

DE
NATIONALE
OPERA

RUSALKA

ANTONÍN DVOŘÁK

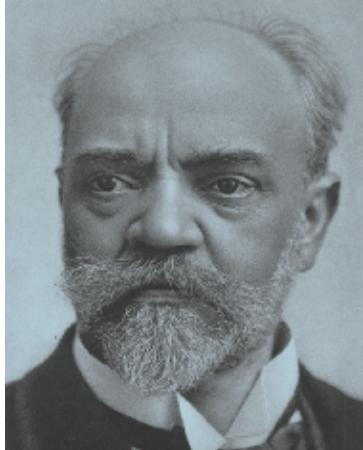


NATIONALE OPERA & BALLET

NL|EN

RUSALKA

ANTONÍN DVOŘÁK



Antonín Dvořák

Voorstellingen | Performances

2, 5, 8, 11*, 13, 17, 20 en 25* juni
19.00 uur/*14.00 uur

2, 5, 8, 11*, 13, 17, 20 & 25* June
7.00 p.m./*2.00 p.m.

Locatie | Location

Nationale Opera & Ballet
Dutch National Opera & Ballet

Duur | Duration

3 uur en 5 minuten, inclusief 1 pauze
3 hours and 5 minutes, including 1 interval

De voorstelling wordt in het Tsjechisch
gezongen.

Nederlandse boventitels op basis van de
vertaling van Geertrui Libbrecht.

Engelse boventitels met dank aan Opera
Vlaanderen.

The performance is sung in Czech.

Dutch subtitles based on the translation by
Geertrui Libbrecht.

English subtitles courtesy of Opera
Vlaanderen.

Antonín Dvořák (1841-1904)

Nieuwe productie | [New production](#)

RUSALKA

Lyrisch sprookje in drie bedrijven
[Lyrical fairy tale in three acts](#)

Libretto

Jaroslav Kvapil

Muzikale leiding | Musical direction

Joana Mallwitz

Regie | Stage direction

Philipp Stölzl & Philipp M. Krenn

Decor | Set design

Heike Vollmer, Philipp Stölzl

Kostuums | Costume design

Anke Winckler

Choreografie | Choreography

Juanjo Arqués

Licht | Lighting design

Philipp Stölzl

Dramaturgie | Dramaturgy

Simon Berger

Princ (Prins | Prince)

Pavel Černoch

Cizí kněžna (Vreemde prinses |

[Foreign Princess\)](#)

Annette Dasch

Rusalka

Johanni van Oostrum

Ježibaba

Raehann Bryce-Davis

Vodník (Watergeest | Water Goblin)

Maxim Kuzmin-Karavaev

Hajný (Jachtopziener | Gamekeeper)

Erik Slik

Kuchtík (Koksjongen | Kitchen Boy)

Karin Strobos

Lesní žinky (Bosnimfen | Wood Nymphs)

Inna Demenkova*

Elenora Hu*

Maya Gour*

Lovec (Jager | Hunter)

Georgiy Derbas-Richter*

* De Nationale Opera Studio

* [Dutch National Opera Studio](#)

Koninklijk Concertgebouworkest

[Royal Concertgebouw Orchestra](#)

Koor van De Nationale Opera

[Chorus of Dutch National Opera](#)

Koordinator | Chorus master

Edward Ananian-Cooper

Dansers van | [Dancers from](#) Lucia Marthas

Institute for Performing Arts

Deel van het | [Part of the](#) Holland Festival

INHOUD | CONTENTS

6	In het kort
9	Het verhaal
10	Tijlijn
15	Interview met regisseurs Philipp Stölzl en Philipp M. Krenn
19	Interview met dirigent Joana Mallwitz
24	Rusalka toen en nu Van een 'Tsjechische' opera tot internationaal kernrepertoire
29	Zeemeerminnen en waterwezens De oorsprong van de personages van Rusalka
33	Niemand is immuun Over het belang van schoonheid
36	De droomfabriek Hollywood of de 'metropolis of make-believe'
39	Het streven naar een mooi lichaam Schoonheid en moraliteit
42	Artistiek team
44	Zangers
48	Productieteam
60	In a nutshell
63	The story
64	Timeline
69	Interview with directors Philipp Stölzl and Philipp M. Krenn
73	Interview with conductor Joana Mallwitz
76	Rusalka then and now From Czech opera to international core repertoire
81	The mermaids and water creatures behind Rusalka The origins of the opera's characters
85	No one is immune On the importance of beauty
88	The dream factory Hollywood or the 'metropolis of make-believe'
91	The pursuit of the body beautiful Beauty and morality
94	Artistic team
96	Singers
100	Production team
110	Colofon Colophon

IN HET KORT



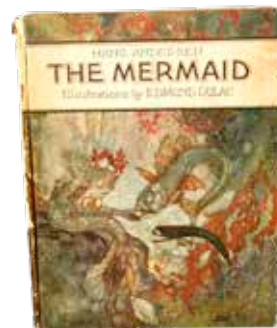
Antonín Dvořák

ANTONÍN DVOŘÁK

Componist Antonín Dvořák (1841-1904) werd internationaal bekend als Tsjechische 'nationale' componist, die lokale (Boheemse) volksmuziek wist samen te smelten met internationale ontwikkelingen op muzikaal vlak. Vooral zijn instrumentale composities bezorgden hem grote roem. *Rusalka* is zijn bekendste opera. Bijzonder geliefd is Rusalka's 'Lied aan de maan', waarin zij de maan smeekt haar geliefde te vertellen dat ze op hem wacht. Dvořák toont zich met *Rusalka* een componist die op uiterst poëtische en sensuele wijze de natuur, nimfen en

watergeesten in een prachtige klankschildering tot leven weet te brengen.

- Lees meer over Dvořák en zijn opera in de tijdlijn op p. 10 en in het interview met dirigent Joana Mallwitz op p. 19



DE KLEINE ZEEMEERMIN

Van Homerus' *Odysee* tot Andersens *De kleine zeemeermin*: er bestaat een lange traditie van waternimf-sprookjes over vrouwelijke waterwezens die met hun verleidelijkheid en vaak lokkende zangstem mannen betoveren en zo naar hun fatale eindeloodsen – al dan niet om wraak te nemen.

Librettist Jaroslav Kvapil putte voor *Rusalka* behalve uit *De kleine zeemeermin* (1836) van Hans Christian Andersen en *Die versunkene Glocke* (1896) van Gerhart Hauptmann ook uit *Undine* (1811), een roman van de Duitse schrijver Friedrich de la Motte-Fouqué en de Tsjechische sprookjesballades van Karl Jaromír Erben.

- Lees op p. 29 meer over de verschillende oorsprongen van de verhaaltstof en personages van *Rusalka*



HOLLYWOOD: DE DROOMFABRIEK

Hollywood produceert niet alleen films, maar ook dromen en verlangens naar een ander bestaan, vol succes en liefdesgeluk. Net als de talloze mensen die tijdens de economische crisis van de jaren '30 hun toevlucht zochten in de alternatieve wereld van Hollywood, is de film het enige lichtpuntje in Rusalka's bestaan.

- Lees op p. 36 meer over Hollywood als droomfabriek



RUSALKA GOES TO HOLLYWOOD

In de encensering van regisseurs Philipp Stölzl en Philipp M. Krenn geen waterwezens, fantasierijke bossen of magische metamorfoses, maar wel een Rusalka aan de zelfkant van de samenleving die in de grote stad wegdroomt bij de wereld die zij in de bioscoop ziet en er alles voor over heeft om tot die wereld toe te treden. Hulp hiervoor vindt zij bij de heks Ježibaba, die in deze versie van de opera een multifunctionele kapperszaak heeft, waar klanten behalve voor een knip- of scheerbeurt ook terecht kunnen voor veel radicalere ingrepen.

- Lees meer over deze interpretatie van *Rusalka* in het interview met Philipp Stölzl en Philipp M. Krenn op p. 15

SCHOONHEID

Hoewel we de gevleugelde uitspraak "het is de binnenkant die telt" volledig zouden willen omarmen, kunnen we het belang van het uiterlijk niet ontlopen. Ons uiterlijk is ons zichtbare zelf, waarvan de wereld aanneemt dat het een spiegel is van ons onzichtbare, innerlijke zelf. Liefst hebben we die buitenkant daarom onder controle, en bestaat er een enorme industrie en infrastructuur die dankbaar op die wens inspelen en ons helpen onze buitenkant te manipuleren: van voeding, mode en sport, tot uiterlijke verzorging en cosmetische chirurgie.

- Lees op p. 33 en p. 39 meer over de menselijke obsessie met uiterlijke schoonheid

HET VERHAAL

I

Rusalka is bedroefd. Ze is verliefd op een prins, die niet weet van haar bestaan. Ze heeft er alles voor over om hem te leren kennen en tot zijn leefwereld toe te treden. Wanhopig wendt ze zich tot de heks Ježibaba, en smeekt haar om haar gestalte te veranderen. Ježibaba stemt toe, maar in ruil zal Rusalka haar stem moeten opofferen. Als het Rusalka bovendien niet lukt om de liefde van de prins voor zich te winnen, zal ze voor eeuwig veroordeeld zijn. Rusalka gaat akkoord en de transformatie vindt plaats. Wanneer de prins haar ziet, is hij meteen onder de indruk.

II

In de wereld van de prins worden voorbereidingen getroffen voor een groot feest. De passie van de prins voor Rusalka is al snel gedoofd. De kilte van haar lichaam en haar zwijgzaamheid drijven hem tot afkeer. Wanneer een andere, menselijke prinses arriveert, is de prins al snel verkocht. Hij heeft alleen nog maar oog voor haar, en wijst Rusalka af. Gebroken vertrekt Rusalka.

III

Rusalka is terug in haar wereld, maar hoort ook hier niet meer thuis. Ježibaba verschijnt en moedigt haar aan om de prins te doden. Rusalka wijst dit af. De prins is ondertussen tot bezinning gekomen en wendt zich vol wanhoop tot Rusalka. Hij heeft berouw en vraagt haar om een kus. Rusalka waarschuwt hem dat die fataal zal zijn. De prins dringt aan en sterft vervolgens in haar omhelzing.

TIJDLIJN

Antonín Dvořák



Antonín Dvořák

8 SEPTEMBER 1841

Antonín Leopold Dvořák wordt op 8 september 1841 geboren in Nelahozeves, een dorpje in Bohemen (destijds Oostenrijk, nu onderdeel van Tsjechië). Hij krijgt zijn eerste vioollessen van zijn vader, een herbergier en slager. Op zijn vijfde speelt hij al danswijsjes in de herberg.

1857

In 1857 vertrekt de 16-jarige Dvořák naar Praag om daar te studeren aan de orgelschool. In de hieropvolgende jaren voorziet hij met moeite in zijn levensonderhoud door les te geven en als altviolist in ensembles te spelen.

8 FEBRUARI 1863

Richard Wagner komt naar Praag om een concert met selecties uit zijn oeuvre te dirigeren. In de orkestbak speelt Dvořák altviool.

30 MEI 1865

Op 30 mei 1866 gaat *De verkochte bruid* van de Tsjechische componist Bedřich Smetana in première in het Voorlopige Theater (later: het Nationaal Theater). Deze opera zou uitgroeien tot een internationaal succes, het toonbeeld van de Tsjechische nationale opera. Opnieuw zit Dvořák in de orkestbak als altviolist.

1874

Dvořák wint de speciaal voor behoeftige musici ingestelde Oostenrijkse Staatsprijs voor Compositie, waaraan een aanzienlijk geldbedrag is verbonden. Een van de juryleden is componist Johannes Brahms, die zich zou opwerpen als pleitbezorger van Dvořáks muziek en hem in contact zou brengen met zijn goede vriend en uitgever Fritz Simrock. Ook in 1876 en 1877 wint Dvořák met zijn inzendingen de Oostenrijkse Staatsprijs.

1878

De *Slavische dansen, opus 46* (piano vierhandig, later georkestreerd) bezorgen Dvořák internationale roem, en leiden tot verschillende internationale opdrachten en reizen. Op verzoek van uitgever Simrock componeert Dvořák in 1886 nog een reeks *Slavische dansen, opus 72*.

1892-1895

Op uitnodiging van Jeanette Thurber, oprichter en mecenas van The National Conservatory of Music, reist Dvořák naar New York om leiding te geven aan het instituut. Zijn opdracht is om, naar Tsjechisch model, ook voor Amerika een nationale muzikale school te ontwikkelen. Dvořák is ervan overtuigd dat de muzikale tradities van de inheemse bevolking en de Afro-Amerikaanse gemeenschap hierin een belangrijke rol moeten spelen. Door de zwarte componist Henry Burleigh wordt Dvořák ingewijd in de Afro-Amerikaanse spirituals.



Henry Burleigh

16 DECEMBER 1893

Dvořáks *Negende symfonie, 'Uit de Nieuwe Wereld'*, een opdrachtwerk van The New York Philharmonic Orchestra, gaat in première in Carnegie Hall. Het werk wordt extatisch ontvangen en maakt tot de dag van vandaag deel uit van het symfonische kernrepertoire.

1896

Dvořák componeert de zogenaamde 'Erben-cyclus', vier symfonische gedichten naar de sprookjesachtige ballades van de Tsjechische dichter Karel Jaromír Erben. Een van deze toongedichten draagt de titel *Vodník* en vertelt het verhaal van de Watergeest die ook in *Rusalka* een belangrijke rol speelt.



31 MAART 1901

Dvořáks negende opera *Rusalka* – hij schreef er in totaal tien – gaat in première in het Nationaal Theater in Praag. Lange tijd blijft het succes van *Rusalka* voornamelijk tot Tsjechië beperkt. Pas in de tweede helft van de twintigste eeuw wint de opera aan populariteit op de internationale podia.



1 MEI 1904

Ruim een maand na de première van *Armida*, zijn tiende opera, overlijdt Dvořák op 62-jarige leeftijd.



Gwendolyn Killebrew & Ivo Židek in *Rusalka* (1976)

4 NOVEMBER 1976

De Nationale Opera brengt voor het eerst een productie van *Rusalka*. Bohumil Gregor dirigeert, en de regie is in handen van Václav Kaslík. De rol van Rusalka wordt vertolkt door Teresa Stratas, die van Vodník door Sir Willard White.

2 JUNI 2023

Na ruim 46 jaar afwezigheid keert *Rusalka* terug bij De Nationale Opera. Het is de eerste keer dat de opera in het huidige theater, het in 1986 geopende Nationale Opera & Ballet (destijds: Het Muziektheater) uitgevoerd wordt.



Pavel Černoch (Princ)

RUSALKA'S DROOM VAN HOLLYWOOD

Interview met regisseurs Philipp Stölzl en Philipp M. Krenn

Philipp Stölzl en Philipp M. Krenn bouwen samen visueel indrukwekkende, uiterst gedetailleerde theaterwerelden. Hun interpretatie van Dvořáks *Rusalka* blijft ver weg van waternimfen, watergeesten en heksen. In plaats daarvan brengen ze *Rusalka* naar een louche achterbuurt van New York, en vertellen ze het verhaal van een sekswerker die droomt van een beter leven.

Jullie opereren als een regisseursduo. Hoe gaat dat in zijn werk?

Philipp Stölzl (PS): "In onze samenwerking vullen we elkaar aan. Lang voordat de repetities beginnen, werken we samen aan het bouwen van de wereld van de voorstelling en het bevolken van die wereld met verschillende personages."

Philipp M. Krenn (PK): "Vanuit het perspectief van het publiek, denk ik dat ons werk zich kenmerkt door een grote mate van aandacht voor details. *Rusalka* is natuurlijk onze hoofdpersoon, maar op het podium zie je nog zoveel andere dingen gebeuren. We hebben voor elk personage een gedetailleerd parcours uitgestippeld."

Waar vonden jullie inspiratie voor dit project en hoe kwamen jullie tot de interpretatie van *Rusalka* die we uiteindelijk op het toneel zien?

PS: "Belangrijk bronmateriaal voor de opera was *De Kleine Zeemeermin* van Hans Christian Andersen, een sprookje dat nauw verbonden was met Andersens eigen ongelukkige liefdesleven. We weten dat hij smoorverliefd was op Edvard Collin, de zoon van zijn mecenas. Andersens gevoelens bleven echter onbeantwoord, en in 1836, toen Collin trouwde, schreef de door verdriet geplaagde auteur zijn sprookje over een zeemeermin die alles opoffert voor de liefde, en die bereid is zelfs zichzelf te veranderen – te vergeefs. Andersen heeft al zijn harteer in dit ongelooflijk pijnlijke verhaal gestopt. Antonín Dvořák, op zijn beurt, heeft de essentie van dit sprookje op briljante wijze gevangen in zeer hypnotiserende en diep emotionele muziek."

“Waar Andersen zijn pijn transformeerde tot een sprookje, wilden we in onze regie juist terugkeren naar de echte wereld en daar parallellen vinden. Op wie zou Rusalka verliefd kunnen zijn als ze een echt persoon was? Tot welke verschillende werelden zouden zij en haar geliefde kunnen behoren? Zo kwamen we op het idee van de Prins als filmster – als iemand uit het rijk van de fictie, waarop wij, als mensen, onze hoop en verlangens projecteren. We denken misschien dat we filmsterren kennen, en ze kunnen ons hart sneller doen kloppen, maar in werkelijkheid kennen we alleen het beeld dat ze naar buiten toe uitstralen, de droom die ze verkopen, en niet wie ze werkelijk zijn.”

PK: “Vooral in moeilijke tijden zoeken mensen amusement om te ontsnappen aan de werkelijkheid. Zelfs tijdens de Grote Depressie van de jaren dertig was filmbezoek een zeer populaire tijdsbesteding. Het is opvallend dat de populaire films uit die tijd juist ongelooflijk glamoureuze, perfecte werelden presenteerden die absoluut niets te maken hadden met het dagelijkse leven van de mensen die in de zaal zaten. Dit bracht ons op het spoor van onze Rusalka, die in armoede leeft en droomt van Hollywood.”

Wie is Rusalka in jullie voorstelling en in wat voor wereld bevindt ze zich?

PK: “Rusalka is een eenzame, berooide vrouw in de straten van New York. Zij en de Bosnimfen zijn sekswerkers, en Vodník is hun pooier. Hij is niet alleen een koelbloedige pooier; uit de interactie tussen hem en Rusalka blijkt duidelijk dat zij zijn favoriet is. Het beetje geld dat Rusalka verdient, besteedt ze, behalve aan drugs, aan bioscoopkaartjes. In de bioscoop vindt ze een ontsnapping aan haar dagelijkse realiteit, en ze raakt bezeten door het idee om ook zelf naar Hollywood te gaan. Ze wil niets liever dan een hartstochtelijke, perfecte relatie met de hoofdrolspeler van de films waar ze naar kijkt. Ze verlangt naar haar eigen Hollywood-sprookje.”

