



**We
bezorgen
óók
leuke
avonden.**



Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro

**holland
fe3tival**



GARDINER MOZART

Die Entführung aus dem Serail
La clemenza di Tito
Idomeneo

3 CD 431 674-2

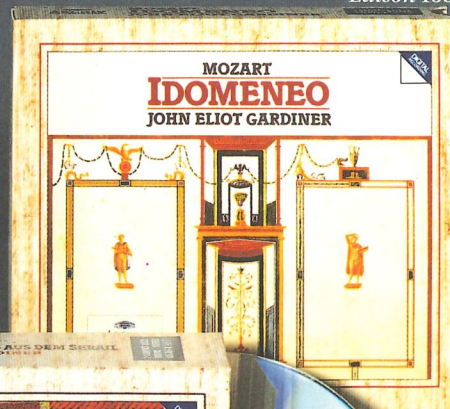
Gramophone Opera Award winner

Luister CD v/h Jaar 1991

Edison 1992



2 CD 431 806-2



2 CD 435 857-2

ARCHIV
PRODUKTION

NEW

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

Luba Orgonasova .. Konstanze
Cyndia Sieden ... Blonde
Stanford Olsen ... Belmonte
Cornelius Hauptmann .. Osmi
Hans-Peter Minetti ... Selim
Uwe Peper ... Pedrillo

John Eliot Gardiner
The Monteverdi Choir
The English Baroque Soloists
on authentic instruments

2 CD 435 857-2
slipcase with libretto

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Le nozze di Figaro

Commedia per musica in quattro atti

Libretto di Lorenzo da Ponte

Wereldpremière: National-Hoftheater

Wenen, 1 mei 1786

"Così fan tutte" will be released this year,
to be followed by "Le nozze di Figaro", "Don Giovanni" and "Die Zauberflöte"

Inhoud

Tim Carter
De verlossende kracht van het
vrouwelijke 5

John Eliot Gardiner
Puzzelen met Mozarts volgorde in het
Derde en Vierde Bedrijf van *Le nozze di
Figaro* 11

Korte inhoud 17

Libretto 21

Biografieën 124

19 juni 1993, 19.30 uur
Concertgebouw, Amsterdam
Grote Zaal

Sponsor: IBM Nederland N.V.

De voorstelling is om circa 23.00 uur
afgelopen.
Er is een pauze na het tweede bedrijf.
Het is verboden tijdens de voorstelling te
fotograferen.

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Le nozze di Figaro (1786)

semi-scenische uitvoering

muzikale leiding: John Eliot Gardiner

Personages

Figaro – Bryn Terfel

Susanna – Alison Hagley

Graaf Almaviva – Rodney Gilfry

Gravin Almaviva – Hillevi Martinpelto

Cherubino – Pamela Helen Stephen

Basilio/Don Curzio – Francis Egerton

Bartolo – Carlos Feller

Marcellina – Susan McCulloch

Antonio – Julian Clarkson

Barbarina – Constanze Backes

The English Baroque Soloists

The Monteverdi Choir

Deze uitvoering vindt, met toestemming
van Faber Music London, plaats op
basis van een nieuwe Bärenreiter-editie
van *Le nozze di Figaro*.

La folle journée, ou Le mariage de Figaro (De dwaze dag, of De bruiloft van Figaro) was het tweede van drie 'Figaro'-stukken van de Franse toneelschrijver Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Nog voor de eerste voorstellingen in 1783-'84 had het tot een politiek schandaal geleid (vanwege het onderwerp: een bediende die de overhand kreeg op een ontuchtige graaf); Lodewijk XVI zei dat 'dit stuk nooit zal worden opgevoerd', iemand anders dat het 'het einde van de oude orde' betekende, en Napoleon dat het 'de revolutie in actie' was. Maar het schandaal droeg onontkoombaar bij tot het succes, en al gauw circuleerden er door heel Europa clandestiene kopieën. Het schijnt Mozart zelf te zijn geweest die de librettist Lorenzo da Ponte (1749-1838) voorstelde het stuk tot opera te bewerken. Da Ponte, na een veelbewogen leven dat deed denken aan dat van zijn vriend Casanova, in 1781 in Wenen aangekomen was als dichter verbonden aan het keizerlijk theater en schreef operalibretto's voor de voornaamste componisten van die tijd, onder wie Antonio Salieri en Vicente Martín y Soler. Da Ponte voelde wel voor het idee van Mozart – ook hij kende de waarde van schandalen – en vertaalde de Franse tekst vaardig in Italiaanse verzen, bracht de vijf bedrijven terug tot vier en schiep tevens dramatische ruimte voor aria's en ensembles, die immers beslissend waren voor het welslagen van elke *opera buffa*.

Ook Mozart was nog maar kort in Wenen. Hij had zijn saaie positie aan het hof in Salzburg opgegeven en verruild voor de onzekere zelfstandigheid van een loopbaan als 'vrij kunstenaar'. Als hartstochtelijk liefhebber van de opera (hij schreef zijn eerste dramatische werk op zijn twaalfde) kwam hij in Wenen allereerst met een Duits *Singspiel*, *Die Entführung aus dem Serail* (1782): de Habsburgse keizer Jozef II had een vurige, zij het kortstondige belangstelling voor drama van eigen bodem. Maar halverwege de jaren tachtig was de Italiaanse opera terug op het toneel. Mozart wilde graag vooruitkomen en zag ongetwijfeld een kans om zich te meten met de operabewerking door Giovanni Paisiello van het eerste Figaro-stuk van Beaumarchais, *Il Barbiere di Siviglia* (De barbier van Sevilla, ook op muziek gezet door Rossini), die een daverend succes had geboekt in Wenen in 1783. Op 1 mei 1786 ging *Le nozze di Figaro* in première in het Weense Burgtheater.

De zangers

Als toonaangevende opera van Wenen beschikte het Burgtheater over een gerenommeerd gezelschap van zangers en een vrij groot orkest. Mozart was



Le nozze di Figaro, Holland Festival 1955.

V.l.n.r. Hilde Zadek (gravin Almaviva), Marilyn Tyler (Susanna) en August Gschwend (Figaro) in een productie van De Nederlandsche Opera. Regie: Abraham van der Vies, muzikale leiding: Joseph Rosenstock.

Ik heb iets geprobeerd wat geen schrijver tot dusver heeft aangedurfd: een stuk waarin een mengeling van algemene en bijzondere zeden is uitgespreid over een zee van onveranderlijke vrolijkheid, een tamelijk levendige dialoog waarvan het gemak het vakmanschap verbergt, een moeiteloos uitgesponnen intrige waarin de kunst door de kunst wordt verhuld en die zich onophoudelijk vervlecht en ontrafelt in een veelvoud van komische situaties, en dat alles in pikante, geschakeerde tableaux die het publiek tijdens de drieënhalf uur durende voorstelling geen ogenblik vervelen.

(Beaumarchais, voorwoord bij *La folle journée, ou Le mariage de Figaro*)

hiermee goed bekend was doordat hij kort tevoren vervangende aria's had geschreven voor andere opera's die er werden opgevoerd. De bariton Stefano Mandini (die ook tenorrollen zong) speelde de graaf, en Luisa Laschi de gravin; beiden waren kort daarvoor in de rol van dezelfde personages op het Weense podium te zien geweest in de *Barbiere* van Paisiello. Maar de onbetwiste sterren waren de Engelse sopraan Nancy Storace, de eerste Susanna, en Francesco Benucci, die Figaro speelde (en later Leporello in de Weense *Don Giovanni* en Guglielmo in *Così fan tutte*). Mozarts verrukking over Benucci's bravoure-vertolking van 'Non più andrai farfallone amoroso' aan het slot van het eerste bedrijf wordt beschreven door een Ierse tenor die ook een rol had, Michael Kelly (Don Curzio). Tevens horen we van Kelly dat het prachtige sextet uit het derde bedrijf Mozarts 'lievelingsstuk van de hele opera' was.

