy Chang
Language coach
Miriam Kaltenbrunner
Language coach chorus
Cora Schmeiser
Assistant chorus master
Ad Broeksteeg
Stage managers
Marie-José Litjens
Wolfgang Tietze
Julia van Berkel
Emilia Caron
Artistic affairs and planning
Sonja Heyl
Orchestra inspector
Pauline Bruijn
Costume supervisor
Mariama Lechleitner
Master carpenter
Jop van den Berg
Lighting manager
Angela Leuthold
Coen van der Hoeven

Props manager
Jolanda Borjeson
First dresser
Sandra Bloos
First make-up artist
Isabel Ahn
Sound technician
David te Marvelde
Dramaturgy
Laura Roling
Jasmijn van Wijnen
Surtitle director
Eveline Karssen
Surtitle operator
Maxim Paulissen
Set supervisor
Mark van Trigt
Production management
Emiel Rietvelt
Edgar Lamaker

CHORUS OF DUTCH NATIONAL OPERA

Sopranos
Ineke Berends
Lisette Bolle
Jeanneke van Buul
Caroline Cartens
Nicole Fiselier
Oleksandra Lenyshyn
Simone van Lieshout
Tomoko Makuuchi
Vesna Miletic
Sara Moreira Marques
Elizabeth Poz

Altos
Elsa Barthas
Anneleen Bijnen
Rut Codina Palacio
Johanna Dur
Yvonne Kok
Maria Kowan
Itzel Medecigo
Marieke Reuten
Carla Schaap
Klarijn Verkaart

Tenors
Thomas de Bruijn
Frank Engel
Milan Faas
John van Halteren
Raimonds Linājs
Roy Mahendratha
Tigran Matinyan
Richard Prada
Mirco Schmidt
François Soons
Julien Traniello
Rudi de Vries

Basses
Peter Arink
Bora Balci
Jorne van Bergeijk
Nicolas Clemens
Jeroen van Glabbeek
Julian Hartman
Agris Hartmanis
Hans Pieter Herman
Sander Heutinck
Matthijs Mesdag
Maksym Nazarenko
Christiaan Peters
Matthijs Schelvis
Jaap Sletterink
Vincent Spoeltman
René Steur

NIEUW AMSTERDAMS KINDERKOOR

Part of Nieuw Vocaal Amsterdam

Bram de Bree
Helena Jeremiasse
Jonathan Lever
Josephine Halsema
Liva Ririassa
Barbara Klee

NETHERLANDS PHILHARMONIC ORCHESTRA

First violin
Ionel Manciu
Saskia Viersen
Camille Joubert
Marieke Kosters
Valentina Bernardone
Henrik Svahnström
Sonja van Beek
Anuschka Franken
Sandra Karres
Paul Reijn
Inge Jongerman
Mascha van Sloten
Tessa Badenhoop
Hike Graafland
Tineke de Jong
Marina Malkin
Irene Nas
Derk Lottman
Julia Kleinsmann
On-stage
Vadim Tsibulevsky

Second violin
David Peralta Alegre
Marlene Dijkstra
Margot Kolodziej
Karina Korevaar
Floortje Gerritsen
Joanna Trzcionkowska
Helena Druwé
Wiesje Nuiver
Jeanine van Amsterdam
Eva de Vries
Vanessa Damanet
Monica Vitali
Charlotte Basalo Vázquez
Lilit Poghosyan Grigoryants
Lotte Reeskamp
Marieke Boot
Jarmila Delaporte
On-stage
Anna Lipkind-Mazor

Viola
Dagmar Korbar
Laura van der Stoep
Marjolein de Waart
Stephanie Steiner
Nicholas Durrant
Avi Malkin
Suzanne Dijkstra
Michiel Holtrop
Giles Francis
Odile Torenbeek
Marian van den Berg
Ernst Grapperhaus
Iteke Wijbenga
On-stage
Maaike-Merel van Baarzel

Cello
Floris Mijnders
Douw Fonda
Atie Aarts
Nitzan Laster
Carin Nelson
Anjali Tanna
Nil Domènech Fuertes
Rik Otto
Pascale Went
Emma Kroon
Sebastian Koloski
On-stage
Ilia Laporev