PS: “Rusalka is zich heel bewust van het belang van uiterlijk. Daarom wil ze er precies zo uitzien als de actrice in de armen van de Prins: de Vreemde Prinses. Sterker nog, Rusalka wil haar in letterlijke zin worden. Ze is heel radicaal in dat opzicht, en wil de borsten, de lippen en het lichaam van de Prinses hebben. Dus grijpt ze naar cosmetische chirurgie om iemand anders te kunnen worden. Optisch slaagt ze daar natuurlijk in, en haar uiterlijk verschaft haar toegang tot Hollywood. Maar van binnen wringt er iets.”

Ježibaba helpt Rusalka bij haar transformatie. Wat voor personage is zij?

PK: “Ježibaba woont in dezelfde buurt als Rusalka, Vodník en de Bosnimfen. Ze heeft een winkel waar je terecht kunt voor een knipbeurt of een schoonheidsbehandeling, maar waar je ook veel radicalere dingen kunt laten doen. Ze heeft een kelder vol chirurgische apparatuur, en daar voert ze allerlei ingrepen uit – van cosmetische chirurgie tot het verwijderen van kogels. Je merkt ook aan haar dat ze veel gezien heeft in het leven. Ze weet in ieder geval dat Rusalka teleurgesteld zal worden. Toch is ze meelevend en bereid om te helpen.”

Schoonheid wordt vaak gezien als iets van grote waarde, iets dat deuren kan openen die anders gesloten blijven. Hoe gaat jullie encensering van Rusalka om met dit gegeven?

PS: “Schoonheid is altijd belangrijk geweest in de geschiedenis van de mensheid, maar wat een veel recentere ontwikkeling is, is hoe radicaal we het uiterlijk kunnen beïnvloeden. In de afgelopen honderd jaar is plastische chirurgie steeds populairder geworden en is de markt ervoor radicaal gegroeid. Als je niet met een bepaald uiterlijk bent geboren, kun je het tot op zekere hoogte kopen. Schoonheid is handelswaar geworden, en daarmee is ook het idee gegroeid dat je met een bepaald soort schoonheid tevens geluk kunt kopen. Rusalka's fatale fout is dat ze in deze val trapt. Ze hoopt dat een ander uiterlijk haar toegang verschaft tot liefde, succes en geluk.”

Jullie situeren jullie Rusalka eind jaren vijftig of begin jaren zestig. Waarom is dat?

PK: “Het waren de glorie-dagen van Hollywood-diva's als Marilyn Monroe en Jayne Mansfield. Deze actrices lieten door middel van cosmetische chirurgie daadwerkelijk zaken aan zichzelf veranderen, om de rol van de *blonde bombshell* te kunnen vervullen.”

PS: “Hollywood ademde glamour in die tijd; denk aan films als *Singing in the Rain* of de Busby Berkeley-films. Die specifieke sfeer wilden we vastleggen, vooral wanneer Rusalka in de tweede akte op een Hollywood-filmset is. Daar ontdekt ze vervolgens dat alles wat ze in de bioscoop heeft gezien eigenlijk onecht is. De wolken zijn een geschilderd doek, en alle scènes moeten minutieus worden gerepeteerd. Waar ze vroeger zwolg in de dromen die Hollywood fabriceerde, ervaart ze nu dat Hollywood een harde fabriek met een productielijn is.”

In de opera geeft Rusalka haar stem op. Daarom zingt ze een groot deel van de tweede akte niet. Hoe behandelen jullie haar zwijgzaamheid?

PS: “In onze productie zwijgt Rusalka niet zozeer omdat ze niet meer kan spreken. Haar stilzwijgen komt eerder voort uit een gevoel van overweldiging: ze is diep teleurgesteld door de ontdekking dat er zoveel onechtheid is, en dat haar Prins heel iemand anders blijkt te zijn wanneer de camera's niet draaien. En wanneer het moment van haar emotionele uitbarsting in de tweede akte daar is, hoort niet alleen Vodník haar, maar iedereen op de set. Ze staren haar aan alsof ze gek geworden is.”

PK: “Rusalka eindigt ontheemd. Ze keert terug naar haar oude buurt, maar er is iets in haar gebroken. Haar oude vrienden en collega's geven haar niet bepaald een warm welkom, en zelf is ze ook emotioneel niet in staat om terug te keren naar haar oude bestaan. Het is hartverscheurend. In de laatste akte, als we weer op straat zijn, verliest Rusalka haar greep op de werkelijkheid. Nadat ze heeft ontdekt dat ze alles heeft opgegeven voor een illusie, beginnen de grenzen tussen feit en fictie nog meer te vervagen.”



‘HET ORKEST VERTELT ONS HOE RUSALKA ZICH VOELT’

Interview met dirigent Joana Mallwitz

Voor Joana Mallwitz speelt de relatie tussen taal en muziek een cruciale rol in *Rusalka*. ‘Wanneer Rusalka niet kan spreken, vertelt het orkest ons hoe ze zich voelt. De tragedie van deze opera is dat wij haar wel begrijpen, maar de prins nooit.’

***Rusalka* wordt over het algemeen beschouwd als Dvořák’s opera-meesterwerk en als een toonbeeld van de Tsjechische ‘nationale’ opera. Wat maakt dit werk zo uniek?**

“Wat we in *Rusalka* heel duidelijk horen is Dvořák’s buitengewone talent om met muzikale middelen uitgebreide sprookjeswerelden op te roepen. Dat deed hij ook in de toongedichten die hij vóór *Rusalka* schreef, zoals *De middagheks*. Als luisteraar voel je je door Dvořák’s gebruik van motieven en orkestrale kleuring vervoerd naar het rijk van de fantasie.”

“Bovendien volgt Dvořák in zijn muziek het ritme van de taal. Veel Tsjechische woorden hebben een geaccentueerde eerste lettergreep, gevolgd door een tweede lange, ongeaccentueerde lettergreep. In Dvořák’s muziek resulteert dit dan ook vaak in gesyncopeerde ritmes die ons misschien als typisch Tsjechisch in de oren klinken. Ze zijn in ieder geval niet zomaar door Dvořák bedacht. Hij volgt sterk het natuurlijke ritme van de taal van het libretto. En het libretto is op zichzelf al heel poëtisch en heeft een sterke muzikale kwaliteit.”

“We weten ook dat Dvořák zeer geïnteresseerd was in de volksmuziek en volksballaden van zijn geboortestreek Bohemen. Dat hoor je ook heel duidelijk terug in *Rusalka*. Aanvankelijk zingen de natuurpersonages geen aria’s, maar liederen, in eenvoudige muzikale vormen. Vodník zingt een lied, en natuurlijk is er *Rusalka*’s beroemde ‘Lied aan de Maan’, met zijn strofen en refrein. Pas in de tweede akte, na haar transformatie, krijgt *Rusalka* een echte aria te zingen, met de bijkomende complexere muzikale structuur.”

Voordat hij succes had als componist, verdiende Dvořák de kost als altviolist. We weten dat hij zelfs eens heeft opgetreden in een concert onder leiding van Richard Wagner. Horen we specifieke Wagneriaanse invloeden in *Rusalka*?

“Ik denk dat, los van directe, persoonlijke ervaringen, componisten in die tijd überhaupt niet konden ontsnappen aan de invloed van Wagner. Tegelijkertijd heb ik wel het gevoel dat Dvořák een opera heeft geschreven die vooral heel eigen is. Hij gebruikt slechts enkele leidmotieven en speelt daar heel vrijelijk mee. Ze zijn zangerig en speels, en er is geen sprake van de striktheid van Wagners gebruik van leidmotieven.”

In de opera vinden we twee heel verschillende werelden: de wereld van de natuur en de menselijke wereld. Hoe worden deze twee in de muziek gecontrasteerd?

“Het contrast is eigenlijk niet alleen tussen de natuurwereld aan de ene kant en de mensenwereld aan de andere; er loopt ook een scheidslijn door de mensenwereld zelf. Aan de ene kant heb je daar de adellijke personages, de Prins en de Vreemde Prinses, die iets nobels hebben in hun muziek, en aan de andere kant heb je de Koksjongen en de Jachtopziener, met hun volksdansachtige muziek.”

“Maar inderdaad, het contrast tussen de menselijke en de natuurlijke wereld is duidelijk aanwezig. De Prins krijgt bijvoorbeeld een zeer complexe aria te zingen, die in schril contrast staat met de liederen die de waterwezens zingen. Hun muziek is eenvoudiger qua structuur, maar ook directer en wordt gekenmerkt door intimiteit.”

Rusalka wordt een mens, maar ze wordt nooit onderdeel van de mensenwereld. Hoe komt dit in de opera tot uitdrukking?

“In het libretto wordt Rusalka aangeduid als koud en kil, terwijl de Vreemde Prinses wordt neergezet als haar erotische, sensuele tegenhanger. De muziek vertelt ons echter iets volstrekt anders. De Vreemde Prinses klinkt juist zeer berekenend, en muzikaal wordt duidelijk dat ze de touwtjes in handen heeft en zich bewust is van het effect dat ze op anderen heeft. De muziek van Rusalka is daarentegen allesbehalve koud of kil. Ze beschikt over een ongelooflijke expressiviteit en temperament. De mensen in de opera registreren die passie en warmte blijkbaar niet, maar het publiek hoort deze voortdurend in de muziek – zelfs wanneer Rusalka in de tweede akte niet kan spreken. Daarbij speelt een specifiek motief een belangrijke rol: een melodieuze lyrische lijn die vanaf Rusalka's eerste opkomst in het eerste bedrijf met haar en haar gevoelsleven verbonden wordt. Wanneer ze in het tweede bedrijf niet kan spreken, neemt het orkest het over en vertelt het met behulp van dit motief – met toenemende intensiteit en wanhoop – wat Rusalka zelf niet kan zeggen.”

Als publiek begrijpen we heel goed wat Rusalka voelt en probeert over te brengen, maar de Prins is daar niet toe in staat?

“Het is heel treffend dat er tot de slotscène van de opera helemaal geen dialoog is tussen Rusalka en de Prins. Dat is schrijnend, want Rusalka ondergaat haar transformatie juist om contact te kunnen maken met de Prins die niet van haar bestaan weet. Maar zelfs wanneer ze voor hem zichtbaar is, ziet hij haar niet echt. De twee zijn niet in staat om te communiceren, en gedoemd om voor altijd tot twee verschillende werelden te behoren.”

“Voor mij onderstreept de opera ook de kracht van taal. De Vreemde Prinses bezit iets dat Rusalka niet bezit, en ik denk niet dat het zozeer een hartstochtelijke, erotische kracht is. Het is eerder het vermogen om te spreken, om de kracht van woorden en taal te hanteren. De Vreemde Prinses is zeer welbespraakt en sluw, haast een vrouwelijke ligo. Met het opofferen van haar stem, geeft Rusalka iets heel krachtigs op, en verdoemt ze zichzelf.”

Ježibaba, de heks, is het derde vrouwelijke personage van de opera. Hoe wordt haar karakter muzikaal getekend?

“De muziek die bij Ježibaba hoort, ademt mysterie en magie, en heeft een bevreemdend effect. Wanneer zij aanwezig is, hoor je bijvoorbeeld veel staccato-noten, die een gevoel van ongemak opwekken. Ook als personage vind ik haar fascinerend. Ze leidt een autonoom leven en we weten lange tijd niet wat haar werkelijke agenda is. Ik heb het gevoel dat Rusalka, de Vreemde Prinses en Ježibaba elkaar in zekere zin aanvullen, haast alsof ze drie kanten van één vrouw vertegenwoordigen.”

Rusalka's 'Lied aan de Maan' is alom bekend. Wat maakt dit lied zo beklijvend?

“Het is een van die muziekstukken die veel mensen kennen, zonder dat ze zich daar bewust van zijn. Maar ook als je het niet kent, is het heel duidelijk wat de muziek probeert over te brengen. Aan het eind van elke regel die Rusalka zingt, blijft er iets open en onafgerond. Je voelt een onvervuldheid. Daarna horen we één maat waarin het orkest Rusalka's verlangen echoot en daarmee onderstreept. Met relatief eenvoudige middelen bereikt Dvořák zo een maximaal effect. Zonder ook maar een woord te hoeven verstaan van wat ze zingt, voel je dat dit personage iets mist; dat ze ergens diep naar verlangt.”

Rusalka is een opera van het begin van de twintigste eeuw. In hoeverre horen we dat?

“Ik denk dat *Rusalka* bij de première in 1901 heel erg modern was. Er is bijvoorbeeld een bepaald motief in de opera, een herhaalde snelle opwaartse chromatische toonladder. Het klinkt als een golf water die Rusalka terugtrekt, die van onderaf opborrelt en over haar heen spoelt. Op een bepaalde manier lijkt het alsof dit motief Rusalka's onderbewuste angsten en verlangens uitdrukt – een heel eigentijds gegeven. Het is interessant dat Debussy's *Pelléas et Mélisande*, ook een sprookjesopera, slechts een jaar later in 1902 in première ging. *Pelléas* verkent eveneens de mysterieuze diepten van de menselijke ziel. Er gebeurt altijd zoveel onder de oppervlakte. In *Rusalka* doet Dvořák op unieke wijze iets soortgelijks.”

Tekst: Laura Roling



RUSALKA TOEN EN NU

Van een 'Tsjechische' opera tot internationaal kernrepertoire

Rusalka behoort niet tot de categorie grote opera's die maar lauwtjes werden ontvangen bij hun wereldpremière. De eerste productie, die op 31 maart 1901 in het Praagse Nationaal Theater in première ging, werd druk bezocht door Tsjechische en Weense critici en zowel het libretto als de muziek werden over het algemeen bijzonder enthousiast onthaald.

De opera werd zelfs onmiddellijk een blijvende 'hit' op het repertoire van het Nationaal Theater en is dat sindsdien bijna onafgebroken gebleven. De teller van het aantal uitvoeringen door het Nationaal Theater staat al op meer dan 2000 en *Rusalka* is, na Smetana's *De verkochte bruid*, de populairste opera uit hun geschiedenis. Het is opmerkelijk dat sommige karakteristieken van *Rusalka*, die na de première en ook later door de Tsjechische critici werden geprezen, misschien meer te maken hadden met de perceptie van de toeschouwer dan met de partituur zelf. Tegelijkertijd bleven andere, werkelijke kwaliteiten van het werk (tot voor kort) onopgemerkt.

Tsjechische nationale gevoelens

De Tsjechische recensies loofden van meet af aan wat zij beschouwden als de uitgesproken 'Tsjechische' kwaliteiten van zowel het libretto als de muziek. Tijdens Antonín Dvořák's carrière, in een periode van uitgesproken Tsjechische nationale gevoelens, zetten de vaderlandse critici maar al te graag de stempel 'van Tsjechische makelij' op elk kunstwerk waarop de natie ook maar enigszins trots zou kunnen zijn. Vaak hadden ze echter geen sterke argumenten. Zo wezen sommigen in *Rusalka* op een sterke gelijkenis tussen een frase aan het eind van het 'Lied aan de maan' en een Tsjechisch volksliedje dat Smetana in zijn opera *De kus (Hubička)* citeert. Deze overeenkomst is zowel erg vaag als waarschijnlijk geheel toevallig. Een recensent meende een passage in driedelige maat zelfs als een polka te kunnen identificeren – een populaire dans die oorspronkelijk Tsjechisch zou zijn en waarvan de muzikale kenmerken moeilijk te definiëren zijn, buiten het feit dat polka's stevast in een tweedelige maat staan!

De taal

Misschien is het enige onbetwistbare Tsjechische element van de opera wel de Tsjechische taal – die zeker een impact heeft op de ritmes, niet enkel in de tekst zelf, maar ook in de muziek. Veel meer dan in andere talen, beginnen Tsjechische woorden en zinnen met een beklemtoonde lettergreep en eindigen ze met een onbeklemtoonde. Dat is ook het geval in Kvapil's libretto, en omdat Dvořák de prosodie van de taal ten zeerste respecteert, geldt dat tevens voor de muziek. Bijgevolg beginnen haast al zijn operamelodieën en motieven met een metrisch beklemtoonde lettergreep, en eindigt de meerderheid niet op een beklemtoonde tel, maar één of twee tellen later.

Wagneriaanse invloed

Vreemd genoeg verzuimden de recensenten van de première van *Rusalka* het om de Wagneriaanse kenmerken te vermelden. Deze opera betekende wellicht Dvořák's belangrijkste toenadering tot Wagners concept van 'muziekdrama', waarin de voorkeur wordt gegeven aan de dramatisch meest natuurlijke en wezenlijke manier om de tekst weer te geven, in plaats van de nadruk te leggen op vocale virtuositeit en pure muzikale schoonheid. Voor een groot deel wordt dit ingegeven door de aard van het libretto, dat Dvořák meer dan bereid bleek te volgen. Zo is de handeling niet opgedeeld in afzonderlijke nummers, of als dat wel het geval is, zijn ze naadloos met elkaar versmolten. Ook zingen de zangers meestal om beurten (net zoals mensen in het dagelijkse leven praten). Als stemmen toch samen klinken, zingen ze doorgaans dezelfde tekst in een homofoon ritme, waardoor het eenvoudig blijft om de woorden te verstaan. De partituur bevat veel contrapunt, maar dat contrapunt beperkt zich nagenoeg volledig tot het orkest en tot de relatie tussen het orkest en de stemmen.

Leidmotieven

Wellicht werd ook het uitgebreide netwerk van leidmotieven in *Rusalka* door Wagner geïnspireerd. Terugkerende motieven die symbool staan voor een bepaald personage of concept verschijnen in alle opera's van Dvořák, maar nergens zijn ze zo belangrijk als hier. Desalniettemin is er amper een passage in *Rusalka* waarvan men zich zou kunnen inbeelden dat ze door Wagner werd geschreven. Dvořák's ritmische vitaliteit was de Duitse meester in ieder geval vreemd. En in vele passages strookt de stijl van *Rusalka* helemaal met de tijdgeest, dus met post-wagneriaanse ontwikkelingen en de heersende trends in de verschillende Europese windstreken. Zo horen we sporen van het Franse impressionisme, of bijvoorbeeld de weloverwogen stijl van Dvořák's jongere Tsjechische collega Leoš Janáček. Maar – en dat is het belangrijkste – wat ook de oorsprong is, de stijl van *Rusalka* is aantrekkelijk, overtuigend, coherent in zijn diversiteit, en garandeert een bijzonder doeltreffende dramatische expressie.

Ontvangst

Net zoals de andere opera's van Dvořák verwierf *Rusalka* traag bekendheid in het buitenland – om redenen die echter geen betrekking hadden op de aard en de kwaliteit van het werk. Een van deze redenen is een bijzonderheid die door de Tsjechische critici werd geprezen: de vermeende Tsjechische specificiteit van de opera, waardoor buitenlandse

critici veronderstelden dat het werk niet te begrijpen zou zijn voor een buitenlands publiek. In werkelijkheid kan enkel de finesse van de poëzie van Kvapil niet ten volle door buitenlanders gewaardeerd worden en, in sommige passages, Dvořáks gedetailleerde uitdrukking van die poëzie in zijn muziek – zijn precieze muzikale declamatie van de Tsjechische taal en de betekenis van sommige woorden op het moment dat deze worden gebruikt. (Maar hoeveel niet-Italianen kunnen dergelijke finesses in Verdi's opera's ten volle naar waarde schatten?)