Het Almoviva-huishouden

Aan het slot van *Il barbiere di Siviglia* ging de graaf ervandoor met zijn beminde Rosina, geholpen door zijn listige bediende Figaro en tot razernij van haar voogd (en aspirant-echtgenoot) dokter Bartolo. Drie jaar later heeft het huwelijk zijn glans verloren en lonkt de graaf naar andere vrouwen, met bemiddeling van de glibberige muzikleraar Basilio (ook present in *Il barbiere*). De gravin slijt haar dagen treurend om haar verloren liefde, verscheurd tussen jeugderinneringen en de drang haar plaats in de wereld te vinden. Figaro is geen barbiere meer, maar heeft nu een verloofde, het dienstmeisje Susanna; hun huwelijk wordt evenwel bedreigd door de graaf (die zelf zijn zinnen op Susanna heeft gezet) en door Bartolo's huishoudster Marcellina, die een oogje heeft op Figaro. Naast Susanna is er nog een nieuwe hoofdrolspeler, de jonge page Cherubino (de naam is veelzeggend), die snel de liefde en de seks ontdekt – niet dat hij het verschil al weet. Tegelijkertijd verliest hij zich in een gezonde (of niet zo gezonde, het is maar hoe je het bekijkt) fascinatie voor de 'oudere' vrouw: de gravin is pas begin twintig, maar ze biedt een machtige verleiding.

Ondanks de uitheemse situering (Spanje) is het decor typisch huiselijk – zij het niet echt knus. Boven hebben we de graaf en gravin, beneden Figaro en Susanna, en ergens in het midden de 'burgerlijke' dokter, zangleraar en huishoudster (ook de page bevindt zich op het middenplan, maar hij is nog een kind). De sociale lijnen zijn echter niet zo duidelijk getrokken, vooral bij de gravin en Susanna; zij kunnen in de finale van het vierde bedrijf gemakkelijk van rol verwisselen. En tuinlieden kunnen in dit huishouden vrijelijk de slaapkamer betreden. Ook is de graaf, hoezeer hij zich ook vastklampt aan zijn waardigheid, bepaald niet de feodale tiran; tenslotte oefent hij niet meer het *droit de seigneur* uit en heeft hij afstand gedaan van het recht bruiden in hun huwelijksnacht te ontmoagden. Buiten het kasteel lijkt graaf Almoviva zelfs onbetwist precies het soort verlichte edelman dat keizer Jozef II in zijn staat zo graag wilde aanmoedigen. Of het gezin zelf verlicht is, dat is weer heel iets anders; daarvoor schuilen er in de coulissen te veel '*liaisons dangereuses*'.

Figaro de revolutionair

Het bleken Figaro's tirades tegen de adel te zijn waardoor het stuk van Beaumarchais zo opruiend was. Ze werden door da Ponte geschrapt, ongetwijfeld om te zorgen dat de opera het podium zou halen. (De vraag is trouwens hoe toepasselijk ze zouden zijn geweest tegen de achtergrond van het Verlichte Wenen.) Zodoende is in *Le nozze di Figaro* de strijd tussen bediende en meester meer een geestig steekspel in de aloude traditie van de *commedia dell'arte* (vergelijk Goldoni), en moet hij misschien niet al te ernstig worden genomen. Echter, Mozart had geleden onder zijn adellijke meesters, en de componist kon het niet laten een autobiografische noot toe te voegen. De graaf is gemakkelijk in verband te brengen met de laatdunkende behandeling van ondergeschikten die kenmerkend was voor de vorst-aartsbisschop van Salzburg (die Mozart volgens de componist 'met een schop onder zijn reet' de laan uit stuurde). En is het te vergezocht om in Almoviva de vader te zien die zich zo ferm had verzet tegen een ander begeerd huwelijk, dat van Mozart en zijn beminde Constanze Weber? De componist gebruikt uiteraard het wapen dat voor het grijpen lag, de muziek zelf. Diepzinnig, en ook heel komisch, komen in danspatronen de sociale spanningen van het huishouden tot uiting. Zoals Figaro een 'edel' menuet zingt als hij in het eerste bedrijf de graaf uitdaagt ('Se vuol ballare'; 'Als u wilt dansen, beste kleine graaf, zal ik het muziekje spelen'), zo heeft Susanna een – veel verfijnder – menuet als in de finale van het derde bedrijf zij in plaats van de verwachte Cherubino uit de kast te voorschijn komt. In feite wordt in de gehele opera de gangbare rol van de dans – de uitbeelding van de sociale orde – door Mozart ondergraven en weerspiegelt juist in *Le nozze di*

Figaro een wanorde die gevaarlijk dicht bij chaos komt. Marcellina probeert nog iets te redden (opnieuw met behulp van een menuet) in het vierde bedrijf, als ze in haar aria 'Il capro e la capretta' de harmonie in de natuur oproept. Maar zelfs zij moet toegeven dat 'wij arme vrouwen... altijd wreed worden behandeld door verdorven mannen'.

Een feministische boodschap?

Laten we niet al te ernstig worden: tenslotte is, zoals Mozart zegt, *Le nozze di Figaro* een 'commedia in musica', die nu en dan zelfs omslaat in een dolle klucht. Maar Marcellina's aria (bij opvoeringen zo vaak en zo ten onrechte geschraapt) duidt misschien op nog een andere 'revolutionaire' boodschap in *Le nozze di Figaro* – als het ons tenminste om een boodschap te doen is. Naarmate de strijd tussen Figaro en de graaf aan politieke scherpte inboet, blijken beiden hetzelfde soort personage te zijn – typische exemplaren van het mannelijk geslacht. Het feit dat Susanna steeds de overhand heeft op haar verloofde (meteen vanaf het eerste duet in de opera) is geen verrassing: dat was typerend voor haar soort personage. Dat de gravin door haar man zowel verkeerd wordt begrepen als overheerst, is ook de norm voor zulke personages in het drama van die tijd. Maar minder typerend is hoe de gravin wint aan emotionele kracht om ten slotte de gang van zaken in de opera naar haar hand te zetten en zich op nieuwe voorwaarden met de graaf te herenigen.

De gravin is in het stuk van Beaumarchais een betrekkelijk zwakke rol – al

Ik besepte al gauw dat [Mozarts] onmetelijke begaafdheid een uitvoerig, geschakeerd, verheven onderwerp vereiste. Op een dag had ik daarover een gesprek met hem en vroeg hij of het me veel moeite zou kosten de komedie van Beaumarchais genaamd *Le nozze di Figaro* tot opera te bewerken. Het idee sprak me zeer aan, en ik beloofde hem het te doen. Maar er moest een zeer groot probleem worden overwonnen. Een paar dagen eerder had de keizer het Duitse theatergezelschap verboden die komedie uit te voeren, omdat ze volgens hem te vrijmoedig was geschreven voor een welopgevoed publiek. Dus hoe kon ze hem als opera worden aangeboden? Baron Wetzlar kwam met het zeer royale aanbod me een redelijke prijs voor de woorden te betalen en de opera te laten opvoeren in Londen of in Frankrijk als het in Wenen niet mogelijk was. Maar ik sloeg zijn aanbod af en besloot de woorden en muziek in het geheim te schrijven, en een gunstige gelegenheid af te wachten om mijn werk voor te leggen aan de theaterdirectie of de keizer, waartoe ik ook de moed vond.