Double bass
Luis Cabrera Martin
Gabriel Abad Varela
Mario Torres Valdivieso
Peter Rikkers
Andreia Rosa Pacheco
Sorin Orcinschi
Larissa Klipp
Julien Beijer
Bas Vliegenthart
On-stage
Nienke Kosters

Flute
Hanspeter Spannring
Elke Elsen

Piccolo
Ellen Vergunst
On-stage
Leon Berendse
Adeline Salles

Oboe
Jeroen Soors
Herman Vincken
Juan Pedro Martinez García-Casarrubios
On-stage
Arthur Klaassens

EXTRAS

Clarinet
Rick Huls
Leon Bosch
Annemiek de Bruin
Tom Wolfs
Peter Cranen
On-stage
Harrie Troquet
Maria du Toit
Herman Draaisma

Bassoon
Margreet Bongers
Dymphna van Dooremaal
Jaap de Vries
On-stage
Susan Brinkhof
Anke Benning

Horn
Fokke van Heel
Stef Jongbloed
Miek Laforce
Fred Molenaar
On-stage
Christiaan Beumer
Wouter Brouwer

Trumpet
Ad Welleman
Jeroen Botma
Marc Speetjens
On-stage
Gertjan Loot

Trombone
Harrie de Lange
Wim Hendriks
Raymond Munnecom

Tuba
David Kutz

Timpani
Marc Aixa Siurana

Percussion
Matthijs van Driel
Diego Jaen Garcia
Nando Russo
Pieter Mark Kamminga
Tom Pritchard
Sekou van Heusden

Harp
Sandrine Chatron
Marianne Smit

Celesta
Daan Kortekaas

Bühne piano
Justyna Maj

On-stage harmonium
Daan Kortekaas

Dick Addens
Wies Berkhout
Annemarie Brandhorst
Wil Brandhorst
Andrea James Child
Frans Dam
Arjan Filmer
Liah Frank
Niels Gordijn
Sabine van der Helm
David Heyl
Rowan Kievits
Henk Melchers
Lidiane Moreira
Federica Panariello
Rowin Prins
Alexey Shkolnik
Anton van der Sluis
Alicia Verdú Macián
Mike Wijdenbosch
Laura Woolthuis
Liza Zhukova

DUTCH NATIONAL OPERA

Dutch National Opera is known for its diverse repertoire, which consists of both famous opera classics and modern productions, and for always presenting performances on the highest level. With innovative productions, works that are composed especially for Dutch National Opera and new interpretations of well-known repertoire, the company aims to keep the art form alive. Since September 2018, Sophie de Lint is the director of Dutch National Opera.

The company was founded in December 1964, and has since developed from a repertoire company into a 'stagione company', meaning that Dutch National Opera does not have one permanent ensemble and performs on average one opera per month. For these productions, the company works with guest soloists and specially assembled artistic teams. Dutch National Opera also regularly collaborates with renowned international opera companies, resulting in various co-productions.

CHORUS OF DUTCH NATIONAL OPERA

The permanent Chorus of Dutch National Opera consists of 50 singers and is regularly supplemented by additional chorus members for the major productions. The Chorus of Dutch National Opera has performed in many large-scale operas, including Saint François d'Assise, *Lady Macbeth of Mtsensk*, *Boris Godunov*, *La Juive*, *Les Troyens*, *Eugene Onegin*, *Parsifal*, *The Legend of the Invisible City of Kitesh*, *La Forza del Destino*, *Das Floß der Medusa*, *Oedipe*, *Tannhäuser*, *Nabucco* and *Carmen*, as well as concerts of *Der fliegende Holländer* in Rotterdam, Paris and Dortmund and Poulenc's *Gloria* in the Concertgebouw. Since September 2022, Edward Ananian-Cooper is the chorus master of the Chorus of Dutch National Opera.

NIEUW AMSTERDAMS KINDERKOOR

Part of Nieuw Vocaal Amsterdam

The Nieuw Amsterdams Kinderkoor is part of the vocal training programme Nieuw Vocaal Amsterdam (NVA) and, since 2016, the children's choir partner of Dutch National Opera & Ballet (NO&B). NVA and NO&B work together to help children and young people get the best out of themselves musically. Together, they provide educational workshops in which nearly 200 children are trained for the opera profession every year. NVA has a sophisticated educational system, which allows children to reach a high level of singing and acting in a short time. NVA's twenty choirs perform frequently in The Netherlands and abroad and have won several prizes at international competitions.