Dat de veronderstelde onverstaanbaarheid van Tsjechische opera's bij buitenlanders geen afdoende verklaring biedt voor hun onderwaardering over de grenzen heen, blijkt uit het grote succes van Janáček's opera's. Maar in tegenstelling tot Janáček's opera's, lijdten de opera's van Dvořák nog onder een ander vooroordeel, dat ontstond op Tsjechische bodem en nog werd versterkt in het buitenland door de omstandigheden waarin Dvořák op de internationale muziekcène debuteerde: dit tweede vooroordeel is het idee dat Dvořáks grote kracht in de instrumentale muziek ligt, en zeker niet in het domein van de opera.

Dvořáks instrumentale en dramatische muziek

Vreemd genoeg ontsproot dit vooroordeel aan de pen van de Tsjechische criticus Ludevít Procházka in 1873 – een moment waarop nog geen enkele opera van Dvořák was uitgevoerd en Procházka zelf wild enthousiast was over het grootste vocale werk dat Dvořák tot dan toe had geschreven, de *Hymnus* (Ode) voor koor en orkest. Het vooroordeel dat Dvořák hoofdzakelijk een componist van instrumentale muziek was, is niet alleen in tegenpraak met de hoeveelheid vocale muziek die hij componeerde, maar ook met de rol die de vocale muziek speelde in de evolutie van zijn carrière. Ook Procházka zelf ontkrachtte zijn bedenkingen bij Dvořáks dramatische talent kort nadat hij ze had uitgesproken, en baseerde zich toen op de eerste twee opera's van Dvořák die werden uitgevoerd: *De koning en de kolenbrander* (*Král a uhřir*) in 1874 en *Vanda* in 1876. Als deze criticus Dvořáks laatste vier opera's nog had kunnen meemaken (inclusief *Rusalka*), dan had hij zijn mening ongetwijfeld volledig herzien. Maar zoals alle volkswijsheden – in het bijzonder de wijsheden die historici helpen om een universeel getalenteerde kunstenaar toch in een vakje te stoppen – leefden Procházka's uitspraken uit 1873 voort; ze worden zelfs tot op heden nog herhaald.

Buiten de Tsjechische regio's werd de 'marginale' status van Dvořáks opera's bevestigd door de band die de componist had met de mensen die voor hem het pad naar internationale bekendheid hadden geëffend – persoonlijkheden die zelf als iconen van de instrumentale muziek golden, zoals Johannes Brahms en de Weense muziekcriticus Eduard Hanslick. Dvořák vestigde zijn internationale reputatie voornamelijk door de kamermuziek en orkestwerken die zij verdedigden en steunden, en niet-Tsjechische commentatoren lieten zich door dat beeld leiden – terwijl ze eigenlijk amper (of vaak zelfs niet) vertrouwd waren met zijn opera's.

Internationale erkenning

De weg die Dvořáks opera's aflegden naar internationale erkenning, en waarvoor *Rusalka* meestal het pionierswerk verrichtte, was lang en kronkelig. Pas in de jaren 1980 en 1990 dook *Rusalka* eindelijk op in het repertoire van de grote Europese en Amerikaanse operahuizen – bijvoorbeeld met de eerste productie van de opera bij de Wiener Staatsoper in 1987. Sindsdien bleef de reputatie van het werk gestaag groeien. Het lijkt erop dat *Rusalka*, meer dan een eeuw na haar première, eindelijk de verdiende erkenning krijgt en zich niet alleen inschrijft in het pantheon van grote Tsjechische opera's, maar ook in het wereldrepertoire.

Tekst: David R. Beveridge

Vertaling: Geertrui Libbrecht



Teresa Stratas (*Rusalka*) in DNO's *Rusalka* (1976)

ZEEMEERMINNEN EN WATERWEZENS

De oorsprong van de personages van *Rusalka*

Van de antieke Naiaden tot *De kleine zeemeermin* van Hans Christian Andersen: er bestaat een lange traditie van verhalen over vrouwelijke waterwezens. Voor *Rusalka* putten librettist Jaroslav Kvapil en componist Antonín Dvořák uit verschillende bronnen en voorzagen deze van een zeer specifieke *couleur locale*.

Behalve uit *De kleine zeemeermin* (1836) van Hans Christian Andersen en *Die versunkene Glocke* (1896) van Gerhart Hauptmann putte Kvapil ook uit *Undine* (1811), een roman van de Duitse schrijver Friedrich de la Motte-Fouqué (1777-1843). *Undine* was weer geïnspireerd op verschillende Europese verhalen over het waterwezen Melusine, die minstens tot de middeleeuwen teruggaan.

De waternimf

Anders dan *Undine* en veel andere sprookjes over waterwezens, opent *Rusalka* van Kvapil en Dvořák niet in de mensenwereld, maar – net als *De kleine zeemeermin* van Andersen – in een (boven)natuurlijke omgeving. Hoewel waternimfen zich in de verteltraditie regelmatig wreken op de prins die hen heeft bedrogen, zijn zowel de heldin van Andersen als die van Kvapil daartoe niet bereid. Kvapil gaat daarbij nog een stap verder en laat de berouwvolle Prins zelf naar Rusalka toekomen. Hij offert zichzelf op om te boeten voor zijn ontrouw en een moment van ware liefde te ervaren alvorens te sterven.

Rusalka van Kvapil is, anders dan het hoofdpersonage van Andersen, geen zeemeermin, maar een waternimf (of watergeest), in het Tsjechisch een *vila*. Ze is vormloos, en behoort zo sterk tot de waterwereld dat de prins niet weet dat ze hem omhelst wanneer hij een duik in het water neemt. En waar Andersens zeemeermin een luchtgeest wordt, met een nieuwe kans op een onsterfelijke ziel, wordt Rusalka een *bludička* – een dwaallicht of *ignis fatuus*. Deze lichteffecten, die tegenwoordig toegeschreven worden aan methaangas dat in aanraking met fosfine ontbrandt, waren te zien boven moerassige gebieden en brachten reizigers in verwarring – en leidden soms tot hun dood in het moeras.

Dans

In veel verhalen over waterwezens, waaronder *De kleine zeemeermin*, beschikt het hoofdpersonage over uitzonderlijke dansvaardigheden. Dit aspect van het verhaal wordt onder meer benadrukt in het bekende ballet *Ondine* van Hans Werner Henze. In de versie van Kvapil en Dvořák neemt Rusalka echter, ook wanneer ze benen heeft, niet deel aan de hoofse, menselijke danswereld. Praktisch alle wezens op aarde (voor zover ze met benen geboren zijn) krijgen in de opera dansmuziek toebedeeld, behalve Rusalka. De Polonaise in de tweede akte benadrukt dan ook sterk haar vervreemding van de mensenwereld.

Vodník

De figuur van Vodník – een “zelený hastrman”, “groene waterman” – genoot algemene bekendheid bij de Tsjechen, en kwam in 1844 voor in het gedicht “Vodník” van Božena Němcová (1820-62). In haar gedicht waarschuwt een moeder haar mooie dochter om niet in het meer te zwemmen, omdat Vodník haar anders naar beneden zal trekken. Karel Jaromír Erben vertelde een veel grimmiger versie van het verhaal in zijn “Vodník”. De ballade maakte deel uit van zijn gedichtenbundel *Kytice*, gepubliceerd in 1853. Componist Zdeněk Fibich (1850-1900) maakte in 1883 een melodrama op Erbens “Vodník”, en Dvořák schreef in 1896 zijn toongedicht *Vodník*. Erbens Vodník verschilt sterk van de Vodník in Kvapils *Rusalka*. De Watergeest van Erben is wraakzuchtig en gewelddadig. Nadat zijn menselijke vrouw hem, haar kind en de waterige diepten heeft verlaten om voorgoed naar haar moeder terug te keren, rukt hij het hoofd van het kind af en smijt het lichaam tegen de woning van de moeder.

Er zijn weinig overeenkomsten tussen de Vodník van Erben en die van Kvapil, want hoewel Kvapils Vodník in het tweede bedrijf wraak zweert, is hij elders een zachtvaardige, liefdevolle en vaderlijke (of zelfs grootvaderlijke) figuur. In sommige Tsjechische volksverhalen wordt hij ook enigszins komisch afgeschilderd: hij helpt dorpelingen en begeeft zich op het land, waar hij niet van mensen te onderscheiden is, afgezien van een onophoudelijk watergedruppel aan de onderkant van zijn jasje. Op het land maakt hij menselijke meisjes op vriendelijke wijze het hof, zonder geweld. Kvapils Vodník kan het water daarentegen niet verlaten, en net als in sommige Boheemse verhalen heeft hij alleen kracht in het water: als hij op de oever zit, raakt hij verzwakt. Vanuit het water kan Kvapils Vodník speels dreigen om een Bosnimf de diepte in te sleuren, maar het is een veilig spel dat de betrokkenen graag meespelen.

Ježibaba

Kvapils Ježibaba heeft geen tegenhanger in de roman van Fouqué. Ze lijkt eerder op personages in de vertellingen van Hauptmann en Andersen. Ook in de Slavische folklore is ze prominent aanwezig. In het Tsjechisch zijn er verschillende woorden voor heks. Een *čarodějnice* is een stereotype oude, lelijke, gemene, kakelende heks, zoals die in *Hänsel und Gretel*. Een *kouzelnice*, het woord dat de Koksjongen in de derde akte gebruikt om Rusalka te beschrijven, is beter te vertalen als tovenaars, want een *kouzelnice* is meestal mooi. Meestal is ze ook vriendelijk, maar niet in het geval van Rusalka, volgens de Koksjongen. Er is daarnaast in het Tsjechisch ook een *polednice*, een middagheks (verwant

aan de ‘Witte Wieven’ en bekend uit Dvořáks toongedicht *De middagheks*). Zij is lelijk, oud en angstaanjagend. Zij is vereeuwigd in een andere ballade van Erben in *Kytice*. Een *ježibaba* is ook een oude, lelijke heks, maar zij is een typisch Slavisch verschijnsel, in Rusland bekend als *Baba Yaga*, en onder verschillende andere namen in het Slavische taalgebied. Het gemeenschappelijke element in de verschillende talen is *baba*, wat ‘oude vrouw’ of ‘grootmoeder’ betekent, en meestal een negatieve connotatie heeft. (Daarom wordt in het Tsjechisch liever het verkleinwoord *babička* gebruikt om over iemands grootmoeder te spreken).

Ježibaba/Baba Yaga is de lelijke heks die in een hut op kippenpoten woont, vereeuwigd in Moessorgski’s *Schilderijtentoonstelling*. Hoewel ze gevaarlijk is, wordt ze soms opgezocht voor advies en hulp. De heks van Kvapil gebruikt de woorden *čury mury fuk* voor haar bezwering. Uit volksverhalen kennen Tsjechen dit eerder als *čory mory fuk* of *čary mary fuk*, afhankelijk van de regio. Het woord *čary* betekent tovenarij of hekserij. ‘Hekserij beoefenen’ is *čarovat*. Een *máry* is een lijkbaar of doodskist. *Fuk* is verwant met *foukat*, ‘blazen’. Terwijl figuren als Rusalka en Vodník verder terug te leiden zijn in de geschiedenis, is Ježibaba een recenter fenomeen. Zij maakte haar opgang in negentiende-eeuwse Slavische verhalen, en in het bijzonder in de Tsjechische verhalen van Erben, Hanuš, Němcová, Heyduk en anderen.

De Hajný en de Kuchtík – de Jachtopziener en de Koksleerling – zijn typische komische figuren, niet bijzonder Tsjechisch, hoewel Dvořák ze Tsjechisch kleurt met zijn Smetana-achtige muziek.

Bosgeesten, of bosnimfen, de *lesní žínky*, hebben net als waternimfen een zeer oude oorsprong. De oude Grieken hadden vrij gedetailleerde beschrijvingen van nimfen, afhankelijk van de plant, boom, watermassa, enz. die zij bewoonden of bezochten. Sommigen vertalen Kvapils *lesní žínky* dan ook bij voorkeur als *dryaden*, naar de Griekse nimfen die in eikenbomen woonden (of de kastanjeboom bewonende nimf uit Hans Christian Andersens sprookje “De Dryade” uit 1868, die in de ban is van de menselijke wereld en door haar verlangen ten gronde gaat), maar Kvapils *žínky* zijn in werkelijkheid meer algemene boswezens, die vrij rondfladderen en niet beperkt zijn tot bepaalde bomen.

Tekst: Naar Timothy Cheek, *Rusalka: A Performance Guide with Translations and Pronunciation* (2009).
Vertaling: Laura Roling

NIEMAND IS IMMUUN

Over het belang van schoonheid



Mensen doen extreme dingen in de naam van schoonheid. Ze investeren er een groot deel van hun vermogen in en riskeren er zoveel voor, dat je zou denken dat hun levens ervan afhangen.

In Brazilië zijn er meer deur-tot-deurverkopers van cosmetica dan soldaten in het leger. In de Verenigde Staten wordt meer geld uitgegeven aan schoonheid dan aan onderwijs of sociale voorzieningen. Iedere minuut worden er over de hele wereld immense hoeveelheden make-up verkocht: 1.484 tubes lippenstift en 2.055 potjes huidverzorgingsproducten. De San in de Kalahariwoestijn in Afrika gebruiken zelfs tijdens hongersnoden dierlijke vetten om hun huid te hydrateren, en in 1715 braken er rellen uit in Frankrijk toen het gebruik van bloem als haarpoeder voor aristocraten tot een voedseltekort leidde. Het hamsteren van bloem voor schoonheidsdoeleinden werd pas door de Franse Revolutie de kop ingedrukt.

Uiterlijk

Is de wereld in de greep van massawaanzin of is dit gedrag volkomen logisch? Diep van binnen weten we het eigenlijk allemaal: niemand kan weerstand bieden aan uiterlijkheden. Zelfs als we alle nummers van *Vogue*, *GQ* en *Details*, en alle afbeeldingen van modellen als Kate Moss, Naomi Campbell en Cindy Crawford op de brandstapel zouden gooien, zouden beelden van jeugdige, perfecte lichamen zich in onze hoofden nestelen en een verlangen opwekken om zelf zulke lichamen te verwerven. Niemand is er immuun voor. Toen Eleanor Roosevelt werd gevraagd of er iets was dat ze betreurde in haar leven, was haar antwoord schrijnend: ze zei dat ze graag knapper was geweest. Het is een ontzuierende uitspraak van een van de meest gerespecteerde en gewaardeerde vrouwen, die zeker een leven met veel voldoening heeft geleid. En deze klacht beperkt zich niet tot vrouwen. In zijn autobiografische trilogie *Kindertijd*, *Jongensjaren* en *Studentenjaren* schreef Leo Tolstoj: "Ik ervoer vaak momenten van wanhoop. Ik stelde me voor dat er geen geluk op aarde bestond voor een man met zo'n brede neus, zulke dikke lippen en zulke kleine grijze ogen

als de mijne... Niets heeft zo'n opvallende invloed op de ontwikkeling van een man als zijn uiterlijk, en niet zozeer zijn feitelijke uiterlijk als wel de overtuiging dat het aantrekkelijk of onaantrekkelijk is."

Zichtbaarheid

Het uiterlijk is het meest publieke deel van onszelf. Het is ons sacrament, ons zichtbare zelf waarvan de wereld aanneemt dat het een spiegel is van ons onzichtbare, innerlijke zelf. Deze veronderstelling is misschien niet eerlijk, en ook niet hoe een morele wereld zou moeten oordelen. Maar dat maakt het niet minder waar. We kunnen de gevolgen van de schoonheid niet door ontkenning uitwissen. Schoonheid zal zijn invloed blijven uitoefenen in de wereld – buiten de juridische sfeer, in de wetteloze wereld van de menselijke aantrekkingskracht. Academics mogen het dan wel verbannen uit het intelligente discours en snobs mogen snuiven dat schoonheid triviaal en oppervlakkig is, maar in de echte wereld botst de schoonheidsmythe al snel met de werkelijkheid.

Tekst: Nancy Etcoff, uit: *Survival of the Prettiest* (2000)

Vertaling: Laura Roling



DE DROOMFABRIEK

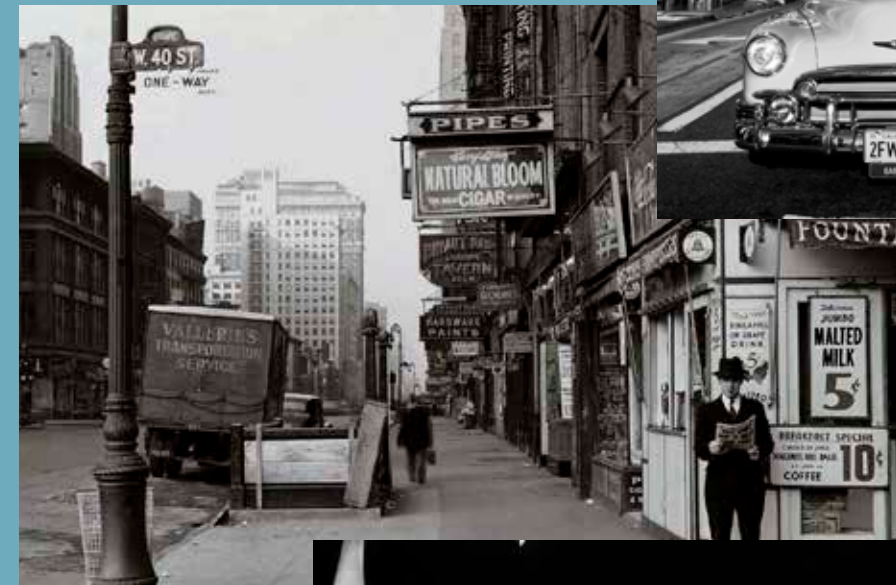
Hollywood of de 'Metropolis of Make-Believe'

In de volksmond wordt 'Hollywood' vaak gebruikt om naar de Amerikaanse filmindustrie te verwijzen, ook al is dit in feite onnauwkeurig en onjuist. Strikt genomen is Hollywood een voorstad van Los Angeles, waar de meeste Amerikaanse filmproductiefaciliteiten zijn gevestigd. Ook verwijst de term eigenlijk alleen naar de productiesector van de Amerikaanse filmindustrie – de hoofdkantoren van de distributienetwerken bevinden zich namelijk in New York – en is het in de moderne tijd een minder nauwkeurige beschrijving dan het tijdens de zogenaamde 'gouden eeuw' van de jaren dertig en veertig was.