(Lorenzo da Ponte, *Memoires*)

beweerde hij het tegendeel – en Mozart en Da Ponte gaven haar bewust meer nadruk in de opera. Aan het begin van het tweede bedrijf komt ze voor het eerst op met een typische aria in de sentimentele stijl: 'Porgi amor, qualche ristoro'. Er klinken onmiskenbaar echo's van Rosina's muziek in Paisiello's *Barbiere*; de opera lijkt hier over te gaan in het geliefde achttiende-eeuwse dramatische type van de 'hailerige' *comédie larmoyante*. Ook haar relatie met Cherubino behoeft zorgvuldige behandeling (in het derde Figaro-stuk van Beaumarchais, *L'autre Tartuffe, ou La mère coupable*, heeft ze inmiddels een kind van hem). Maar de tweede aria van de gravin, 'Dove sono i bei momenti' uit het derde bedrijf, is geheel iets anders en de overgang naar het snellere slot legt duidelijk de emotionele essentie van het personage bloot. Niet voor niets gaat ze de handeling beheersen en krijgt ze wat haar toekomt. Dat slot is veel positiever dan de morele en sociale puinhoop die te vinden is in verwante werken uit die tijd (bij voorbeeld *Pamela* van Richardson of *Les liaisons dangereuses* van Laclos).

Maar Mozart heeft altijd geloofd in de verlossende kracht van het vrouwelijke. Zijn Da Ponte-opera's lijken zich alle drie te richten op aspecten van de vrouwelijke liefde en de muzikale verbeelding daarvan; we zien een verdere uitwerking van deze ideeën in *Don Giovanni* en *Così fan tutte*. De componist lijkt vaak zelfs meer belang te stellen in zijn vrouwen dan zijn mannen, misschien omdat de positie van vrouwen de diepste – en daardoor boeiendste – tweeslachtigheden in de maatschappij van de Verlichting naar voren bracht. Het zou lomp en onnozel zijn om Mozart te bestempelen als een feminist avant la lettre. Maar hij lijkt wel voor tal van vrouwen een muzikale en dramatische ruimte te scheppen die niet alleen een krachtige stellingname betekende voor zijn eigen tijd, maar ook voor het heden.

Tim Carter

Vertaling: Rien Verhoef

De auteur is muziekdocent aan het Royal Holloway en het Bedford New College van de Universiteit van Londen en schrijver van het Cambridge Opera Handbook over Mozarts *Le nozze di Figaro*.

Puzzelen met Mozarts volgorde in het Derde en Vierde Bedrijf van *Le nozze di Figaro*



Le nozze di Figaro, Holland Festival 1961.

V.l.n.r. Teresa Berganza (Cherubino), Frans Vroons (Don Basilio), Hermann Prey (graaf Almaviva), Graziella Sciutti (Susanna) en Giuseppe Taddei (Figaro) in een produktie van het Festival van Aix-en-Provence.

Regie: Maurice Sarrazin, muzikale leiding: Carlo Maria Giulini.

Voor Mozart-liefhebbers is het een kwelling dat we, vergeleken bij de schat aan gegevens inzake *Idomeneo* of *Die Entführung*, slechts bedroevend weinig directe informatie hebben over het ontstaan en de evolutie van de drie beroemde gevallen waarin hij met Da Ponte heeft samengewerkt. Hoewel er veel wetenschappelijke discussie is geweest over de manier waarop Da Ponte en Mozart twee bedrijven van Beaumarchais hebben gecomprimeerd tot hun derde bedrijf van *Le nozze di Figaro*, is er nog steeds geen onweerlegbaar bewijs voorhanden om de vernuftige stelling van Moberly en Raeburn uit 1965 te staven of te weerleggen. Dit tweetal betoogde dat de aria van de Gravin 'Dove sono' (No. 20) pas op het laatste moment achter het Sextet (No. 19) werd geplaatst, en dat dit voornamelijk zou zijn gedaan om Francesco Bussani, die in de oorspronkelijke produktie van 1786 zowel Bartolo als Antonio speelde, in staat te stellen om tussen de achtste en de negende scène van kostuum te wisselen. Alan Tyson toonde in 1981 aan dat de handgeschreven partituur geen gegevens bevat die deze hypothese onderschrijven; maar dat werpt op zijn beurt de vraag op of Mozart de handgeschreven partituur wel voor de uiteindelijke uitvoering heeft gebruikt.

Het is denkbaar dat er naast deze twee volgordes – de traditionele gedrukte en de hypothese van Moberly en Raeburn – nog een derde, oorspronkelijke volgorde bestaat. Het is veelzeggend dat Da Ponte zowel het recitatief en de aria van de gravin als haar eerdere gesprek met Susanna uit een kleine scène aan het eind van het Tweede Bedrijf van het stuk van Beaumarchais heeft ontwikkeld; met andere woorden, oorspronkelijk kan dit zijn voorafgegaan aan Susanna's ontmoeting met de Graaf. Het is heel goed mogelijk dat Mozart in zijn eerste opzet het bedrijf wilde laten openen door 'Dove sono' in C groot om het duet in A klein tussen de Graaf en Susanna daarop te laten volgen, zodat de Fandango in A klein en het koor in C groot, waarmee het bedrijf besluit, met elkaar in evenwicht zouden komen. De resterende nummers volgen dan een toonschema dat precies tegengesteld is aan de vijf openingsnummers van de opera: A, D, F, B mineur, G in het Derde Bedrijf tegenover G, B mineur, F, D, A in het eerste. Het is duidelijk dat de scène van de gravin in zijn huidige vorm niet meer als openingsscène van het Derde Bedrijf kan fungeren, maar als dat zijn oorspronkelijke plaats was verklaart dat misschien waarom hij later in het bedrijf is geplaatst.

Bij gebrek aan een alternatief en om een grotere dramatische samenhang te bewerkstelligen, hebben we bij deze uitvoering voor de volgorde van Moberly en Raeburn gekozen, en wel op de volgende gronden:

(1) Door de Gravin eerder in het bedrijf te introduceren, wordt haar hevige verlangen om de uitkomst van het gesprek van Susanna met de Graaf te horen plausibeler. Haar 'exit'-aria is naast die van de Graaf geplaatst, maar zijn 'exit' wordt tenietgedaan wanneer de aria broederlijk naast het Sextet wordt geplaatst en voorafgaat aan de komische verwickelingen van de rest van het bedrijf.

(2) Het verduidelijkt de persoonlijke 'reis' van de Gravin: halverwege 'Dove sono' besluit ze de uitdaging aan te nemen en te proberen om haar huwelijk te redden. De volgende keer dat we haar zien, is haar stemming veranderd: ze is nu opgewekt en smeedt samen met Susanna plannetjes voor de ontmoeting in de tuin.

(3) Het verschaft Susanna voldoende tijd na 'Dove sono' om het geld van de Gravin los te peuten (om Figaro voor een huwelijk met Marcellina te behoeven) voordat ze daarmee in het Sextet verschijnt. (In de traditionele volgorde is het hoogst merkwaardig, afgezien van het raadsel waar Susanna het geld vandaan heeft, dat ze op weg gaat om de Gravin in te lichten over Figaro's afkomst maar daarmee vervolgens tot de tiende scène wacht.)

(4) Het stelt de Graaf in staat om als rechter bij Figaro's proces op te treden, terwijl dat in de traditionele volgorde kennelijk buiten het toneel plaatsvindt, en in aller ijl, tussen Figaro's afgang in de scènes 3 en 5.