NVA wants all children to be able to sing and has therefore been organising the Leerkoor at various locations in Amsterdam since 2021, in collaboration with Leerorkest Nederland.

NETHERLANDS PHILHARMONIC ORCHESTRA

The Netherlands Philharmonic Orchestra, together with the Netherlands Chamber Orchestra, has been a regular orchestral partner of Dutch National Opera since 1985 and is internationally counted among the best opera orchestras. Every season, the orchestra plays the majority of opera productions at Dutch National Opera & Ballet. Furthermore, the Netherlands Philharmonic Orchestra performs a versatile concert programme in The Concertgebouw and also plays in other Dutch concert halls, on stages abroad and at festivals. In recent seasons at Dutch National Opera, the Netherlands Philharmonic Orchestra was highly praised by press and audiences alike. Lorenzo Viotti has been chief conductor of the orchestra since September 2021.

SUPPORT DUTCH NATIONAL OPERA

For decades, Dutch National Opera has put on bold productions with performances of the highest standard. With great dedication and artistic courage, we work on productions that blend tradition and innovation. That has given us a superb and lasting reputation, both in the Netherlands and internationally.

We are in a very sound state both artistically and financially, but we need your support to stay that way. Of course you can do that by continuing to attend our performances, but there is also — if possible — the option of a financial contribution. With your support, we can continue to put on top-class productions that get people talking. Performances that surprise, move and inspire you!

To find out more
For more information about the options and tax aspects and/or to request our brochure, you can contact Marthe Seydel at steun@operaballet.nl or +31 (0)6 2802 3446.
Alternatively, see operaballet.nl/en/support-us/become-donor

SUPPORT OPERA & BALLET

DUTCH NATIONAL OPERA WOULD LIKE TO THANK

FOR PROVIDING GRANTS

Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

Gemeente Amsterdam

MAIN SPONSOR OF DUTCH NATIONAL OPERA & BALLET

HOUTHOFF

PARTNER DUTCH NATIONAL OPERA & BALLET

FONDS 21

PARTNERS DUTCH NATIONAL OPERA STUDIO

AMOMDO

VandenEnde FOUNDATION

Staetshuys Fonds

PIETER HOUBOLT FONDS

PRIVATE DONORS TO THE DUTCH NATIONAL OPERA & BALLET FUND

Friends and members of the Giving Circles of Dutch National Opera, Patrons and Young Patrons of Dutch National Opera & Ballet and all donors who contributed to this production.

NO&B BUSINESS LOUNGE MEMBERS

Houthoff, ING, Loyens & Loeff, De Nederlandsche Bank, SPIE Nederland B.V., Snippe Projecten B.V., Endymion Amsterdam, Commenda Family Office, Rodriguez B.V., McKinsey & Company, Höcker Advocaten, 1nergiek, Netvlies (Part of 4NG), Odgers Berndtson, QA Consulting, Optimix Vermogensbeheer

PARTNERS

Matrix Fitness, BOOZTR

HOUTHOFF

MAIN SPONSOR OF
DUTCH NATIONAL OPERA & BALLET

WE CELEBRATE

www.houthoff.com

COLOFON | COLOPHON

Uitgever | Publisher
Nationale Opera & Ballet | Dutch National Opera & Ballet
Directeur De Nationale Opera | Director Dutch National Opera
Sophie de Lint
Algemeen directeur | General director
Stijn Schoonderwoerd
Directeur Het Nationale Ballet | Director Dutch National Ballet
Ted Brandsen
Directeur Techniek en Productie | Director Technical and Production departments
Bob Brandsen
Directeur Financiën | Director Finance
Miek de Ruijter
Raad van Toezicht | Supervisory board
Louise Fresco (voorzitter | chair), Else Bos, Rochdi Darrazi, Bernard Foccroulle, Sadik Harchaoui, Robert Swaak, Tjark Tjin-A-Tsoi, Paul Waarts

Samenstelling en redactie | Composition and editing
Laura Roling
Tekstredactie | Text editing
Luc Joosten & Jasmijn van Wijnen
Grafisch ontwerp | Graphic design
Lesley Moore
Opmaak | Layout
Mark Drillich
Productie | Production
Saskia van Dongen
Druk | Print
Tuijtel

Fotografie en beeld | Photography and images
Campagnebeeld | Campaign image: Marta Syrko.
Repetitiefotografie | Rehearsal photography: Michael Schnater.
Scènefoto's | Production photography 2015: Clärchen & Matthias Baus.
Scènefoto's | Production photography 1965: Maria Austria.
Scènefoto's | Production photography 1976 & 1987: Jaap Pieper.
Scènefoto's | Production photography 2011: Monika Rittershaus.