Ondanks al deze voorbehouden is het begrip 'Hollywood' vrijwel synoniem geworden met de Amerikaanse film in al zijn aspecten. Hollywood is meer dan de geografische locatie van industriële structuren en productiefaciliteiten; het is een bijnaam geworden voor de filmwereld. Het is ook een teken van een bepaald wereldbeeld; een leverancier van fantasie en escapisme. "Hollywood", merkte de antropoloog Hortense Powdermaker in 1951 op, "houdt zich bezig met de massaproductie van geprefabriceerde dromen."

Het etiket van Hollywood als 'droomfabriek' is blijven hangen, want ondanks de tegenstrijdigheid in de uitdrukking (een droom is een spontane, persoonlijke en unieke ervaring, terwijl een fabriek een productielijn is die identieke producten aflevert voor massaconsumptie), geeft het niettemin uitdrukking aan het idee dat Hollywood in zekere zin inspeelt op de hoop en de wensen van het publiek door kant-en-klare fantasieën te leveren. Hollywood promoot ook zelf zijn eigen imago als de 'Metropolis of Make-Believe' – een beschrijving die ook wordt gebruikt aan het begin van de film *A Star is Born* (1937).

Tekst: James Chapman, uit *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present* (2003)
Vertaling: Jasmijn van Wijnen



HET STREVEN NAAR EEN MOOI LICHAAM

Schoonheid en moraliteit

Schoonheid is belangrijk voor individuen – voor échte mensen – in het leven dat zij leiden. Het is belangrijk, omdat schoonheid het leven beter of slechter maakt. Het is belangrijk, omdat velen van ons er tijd en geld aan besteden. Het is belangrijk, omdat de omvang van de industrieën en de infrastructuur die nodig zijn om het streven naar een mooi lichaam te ondersteunen enorm zijn – van voeding tot mode, van basisverzorging tot cosmetische chirurgie.

Schoonheid is lang verbonden geweest aan moraal, zowel impliciet als expliciet. Uiterlijke schoonheid wordt gezien als representatief voor innerlijke schoonheid – denk bijvoorbeeld aan schilderijen van de deugden als mooie vrouwen – en soms worden de twee zelfs volledig aan elkaar gelijkgesteld. Voor Plato is schoonheid het enige geestelijke ding waarvan we instinctief, van nature, houden, en het is de liefde voor schoonheid die ons op het morele pad zet naar goedheid en morele deugd. Omgekeerd worden lelijkheid en kwaad gelijkgesteld. Het verband tussen schoonheid en goedheid (en lelijkheid en kwaad) is bijzonder duidelijk in de verhalen die wij onze kinderen vertellen, waarin helden en heldinnen jong en mooi zijn en stiefmoeders, trollen en lelijke zussen – ja precies – lelijk.

Disney is een voorbeeld voor deze paradigmatische koppeling van schoonheid met goedheid, zonder dubbelzinnigheid of nuance. De buitenkant moet overeenkomen met de binnenkant: het beest moet een mooie prins worden (hij kan geen beest blijven en geliefd zijn); de boze stiefmoeder moet gestraft worden omdat ze probeert mooi te blijven, omdat ze zich mooi voordoet, of omdat ze probeert te concurreren met de schoonheid van de jongere generatie of deze zelfs probeert te stelen. Goedheid en schoonheid zijn, en waren, dus nauw met elkaar verbonden, en vaak wordt schoonheid symbolisch gebruikt om het goede te vertegenwoordigen. Hoe deze vergelijking zich manifesteert, en wat ze betekent, kan heel verschillend zijn en heeft ook al verschillende vormen aangenomen. Terwijl mooie vrouwen op afbeeldingen misschien de deugden vertegenwoordigden, werden werkelijke, uitzonderlijk mooie vrouwen van vlees en bloed tegelijkertijd verdacht en als potentieel

moreel corrupt beschouwd; als de poort van de duivel. In de hedendaagse cultuur is schoonheid fysiek, met een bijzondere aandacht voor het naakte lichaam en het gezicht in close-up.

Alleen de buitenkant telt

De veronderstelling dat het mooie moreel goed is, blijft niet beperkt tot sprookjes, maar is een veronderstelling die onze verwachtingen van schoonheid op allerlei vlakken blijft voeden. Ondanks mantra's als "het is de binnenkant die telt", is het in een steeds meer visuele en virtuele cultuur, en ongeacht of we denken dat dit zo zou moeten zijn, vaak de buitenkant die telt. Oordelen over het innerlijk, over de persoon, worden gegeven op basis van het uiterlijk. Bovendien telt soms in feite *alleen* de buitenkant: wat innerlijk is, wordt gelijkgesteld aan en bepaald door het uiterlijk. Ik stel dat in dergelijke gevallen schoonheid niet slechts een representatie van goedheid is, maar goedheid is *geworden*. De symbolische aard van de relatie (waarbij schoonheid staat voor goedheid) is kapot: schoonheid is niet langer een stand-in, of een plaatsbewaarder, voor goedheid, maar schoonheid is wat wordt nagestreefd (als doel in zichzelf en als middel dat iets oplevert). Schoonheid wordt op die manier het (ethische) ideaal waarnaar moet worden gestreefd.

Tekst: Heather Widdows, uit *Perfect Me: Beauty as an Ethical Ideal* (2018)

Vertaling: Jasmijn van Wijnen



Raehann Bryce-Davis (Ježibaba)



Karin Strobos (Kuchtlk)

ARTISTIEK TEAM

JOANA MALLWITZ

Dirigent

De Duitse dirigent Joana Mallwitz wordt door critici geroemd als een “uitzonderlijk getalenteerde dirigent”, die vanuit haar positie in de orkestbak de muzikale actie kan vormgeven en animeren als een “decorontwerper in geluid”. Van 2018 tot 2023 bekleedde Mallwitz de functie van Generalmusikdirektor bij het Staatstheater Nürnberg, een functie die ze daarvoor bij Theater Erfurt bekleedde. Met ingang van het seizoen 2023-24 treedt Joana Mallwitz aan als artistiek leider en chef-dirigent van het Konzerthausorchester Berlin. Ze was te gast bij verschillende grote operahuizen en orkesten, waaronder de Salzburger Festspiele, Bayerische Staatsoper, Oper Frankfurt, Opernhaus Zürich, Den Norske Opera en The Royal Opera in Londen. DNO-debuut

PHILIPP STÖLZL

Regisseur

De veelzijdige Duitse regisseur Philipp Stölzl is werkzaam op het vlak van opera, theater en film. Hij begon zijn carrière als decor- en kostuumontwerper, maakte videoclips voor artiesten als Rammstein, Madonna en Mick Jagger en debuteerde in 2002 met zijn speelfilm *Baby*, gevolgd door o.m. *Goethe!*, *Der Medicus*, *Ich war noch niemals in New York* en *Schachnovelle*. In 2005 maakte hij zijn debuut als operaregisseur met een productie van *Der Freischütz*. Vele opera's bij verschillende prestigieuze gezelschappen volgden, waaronder Wagners *Rienzi* en *Parsifal* (Deutsche Oper

Berlin), *Rigoletto* (Bregenzer Festspiele), *Il trovatore* en *Turandot* (Staatsoper Berlin), *Cavalleria rusticana/Pagliacci* (Semperoper Dresden & Salzburger Osterfestspiele) en *Andrea Chénier* (Bayerische Staatsoper München). DNO-debuut

PHILIPP M. KRENN

Regisseur

De Oostenrijkse regisseur Philipp M. Krenn werd opgeleid als acteur en leerde het regisseursvak als assistent van wereldberoemde regisseurs als Robert Carsen, David Alden, Christine Mielitz, Sven Eric Bechtolf en Simon Stone. Hij werkte als co-regisseur met Philipp Stölzl, Alvis Hermanis en Damiano Michieletto aan producties voor de Salzburger Festspiele, de Semperoper Dresden, de Bayerische Staatsoper München, het Teatro La Fenice in Venetië en de Bregenzer Festspiele. Eigen producties zijn onder meer *Pinocchio* (Volksoper Wien), *Peter Grimes* (Hessisches Staatstheater Wiesbaden) en *Orfeo ed Euridice* (Wiener Kammeroper). DNO-debuut

HEIKE VOLLMER

Decor

Heike Vollmer studeerde kostuum- en decorontwerp aan de Hochschule für Bildende Künste in Hamburg en begon haar carrière bij het Berliner Ensemble. Ze werkt regelmatig samen met regisseurs Dominik Günther, György Vidovszky, Sebastian Sommer, Philipp M. Krenn, Thomas Danneemann en Philipp Stölzl. Met

laatstgenoemde werkte ze samen aan o.m. *Frankenstein* (Theater Basel), *Cavalleria rusticana/Pagliacci* (Salzburger Osterfestspiele & Semperoper Dresden), *Faust* (Deutsche Oper Berlin & Aalto-Musiktheater Essen), *Der Phantast* (Staatsschauspiel Dresden), *Andrea Chénier* (Bayerische Staatsoper München) en *Rigoletto* (Bregenzer Festspiele). DNO-debuut

ANKE WINCKLER

Kostuums

Anke Winckler werkt als kostuumontwerper voor film en theater. Ze ontwierp onder meer de kostuums voor de films *Looosers!* (Christopher Roth), *Crazy* (Hans-Christian Schmid), *(T)raumschiff Surprise - Periode 1* (Michael Herbig), *Krabat* (Marco Kreuzpaintner), *Die Vampirschwestern 1+2* (Wolfgang Groos), *Das kleine Gespenst* en *Heidi* (Alain Gsponer), *Bullyparade - Der Film* (Michael Herbig) en *Winnetou* (Philipp Stölzl). Ze ontwierp ook de kostuums voor Philipp Stölzls productie van *Andrea Chénier* voor de Bayerische Staatsoper München. DNO-debuut

JUANJO ARQUÉS

Choreografie

De Spaanse choreograaf Juanjo Arqués beschrijft zichzelf als een kunstenaar die de taal van moderne dans vermengt met invloeden uit nieuwe media, de mythologie, literatuur, architectuur en sculpturale vormen. Bij Het Nationale Ballet was hij van 2017-20 Young Creative Associate. Voor het gezelschap maakte hij onder meer *Consequence* (2012), *Roulette* (2013), *Rewind* (2014), *Homo Ludens* (2017), *Ignite* (2018), *Manoeuvre* (2020) en *Biomimicry* (2020). Voor de Junior Company creëerde hij tot nu toe *Blink* (2015), *Fresas* (2016) en *Fingers in the Air* (2018). Bij De Nationale Opera

werkte hij eerder aan Haydns *Missa in tempore belli* (2021).

SIMON BERGER

Dramaturgie

Simon Berger studeerde Duits en filosofie in Potsdam en Berlijn, evenals dramaturgie aan de Hochschule für Musik und Theater in Leipzig. Als dramaturg bij Theater Basel werkte hij onder meer met regisseurs Christof Loy, Arpád Schillings en Vera Nemirova. Van 2015 tot en met 2022 was hij dramaturg bij de Komische Oper Berlin, waar hij samenwerkte met regisseurs als Barrie Kosky, Benedict Andrews, Harry Kupfer, Jetske Mijnsen, Damiano Michieletto en Andreas Homoki. Momenteel is hij als dramaturg verbonden aan het Nationaltheater Weimar. DNO-debuut

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

PAVEL ČERNOCH

Princ (Prins)

De Tsjechische tenor Pavel Černoch is regelmatig te gast bij toonaangevende Europese operahuizen als Teatro alla Scala in Milaan, Staatsoper Berlin, Deutsche Oper Berlin, Opernhaus Zürich, De Munt in Brussel, Opéra national de Paris, Teatro Real Madrid en de Festivals van Bregenz en Glyndebourne. Op zijn repertoire prijken rollen als Alfredo in *La traviata*, Gabriele Adorno in *Simon Boccanegra*, Rodolfo in *La bohème*, Cavaradossi in *Tosca*, Lenski in *Jevgeni Onjegin*, Števa en Laca in *Jenůfa*, Albert Gregor in *De zaak Makropulos*, Boris in *Kat'á Kabanová* en Jenik in *De verkochte bruid*. Bij De Nationale Opera zong hij eerder Vladimir Igorevitsj in *Prins Igor* (2017) en Laca Klemeň in *Jenůfa* (2018).

ANNETTE DASCH

Cizí kněžna (Vreemde prinses)

De Duitse sopraan Annette Dasch zingt regelmatig bij vooraanstaande internationale operahuizen en festivals. Met haar heldere, geconcentreerde stem geeft ze gestalte aan rollen als Donna Elvira in Mozarts *Don Giovanni*, Eva in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* en Elsa in *Lohengrin* van dezelfde componist. Annette Dasch is thuis bij de Salzburger Festspiele (waar ze in 2006 haar bejubelde debuut maakte), The Royal Opera in Londen, de Metropolitan Opera in New York, het Teatro alla Scala in Milaan, en andere belangrijke operapodia. Bij De Nationale Opera zong ze eerder de titelrol in *Jenůfa*, Chawa in Rudi Stephans *Die ersten Menschen* en Ghita in Zemlinsky's *Der Zwerg*.

JOHANNI VAN OOSTRUM

Rusalka

De Zuid-Afrikaanse sopraan Johanni van Oostrum viert wereldwijd successen met haar vertolkingen van rollen van Strauss, Wagner, Mozart en Janáček. Haar repertoire omvat Elsa in *Lohengrin*, Leonore in *Fidelio*, evenals de titelrollen in Strauss' *Salome* en Janáček's *Jenůfa* en *Kat'á Kabanová*. Ze werkte eerder samen met dirigenten als Sir Simon Rattle, Ivor Bolton en Adam Fisher en regisseurs zoals Tobias Kratzer, Barrie Kosky en Vera Nemirova. Bij De Nationale Opera zong ze eerder de rol van Die Marschallin in *Der Rosenkavalier* (2011) en die van Agathe in *Der Freischütz* (2022).

RAEHANN BRYCE-DAVIS

Ježibaba

De Amerikaanse mezzosopraan Raehann Bryce-Davis beschikt over een indrukwekkende stem en een avontuurlijk repertoire dat reikt van Donizetti tot Philip Glass. Ze zong onder meer Kristina in *De zaak Makropulos*, Mrs. Alexander in *Satyagraha*, Sara in *Roberto Devereux*, Eboli in *Don Carlo*, Azucena in *Il trovatore*, Amneris in *Aida*, Der Komponist in *Ariadne auf Naxos*, La zia principessa in *Suor Angelica* en Baba the Turk in *The Rake's Progress* bij gezelschappen als Opera Vlaanderen, Teatro Massimo di Palermo, Staatstheater Nürnberg, LA Opera en The Metropolitan Opera in New York. DNO-debuut

MAXIM KUZMIN-KARAVAEV

Vodník (Watergeest)

De Russische bas Maxim Kuzmin-Karavaev zingt regelmatig bij toonaangevende operahuizen, waaronder Bayerische Staatsoper München, Het Bolsjoi Theater in Moskou, Teatro Real Madrid, Semperoper Dresden, Opernhaus Zürich en het Grand Théâtre de Genève. Op zijn repertoire staan rollen als Monterone in *Rigoletto*, Il conte Rodolfo in Bellini's *La sonnambula*, Don Basilio in *Il barbiere di Siviglia*, Pimen in *Boris Godoenov*, Raimondo in *Lucia di Lammermoor*, en Colline in *La bohème*. Bij De Nationale Opera zong hij eerder in Verdi's *Messa da Requiem*, in regie en choreografie van Christian Spuck.

ERIK SLIK

Hajný (Jachttopziener)

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. 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*, *The Seven Deadly Sins* en *Der Rosenkavalier*.

KARIN STROBOS

Kuchník (Koksjongen)

De Nederlandse mezzosopraan Karin Strobos behoorde van 2009 tot 2011 tot het vaste ensemble van Opera Zuid, en van 2014 tot 2019 tot het solistenensemble van het Aalto-Musiktheater in Essen. Op haar repertoire staan rollen als Cherubino in Mozarts *Le nozze di Figaro*, Suzuki in Puccini's *Madama Butterfly*, Hänsel in Humperdinck's *Hänsel und Gretel* en Siébel in Gounod's *Faust*. Strobos zong bij De Nationale Opera eerder de rollen van Octavian in *Der Rosenkavalier* (2011), Flora in *La traviata* (2013), Phénice in *Armide* (2013), Fortuna in *The New Prince* (2017) en Karolka in *Jenůfa* (2018).

INNA DEMENKOVA

Lesní žínka (Eerste bosnimf)

De Russische sopraan Inna Demenkova studeerde in 2015 af aan het Moscow Regional Basic College of Music en in 2020 aan de Victor Popov Academy of Choral Art. Sinds het seizoen 2021-22 is Inna lid van De Nationale Opera Studio. Bij De Nationale Opera stond ze eerder op het podium als Zweite Zofe in *Der Zwerg*, Annina in *La traviata*, de vrouwelijke hoofdrol in *Denis & Katya* en Frasquita in Bizets *Carmen*. Ook was ze een van de solisten in *Ändere die Welt!* binnen het Opera Forward Festival.

ELENORA HU**Jiná žínka (Tweede bosnimf)**

De Nederlandse sopraan Elenora Hu werd geboren in Delft. Na haar opleiding Engelse Taal en Cultuur aan de Universiteit Leiden richtte ze zich op haar zangstudie aan het Utrechts Conservatorium. In 2021 maakte ze haar debuut bij De Nationale Opera in *Hoe ANANSI the stories of the world bevrijdde* en won ze de TV-operawedstrijd ARIA van Omroep Max, waarmee ze een studiebeurs ontving voor De Nationale Opera Studio. Ze vertolkte rollen als Second Woman/First Witch in *Dido and Aeneas* in Paradiso, Prinses Galathea in *Operetta Land* en een solistische rol in *Ändere die Welt!* binnen het Opera Forward Festival.

MAYA GOUR**Třetí žínka (Derde bosnimf)**

De Israëlisch-Portugese mezzosopraan Maya Gour rondde haar muzikale opleiding af aan de Mannes School of Music in New York. In het seizoen 2020-21 begon ze aan haar traject bij De Nationale Opera Studio. Bij De Nationale Opera zong Maya de rollen van Dritte Zofe in *Der Zwerg*, Flora in *La traviata*, Ein Page der Herodias in *Salome* en Muriel in de wereldpremière van Alexander Raskatovs *Animal Farm*. Bij de Nederlandse Reisopera was ze te gast als Hänsel in Humperdincks *Hänsel und Gretel*. In het seizoen 2023-24 treedt Maya toe tot het solistenensemble van Oper Köln.