(5) Het laat een geloofwaardige hoeveelheid tijd verstrijken tussen de scène waarin Barbarina tegen Cherubino zegt dat ze hem als meisje zal verkleeden (scène 7) en het moment waarop Antonio de Graaf waarschuwt dat hij Cherubino's kleren in zijn buitenhuisje heeft zien liggen (scène 9).

Het is vandaag de dag heel gebruikelijk om voor het Derde Bedrijf deze volgorde te hanteren, maar wat te denken van het Vierde Bedrijf? Er is tot dusver verbazend weinig wetenschappelijk onderzoek naar dit problematischer bedrijf gedaan, hoewel uit de handgeschreven partituur duidelijk blijkt dat Mozart bedenkingen had over de volgorde en de inhoud van dit bedrijf, en in het bijzonder over de plaats van de aria's voor Figaro (No. 27) en Susanna (No. 28).

[Een] *finale*, die nauw moet aansluiten bij de rest van de opera, is een soort kleine komedie op zichzelf en vereist een nieuwe intrige en een speciaal, eigen belang. Het is de gelegenheid bij uitstek om te pronken met de begaafdheid van de componist en het kunnen van de zangers, en is de meest doeltreffende 'situatie' van het drama. Recitatief is eruit weggebannen; alles wordt gezongen, en elke zangstijl moet er een plaats in vinden – *adagio*, *allegro*, *andante*, *amabile*, *armonioso*, *strepitoso*, *arcistrepitoso*, *strepitosissimo*, en daarmee eindigt de finale meestal. In het taaltje van de musici heet dit *chiusa* of *stretta* – vermoedelijk omdat het de ongelukkige dichter die de woorden moet schrijven niet één maar honderd hoofdbreken geeft. In die finale gebiedt de theatertheologie dat al de zangers op het podium verschijnen, alleen, getweeën, gedrieën, gezessen, getienen, gezestigen – al waren het er driehonderd – en solo's, duetten, trio's, sextetten, sessantetten zingen; en als de intrige van het stuk het niet toelaat, heeft de dichter maar te zorgen dat de intrige het wel toelaat, in weerwil van zijn oordeel, zijn gezond verstand, of al de Aristotelessen ter aarde; en als dan blijkt dat zijn stuk slecht loopt, des te erger voor hem!

(Lorenzo da Ponte, *Memoires*)

In het libretto is Figaro's scène 'Tutto è disposto (scène 8) direct na de aria van Basilio (No. 26) geplaatst en wordt hij op zijn beurt gevolgd door een kort recitatief (scène 9) en Susanna's solo 'Giunse alfin il momento' (scène 10). Daarna volgt er opnieuw een kort recitatief (scène 11), waarin een strofe van Cherubino's Canzonetta die de Finale inleidt. Mozarts toonschema is als volgt:

- G Marcellina's aria (No. 25)
- B mineur Basilio's aria (No. 26)
- E mineur Figaro's aria (No. 27)
- E mineur Susanna's Rondo 'Non tardar amato bene'
later vervangen door 'Deh vieni' in F (No. 28)
- B mineur Cherubino's Canzonetta-strofe
- D Finale (No. 29)

Het enige dat ongebruikelijk is aan dit schema is de oorspronkelijke nevenschikking van twee aria's in E mineur, maar dat heeft geen invloed op de volgorde waarin ze verschijnen. Mozart lijkt zich strak aan dit schema te hebben gehouden toen hij de verbindende recitatieven schreef: na de scène tussen Basilio en Bartolo (die hij scène 6 noemt alsof er in dat stadium geen Cavatina voor Barbarina was), schrijft hij 'dopo l'aria di Basilio viene scena 7^{ma} ch'è un

Recitativo Instrumentato con aria di Figaro'. Evenzo schrijft hij aan het eind van het recitatief tussen Susanna en de Gravin (scène 6 genoemd in het handschrift) 'Segue Rec instrumentato con Rondo di Susana', waarmee hij verwijst naar de oorspronkelijke aria in E mineur die in schetsvorm is overgeleverd.

Tegen de tijd dat hij 'Deh vieni' ging componeren – wat, te oordelen naar de overgeleverde schetsen, tegen het eind moet zijn geweest – was Mozart echter van gedachten veranderd: op het laatste blad van de aria schreef hij 'Manca il Recitativo Instrumentativo di Figaro avanti l'aria No. 30'. Als dit bedoeld was om zichzelf eraan te herinneren dat hij nog iets moest componeren, maar niet voor die betreffende plek in de aria, dan zou dat uniek zijn: alle andere aantekeningen van dit genre, zoals de reeds geciteerde, hebben betrekking op het rangschikken van de afzonderlijke componenten tot een coherente sequens. Deze aanwijzing aan het eind van Susanna's *nieuwe* aria werd ongetwijfeld geschreven *na* de tegengestelde aanwijzing (hierboven geciteerd) in de scène van Basilio; en toen alle afzonderlijke elementen van de opera werden gepaginieerd (door Mozart?) en gebonden, werd Figaro's aria ontegenzegglijk na die van Susanna geplaatst. Mogen we werkelijk aannemen dat dit een vergissing van Mozart was? Er is in elk geval geen enkele reden om hieruit af te leiden, zoals Alan Tyson doet (*Musical Times* 122, 1981), dat dit wellicht op een *eerder* 14 *re* volgorde van het bedrijf duidt. Maar waarom wordt deze aria dan altijd vóór 'Deh vieni' uitgevoerd?

Veelzeggend is dat noch het 'Recitativo Instrumentato' in kwestie noch het recitatief waarin Cherubino's Canzoneta is opgenomen zijn weg naar de handgeschreven partituur van Mozart zelf heeft gevonden ('Tutto è disposto' is geschreven door een kopiïst). Bovendien lijkt de opening van het slotrecitatief ('Perfida, e in quella forma'), die in de handgeschreven partituur geheel ontbreekt, een hoogst ongebruikelijke en ontoereikende reactie van Figaro op wat hij Susanna net heeft horen zingen. Misschien was het wel Mozarts bedoeling om in dit late stadium een ander begeleid recitatief te schrijven teneinde 'Tutto è disposto' te vervangen door woorden die meer in overeenstemming waren met de nieuwe plaats van de aria. Als dat het geval is geweest, heeft hij dan soms moeite gehad om, in een stadium dat het libretto al gedrukt was, Da Ponte over te halen om op het laatste moment nog een belangrijke verandering door te voeren? Het lijkt in elk geval aan het libretto te wijten dat de geleerden voor wat betreft de volgorde van deze aria's tot dusver geen oog hebben gehad voor het bewijs dat door de handgeschreven partituur wordt geleverd.

Nee, heer graaf, u krijgt haar niet, u krijgt haar niet! Omdat u een groot edelman bent, denkt u een grote geest te zijn... Adel, rijkdom, rang, stand! Wat is een man daar trots op! Wat hebt u zélf gedaan om die voordelen te verdienen? U de moeite getroost geboren te worden – meer niet! En verder – een heel gewone man! Terwijl ik, verloren in de schimmige menigte, alleen al om te overleven meer kennis, meer berekening en vaardigheid heb moeten aanwenden dan genoeg was om een eeuw lang al de provincies van Spanje te regeren! Toch wenst u zich met mij te meten...