Teksten | Texts
In het kort | In a nutshell
Nederlands: Laura Roling
English translation: Susan Pond
Het verhaal | The story
Nederlands: Laura Roling
English translation: Susan Pond
Tijdlijn | Timeline
Nederlands: Jasmijn van Wijnen
English translation: Susan Pond
Interview Jan Philipp Gloger & Klaus Bertisch
Laura Roling
Het wonder van het leven | The Miracle of Life
Bryan Gilliam, from *The Life of Richard Strauss* (1999)
Nederlandse vertaling: Laura Roling
Richard Strauss & Hugo von Hofmannsthal
Bryan Gilliam, from *The Cambridge Companion to Richard Strauss* (2010)
Nederlandse vertaling: Laura Roling
De lijn van de traditie voortzetten | Continuing a tradition
Anna Amalie Abert, uit: *Richard Strauss. Die Opern* (1972)
Nederlandse vertaling: Laura Roling
English translation: Steve Leinbach
Ongeschreven Nawoord | Ungeschriebenes Nachwort
Tekst: Hugo von Hofmannsthal, *Der Merker* 2.12 (1911)
Nederlandse vertaling: Laura Roling
English translation: Steve Leinbach
Over Vergankelijkheid | On Transcience
Nederlandse vertaling: Dick Bergsma, Henk Bouma, Gerda Mathot. Uit Sigmund Freud, *Cultuur en Religie 3* (1984)
English translation: James Strachey, *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud IV* (1950)
Biografieën | Biographies
Laura Roling

Rechthebbenden die menen aan deze uitgave aanspraken te kunnen ontlenen, wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en|of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.
Rights holders who believe they can derive rights from this publication are requested to contact the publisher. No part of this publication may be reproduced and/or made public by means of printing, photocopying, microfilm or in any other way without the prior permission of the publisher.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag
CIP data Koninklijke Bibliotheek, The Hague
Der Rosenkavalier, Richard Strauss [samenstelling Laura Roling]. Amsterdam, De Nationale Opera.
ISBN|EAN: 9789050823371 Trefw.: Der Rosenkavalier (opera) | Richard Strauss | Hugo von Hofmannsthal | Jan Philipp Gloger | Lorenzo Viotti

Operavision
Nationale Opera & Ballet werkt samen met OperaVision, een gratis streamingplatform voor opera, gesteund door het Creative Europe-programma van de EU. OperaVision is de plek om online het gevarieerde en diverse landschap van muziektheater te zien.
Dutch National Opera & Ballet cooperates with OperaVision, a freeview opera streaming platform, supported by the EU's Creative Europe programme. The place to see opera online, OperaVision is a window on the varied landscape of music theatre for a connected world.
Meer informatie | more information: operavision.eu

klimaatneutraal
natureOffice.com | NL-077-443127
gedrukt

DE NATIONALE OPERA

6 t/m 28 mei
—
operaballet.nl

Gaetano Donizetti

MARIA STUARDA
—
Twee koninginnen, één troon

meer info

NATIONALE OPERA & BALLET

Hoofdsponsor
Nationale Opera & Ballet
HOUTHOFF

Nederlands Kamerorkest

FOTO: MARTA SYRKO

HET
NATIONALE
BALLET

ISH
DANCE
COLLECTIVE

11 t/m 17 mei

meer info

Ernst Meisner en Marco Gerris

DORIAN

Dansthriller naar het beroemde
boek van Oscar Wilde

Hoofdsponsor
Nationale Opera & Ballet
HOUTHOFF

Hoofdsponsor
Junior Company
ING

Productiepartner en
partner Junior Company
AMMODO

Productiepartner
FONDS 21

Partners Junior Company
VandenEnde FOUNDATION
PIETER HOUBOLT FONDS

Gemeente Amsterdam

FONDS PODIUM KUNSTEN
PERFORMING ARTS FUND NL

het ballet orkest

FOTO: MARTA SYRKO