GEORGIY DERBAS-RICHTER**Lovec (Jager)**

De Oekraïense bariton Georgiy Derbas-Richter studeerde aan het Conservatorium van Kiev en kwam in het voorjaar van 2022 naar Nederland om auditie te doen voor De Nationale Opera Studio. Toen de oorlog in zijn vaderland uitbrak, kon hij dankzij fondsenwerving vervroegd tot de Studio worden toegelaten. Hij zong bij De Nationale Opera onder meer de rol van Second Witch in *Dido and Aeneas* in poptempel Paradiso, Morales in Bizets *Carmen* en Curio in Händels *Giulio Cesare*.



Maquette decorontwerp | Model set design



Maquette decorontwerp | Model set design

PRODUCTIETEAM

Assistent-dirigent

Aldert Vermeulen

Assistent-regisseur

Meisje Barbara Hummel

Isabel Schröder

Avondregie

Meisje Barbara Hummel

Stagiair regie

Tiara Kobald

Associate lichtontwerper

Cor van den Brink

Repetitoren

Jan-Paul Grijpink

Irina Sisoyeva

Amy Chang (Opera Studio)

Taalcoach

Lada Valešová

Taalcoach koor

Helena Rous

Assistent-koördinator

Ad Broeksteeg

Voorstellingsleiding

Joost Schoenmakers

Marjolein Bergsma

Pieter Loman

Emilia Caron (stagiair | intern)

Artistieke planning

Margot Vervliet

Orkestinspecteur

Harriet van Uden

Peter Tollenaar

Assistent decorontwerper

Simon Schabert

Assistent kostuumproductie

Jojanneke Gremmen

Eerste toneelmeester

Edwin Rijs

Eerste belichter

Ilanthe van der Hoek

Voorman Rekwisieten

Peter Paul Oort

Eerste kleder

Sandra Bloos

Eerste grimeur

Frauke Bockhorn

Geluidstechnicus

Arnout Verdonk

Dramaturgie

Laura Roling

Titelregie

Eveline Karssen

Bediening boventiteling

Irina Trajkovska

Productievoorbereider

Mark van Trigt

Productieleiding

Edgar Lamaker

KOOR VAN DE NATIONALE OPERA

Sopranen

Esther Adelaar

Ineke Berends

Lisette Bolle

Else-Linde Buitenhuis

Jeanneke van Buul

Caroline Cartens

Nicole Fiselier

Melanie Greve

Oleksandra Lenyshyn

Simone van Lieshout

Tomoko Makuuchi

Sara Moreira Marques

Elizabeth Poz

Kiyoko Tachikawa

Alten

Irmgard von Asmuth

Elsa Barthas

Daniëlla Buijck

Rut Codina Palacio

Valérie Friesen

Yvonne Kok

Fang Fang Kong

Maria Kowan

Liesbeth van der Loop

Itzel Medecigo

Sophia Patsi

Marieke Reuten

Klarijn Verkaart

Ruth Willemse

Tenoren

Thomas de Bruijn

Frank Engel

Milan Faas

John van Halteren

Tigran Matinyan

Richard Prada

Mirco Schmidt

François Soons

Julien Traniello

Rudi de Vries

Bassen

Bora Balci

Jorne van Bergeijk

Jeroen van Glabbeek

Agris Hartmanis

Hans Pieter Herman

Dominic Kraemer

Christiaan Peters

Jaap Sletterink

René Steur

Harry Teeuwen

DANSERS

Lucia Marthas Institute for Performing Arts

Dance captain

Cody Schuitemaker

Dansers

Jessy Cuello

Britt Gerrits

Amarise Jazbek

Stijn Holewijn

Tycho Lemmen

Noah Mollet

Kim Nieuwenburg

Dereck Pieter

Collin Sanders

Iris Shlomo

Noey Viereck

Ian Vrolijk

Lieke Vrugteman

FIGURATIE

Claudia Buser

Keerthi Basavarajaiah

Liza Zhukova

Evelien Emmens

Floor Scholten

Sabine van der Helm

Earl Daniel

Creso Euclides

Renato Bertolino

Mike Wijdenbosch

Frans Dam

Johnathan Rogers

Dick Addens

Alexey Shkolnik

KONINKLIJK CONCERTGEBOUWORKEST

Eerste viool

Liviu Prunaru
Tjeerd Top
Marijn Mijnders
Ursula Schoch
Marleen Asberg
Tomoko Kurita
Henriëtte Luytjes
Borika van den Booren
Marc Daniel van
Biemen
Mirte de Kok
Junko Naito
Benjamin Peled
Nienke van Rijn
Jelena Ristic
Valentina Svyatlovskaya
Michael Waterman

Tweede viool

Caroline Strumphler
Anna de Veij Mestdagh
Elise Besemer
Leonie Bot
Coraline Groen
Sanne Hunfeld
Mirelys Morgan
Verdecia
Sjaan Oomen
Jane Piper
Eke van Spiegel
Joanna Westers
Alessandro Di
Giacomo
Caspar Horsch
Peter Brunt

Altviool

Santa Vizine
Saeko Oguma
Frederik Boïts
Roland Krämer
Guus Jeukendrup
Martina Forni
Yoko Wada
Edith van Moergastel
Jeroen Woudstra
Francisco Javier
Rodas Sanchez
Sofie van der Schalie
Judith Wijzenbeek

Cello

Tatjana Vassiljeva-
Monnier
Johan van Iersel
Benedikt Enzler
Chris van Balen
Joris van den Berg
Christian Hacker
Maartje-Maria den
Herder
Boris Nedialkov
Clément Peigné
Honorine Schaeffer

Contrabas

Dominic Seldis
Théotime Voisin
Rob Dirksen
Léo Genet
Felix Lashmar
Georgina Poad
Nicholas Schwartz
Olivier Thiery

Fluit

Emily Beynon
Julie Moulin
Vincent Cortvrint

Hobo

Alexei Ogrintchouk
Miriam Pastor Burgos
Nicoline Alt

Klarinet

Calogero Palermo
Hein Wiedijk
Davide Lattuada

Fagot

Andrea Cellacchi
Helma van den Brink

Hoorn

Katy Woolley
Laurens Woudenberg
Fons Verspaandonk
Jaap van der Vliet
Sergueï Dovgaliouk

Trompet

Omar Tomasoni
Bert Langenkamp
Jacco Groenendijk

Trombone

Bart Claessens
Raymond Munnecom
Sebastiaan Kemner

Tuba

Perry Hoogendijk

Pauken

Tomohiro Ando

Slagwerk

Mark Braafhart
Bence Major
Herman Rieken

Harp

Saskia Rekké

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. Regelmatig 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.

KONINKLIJK CONCERTGEBOUW-ORKEST

Het Koninklijk Concertgebouworkest wordt gerekend tot de absolute wereldtop. Bij de geroemde klank van het orkest speelt de bijzondere akoestiek van Het Concertgebouw een belangrijke rol. Bepalend is ook de invloed van de orkestmusici en de tot nu toe zeven chef-dirigenten: Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons en Daniele Gatti. In juni 2022 werd aangekondigd dat Klaus Mäkelä zich aan het orkest verbindt als artistiek partner met ingang van het seizoen 2022-23, en als chef-dirigent vanaf 2027.

Het Concertgebouworkest geeft jaarlijks zo'n 80 concerten in Het Concertgebouw en 40 op andere belangrijke podia. Daarnaast bereikt het muziekliefhebbers wereldwijd met video's, streams, radio- en tv-uitzendingen en vele honderden cd's en dvd's. De Academie van het Concertgebouworkest leidt talentvolle jonge musici op voor het orkestvak. In Concertgebouworkest Young komen verborgen talenten van 14 tot en met 17 jaar uit heel Europa samen.

LUCIA MARTHAS INSTITUTE FOR PERFORMING ARTS

Het Lucia Marthas Institute for Performing Arts (LMIPA) is een onderwijsinstituut voor iedereen met talent. LMIPA richt zich op het drieluik van de performing arts: dans, acteren en zang. Het LMIPA biedt drie opleidingsroutes: HBO, MBO en Vooropleiding.

LMIPA werd in 1983 door Lucia Marthas opgericht als een kleine particuliere balletschool met één studio in een voormalig woonhuis aan de Van Woustraat in Amsterdam. Vanaf het prille begin heeft LMIPA altijd een eigen koers gevaren. Het LMIPA is een instituut dat midden in het werkveld én de samenleving staat. Het laten excelleren van talent staat centraal in het onderwijs.

NATIONALE OPERA & BALLET HELPT GEVLUCHTE ARTIESTEN

WE HEBBEN UW STEUN NODIG!

Nationale Opera & Ballet biedt dansers en zangers die getroffen zijn door de oorlog in Oekraïne zogenaamd 'artistiek asiel'. We openen onze deuren om gevluchte artiesten op te vangen die in hun eigen land niet meer hun kunstvorm kunnen beoefenen. Per 1 april 2022 zijn voor zes dansers en zes zangers extra plaatsen gecreëerd bovenop de bestaande formatie van onze gezelschappen. Deze artiesten krijgen een veilig onderkomen in ons huis om te trainen, zich te blijven ontwikkelen en zich op de toekomst te richten. De kosten om deze artiesten op te vangen komen bovenop onze lopende begroting. Daarom zijn wij met urgentie op zoek naar extra financiële steun om deze gevluchte artiesten een volwaardige plek te kunnen bieden in onze gezelschappen. We hopen van harte dat u aan dit initiatief wilt bijdragen. Zo kunnen deze artiesten hun droom blijven waarmaken.



Maksym Nazarenko



Victoria Glazunova



Kate Myklukha



Polina Loshchylina

STICHTING NATIONALE OPERA & BALLET FONDS
 IBAN NL20 ABNA 0540179523 o.v.v. NO&B helpt vluchtelingen
 Kijk op www.operaballet.nl/helptvluchtelingen of neem contact
 via steun@operaballet.nl.



Scan de QR-code en
doneer direct!



Maxim Kuzmin-Karavaev (Vodník)



Philipp M. Krenn & Chorus of Dutch National Opera

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



Deze productie is onderdeel van

HOLLAND
FESTIVAL

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

o A
D M
o 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

V
J
F
J
A
A
R
S
A
M
E
N
W
E
R
K
I
N
G



www.houthoff.com



ENGLISH ▶

IN A NUTSHELL



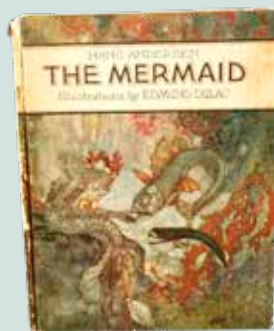
Antonín Dvořák

ANTONÍN DVOŘÁK

Composer Antonín Dvořák (1841-1904) found fame as a Czech 'national' composer who was able to combine Bohemian folk music with the latest developments in the international music scene. He achieved renown above all for his instrumental compositions. *Rusalka* is his best-known opera. It includes the popular 'Song to the Moon', in which Rusalka beseeches the moon to tell the man she loves that she is waiting for him. In *Rusalka*, Dvořák has composed exceptionally poetic and sensual music, bringing nature, nymphs and water

spirits to life in a wonderfully expressive pallet of sounds.

- Read more about Dvořák and his opera in the timeline on page 64 and in the interview with the conductor Joana Mallwitz on page 73

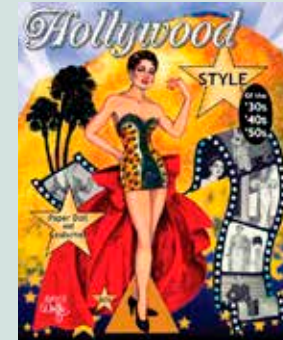


THE LITTLE MERMAID

From Homer's *Odyssey* to Hans Christian Andersen's *The Little Mermaid*, there is a long tradition of tales of water creatures who enchant men with their seductive skills, and often their beguiling singing too, luring them to their deaths — whether in

revenge or otherwise. In addition to *The Little Mermaid* (1836) and *The Sunken Bell* (1896) by Gerhart Hauptmann, *Rusalka*'s librettist Jaroslav Kvapil also drew inspiration from *Undine* (1811), a novel by the German author Friedrich de la Motte-Fouqué, and the Czech fairy-tale ballads of Karl Jaromír Erben.

- Read more about the various sources for the story of *Rusalka* and the characters on page 81



RUSALKA GOES TO HOLLYWOOD

In the staging by the directors Philipp Stölzl and Philipp M. Krenn, there are no water spirits, fantastical woods or magical metamorphoses. Instead we see a Rusalka on the margins of society in the big city, who dreams of the world she sees on the cinema screen and would do anything to be part of it. She gets help from the witch Ježibaba, who in this version of the opera has a multifunctional hairdresser's where customers come not just for a haircut or shave but also for far more radical procedures.

- Read more about this interpretation of *Rusalka* in the interview with Philipp Stölzl and Philipp M. Krenn on page 69

HOLLYWOOD: THE DREAM FACTORY

Hollywood does not just produce films: it nurtures dreams and the longing for a different life full of success and happiness in love. Film is the only bright spot in Rusalka's life, as it was for the many people who sought sanctuary in the alternative world of Hollywood during the economic crisis of the 1930s.

- Read more about Hollywood as a dream factory on page 88

BEAUTY

While we would like to embrace the cliché "it's what is inside that counts", we cannot deny the importance of external appearances. Our appearance is the visible self that others see and assume is a reflection of the invisible inner self. That is why we want so badly to be able to manipulate and control our appearance. There is now a huge industry and infrastructure only too happy to help us do that, whether it's through diet, fashion and sport, grooming or cosmetic surgery.

- Read more about the human obsession with beauty and external appearances on page 85 and page 91

THE STORY

I

Rusalka is sad: she is in love with a prince who is not even aware of her existence. She would do anything to meet him and become part of his world. In desperation, Rusalka turns to the witch Ježibaba, whom she begs to transform her. Ježibaba agrees, but in return Rusalka will have to lose her voice. What's more, if she fails to win the prince's heart she will be doomed for eternity. Rusalka agrees to the terms, and the transformation takes place. When the prince sees her, he is immediately captivated by her.

II

In the prince's world, preparations are being made for a large celebration. The prince's passion for Rusalka soon evaporates: he is repulsed by the coldness of her body and her silence. When a human princess arrives, it doesn't take long for the prince to fall for her instead. He only has eyes for her and rejects Rusalka. Distraught, Rusalka leaves.

III

Rusalka is back in her own world but she no longer feels at home there either. Ježibaba appears and urges her to kill the prince. Rusalka refuses to do so. Meanwhile, the prince has come to his senses and returns to Rusalka in despair. He is full of remorse and asks her for a kiss. Rusalka warns him that it could be fatal. The prince insists — and dies in her arms.



TIMELINE

Antonín Dvořák



Antonín Dvořák

8 SEPTEMBER 1841

Antonín Leopold Dvořák is born on 8 September 1841 in Nelahozeves, a village in Bohemia (then part of Austria, now in the Czech Republic). His first violin teacher is his father, an innkeeper and butcher. By the age of five, he is playing dance tunes at the inn.

1857

In 1857, 16-year-old Dvořák moves to Prague to study at the organ school there. In the years that follow, he struggles to make a living by teaching and playing the viola in ensembles.

8 FEBRUARY 1863

Richard Wagner comes to Prague to conduct a concert with a selection from his oeuvre. The orchestra includes Dvořák playing the viola.

30 MAY 1865

On 30 May 1866, *The Bartered Bride* by the Czech composer Bedřich Smetana premieres in the Provisional Theatre (which later became the National Theatre). This opera goes on to become an international success and the prime example of Czech national opera. Once again, Dvořák is in the orchestra pit playing the viola.

1874

Dvořák wins the Austrian State Prize for Composition, which was set up especially for penniless musicians and is worth a substantial sum of money. The jury includes the composer Johannes Brahms, who later becomes an enthusiastic advocate of Dvořák's music, bringing the Czech composer into contact with his good friend and publisher Fritz Simrock. Dvořák also wins the Austrian State Prize in 1876 and 1877 with his submissions.



Henry Burleigh

1878

His *Slavonic Dances, opus 46* (originally a piano duet, later arranged for orchestra) brings Dvořák international fame and results in various international commissions and trips. At the request of his publisher Simrock, Dvořák composes another series of *Slavonic Dances, opus 72* in 1886.

1892-1895

At the invitation of Jeanette Thurber, the founder and patron of the National Conservatory of Music, Dvořák travels to New York to head the institute. His task includes setting up a national school of music in America following the Czech model. Dvořák is convinced the musical traditions of the indigenous people and the African-American community should play an important role in that school. The Black composer Henry Burleigh introduces Dvořák to African-American spirituals.

16 DECEMBER 1893

Dvořák's *Ninth symphony, 'From the New World'*, a work commissioned by the New York Philharmonic Orchestra, premieres in Carnegie Hall. The work gets an ecstatic reception and has remained part of the core symphony repertoire through to today.

1896

Dvořák composes what is known as the Erben cycle, four symphonic poems on fairy-tale-like ballads by the Czech poet Karel Jaromír Erben. One of these tone poems is entitled *Vodník* and tells the story of the Water Goblin, who also plays an important role in *Rusalka*.



31 MARCH 1901

Dvořák's ninth opera, *Rusalka* – he wrote ten in total – premieres in the National Theatre in Prague. For a long time, *Rusalka*'s success is mainly limited to Czech audiences. Only in the second half of the twentieth century does the opera become popular on the international stage.



1 MAY 1904

Just over a month after the premiere of his tenth opera, *Armida*, Dvořák dies at the age of 62.



Gwendolyn Killebrew & Ivo Židek in *Rusalka* (1976)

4 NOVEMBER 1976

Dutch National Opera presents a production of *Rusalka* for the first time. The conductor is Bohumil Gregor, and Václav Kaslík is responsible for the stage direction. Teresa Stratas sings *Rusalka* and Sir Willard White sings *Vodník*.

2 JUNE 2023

After nearly 50 years, *Rusalka* returns to Dutch National Opera. It is the first performance of the opera in the current theatre, Dutch National Opera & Ballet, which opened in 1986 as the Muziektheater.



Pavel Černoch (Prince)



RUSALKA'S HOLLYWOOD DREAM

Interview with directors Philipp Stölzl and Philipp M. Krenn

Together, Philipp Stölzl and Philipp M. Krenn build visually impressive, incredibly detailed theatrical worlds. Their take on Dvořák's *Rusalka* stays clear of water nymphs, water goblins and witches. Rather, they bring *Rusalka* to the seedy underbelly of New York City, presenting the story of a sex worker dreaming of a better life.

On *Rusalka*, you operate as a directing duo. How does this work?

Philipp Stölzl (PS): "In our collaboration, we truly complement each other. Long before the rehearsals start, we work together on building the world of the production and populating it with different characters."

Philipp M. Krenn (PK): Looking from the perspective of the audience, I think what characterises our work is the amount of attention we pay to detail. *Rusalka* is our main character, of course, but you will see so many other things happening on stage. We have created a detailed journey for every single character."

When you started on this project, where did you find inspiration and what led you to the interpretation of *Rusalka* that we eventually see on stage?