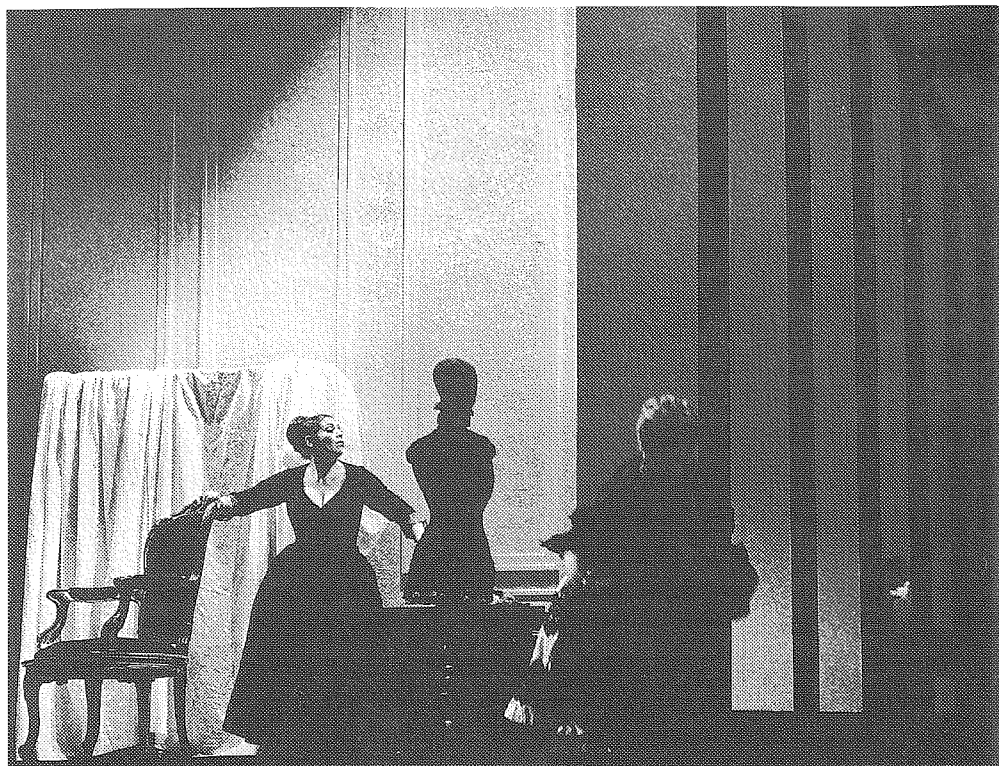
(Figaro in Beaumarchais, *La folle journée, ou Le mariage de Figaro*, vijfde bedrijf, derde toneel)

Het materiaal dat ons is overgeleverd stelt ons helaas niet in staat om Mozarts 'ideale' Vierde Bedrijf te reconstrueren. De openingswoorden van Figaro's recitatief 'Tutto è disposto' snijden duidelijk alleen maar hout wanneer ze vóór 'Deh vieni' worden geplaatst, maar de dramatische voordelen van het plaatsen van Figaro's aria 'Aprite un po' que gl'occhi' na Susanna's verrukkelijke nocturne 'Deh vieni' en als een heftige reactie daarop, omdat hij daaruit haar ontrouw meent af te kunnen leiden, zijn te groot om niet te benutten.

De oplossing die wij voor deze uitvoering hebben gekozen en die is aangedragen door Nicholas McNair, een van de twee repetitors die aan de productie 15 hebben meegewerkt, is om 'Tutto è disposto' halverwege in tweeën te delen. De eerste helft, waarin Figaro nadenkt over de gebeurtenissen van de afgelopen dag, eindigt in F groot en zijn verwijtende 'O Susanna, Susanna' wordt een kreet van verbazing terwijl hij haar hoort lachen en wegrent om zich te verbergen. Dan komt Susanna op met de Gravin (nu verkleed als Susanna) en Marcellina, en zij zingt het recitatief 'Signora, ella mi disse' en vervolgens haar aria 'Deh vieni'. Het slot van Susanna's aria en Figaro's gekrenkte reactie daarop – 'O Susanna, Susanna, quanto pena mi costi' (met andere woorden, de tweede helft van 'Tutto è disposto) – sluit hier perfect op aan en leidt tot zijn explosieve aria 'Aprite un po' que gl'occhi'. Wanneer ze eenmaal van hun aanvankelijke verbazing zijn bekomen, zullen degenen die vertrouwd zijn met de traditionele volgorde misschien oog hebben voor de grotere mate van pathos en dramatische waarschijnlijkheid van deze sequens, die dan wel niet van Mozart zelf afkomstig is maar misschien meer overeenstemt met zijn aanvankelijke opzet dan de standaardversie die gewoonlijk wordt opgevoerd.

John Eliot Gardiner

Vertaling: Peter Bergsma



Le nozze di Figaro, Holland Festival 1974.
Catherine Malfitano (Susanna) in een productie van De Nederlandse Operastichting.
Regie: Götz Friedrich, muzikale leiding: Michael Gielen.

Korte inhoud

Eerste bedrijf

Figaro, kamerdienaar van graaf Almaviva, en zijn bruid Susanna, kamermeisje van de gravin, treffen voorbereidingen voor hun bruiloft, die vandaag gevierd zal worden. Figaro hoort van Susanna dat de graaf haar sinds enige tijd heimelijk achtervolgt en dat de ligging van de kamer die hij aan het paar heeft toegewezen evenzeer te maken moet hebben met zijn plannen jegens Susanna als de bevordering van Figaro tot grafelijk koerier. Figaro is vastbesloten Susanna met alle middelen tegen de avances van de graaf te verdedigen.

Met betrekking tot het op handen zijnde huwelijk doet zich nog een probleem voor: Figaro heeft ooit van Marcellina, voormalige dienstbode van dokter Bartolo, 2000 dukaten geleend en haar bij wijze van 'pand' de lichtvaardige belofte gedaan met haar te trouwen. Nu onderneemt Marcellina stappen om met behulp van Bartolo voor het grafelijk gerecht genoegdoening te krijgen bij Figaro.

De page Cherubino heeft de graaf vanwege een amoureux avontuur met Barbarina, dochter van de tuinier Antonio, onder zijn duiven geschoten en is daarom ontslagen. Vertwijfeld smeekt hij Susanna voor hem een goed woordje te doen bij de gravin, zijn peettante.

Cherubino moet zich evenwel verbergen voor de plotseling verschijnende graaf. Zodoende wordt hij er getuige van hoe de graaf probeert Susanna voor een rendez-vous te strikken. Wanneer de graaf ten slotte Cherubino ontdekt, meent hij dat het kamermeisje aan Cherubino de voorkeur geeft. De schijnheilige 'vermoedens' van de binnengekomen Basilio (factotum van de graaf en muzikleraar) over

het gedweep van de page met de gravin dragen er het hunne toe bij om de toorn van de jaloerse graaf te verheugen. Cherubino moet het kasteel terstond verlaten.

Op dat moment leidt Figaro een gezelschap boeren en boerinnen binnen, met wie hij de graaf komt huldigen voor de afschaffing van het onwaardige 'ius primae noctis' (het 'recht' van adellijke heren op de eerste huwelijksnacht van hun vrouwelijk personeel). Figaro presenteert hem Susanna's bruidskrans. Op die manier hoopt hij de graaf tot een onmiddellijke toestemming voor het huwelijk te bewegen. Maar Almaviva wil uitstel, zogenaamd om het feest naar behoren te kunnen voorbereiden. Door de page tot officier te bevorderen en naar Sevilla te sturen hoopt hij zich te kunnen ontdoen van een lastige ingewijde in zijn plannen met Susanna. Figaro houdt Cherubino echter heimelijk achter: hij heeft hem nodig voor nieuwe plannen jegens de graaf.