PS: "One important source for the opera was Hans Christian Andersen's *The Little Mermaid*, which was closely tied to Andersen's own unhappy love life. We know he was deeply in love with Edvard Collin, the son of his patron. Andersen's feelings, however, were unrequited, and in 1836, when Collin got married, the heartbroken author penned his fairytale about a mermaid who sacrifices everything for love, who is willing to change even herself, to no avail. Andersen poured all his heartache into this incredibly painful story. Antonín Dvořák, in turn, brilliantly captured the essence of this fairy tale with highly hypnotic and deeply emotional music."

“Whereas Andersen turned his real-life pain into a fairy tale, I wanted to return to the real world, and find parallels there. Who could Rusalka be in love with if she were a real person? What different worlds could the two belong to? That’s how I came up with the idea of the prince as a movie star – as someone who exists in the realm of fiction and that we, as human beings, tend to project so much of our hopes and desires on. We may think we know movie stars, they may make our hearts race, but what we know is the image they project into the world, the dream that they’re selling, not who they truly are.”

PK: “And we know that especially when times are rough, people tend to look for entertainment to provide an escape. Even during the Great Depression of the 1930s, movie-going was a very popular activity. And it’s remarkable that the popular movies of those days presented these incredibly glamorous, perfect worlds that had absolutely nothing to do with the daily lives of the people who went to see them. So it made sense to us to have our Rusalka living in poverty on the streets of New York, dreaming of Hollywood.”

In the first act, what kind of world do we find Rusalka inhabiting?

PK: “Rusalka is a lonely, poor woman in the streets of New York. She and the Wood Nymphs are sex workers, and Vodník is their pimp. He’s not just a cold-hearted pimp; it’s clear from their interaction that Rusalka is his favourite. The little money Rusalka earns, she spends on tickets to the cinema. There she finds an escape from her daily life, and she becomes fixated on going to Hollywood herself. She wants nothing more than to have this passionate, perfect relationship with the romantic lead of the films she watches. She wants her own Hollywood fairy tale.”

PS: “And Rusalka is very aware of the importance of looks. That’s why she wants to look exactly like the movie starlet in the Prince’s arms – the Foreign Princess. Even more so, Rusalka wants to physically *become* her. She’s very radical in that regard; it’s about having the Foreign Princess’ breasts, lips, body. So she turns to surgical intervention in order to transform into someone else. Optically, of course, she succeeds, and her looks give her access to Hollywood.”

The one helping Rusalka in her transformation is Ježibaba. What kind of character is she?

PK: “Ježibaba lives in the same neighbourhood as Rusalka, Vodník and the Wood Nymphs. She owns a shop where you can go to get a haircut or a beauty treatment, but where you can also get much more radical things done. She has a basement full of surgical equipment, and she can do anything there, from cosmetic surgery to removing bullets. You can also feel that she has seen a lot in life. At any rate, she knows that Rusalka is bound to be disappointed. Still, she is compassionate and willing to help.”

Beauty is often perceived as a thing of value, something that opens doors that otherwise remain closed. How does your staging of Rusalka reflect on this?

PS: “Beauty has always been important throughout the history of humankind, but what is a much more recent development is how radically we can influence the way we look. Over

the past hundred years or so, plastic surgery has become increasingly popular and the market for it has radically increased. If you’re not born with certain looks, you can buy them up to a point. Beauty has become a commodity, and the notion has grown that with a very specific kind of beauty, you can buy happiness. Rusalka’s fatal mistake is that she falls into this trap. She hopes that by looking a certain way, she will have access to love, success and happiness.”

Your interpretation of Rusalka is situated in the late 1950s or early 1960s.

Why is that?

PK: “Those were the days of Hollywood divas like Marilyn Monroe and Jayne Mansfield. These actresses actually had things done, in terms of cosmetic surgery, to look a certain way and to play the part of the blonde bombshell.”

PS: “There was also an additional aura of glamour to Hollywood back then; think of films like *Singing in the Rain* or the Busby Berkeley films. That is the specific kind of atmosphere we wanted to capture, especially when Rusalka goes to a Hollywood film set in the second act. And that’s also where she discovers that everything she experienced in the cinema is fake. The clouds are a painted backdrop, and all the scenes require meticulous rehearsals. She used to indulge in these dreams that Hollywood produced, but now she experiences that Hollywood is, quite literally, a Dream Factory with a production line.”

In the opera, Rusalka gives up her voice. That’s why, for a significant part of the second act, she doesn’t sing. How do you treat her speechlessness?

PS: “In our production, Rusalka doesn’t stay silent because she can’t speak anymore. Rather, she is overwhelmed – shocked at the discovery that so much of it is fake. She is literally dumbstruck by the behaviour of the Prince, by the fact that he’s so different off-camera. And when she does have this emotional outburst in the second act, it’s not just Vodník who hears her, but it’s everyone on set. They stare at her and think she’s lost her mind.”

PK: “She ends up homeless in a way, not belonging to either world. She ends up in the same neighbourhood she left in the first act, but something is broken inside of her. Her old friends and colleagues don’t exactly give her a warm welcome, and she herself is also emotionally unable to return to her previous existence. It’s heartbreaking. In the final act, when we’re back on the streets, Rusalka loses her grip on reality. After she has discovered that she has given up everything for something that’s not real, the lines between fact and fiction start to become even more blurred.”

Text: Laura Roling



Joana Mallwitz

‘THE ORCHESTRA TELLS US HOW RUSALKA FEELS’

Interview with conductor Joana Mallwitz

For Joana Mallwitz, the relationship between language and music is crucial to *Rusalka*. ‘When *Rusalka* is unable to speak, the orchestra tells us how she feels. The tragedy of this opera is that, while we understand her, the prince never does.’

***Rusalka* is generally regarded as Dvořák’s operatic masterpiece and as an example of a Czech “national” opera. What makes this work so unique?**

“What we hear very clearly in *Rusalka* is Dvořák’s extraordinary talent for evoking elaborate fairy worlds with musical means. You can also hear it in the tone poems he wrote before *Rusalka*, such as *The Noon Witch*; as a listener you feel transported to the realm of fantasy by Dvořák’s use of motifs and orchestral colouring.”

“Furthermore, the rhythm of the Czech language and the rhythm of the music go hand in hand. A lot of Czech words have an accented first syllable, followed by a second long, unaccented syllable, and in Dvořák’s music, as a result, we often hear these typical synopated rhythms. This is not imposed by Dvořák; rather, he follows the natural flow of the language of the libretto, which already employs the inherent musical potential of the Czech language.”

“We also know that Dvořák was very interested in the folk music and folk ballads of his native Bohemia. That’s something you can also hear very clearly in *Rusalka*. In the beginning of the opera, the protagonists don’t sing arias. Rather, they sing songs, with simple musical forms. Vodník sings a song, and of course there’s *Rusalka*’s famous ‘Song to the Moon’, with its strophes and refrain. It is only in the second act, after her transformation, that *Rusalka* gets to sing an aria, with its more complex musical structure.”

Before he had any success as a composer, Dvořák earned a living as a viola player. We also know that he once performed in a concert under the baton of Richard Wagner. Do we hear any specific Wagnerian influences in *Rusalka*?

"I think that regardless of direct, personal experience, composers at that time could not escape the influence of Wagner even if they wanted to. At the same time, however, I do feel that Dvořák did something that is very much his own. He only employs a few leitmotifs and plays with them very freely. They are very *cantabile* and playful. There is none of the strictness of Wagner's use of leitmotifs."

In the opera, we find two very different worlds; the world of nature and the human world. How are these two contrasted in the music?

"The contrast is actually not just between the world of nature and the world of humans; there's also a dividing line that runs through the human world. On the one hand, you have the noble characters, the Prince and the Foreign Princess, who have an air of nobility to their music, and on the other hand, you have the low-born Kitchen Boy and the Gamekeeper, with their folk dance-like music."

"But indeed, the contrast between the human and the natural worlds is clearly present. The Prince, for instance, gets to sing a very complex aria, which starkly contrasts the songs that the water creatures sing. Their music is more simple in terms of structure, but it's also more direct and there is also an added sense of intimacy to it."

Rusalka becomes a human being, yet she remains a stranger to the human world. How is this expressed in the opera?

"In the libretto, Rusalka is referred to as cold, and lacking in human warmth and passion. The Foreign Princess is cast as her erotic, sensual counterpart. In the music, however, things couldn't be more different. The music of the Foreign Princess sounds very calculating. She is very much in control and aware of the effect she has on others. Rusalka's music, however, is anything but cool. There is this incredible expressiveness and temperament to her which apparently the humans in the opera don't see or hear, but which is always present in the music. Even when she's unable to speak in the second act, we hear how Rusalka feels in the way her motif is present in the orchestra and how it develops, becoming ever more desperate. This motif, this very melodic lyric line is connected to her from her very first entrance in the first act, and it is skilfully used to express her inner feelings throughout the opera. When her voice is gone in the second act, the orchestra takes over and uses it to tell us what Rusalka can't say."

As an audience, we understand very clearly what Rusalka is feeling and trying to communicate, but somehow the Prince is unable to do so?

"It's very poignant that there is absolutely no conversation, no dialogue between Rusalka and the Prince until the very end of the opera. It's quite tragic, because Rusalka undergoes this transformation in order to connect with the Prince, but even when she's visible to him, he doesn't really see her. The two are unable to communicate, doomed to belong to two separate worlds."

"For me, the whole story also underlines the power of words. The Foreign Princess possesses something that Rusalka doesn't, and I don't think it's this passionate, erotic power. Rather, it's the ability to speak, to wield the power of words and language, to communicate. The Foreign Princess is very eloquent, and cunning, almost like a female Iago. When Rusalka sacrifices her voice, she gives up something very powerful, which dooms her."

Ježibaba, the witch, is the third female character of the opera. How is her character drawn musically?

"The music associated with Ježibaba exudes mystery, magic and is also a bit strange. When she's present, you hear a lot of staccato notes, which have the effect of making you feel uncomfortable and uneasy. I also find her fascinating as a character. She leads a very autonomous life and we don't really know what her agenda is. I feel that Rusalka, the Foreign Princess and Ježibaba in a way complement each other, almost as though they represent three sides to one woman."

Rusalka's 'Song to the Moon' is widely known. What makes this song so powerful?

"It's one of those pieces of music that a lot of people know even without realising it. And even if they don't, it's very clear what the music is conveying. At the end of each line that Rusalka sings, it feels like there's something incomplete or unfulfilled. There's an open-endedness. And what follows after these lines is one bar of music in which the orchestra echoes or underlines Rusalka's longing. With relatively simple means, Dvořák achieves a maximum effect. Without even understanding a word of what she's singing, you feel that this character is missing something; that she's longing for something."

***Rusalka* is an opera of the early twentieth century. To what extent do we hear this?**

"I think *Rusalka* was very much a modern opera when it premiered in 1901. For instance, there is this one particular motif in the opera, a repeated quick chromatic scale upwards. It sounds like a wave of water pulling Rusalka back, bubbling up from beneath, washing over her. In a way, it feels like this motif expresses Rusalka's subconscious fears and desires. It's interesting that Debussy's *Pelléas et Mélisande*, also a fairytale opera, premiered just a year later in 1902. *Pelléas* explores the mysterious depths of the human soul. There is always so much happening beneath the surface. In its unique way, *Rusalka* does something similar."

Text: Laura Roling

RUSALKA THEN AND NOW

From Czech opera to international core repertoire

***Rusalka* is not one of those great operas that failed to make a positive impression at the outset. The first production, opening on 31 March 1901 at Prague's National Theatre, was reviewed by many Czech critics as well as some who came from Vienna for the occasion, and the large majority of them praised both the libretto and the music enthusiastically.**

The opera became an instant and permanent 'hit' in the National Theatre's repertory, where it has remained in the offerings almost continually. Today the total number of performances by the National Theatre has surpassed 2,000, and *Rusalka* ranks second in popularity among all operas it has staged, exceeded only by Smetana's *The Bartered Bride*. Curious, however, is that some of the features of *Rusalka* explicitly praised by Czech critics following the premiere and later are probably more in the eye (or the ear) of the beholder than in the score itself. Meanwhile other, real virtues have tended to go unnoticed until recently.

Czech nationalist sentiments

Czech reviews of *Rusalka* emphasised from the beginning, as something very laudable, what they perceived as the distinctively Czech qualities of both the libretto and the music. Throughout the career of Antonín Dvořák, which was a period of strong Czech nationalist sentiments, Czech critics were eager to put the 'Genuine Czech' stamp on any work of art they thought could be a source of pride for their nation. But they often failed to make their case very convincingly. In *Rusalka*, some pointed out a resemblance between one phrase toward the end of the heroine's 'Song to the Moon' and a Czech folk song quoted by Smetana in his opera *The Kiss*, but this resemblance is in fact extremely vague and almost surely coincidental. One reviewer identified a passage in triple metre as a polka – a popular dance probably of Czech origin whose musical characteristics are rather hard to pin down, apart from the fact that it is invariably in duple metre!

The Czech language

As concerns rhythm, at least, there is indeed something Czech about the text as well as the music of *Rusalka*, if only because of the rather idiosyncratic rhythm of the Czech language. Sentences and phrases in Czech, much more so than in most other languages, tend to begin with a stressed syllable and end with one that is not stressed. Such is the case in Kvapil's libretto, and because Dvořák usually provides good declamation of the text, this applies to his music as well. Thus almost all the opera's melodies and motives begin with a note that is metrically stressed, and the majority of them end not on a stressed note but one or two notes later.

Wagnerian influence

Somewhat surprisingly, reviews of the premiere practically ignored the Wagnerian influence on this opera. In *Rusalka*, Dvořák achieved what is probably his most significant rapprochement with Wagner's conception of a 'music drama', in which preference is given to the most dramatically natural and effective manner of presenting the text as opposed to procedures emphasising vocal display and purely musical beauty. To a large extent this is determined by the libretto, but Dvořák proved more than willing to follow the libretto's tendency. Thus the action is not divided into separate numbers, or if so they are fused together seamlessly. And the performers sing mostly one at a time (just as in real life people speak one at a time). Where voices do sound together in *Rusalka*, they usually sing the same text in homophonic textures that allow easy comprehension of the words. Counterpoint abounds, but is limited almost entirely to the orchestra and to the relation between the orchestra and the voices.

Leitmotifs

Also probably inspired by Wagner is the extensive network of 'leitmotifs' in *Rusalka*. Recurrent motives symbolising some character or concept in the drama can be found in all of Dvořák's operas, but nowhere do they play such an important role as here. Nevertheless, there is scarcely a passage in *Rusalka* that one could imagine as actually having been composed by Wagner. If nothing else, the score's rhythmic vitality was quite foreign to the German master. And in many passages the style of *Rusalka* is fully 'in step with its time', which is to say with post-Wagnerian developments, corresponding with current trends in various corners of Europe. Thus we hear suggestions of French Impressionism, or for example the mature style of Dvořák's Moravian friend Leoš Janáček, first fully manifested in the opera *Jenůfa* which had its premiere in Brno three years after *Rusalka*, in 1904. But what is most important is that the style of *Rusalka*, whatever its origins, is engaging, convincing, coherent even in its variety and a very effective expression of its drama.

Reception

As for reception outside the Czech lands, like Dvořák's operas in general *Rusalka* has been slow to gain recognition abroad, but for reasons which are connected only partly if at all with the work's actual nature and quality – reasons which in recent years great opera houses of the world have rightly begun to ignore. One such reason has been the very feature lauded by Czech critics: the opera's alleged Czech specificity, which has led

commentators abroad to suppose it might not be fully comprehensible to foreign audiences. In reality what cannot be fully appreciated by foreigners (or more precisely by those not knowing the Czech language) is only Kvapil's poetry in its fine details and, in places, Dvořák's detailed expression thereof in his music – his precise declamation of the rhythm and accents of the Czech language and depiction of the meaning of certain words at the exact moment those words occur. (But then how many non-Italians, for example, can fully appreciate such beauties in the operas of Verdi?)

That this factor, the supposedly Czech character of Czech operas (something incomprehensible to foreigners), is not sufficient to prevent their acceptance abroad is shown by the phenomenal international success of operas by Janáček. But unlike Janáček's operas, those by Dvořák have been afflicted by another prejudice as well, again born on Czech soil, this time purely negative, and reinforced abroad by the circumstances surrounding his initial appearance on the international musical scene. It is the conventional wisdom that Dvořák's strength lies in instrumental music, and especially not in the field of opera.

Dvořák's instrumental and dramatic music

This second prejudice saw the light of day perplexingly in an article published by the Czech critic Ludevít Procházka in 1873 – at a time when no opera by Dvořák had yet been performed and when ironically Procházka himself was wildly enthusiastic about his largest vocal work heard in concert up to that time, the *Hymnus* (Ode) for chorus and orchestra. The image of Dvořák as primarily an instrumental composer is in fact belied not only by the quantity of his vocal music but also by the important role it played in advancing his career. Procházka himself largely refuted his reservations about Dvořák's dramatic talent within a short time after pronouncing them, based already on the first two of his operas to be performed – *King and Collier* (or *King and Charcoal Burner*) in its 1874 version and *Vanda* from 1875. Had Procházka lived to experience Dvořák's last four operas (including *Rusalka*) he might well have revoked his judgement completely. But, like all conventional wisdom – especially that which helps historians to 'pigeonhole' an artist otherwise confusingly universal in his talents – Procházka's pronouncements from 1873 lived on, repeated endlessly even to the present day.

Outside of the Czech lands, the notion of Dvořák's supposed inferiority in the operatic genre seems to have been cemented by his association with those who initially paved his way to international fame – figures themselves considered champions of absolute instrumental music, namely Johannes Brahms and the Viennese music critic Eduard Hanslick. Dvořák's international reputation was established mainly through chamber and orchestral works; above all the *Slavonic Dances*, which were explicitly modelled on the *Hungarian Dances* of Brahms. Music historians and commentators outside the Czech lands have been guided by this image, aided and abetted by translations of studies by Czech musicologists from the early 20th century touting the conventional wisdom, and themselves having little or no direct familiarity with Dvořák's operas.

Recognition abroad

Not surprisingly, the path of Dvořák's operas to recognition abroad, led at most stages by *Rusalka*, has been a very long and crooked one. It was not until the 1980s and 90s that *Rusalka* finally began appearing in the repertoires of the major European and American opera houses, but since that time its reputation has grown steadily. An important milestone came in 1987 with the first production at the Vienna State Opera. And so it seems that, more than a century after its premiere, *Rusalka* has finally gained the acceptance it deserves, as a member of the 'canon' not only of great Czech operas but of great operas of the world.

Text: David R. Beveridge



Teresa Stratas (*Rusalka*) & Sir Willard White (*Vodník*) in in DNO's *Rusalka* (1976)

THE MERMAIDS AND WATER CREATURES BEHIND RUSALKA

The origins of the opera's characters

From the Naiads in Homer's *Odyssey* to Hans Christian Andersen's *The Little Mermaid*; there is a long tradition of stories about female water creatures. For *Rusalka*, Jaroslav Kvapil and composer Antonín Dvořák drew on a variety of sources and infused them with a very specific *couleur locale*.