Tweede bedrijf

De gravin, bijna tot vertwijfeling gebracht door haar trouweloze echtgenoot, heeft van Susanna gehoord wat er gebeurd is. Omdat zij zelf geen uitweg ziet, stemt zij er schoorvoetend in toe deel te nemen aan een intrige van Figaro. Zij hoopt daardoor de liefde van de graaf te herwinnen. Figaro heeft het volgende plan: via een anonieme brief wil hij de graaf in kennis stellen van een op handen zijnd rendez-vous van de gravin en zodoende zijn jaloezie verhogen en hem van de eisen van Marcellina afleiden. Susanna moet de graaf een rendez-vous beloven; de als Susanna vermomde Cherubino zal hem vervolgens opwachten, waarna de gravin haar echtgenoot zal betrappen. De gefopte graaf zal

zich dan niet langer meer kunnen verzetten tegen het huwelijk van Figaro met Susanna. In de salon van de gravin past Cherubino de kleren van Susanna. Plotseling vraagt de graaf om binnen gelaten te worden om zijn echtgenote te ondervragen over de hem toegespeelde anonieme brief. De gravin verbergt de half verklede page in een kabinet alvorens de graaf binnen te laten. Wanneer hij gestommel hoort, is de graaf ervan overtuigd dat zijn vrouw een minnaar verborgen houdt. Omdat de gravin pertinent weigert het kabinet te openen, wil hij de deur laten forceren. Hij dwingt de gravin met hem het vertrek te verlaten en sluit het af.

Susanna, die tijdens dit gesprek ongemerkt teruggekomen is, sluit zich in plaats van Cherubino in het kabinet op, nadat de page uit het raam gesprongen is. Onkundig van wat er gebeurd is, probeert de gravin haar echtgenoot te kalmeren om hem de waarheid te kunnen vertellen. Daarmee voert zij zijn jaloezie en verbolgenheid ten top. Wanneer dan ten slotte Susanna uit het kabinet tevoorschijn komt, moet de gravin zich met een gelegenheidsleugen uit de situatie redden. Nu pas gelooft de graaf aan haar onschuld, en de twee verzoenen zich.

Hoewel hij opheldering heeft gekregen over de anonieme brief, wordt de graaf echter door nieuw wantrouwen bevangen wanneer Figaro hardnekkig blijft ontkennen de aanstichter van deze intrige te zijn. Bovendien komt Antonio vertellen dat een man, vermoedelijk Cherubino, uit een raam in de salon van de gravin is gesprongen en op de vlucht geslagen. Slechts met de grootste moeite lukt het Figaro aannemelijk te maken dat hij zelf bij Susanna in het vertrek van de gravin

geweest was en uit vrees voor zijn heer uit het raam is gesprongen. De graaf is niet geheel overtuigd. Marcellina verschijnt met dokter Bartolo en Basilio om haar aanspraken op Figaro te doen gelden. Wederom staat de bruiloft op losse schroeven.

Derde bedrijf

De gravin geeft Susanna opdracht de graaf een rendez-vous te beloven. Zijzelf wil hem dan opwachten om hem tot een duidelijke uitspraak over hun betrekkingen te dwingen. De graaf is buitengewoon verrast over de plotselinge bereidwilligheid van Susanna. Hoewel hij weet dat het haar er alleen om te doen is het geld voor de vereffening van Figaro's schuld bij Marcellina te krijgen, waant hij zich bemind. Als hij echter onvermoed getuige wordt van het moment waarop Susanna haar Figaro toefluistert dat zijn proces zonder advocaat al gewonnen is, voelt hij zich niet alleen genomen, maar meent hij bovendien dat zijn oprechte liefde misbruikt wordt. In onbeheerste toorn ontstoken, realiseert hij zich hoe hij in de positie is om de liefde tussen Susanna en Figaro te dwarsbomen.

Tijdens de rechtszitting herkent Marcellina aan een moedervlek in Figaro haar als kind spoorloos verdwenen zoon Raffaello. Dokter Bartolo kan er niet omheen het vaderschap toe te geven, en hij verklaart zich bereid om met Marcellina te trouwen. De graaf, die zich van alle middelen beroofd ziet om de bruiloft van Figaro nog langer te verijdelen, gaat teleurgesteld af.

Vol hoop de liefde van haar echtgenoot terug te winnen dicteert de gravin aan Susanna een brief, waarin de graaf de plaats van het rendez-vous wordt meegedeeld. Zij sluit de brief

met een sierspeld, die zij aan de afzendster geretourneerd wil zien.

Barbarina heeft met medewerking van haar vriendinnen Cherubino als meisje verkleed om hem zo in het kasteel te kunnen laten blijven. Zij hoopt op steun van de gravin en brengt haar met dat doel een bloemenhulde, waarbij de verklede page wordt voorgesteld.

De graaf is er door Antonio van op de hoogte gebracht dat Cherubino nog altijd op het kasteel verblijft. Zij herkennen hem ondanks de meisjeskleren. Barbarina chanteert de vertoorde graaf met onverhulde toespelingen op van hem ontvangen liefkozingen en wil Cherubino tot man hebben.

Figaro heeft de bruidsstoet opgesteld. Hij vraagt de graaf om een teken dat het feest beginnen kan. De naderende stoet behoedt Figaro voor een nieuw verhoor. De graaf is gedwongen het huwelijk te sluiten. Wanneer hij tijdens de ceremonie van Susanna het briefje ontvangt waarin hem onverwacht toch nog de vervulling van zijn verlangens wordt beloofd, reageert hij triomfantelijk. Figaro lacht in zijn vuistje, omdat hij denkt dat de graaf zich alweer troost met het idee van een nieuw liefdesavontuur, dat hem de mislukking van het vorige doet vergeten.

Vierde bedrijf

Barbarina heeft de speld verloren, die de brief van de gravin als zegel diende. In opdracht van de graaf had zij deze speld aan de vermeende afzendster Susanna moeten terugbrengen. Zij is bang voor de woede van de graaf, die haar nu Cherubino zou kunnen weigeren. Figaro raakt in paniek wanneer hij moet veronderstellen dat Susanna hem ontrouw geworden is. Hij verzamelt

Marcellina, Bartolo en Basilio in de tuin om het rendez-vous te verstoren.

Op weg naar zijn afspraak met Barbarina ontmoet Cherubino de gravin, die hij vanwege haar kleding voor de op de graaf wachtende Susanna houdt. Wanneer zij een flirt met de page van de hand wijst, wordt deze opdringerig, veronderstellend dat zij hem niet kan onthouden wat zij de graaf wel toestaat. Cherubino vlucht naar Barbarina voor de tussenbeide komende graaf. Figaro ervaart vol verbittering hoe de vermeende Susanna zich door de graaf laat charmeren, en verstoort het rendez-vous. Wanneer Figaro meent de gravin te ontmoeten, stelt hij haar voor het echtbreuk plegende tweetal op heterdaad te betrappen. Daarbij herkent hij Susanna aan haar stem, en hij is overgelukkig dat de twijfel aan zijn geliefde ongegrond blijkt. Susanna echter is hevig teleurgesteld over Figaro's wantrouwen. Niet vermoedend dat haar verkleedpartij voorzien wordt, breekt Susanna de komedie af met een oorviig wanneer Figaro haar voorstelt de graaf met gelijke munt terug te betalen. Maar alras zijn de twee gelieven weer verzoend. De terugkerende graaf krijgt nu door Figaro en (de nog steeds als gravin vermomde) Susanna een liefdesscène gepresenteerd die hem buiten zichzelf brengt. Ten aanschouwe van iedereen wil hij zijn 'trouweloze echtgenote' aan de kaak stellen. Het smeken om genade van de vermeende echtgenote, waarmee allen instemmen, wijst de graaf vertoornd af. Dan treedt de echte gravin hem tegemoet, en de graaf moet erkennen dat zijn bedoelingen zich tegen hemzelf gekeerd hebben. Beschaamd vraagt hij zijn echtgenote om vergiffenis. Dat krijgt hij, en de dolle dag kan met een feest worden besloten.