Besides drawing on Hans Christian Andersen's *The Little Mermaid* (1836) and Gerhart Hauptmann's *Die versunkene Glocke* (1896), Kvapil also borrowed from *Undine* (1811), a novel by the German writer Friedrich de la Motte-Fouqué (1777-1843). *Undine* itself was inspired by various European tales of Melusine that go back to at least the Middle Ages.

The water nymph

Unlike *Undine* and many of the water nymph fairy tales, in which the stories begin in a human setting, Kvapil and Dvořák's *Rusalka*, like Andersen's *The Little Mermaid*, begins with the supernatural. While most of these tales involve a water nymph who takes revenge on the prince who jilted her, both Andersen's and Kvapil's heroines are unwilling to commit the deed. Kvapil goes much further, having the Prince seek out Rusalka, in the end sacrificing himself to atone for his infidelity, attaining a moment of true love before his death.

Also, while many of these tales involved mermaids, Kvapil's Rusalka is not a mermaid, but a water nymph (or water sprite), in Czech a *vila*. She is formless, so much a part of the water that the Prince does not know she is embracing him when he dives into the water. While Andersen's mermaid becomes a spirit of the air, with another chance at an immortal soul, Rusalka becomes a *bludička* – a will-o'-the-wisp, or *ignis fatuus*. Now attributable to methane gas ignited spontaneously with phosphine, the lights that appeared over swampy areas were known to confuse travelers and lead them astray, sometimes to their death in the swamps.

Dance

In many of these stories, including Andersen's, the heroine is captivating in her ability to dance. Hans Werner Henze's well-known ballet *Ondine* is an ideal vehicle for this aspect of the tale. However, in Kvapil's version, when Rusalka is given human legs, she does not join in the courtly, human world of dance. Dvořák goes much further with this, giving practically every creature of the earth (that is, every creature born with legs) dance music, so that the Polonaise in Act II highlights Rusalka's alienation from the human world.

Vodník

The figure of Vodník – a “zelený hastrman,” “green water man” – was well-known to Czechs, and in 1844 made its way into the poem “Vodník” by Božena Němcová (1820-62). In her poem, a mother warns her pretty daughter not to swim in the lake, or Vodník will pull her down. Karel Jaromír Erben told a much darker tale in his extended ballad “Vodník” that was definitely not for young children. Well known to Czechs, his ballad is from *Kytice*, published in 1853. Composer Zdeněk Fibich (1850-1900) wrote a melodrama on Erben's “Vodník” in 1883, and Dvořák wrote his tone poem *Vodník* in 1896. Erben's Vodník, however, is very different in this story from the one in Kvapil's Rusalka. The Water Sprite of Erben is vengeful and violent after his human wife deserts him, their child and the watery depths to return permanently to her mother. He tears off the baby's head and throws the body against the mother's house.

No connection should be made between Erben's figure and Kvapil's, for although Kvapil's Vodník promises revenge in Act III, he is everywhere else a gentle, loving, and fatherly (or grandfatherly) figure. Some Czech folk tales depicted him in almost a comic light, helping out townsfolk and actually walking on land, where he was indistinguishable from humans except for an incessant drip of water from his left coattail. While on land he likes to woo human girls, not attack them. Kvapil's Vodník, however, cannot leave the water, and just as in some Bohemian tales Vodník has strength only in the water; sitting on the bank causes him to lose his strength. From the water, Kvapil's Vodník can playfully threaten to drag a Wood Sprite down to the depths, but it is a safe game they all love to play.

Ježibaba

Kvapil's Ježibaba has no counterpart in Fouqué's novel, but she is similar to characters in Hauptmann's and Andersen's tales. She also figures prominently in Slavic folklore. In Czech, there are several words for witch. A *čarodějnice* is a stereotypical old, ugly, mean, cackling witch, like the one in *Hänsel und Gretel*. A *kouzelnice*, a word the Cook's Apprentice uses to describe Rusalka to Ježibaba in Act III is better translated as *enchantress*, for she is usually beautiful. She is usually a nice witch, too, but not in this case, according to the Cook's Apprentice. There is even a *polednice*, a *midday witch*, ugly, old, and frightening. She was immortalized in another ballad of Erben in *Kytice*. A *ježibaba* is also an old, ugly witch, but she is a quintessential Slavic witch, known as *Baba Yaga* in Russia, and by various other terms throughout the Slavic countries. The common word among them is *baba*, meaning old woman or grandmother, usually used in a pejorative way. (So, in Czech, the diminutive *babička* is used instead to talk about one's grandmother.)

Ježibaba/Baba Yaga is the ugly witch who lives in a hut that sits on chicken legs, made famous by Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*. Although a dangerous character, she is sometimes sought out for her wisdom and occasional willingness to help a lost soul. Kvapil's witch uses the words *čury mury fuk* for her incantation. From folk tales, Czechs may know this as *čory mory fuk* or *čary mary fuk* instead, depending on the region. The word *čary* means sorcery or witchcraft. “To practice witchcraft” is *čarovat*. A *máry* is a bier for a corpse or coffin. *Fuk* is related to *foukat*, “to blow.” Whereas figures like Rusalka and Vodník occur in some guise throughout history, Ježibaba is a more recent phenomenon, coming into her own in Slavic tales and Czech tales by Erben, Hanuš, Němcová, Heyduk, and others in the nineteenth century.

The Hajný and the Kuchtík – the Gamekeeper and Cook's Apprentice – are stock comic figures, not particularly Czech, although Dvořák makes them Czech with his Smetana-like music.

Wood sprites, or wood nymphs, the *lesní žínky*, like water nymphs, have very old origins. The ancient Greeks had quite detailed descriptions of nymphs depending on the plant, tree, body of water, etc. that they inhabited or frequented. Some prefer to translate Kvapil's *lesní žínky* as *dryads*, after the Greek nymphs who lived in oak trees (or even the chestnut tree-inhabiting nymph of Hans Christian Andersen's tale “The Dryad” from 1868, who is entranced with the human world but destroyed by it), but Kvapil's *žínky* are more general sprites of the forest, flitting about freely and not confined to particular trees.

Text: Drawn from Timothy Cheek, *Rusalka: A Performance Guide with Translations and Pronunciation* (2009).

NO ONE IS IMMUNE

On the importance of beauty

People do extreme things in the name of beauty. They invest so much of their resources in beauty and risk so much for it, one would think that lives depended on it.

In Brazil there are more Avon ladies than members of the army. In the United States more money is spent on beauty than on education or social services. Tons of makeup – 1,484 tubes of lipstick and 2,055 jars of skin care products – are sold every minute. During famines, Kalahari bushmen in Africa still use animal fats to moisturize their skin, and in 1715 riots broke out in France when the use of flour on the hair of aristocrats led to a food shortage. The hoarding of flour for beauty purposes was only quelled by the French Revolution.

Appearances

Either the world is engaged in mass insanity or there is method in this madness. Deep inside we all know something: no one can withstand appearances. We can create a big bonfire with every issue of *Vogue*, *GQ*, and *Details*, every image of Kate Moss, Naomi Campbell, and Cindy Crawford, and still, images of youthful perfect bodies would take shape in our heads and create a desire to have them. No one is immune. When Eleanor Roosevelt was asked if she had any regrets, her response was a poignant one: she wished she had been prettier. It is a sobering statement from one of the most revered and beloved of women, one who surely led a life with many satisfactions. She is not uttering just a woman's lament. In *Childhood, Boyhood, Youth*, Leo Tolstoy wrote, "I was frequently subject to moments of despair. I imagined that there was no happiness on earth for a man with such a wide nose, such thick lips, and such tiny gray eyes as mine.... Nothing has such a striking impact on a man's development as his appearance, and not so much his actual appearance as a conviction that it is either attractive or unattractive."

The visible self

Appearance is the most public part of the self. It is our sacrament, the visible self that the world assumes to be a mirror of the invisible, inner self. This assumption may not be fair, and not how the best of all moral worlds would conduct itself. But that does not make it any less true. Beauty has consequences that we cannot erase by denial. Beauty will continue to operate – outside jurisdiction, in the lawless world of human attraction. Academics may ban it from intelligent discourse and snobs may sniff that beauty is trivial and shallow but in the real world the beauty myth quickly collides with reality.

Text: Nancy Etcoff, From: *Survival of the Prettiest* (2000)



THE DREAM FACTORY

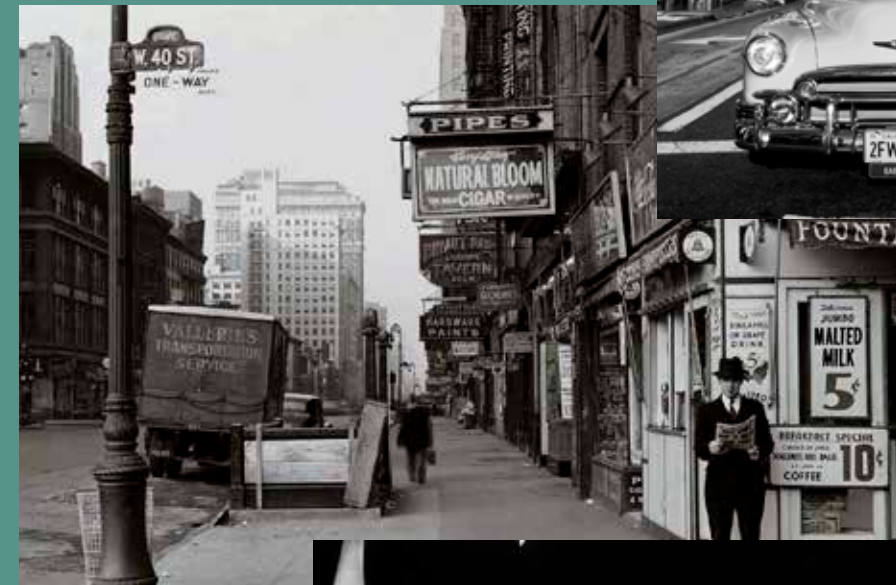
Hollywood or the 'Metropolis of Make-Believe'

'Hollywood' has become a convenient shorthand for the American film industry, even though the label tends to be used imprecisely and often inaccurately. Strictly speaking Hollywood is a suburb of Los Angeles where the majority of American film production facilities have been located. Strictly speaking it refers only to the production sector of the American film industry – the head offices of the distribution networks are located in New York – and strictly speaking it is less accurate a description in the modern era than it was during its so-called 'golden age' of the 1930s and 1940s.

For all these caveats, however, the idea of 'Hollywood' has become virtually synonymous with American cinema in all its aspects. Hollywood is more than the geographical location of industrial structures and production plants; it has become a byword for the filmmaking community. It is also a signifier of a particular world-view, a purveyor of fantasy and escapism. 'Hollywood', the anthropologist Hortense Powdermaker remarked in 1951, 'is engaged in the mass production of prefabricated dreams.'

The label of Hollywood as a 'dream factory' has stuck, for, despite the contradiction within the phrase (a dream is a spontaneous, personal and unique experience, whereas a factory is a production line turning out identical products for mass consumption), it nevertheless expresses the idea that Hollywood is in some way responding to the hopes and aspirations of the public by providing them with ready-made fantasies. Hollywood itself also promotes its own image as the 'Metropolis of Make-Believe' – a description used at the beginning of *A Star is Born* (1937).

Text: James Chapman, From *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present* (2003)



THE PURSUIT OF THE BODY BEAUTIFUL

Beauty and morality

Beauty matters to individuals – to real women and increasingly men – as they navigate their lives. It matters because it makes lives go better or worse. It matters because it is something that very many of us spend time and money striving for. It matters because the extent of the industries and infrastructure that are required to support the pursuit of the body beautiful is vast – from food to fashion, from basic grooming to cosmetic surgery.

Beauty has long been connected to morality, both implicitly and explicitly. Beauty on the outside has been seen as representative of beauty on the inside – think of paintings of the virtues as beautiful women – and at times the two have been equated. For Plato, beauty is the only spiritual thing we love by instinct, by nature, and it is love of beauty that sets us on the moral path towards goodness and moral virtue. Conversely, ugliness and evil are equated. The link between beauty and goodness (and ugliness and evil) is particularly clear in the stories we tell our children where heroes and heroines are young and beautiful and stepmothers, goblins, and ugly sisters are, well, ugly.

Disney exemplifies the paradigmatic equation of beauty with goodness and without ambiguity or nuance. The outside must match the inside: the beast must become a beautiful prince (he cannot remain a beast and be loved); the evil stepmother must be punished for seeking to remain beautiful, for pretending to be beautiful, or for trying to compete with, or steal beauty from, the young. Thus, goodness and beauty are, and have been, intimately acquainted, and often beauty is used symbolically to represent the good. How this equation manifests, and what it means, can be, and has been, very different. For example, while images of beautiful women might have represented the virtues, actual flesh and blood, particularly beautiful women were regarded suspiciously and potentially as morally corrupting; the devil's gateway. In contemporary culture, beauty is physical, with particular attention on the naked body and the close-up face.

Only the outside that counts

The assumption that the beautiful are morally good is not limited to fairy tales but is an assumption that continues to underpin our expectations of the beautiful. Despite mantras such as “it’s what’s on the inside that counts”, in an increasingly visual and virtual culture, and irrespective of whether we think this *should* be the case, often it is what is on “the outside” that counts. Judgments about the inside, about the person, are made on the evidence of the outside. Moreover, at times it is effectively *only* the outside that counts: what is inner is identified with and determined by the outer. I argue that in such instances, beauty does not simply represent, but has *become* goodness. The symbolic nature of the relationship (where beauty signifies goodness) is broken: beauty is no longer a stand-in, or a place-holder, for goodness, but rather beauty is what is desired (for itself and for the goods that it is believed it will deliver). Beauty then becomes the (ethical) ideal to aspire to and strive for.

Text: Heather Widdows, From *Perfect Me: Beauty as an Ethical Ideal* (2018)



Pavel Černoch (Princ)



Maxim Kuzmin-Karavaev (Vodník) & Raehann Bryce-Davis (Ježibaba)

ARTISTIC TEAM

JOANA MALLWITZ

Conductor

German conductor Joana Mallwitz is celebrated by critics as an “exceptionally talented conductor”, able from her position in the orchestra pit to shape and animate the musical action like a “stage designer in sound”. From 2018 until 2023, Mallwitz held the post of General Music Director at the Staatstheater Nuremberg, a position she had held previously at Theater Erfurt. As of season 2023-24, Joana Mallwitz will become artistic director and chief conductor of the Konzerthausorchester Berlin. She has been a guest conductor of several major opera houses and orchestras, including the Salzburg Festival, Bayerische Staatsoper, Oper Frankfurt, Opernhaus Zurich, Den Norske Opera and The Royal Opera in London. DNO debut

PHILIPP STÖLZL

Stage director

The versatile German director Philipp Stölzl works in opera, theatre and film. He started his career as a set and costume designer, made music videos for artists such as Rammstein, Madonna and Mick Jagger and made his feature film debut in 2002 with *Baby*, followed by (among others) *Goethe!*, *Der Medicus*, *Ich war noch niemals in New York* and *Schachnovelle*. In 2005, he made his debut as an opera director with a production of *Der Freischütz*. Many operas with various prestigious companies followed, including Wagner's *Rienzi* and *Parsifal* (Deutsche Oper Berlin), *Rigoletto* (Bregenzer Festspiele), *Il trovatore* and

Turandot (Staatsoper Berlin), *Cavalleria rusticana/Pagliacci* (Semperoper Dresden & Salzburger Festspiele) and *Andrea Chénier* (Bayerische Staatsoper München). DNO debut

PHILIPP M. KRENN

Stage director

Austrian director Philipp M. Krenn was trained as an actor and learned the directing craft as an assistant to world-renowned directors such as Robert Carsen, David Alden, Christine Mielitz, Sven Eric Bechtolf and Simon Stone. He worked as co-director with Philipp Stölzl, Alvis Hermanis and Damiano Michieletto on productions for the Salzburg Festival, the Semperoper Dresden, the Bayerische Staatsoper München, the Teatro La Fenice in Venice and the Bregenzer Festspiele. His own productions include *Pinocchio* (Volksoper Wien), *Peter Grimes* (Hessisches Staatstheater Wiesbaden) and *Orfeo ed Euridice* (Wiener Kammeroper). DNO debut

HEIKE VOLLMER

Stage design

Heike Vollmer studied costume and stage design at the Hochschule für Bildende Künste in Hamburg and started her career with the Berliner Ensemble. She is a regular collaborator of directors Dominik Günther, György Vidovszky, Sebastian Sommer, Philipp M. Krenn, Thomas Dannemann and Philipp Stölzl. With the latter, she worked on various projects, including *Frankenstein* (Theater Basel), *Cavalleria rusticana/*

Pagliacci (Salzburger Festspiele/Semperoper Dresden), *Faust* (Deutsche Oper Berlin/Aalto-Musiktheater Essen), *Der Phantast* (Staatsschauspiel Dresden), *Andrea Chénier* (Bayerische Staatsoper) and *Rigoletto* (Bregenzer Festspiele). DNO debut

ANKE WINCKLER

Costume design

Anke Winckler works as a costume designer for film and theatre. Among others, she designed the costumes for the films *Looosers!* (Christopher Roth), *Crazy* (Hans-Christian Schmid), *(T)raumschiff Surprise - Period 1* (Michael Herbig), *Krabat* (Marco Kreuzpaintner), *Die Vampirschwestern 1+2* (Wolfgang Groos), *Das kleine Gespenst* and *Heidi* (Alain Gsponer), *Bullyparade - Der Film* (Michael Herbig) and *Winnetou* (Philipp Stölzl). She also designed the costumes for Philipp Stölzl's production of *Andrea Chénier* at the Bayerische Staatsoper Munich. DNO debut

JUANJO ARQUÉS

Choreography

The Spanish choreographer Juanjo Arqués describes himself as an artist who combines the idiom of modern dance with influences from new media, mythology, literature, architecture and sculptural forms. Arqués was a Young Creative Associate at Dutch National Ballet from 2017 to 2021. His works for Dutch National Ballet include *Consequence* (2012), *Roulette* (2014), *Rewind* (2014), *Homo Ludens* (2017), *Ignite* (2018), *Manoeuvre* (2020) and *Biomimicry* (2020). For the Junior Company, he created *Blink* (2015), *Fresas* (2016) and *Fingers in the Air* (2018). For Dutch National Opera, he worked on Haydn's *Missa in tempore belli* (2021).