Wolfgang Amadeus Mozart

1756-1791

Le nozze di Figaro

(ossia La folle giornata)

Commedia per musica in quattro atti
Libretto di Lorenzo da Ponte

De bruiloft van Figaro

(of De dolle dag)

Muzikale komedie in vier bedrijven
Libretto van Lorenzo da Ponte

Nederlandse vertaling: Jenny Tuin

Personages

Graaf Almaviva

bariton

Gravin Almaviva

sopraan

Susanna, bruid van Figaro

sopraan

Figaro

bas

Cherubino, page van de graaf

sopraan

Marcellina

mezzosopraan

Bartolo, arts uit Sevilla

bas

Basilio, muzikleraar

tenor

Don Curzio, rechter

tenor

Barbarina, dochter van Antonio

sopraan

Antonio, tuinman van de graaf en oom van

Susanna

bas

Boeren en boerinnen, gasten, jagers, bedien-
den

De handeling speelt zich af op het kasteel
van graaf Almaviva.

Biografieën

De bas-bariton **Bryn Terfel** won in 1989 de Lied-prijs tijdens de Cardiff Singer of the World-competitie en ontving drie jaar later een belangrijke prijs van Engelse muziekcritici. Eveneens in 1992 werd hij door lezers van Gramophone gekozen als Young Singer of the Year. Hij maakte zijn operadebuut bij de Welsh National Opera in 1990 als Guglielmo (*Così fan tutte*) en Figaro in *Le nozze di Figaro*. In 1992 was hij Masetto in een productie van *Don Giovanni* bij Covent Garden, Spreker in *Die Zauberflöte*

(Muntschouwburg), wederom Figaro (Staatsoper Hamburg), Jochanaan in *Salome* (Salzburger Festspiele) en Geisterbote in *Die Frau ohne Schatten* (eveneens in Salzburg). Dit seizoen was hij Donner in *Das Rheingold* bij de Lyric Opera in Chicago. Voor 1994 staan optredens gepland bij Covent Garden (Figaro) en de Metropolitan Opera (Figaro en Leporello). Bryn Terfel is ook actief in de concertzaal. Zo zong hij in een uitvoering, onder James Levine, van Mahlers Achtste Symfonie op het Ravinia Festival en in Schumanns *Requiem für Mignon* tijdens de afgelopen Osterfestspiele in Salzburg.



La Clemenza di Tito, Holland Festival 1990.

John Eliot Gardiner dirigeert de English Baroque Soloists en het Monteverdi Choir.

De sopraan **Alison Hagley**, die nog maar enkele seizoenen geleden haar opera-debuut maakte, heeft zich in korte tijd een bijzondere reputatie verworven. Ze trad al op in Glyndebourne-producties van *Falstaff* (Nanetta), *Le nozze di Figaro* (Susanna) en *Don Giovanni* (Zerlina). Vorig jaar zong ze de rol van Mélisande in *Pelléas et Mélisande* (regie: Peter Stein, directie: Pierre Boulez) bij de Welsh National Opera en trad ze op in een aantal belangrijke operahuizen buiten Engeland. Zo was ze Susanna in een La Fenice-productie van *Le nozze di Figaro* in Venetië en Zerlina bij de Canadian Opera Company (in een encensering van Nikolaus Lehnhoff). Tot de rollen die Alison Hagley de komende seizoenen zal zingen behoren Béatrice (Berlioz' *Béatrice et Bénédict* bij de opera van Genève), wederom Susanna (Glyndebourne, onder directie van Bernhard Haitink), Zerlina (Bayerische Staatsoper, regie: Nicholas Hytner, directie: Colin Davis), Marcellina (*Fidelio*, Opéra de Paris) en Despina (plaatopname van *Così fan tutte* onder Simon Rattle).

De Amerikaanse bariton **Rodney Gilfrey** maakte in 1986 een opvallend debuut bij de Staatsoper Hamburg als Figaro in *Le nozze di Figaro*. Hij tekende onmiddellijk een contract bij de opera van Frankfurt, en kwam in 1989 terecht bij de opera van Zürich. Dit seizoen zong hij daar rollen in *Il Barbiere di Siviglia*, *Die Zauberflöte*, *La Bohème* en *Lohengrin*. Hij is ook actief in andere operahuizen. Zo nam hij titelrol voor zijn rekening in Wolfgang Rihms *Oedipus* bij de Santa Fe Opera, was voor het eerst van zijn leven Don Giovanni bij de opera van Lyon, Figaro in *Il Barbiere di*

Siviglia bij de Los Angeles Music Center Opera, Billy Budd in Britten's gelijknamige werk bij de opera van Genève, Oliver in *Capriccio* bij de Lyric Opera in Chicago en Papageno bij de opera van Los Angeles. Rodney Gilfrey zong de rol van Guglielmo in *Così fan tutte* onder John Eliot Gardiner in het Holland Festival 1992.

Nog voor haar studie aan de operaschool van Stockholm had de Zweedse sopraan **Hillevi Martinpelto** al opera- en concertervaring opgedaan, onder meer als Pamina (*Die Zauberflöte*) bij de Folksopera in Stockholm en tijdens het Edinburgh Festival. In 1987, slechts enkele maanden na het behalen van haar diploma, was ze Madama Butterfly in een productie bij de opera van Stockholm en had ze veel succes als Tatajana (*Jevgeni Onegin*) bij Norrlands Opera. In 1990 was ze voor het eerst Fiordiligi (*Così fan tutte*), bij de Muntschouwburg. Vorig jaar vertolkte ze diezelfde rol bij de Staatsoper Hamburg, was zij Eva (*Die Meistersinger von Nürnberg*) bij de opera van Nice en Donna Anna (*Don Giovanni*) in het festival van Aix-en-Provence. Dit voorjaar had ze bij de Lyric Opera van Chicago de rol van Freia in *Das Rheingold* onder Zubin Metha. Hillevi Martinpelto maakte in 1991 haar Nederlandse debuut bij het Residentie Orkest onder Arnold Oestman.

De schotse mezzosopraan **Pamela Helen Stephen** studeerde aan de Royal Scottish Academy of Music and Drama en volgde master classes bij Janet Baker, Robert Tear en Heather Harper. Ze won tal van prijzen en kreeg een studiebeurs voor het Opera Theatre Centre in Aspen, waar onder meer de titelrol

zong in Brittens *The Rape of Lucretia*. Dit seizoen vertolkt Pamela Helen Stephens onder meer de rollen van Dafne (*Euridice* van Peri) in het festival van Batignano en Cherubino in *Le nozze di Figaro* bij Opera North.

De operacarrière van tenor **Francis Egerton** duurt nu al zo'n 25 jaar en sinds 1972 heeft hij vrijwel elk seizoen gefigureerd op de affiches van Covent Garden. Tot zijn rollen daar behoorden Iopas (Berlioz' *Les Troyens*), Beppe (Leoncavallo's *I Pagliacci*), Pong (*Turandot*), Nick (*La fanciulla del west*), Bardolfo (*Falstaff*) en Flute (Brittens *A midsummer night's dream*). Francis Egerton heeft rollen gezongen bij gezelschappen over de hele wereld: de Scottish Opera (Mime in *Siegfried* en de kaptain in *Wozzeck*), de opera van Los Angeles (Bardolfo in *Falstaff*, onder Carlo Maria Giulini), in San Francisco (Trabucco in *La forza del destino*), de Muntschouwburg (Vogelgesang in *Die Meistersinger von Nürnberg*), Glyndebourne Festival Opera (Monsieur Taupe in *Capriccio*) en de opera van Tokyo (Remendado in *Carmen*).