SIMON BERGER

Dramaturgy

Simon Berger studied German and philosophy in Potsdam and Berlin, as well as dramaturgy at the Hochschule für Musik und Theater in Leipzig. As a dramaturg at Theater Basel, he worked with directors Christof Loy, Arpád Schillings and Vera Nemirova, among others. From 2015 to 2022, he was dramaturg at the Komische Oper Berlin, where he worked with directors such as Barrie Kosky, Benedict Andrews, Harry Kupfer, Jetske Mijnsen, Damiano Michieletto and Andreas Homoki. He is currently a dramaturg at the Nationaltheater Weimar. DNO debut

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

PAVEL ČERNOCH

Princ (Prince)

Czech tenor Pavel Černoch is a regular guest at leading European opera houses, including the Teatro alla Scala in Milan, Berliner Staatsoper, Deutsche Oper Berlin, Opernhaus Zurich, La Monnaie in Brussels, Opéra national de Paris, Teatro Real Madrid and the Bregenz and Glyndebourne Festivals. His repertoire includes Alfredo in *La traviata*, Gabriele Adorno in *Simon Boccanegra*, Rodolfo in *La bohème*, Cavardossi in *Tosca*, Lenski in *Eugene Onegin*, Števa and Laca in *Jenůfa*, Albert Gregor in *The Makropulos Affair*, Boris in *Katá Kabanova* and Jenik in *The Bartered Bride*. With Dutch National Opera, he previously sang Vladimir Igorevich in *Prince Igor* (2017) and Laca Klemeň in *Jenůfa* (2018).

ANNETTE DASCH

Cizí kněžna (Foreign princess)

The German soprano Annette Dasch regularly sings at leading international opera houses and festivals. With her clear, concentrated voice, she has interpreted roles such as Donna Elvira in Mozart's *Don Giovanni*, Eva in Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg* and Elsa in *Lohengrin*. Annette Dasch is at home at the Salzburg Festival (where she made her acclaimed debut in 2006), The Royal Opera in London, the Metropolitan Opera in New York, the Teatro alla Scala in Milan, and other major opera stages. With Dutch National Opera, she previously sang the title role in *Jenůfa*, Chawa in Rudi Stephan's *Die ersten Menschen* and Ghita in Zemlinsky's *Der Zwerg*.

JOHANNI VAN OOSTRUM

Rusalka

South African soprano Johanni van Oostrum celebrates worldwide successes with her interpretations of roles by Strauss, Wagner, Mozart and Janáček. Her repertoire includes Elsa in *Lohengrin*, Leonore in *Fidelio*, as well as the title roles in Strauss' *Salome* and Janáček's *Jenůfa* and *Kat'á Kabanová*. She has previously worked with conductors such as Sir Simon Rattle, Ivor Bolton and Adam Fisher and directors such as Tobias Kratzer, Barrie Kosky and Vera Nemirova. With Dutch National Opera, she previously sang Die Marschallin in *Der Rosenkavalier* (2011) and the role of Agathe in *Der Freischütz* (2022).

RAEHANN BRYCE-DAVIS

Ježibaba

The American mezzo-soprano Raehann Bryce-Davis boasts an impressive voice and an adventurous repertoire ranging from Donizetti to Philip Glass. Roles include Kristina in *The Makropulos Affair*, Mrs. Alexander in *Satyagraha*, Sara in *Roberto Devereux*, Eboli in *Don Carlo*, Azucena in *Il trovatore*, Amneris in *Aida*, Der Komponist in *Ariadne auf Naxos*, La zia principessa in *Suor Angelica* and Baba the Turk in *The Rake's Progress*, with opera companies such as Opera Vlaanderen, Teatro Massimo di Palermo, Staatstheater Nürnberg, LA Opera and The Metropolitan Opera in New York. DNO debut

MAXIM KUZMIN-KARAVAEV

Vodník (Water Goblin)

Russian bass Maxim Kuzmin-Karavaev frequently sings at leading opera houses, including Bayerische Staatsoper Munich, The Bolshoi Theatre in Moscow, Teatro Real Madrid, Semperoper Dresden, Opernhaus Zurich and the Grand Théâtre de Genève. His repertoire includes roles such as Monterone in *Rigoletto*, Il conte Rodolfo in Bellini's *La sonnambula*, Don Basilio in *Il barbiere di Siviglia*, Pimen in *Boris Godunov*, Raimondo in *Lucia di Lammermoor*, and Colline in *La bohème*. With Dutch National Opera, he previously sang in Verdi's *Messa da Requiem*, directed and choreographed by Christian Spuck.

ERIK SLIK

Hajný (Gamekeeper)

Dutch tenor Erik Slik studied at the Utrecht Conservatory and was part of the 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. 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*, *The Seven Deadly Sins* and *Der Rosenkavalier*.

KARIN STROBOS

Kuchtík (Kitchen Boy)

The Dutch mezzo-soprano Karin Strobos belonged to the permanent ensemble of Opera Zuid from 2009 to 2011, and to the soloist ensemble of the Aalto-Musiktheater in Essen from 2014 to 2019. Her repertoire includes roles such as Cherubino in Mozart's *Le nozze di Figaro*, Suzuki in Puccini's *Madama Butterfly*, Hänsel in Humperdinck's *Hänsel und Gretel* and Siébel in Gounod's *Faust*. With Dutch National Opera, Strobos previously sang the roles of Octavian in *Der Rosenkavalier* (2011), Flora in *La traviata* (2013), Phénice in *Armide* (2013), Fortuna in *The New Prince* (2017) and Karolka in *Jenůfa* (2018).

INNA DEMENKOVA

Lesní žínka (First wood nymph)

Russian soprano Inna Demenkova graduated from the Moscow Regional Basic College of Music in 2015 and from the Victor Popov Academy of Choral Art in 2020. Since the 2021-22 season, Inna has been a member of the Dutch National Opera Studio. With Dutch National Opera, she has previously sung Zweite Zofe in *Der Zwerg*, Annina in *La traviata*, the female lead in *Denis & Katya* and Frasquita in Bizet's *Carmen*. She was also one of the soloists in the pasticcio *Ändere die Welt!*

ELENORA HU**Jiná žínka (Second wood nymph)**

Dutch soprano Elenora Hu was born in Delft. After studying English Language and Culture at Leiden University, she focused on her vocal studies at the Utrecht Conservatory. In 2021, she made her debut with Dutch National Opera in *Hoe ANANSI the stories of the world bevrijdde* and won Omroep Max's TV opera competition ARIA, which earned her a scholarship to Dutch National Opera Studio. With Dutch National Opera, she sang in *Dido and Aeneas* in Paradiso, she performed the role of Princess Galathea in *Operetta Land* and was one of the soloists in the pasticcio *Ändere die Welt!*

MAYA GOUR**Třetí žínka (Third wood nymph)**

Israeli-Portuguese mezzo-soprano Maya Gour completed her musical training at the Mannes School of Music in New York. In the 2020-21 season, she started her training with Dutch National Opera Studio. With Dutch National Opera, Maya has sung Dritte Zofe in *Der Zwerg*, Flora in *La traviata*, Ein Page der Herodias in *Salome* and Muriel in the world premiere of Alexander Raskatov's *Animal Farm*. With the Nederlandse Reisopera, she sang Hänsel in Humperdinck's *Hänsel und Gretel*. In the 2023-24 season, Maya will join the ensemble of Oper Köln.

GEORGIY DERBAS-RICHTER**Lovec (Hunter)**

Ukrainian baritone Georgiy Derbas-Richter studied at the Kiev Conservatory and came to the Netherlands in spring 2022 to audition for Dutch National Opera Studio. When war broke out in his homeland, fundraising allowed him to be admitted to the Studio early. With Dutch National Opera, he sang the role of Second Witch in *Dido and Aeneas* at pop temple Paradiso, Morales in Bizet's *Carmen* and Curio in Handel's *Giulio Cesare*.



Johanni van Oostrum (Rusalka), Pavel Černoch (Princ) & Juanjo Arqués



Annette Dasch (Cizi kněžna)

PRODUCTION TEAM

Assistant conductor

Aldert Vermeulen

Assistant director

Meisje Barbara Hummel
Isabel Schröder

Assistant director during performances

Meisje Barbara Hummel

Directing intern

Tiara Kobald

Associate lighting design

Cor van den Brink

Rehearsal pianists

Jan-Paul Grijpink
Irina Sisoyeva
Amy Chang (Opera Studio)

Language coach

Lada Valešová

Language coach chorus

Helena Rous

Assistant chorus master

Ad Broeksteeg

Stage managers

Joost Schoenmakers
Marjolein Bergsma
Pieter Loman
Emilia Caron (stagiair | intern)

Artistic planning

Margot Vervliet

Orchestra inspector

Harriet van Uden
Peter Tollenaar

Assistant stage design

Simon Schabert

Costume supervisor

Jojanneke Gremmen

Master carpenter

Edwin Rijs

Lighting manager

lanthe van der Hoek

Props manager

Peter Paul Oort

First dresser

Sandra Bloos

First make-up artist

Frauke Bockhorn

Sound technician

Arnout Verdonk

Dramaturgy

Laura Roling

Surtitle director

Eveline Karssen

Surtitle operator

Irina Trajkovska

Set supervisor

Mark van Trigt

Production management

Edgar Lamaker

CHORUS OF DUTCH NATIONAL OPERA

Sopranos

Esther Adelaar
Ineke Berends
Lisette Bolle
Else-Linde Buitenhuis
Jeanneke van Buul
Caroline Cartens
Nicole Fiselier
Melanie Greve
Oleksandra Lenyshyn
Simone van Lieshout
Tomoko Makuuchi
Sara Moreira Marques
Elizabeth Poz
Kiyoko Tachikawa

Altos

Irmgard von Asmuth
Elsa Barthas
Daniëlla Buijck
Rut Codina Palacio
Valérie Friesen
Yvonne Kok
Fang Fang Kong
Maria Kowan
Liesbeth van der Loop
Itzel Medecigo
Sophia Patsi
Marieke Reuten
Klarijn Verkaart
Ruth Willemse

Tenors

Thomas de Bruijn
Frank Engel
Milan Faas
John van Halteren
Tigran Matinyan

Richard Prada
Mirco Schmidt
François Soons
Julien Traniello
Rudi de Vries

Basses

Bora Balci
Jorne van Bergeijk
Jeroen van Glabbeek
Agris Hartmanis
Hans Pieter Herman
Dominic Kraemer
Christiaan Peters
Jaap Sletterink
René Steur
Harry Teeuwen

DANCERS

Lucia Marthas Institute for Performing Arts

Dance captain

Cody Schuitemaker

Dancers

Jessy Cuello
Britt Gerrits
Amarise Jazbek
Stijn Holewijn
Tycho Lemmen
Noah Mollet
Kim Nieuwenburg
Dereck Pieter
Collin Sanders
Iris Shlomo
Noey Viereck
Ian Vrolijk
Lieke Vrugteman

EXTRAS

Claudia Buser
Keerthi Basavarajaiah
Liza Zhukova
Evelien Emmens
Floor Scholten
Sabine van der Helm
Earl Daniel
Creso Euclides
Renato Bertolino
Mike Wijdenbosch
Frans Dam
Johnathan Rogers
Dick Addens
Alexey Shkolnik

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

First violin

Liviu Prunaru
Tjeerd Top
Marijn Mijnders
Ursula Schoch
Marleen Asberg
Tomoko Kurita
Henriëtte Luytjes
Borika van den Booren
Marc Daniel van
Biemen
Mirte de Kok
Junko Naito
Benjamin Peled
Nienke van Rijn
Jelena Ristic
Valentina Svyatlovskaya
Michael Waterman

Second violin

Caroline Strumphler
Anna de Veij Mestdagh
Elise Besemer
Leonie Bot
Coraline Groen
Sanne Hunfeld
Mirelys Morgan
Verdecia
Sjaan Oomen
Jane Piper
Eke van Spiegel
Joanna Westers
Alessandro Di
Giacomo
Caspar Horsch
Peter Brunt

Viola

Santa Vizine
Saeko Oguma
Frederik Boits
Roland Krämer
Guus Jeukendrup
Martina Forni
Yoko Wada
Edith van Moergastel
Jeroen Woudstra
Francisco Javier Rodas
Sanchez
Sofie van der Schalie
Judith Wijzenbeek

Cello

Tatjana Vassiljeva-
Monnier
Johan van Iersel
Benedikt Enzler
Chris van Balen
Joris van den Berg
Christian Hacker
Maartje-Maria den
Herder
Boris Nedialkov
Clément Peigné
Honorine Schaeffer

Double bass

Dominic Seldis
Théotime Voisin
Rob Dirksen
Léo Genet
Felix Lashmar
Georgina Poad
Nicholas Schwartz
Olivier Thiery

Flute

Emily Beynon
Julie Moulin
Vincent Cortvrint

Oboe

Alexei Ogrintchouk
Miriam Pastor Burgos
Nicoline Alt

Clarinet

Calogero Palermo
Hein Wiedijk
Davide Lattuada

Bassoon

Andrea Cellacchi
Helma van den Brink

Horn

Katy Woolley
Laurens Woudenberg
Fons Verspaandonk
Jaap van der Vliet
Serguei Dovgaliouk

Trumpet

Omar Tomasoni
Bert Langenkamp
Jacco Groenendijk

Trombone

Bart Claessens
Raymond Munnecom
Sebastiaan Kemner

Tuba

Perry Hoogendijk

Timpani

Tomohiro Ando

Percussion

Mark Braafhart
Bence Major
Herman Rieken

Harp

Saskia Rekké

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 The 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.

ROYAL CONCERTGEBOUW ORCHESTRA

The Royal Concertgebouw Orchestra is counted among the best orchestras in the world. The orchestra's very distinct, individual sound is partly due to the unique acoustics of The Concertgebouw. Another determining factor is the influence of the chief conductors, of whom there have been seven to date: Willem Kes, Willem Mengelberg, Eduard van Beinum, Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Mariss Jansons and Daniele Gatti. In June 2022 it was announced that Klaus Mäkelä is joining the orchestra as artistic partner with effect from the 2022-23 season, and will be chief conductor from 2027.

In addition to some eighty concerts performed at The Concertgebouw in Amsterdam, the orchestra gives forty concerts at other major concert halls throughout the world. The orchestra expands its reach through videos, streaming, and radio and television broadcasts. It also releases CD and DVD recordings on its Concertgebouworkest Live label. The Academy of the Concertgebouw Orchestra successfully moulds young, talented musicians into orchestral players of the highest calibre. Every summer, Concertgebouworkest Young brings together hidden talent aged fourteen to seventeen from all over Europe.

LUCIA MARTHAS INSTITUTE FOR PERFORMING ARTS

The Lucia Marthas Institute for Performing Arts (LMIPA) is an educational institute for everyone with talent. LMIPA focuses on three branches of performing arts: dance, acting and singing. LMIPA offers three training routes: HBO, MBO and Preparatory Training.

LMIPA was founded in 1983 by Lucia Marthas as a small private ballet school with one studio in a former house on the Van Woustraat in Amsterdam. From the very beginning, LMIPA has always followed its own course. LMIPA is an institute at the very heart of the professional field and society. Allowing talent to excel is central to its educational approach.

DUTCH NATIONAL OPERA & BALLET HELPS REFUGEE ARTISTS

WE NEED YOUR SUPPORT!

Dutch National Opera & Ballet offers dancers and singers affected by the war in Ukraine 'artistic asylum'. We've opened our doors to refugee artists who've been forced by circumstances to give up practising their art in their home country. On 1 April 2022, we created six extra spots for dancers and six extra spots for singers in our ballet and opera companies. We're delighted to be able to serve as a safe haven for these artists, to allow them to continue their training and development, and to offer them a perspective for the future. The cost associated with accommodating these artists comes on top of our current budget. That's why we're urgently seeking extra financial support. Please help us help these refugee artists. By contributing to this initiative, you'll be giving us the means to make them fully fledged members of our companies, so that they can continue living their dream.



Maksym Nazarenko



Victoria Glazunova



Kate Myklukha



Polina Loshchylina

DUTCH NATIONAL OPERA & BALLET FUND

IBAN NL20 ABNA 0540179523 including 'NO&B helpt vluchtelingen'
Please go to www.operaballet.nl/en/helptvluchtelingen or contact us via steun@operaballet.nl.



Scan the QR code to make a donation



Johanni van Oostrum (Rusalka)



Pavel Černooh (Princ)

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



This production is part of

HOLLAND FESTIVAL

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

O A
D M
O M
O

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 Focroulle, 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:

Milagro Elstak & Michael Schnater.

Scènefoto's | Production photography 1976:

Jaap Pieper.

Teksten | Texts

In het kort | In a nutshell

Nederlands: Jasmijn van Wijnen

English translation: Clare Wilkinson

Het verhaal | The story

Nederlands: Laura Roling

English translation: Clare Wilkinson

Tijdlijn | Timeline

Nederlands: Laura Roling

English translation: Clare Wilkinson

Interview Philipp Stölzl & Philipp M. Krenn

Laura Roling

Interview Joana Mallwitz

Laura Roling

Rusalka toen en nu | Rusalka Then and Now

David R. Beveridge for Rusalka at Royal Opera

House Covent Garden (2012)

Vertaling: Geertrui Libbrecht

[Zeemeerminnen en waterwezens](#) | [The Mermaids and Water Creatures Behind Rusalka](#)

Drawn from: Timothy Cheek, *Rusalka: A Performance Guide with Translations and Pronunciation*. Scarecrow Press: 2009.

Vertaling: Laura Roling

[Niemand is immuun](#) | [No one is immune](#)

Drawn from: Nancy Etcoff, *Survival of the Prettiest*. Bantam Doubleday Dell: 2000.

Vertaling: Laura Roling

[De droomfabriek](#) | [The Dream Factory](#)

James Chapman, *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. Reaktion: 2003.

Vertaling: Jasmijn van Wijnen

[Het streven naar een mooi lichaam](#) | [The pursuit of the body beautiful](#)

Heather Widdows, *Perfect Me: Beauty as an Ethical Ideal*. Princeton University Press: 2018.

Vertaling: Jasmijn van Wijnen

[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

Rusalka, Antonín Dvořák [samenstelling Laura Roling]. Amsterdam, De Nationale Opera.

ISBN|EAN: 9789050823395 Trefw.: Rusalka (opera)

| Antonín Dvořák. | Jaroslav Kvapil | Philipp Stölzl |

Philipp M. Krenn | Joana Mallwitz

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



HET NATIONALE BALLET

10 t/m 27 juni

operaballet.nl

FORSYTHE

Ode aan een internationale
meesterchoreograaf

meer info



NATIONALE OPERA & BALLET

HOLLAND
FESTIVAL

Hoofdsponsor
Nationale Opera & Ballet
HOUTHOFF

het
ballet
orkest

HET
NATIONALE
BALLET

6 t/m 27 september

—
operaballet.nl

Kurt Weill / Bertolt Brecht

AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY

—
Van consumptieparadijs
naar hel op aarde

meer info



NATIONALE OPERA & BALLET

Hoofdsponsor
Nationale Opera & Ballet

HOUTHOFF

Nederlands
Philharmonisch
Orkest

FOTO: MARTA SYRKO