De in Buenos Aires geboren en in Duitsland wonende bas **Carlos Feller** was lange tijd verbonden aan de opera van Keulen – waar hij rollen zong in Donizetti's *Don Pasquale* en *L'elisir d'amore*, en in *Il Barbiere di Siviglia* – en is opgetreden in vrijwel alle belangrijke Duitse operahuizen. In 1988 maakte hij zijn debuut bij de Metropolitan Opera in een productie van *Così fan tutte*. Daarna werkte hij onder meer mee aan producties van Cimarosa's *Il matrimonio segreto* (La Fenice, Venetië en de Washington Opera), *Wozzeck* (Seattle Opera), *Così fan tutte* en *Le nozze di*

Figaro (beide in Drottningholm onder Arnold Oestman). Carlos Feller, die heeft samengewerkt met dirigenten als Levine, Karajan en Barenboim, werkte vorig jaar mee aan een productie van *Così fan tutte* onder John Eliot Gardiner.

De sopraan **Susan McCulloch** begon haar operacarrière bij de Opera North. Na een opleiding bij de National Opera Studio in Londen kreeg ze de rol van gravin in een productie van *Le nozze di Figaro* (regie: Jonathan Miller) bij de English National Opera. In het seizoen 1990-'91 zong Susan McCulloch de titelrol in *Tosca* bij Dublin Grand Opera en was ze Marcellina in een productie van *Le nozze di Figaro* bij Opera Zuid. Daarna volgden onder meer optredens bij de Glyndebourne Festival Opera (Vitellia in *La Clemenza di Tito*) en bij de Glyndebourne Touring Opera (Musetta in *La Bohème*) en de English National Opera (Donna Anna in *Don Giovanni*).

De bariton **Julian Clarkson** heeft over de hele wereld concerten gegeven met ensembles als The King's Consort, The Tallis Scholars, Pro Cantione Antiqua en het Schütz Choir of London. Hij werkte mee aan Händel-concerten met Philippe Herreweghe en La Chapelle Royale in het Théâtre des Champs-Élysées en aan een uitvoering in het Amsterdamse Concertgebouw van de *Roman Vespers* met Marc Minkowski en Les Musiciens du Louvre. Julian Clarkson was solist bij de wereldpremière van Alexander Goehrs *Death of Moses* in de kathedraal van Sevilla in 1992.

De in het Duitse Bochum geboren sopraan **Constanze Backes** studeerde met Hea-Soon Parle in Düsseldorf en Jessica Cash in Londen. Ze heeft concertoptredens verzorgd in Noord- en Zuid-Amerika, Israël en Nieuw-Zeeland. Constanze Backes werkte onder meer mee aan een operaproductie van Monteverdi's *Orfeo* (met Anthony Rooley) en ze was Delilah in Händels oratorium *Samson* in een productie van de Bayerische Rundfunk.

John Eliot Gardiner is een van de weinige dirigenten die (met succes) het hele muziekspectrum bestrijken, van hele vroege tot hedendaagse composities. Na zijn studie bij onder meer Nadia Boulanger begon hij een intensieve concertpraktijk met de door hem opgerichte Monteverdi Choir (vanaf 1964), Monteverdi Orchestra (1968-1978) en English Baroque Soloists (vanaf 1978). Ook vervulde hij gastdirigentschappen in vrijwel alle Europese landen en de Verenigde Staten. In de periode 1981-'83 was hij eerste dirigent van het Vancouver Orchestra en leidde hij opera-opvoeringen in het Royal Opera House en in de English National Opera. Van 1983 tot 1988 was Gardiner muzikaal directeur van de Opéra de Lyon waarmee hij onder meer baanbrekende opvoeringen verzorgde van *Pelléas et Mélisande* en Chabriers *L'Étoile*. In 1986 tekende hij met het Monteverdi Choir en de English Baroque Soloists voor de eerste opvoering, deze eeuw, van *Scylla et Glaucus* van Leclair. John Eliot Gardiner, die als artistiek directeur betrokken is bij het Göttinger Händel Festival en het Veneto Musica Festival, is sinds 1991 chefdirigent van het orkest van de Norddeutsche Rundfunk in Hamburg.

The English Baroque Soloists, een kamerorkest dat speelt op authentieke instrumenten, genieten een grote reputatie als Mozart-vertolkers. Het in 1978 opgerichte orkest heeft onder leiding van John Eliot Gardiner alle late Mozart-symfonieën opgenomen, het Requiem, de Mis in C-klein, alle pianoconcerten (met Malcolm Bilson als solist) en is vanaf 1990, samen met het Monteverdi Choir, betrokken bij plaatopnamen van de late Mozart-opera's. Tot nu toe verschenen *Idomeneo*, *La Clemenza di Tito* en *Die Entführung aus dem Serail*. Daarnaast is men bezig met een project om alle Bach-cantates op de plaat vast te leggen. In 1990 debuteerde het orkest op de Salzburger Festspiele en een jaar later keerde het terug in Oostenrijk om de Mozart-festiviteiten te helpen inluiden.

Het **Monteverdi Choir** werd in 1964 in Cambridge opgericht door de toenmalige student John Eliot Gardiner voor een uitvoering van Monteverdi's *Mariavespers*. Het koor ontwikkelde zich snel tot een virtuoos ensemble en maakte een aantal baanbrekende tournees buiten Engeland, waarbij in een aantal gevallen de muziek van grote componisten werd teruggebracht naar hun plaats van herkomst: Monteverdi in Cremona, Mantua en Venetië, Händel in Halle, Rameau in Dijon, Bach in Ansbach, Bruckner in St. Florian. Het Monteverdi Choir heeft meer dan honderd plaatopnamen op zijn naam staan, met onder meer werken van Bach, Purcell, Haydn, Beethoven en Brahms en was tevens betrokken bij de uitvoeringen en opnamen van Mozarts *Idomeneo*, *La Clemenza di Tito* en *Die Entführung aus dem Serail*.

Colofon

Dit is een uitgave van het Holland Festival
Kleine-Gartmanplantsoen 21
1017 RP Amsterdam
telefoon 020.627 65 66
telefax 020.620 34 59

Sponsors Holland Festival

Koninklijke PTT Nederland NV
(hoofdsponsor)
De Volkskrant b.v.
Dommelsche Bierbrouwerij B.V.
IBM Nederland N.V.
B.V. Weekbladpers
Drukkerijen de Bussy Ellerman Harms bv
Motivaction, bureau voor onderzoek en
strategieontwikkeling
Fiat Auto Nederland b.v.
Vereniging Buma / Stichting Stemra
Garuda Indonesia
Indover Bank
NCM – Holding N.V.

Subsidiënten Holland Festival

Ministerie van WVC
Ministerie van Economische Zaken
Ministerie van Buitenlandse Zaken
Gemeente Amsterdam
Prins Bernhard Fonds
Goethe-Instituut Amsterdam
Cobo Fonds
Stichting VSB Fonds / VSB Bank

Holland Festival Vriendenkring

Alcatel Nederland bv
ABN AMRO Bank N.V.
Delta Lloyd Verzekeringsgroep NV
IBM Nederland N.V.

ING Bank

Kamer van Koophandel en Fabrieken voor
Amsterdam

Koninklijke Ahold nv

Koninklijke Nederlandse Toeristenbond

ANWB

Koninklijke PTT Nederland NV

KPMG Klijnveld

Nederlandsche Credietverzekering

Maatschappij nv

NV Koninklijke Distilleerderijen Erven Lucas

Bols

Sara Lee/DE N.V.



de Volkskrant

