

Berio,

Luciano Berio

Un re in ascolto

(Een koning luistert)

Muzikale handeling in twee delen

Libretto van Italo Calvino en Luciano Berio

Inhoud

Umberto Eco en Luciano Berio – een gesprek	7
De literaire achtergrond Patrick Carnegy	19
Synopsis Nederlands	23
Synopsis English	26
Libretto Italiaans/Nederlands	31
Biografieën uitvoerenden	61

4 juni 1991, aanvang 20.15 uur
Concertgebouw Amsterdam
Grote Zaal

Nederlandse première
Semi-scenische uitvoering

De uitvoering wordt vanaf 20.15 uur
rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.

Coproductie Holland Festival/NOS-radio

Er is een pauze na het eerste deel.
De voorstelling is om ca. 22.35 uur afgelopen.
Het is verboden tijdens de voorstelling te fotograferen.

Un re in ascolto

(Een koning luistert)

Muziek Luciano Berio

Libretto Italo Calvino en Luciano Berio

Muzikale leiding Luciano Berio

Assistent-dirigent Stephen Harrap

Toneelbeeld Franco Ripa di Meana

Lichtontwerp Reinier Tweebeeke

Prospero	Donald McIntyre
Regista	Peter Haage
Venerdì	Graham Valentine
Protagonista	Kathryn Harries
Soprano I	Csilla Zentai
Soprano II	Rebecca Littig
Mezzosoprano	Christina Hagen
Cantante I	James Doing
Cantante II	Jean-Philippe Marlière
Cantante III	Charles van Tassel
Infermiera	Bernadette Dorhout
Moglie	Connie de Jongh
Dottore	Rein Kolpa
Avvocato	Matthijs Mesdag
Pianista (che canta)	Mark Simons
Suonatore di fisarmonica	Astrid in 't Veld
Ballerini	Monique Hendriks, Karim Raihani
Acrobati	Dafne van Delft, Rudi Langbroek, Woedy Jageneau

Altri personaggi mute

Koor van het Rotterdams Conservatorium

Koordinator Barend Schuurman

Rotterdams Philharmonisch Orkest

Umberto Eco en Luciano Berio

Een gesprek



Umberto Eco



Luciano Berio

Eco: In de loop van je carrière als componist heb je met zeer uiteenlopend muzikaal materiaal geëxperimenteerd, maar het komt me voor dat de menselijke stem in je werken een wel heel bijzondere plaats inneemt: je composities voor en met Cathy Berberian getuigen daarvan. Daarnaast heb je je echter ook een aantal malen op het terrein van de opera begeven, en in een opera speelt behalve de stem ook het narratieve element een rol: er moet een verhaal verteld worden. Nu kan het zo zijn dat een hedendaags componist een verhaal dat al zingend wordt verteld niet interessant meer vindt en iets als een geluidsdocumentaire schrijft, om jouw karakterisering van *A-ronne* te gebruiken. Maar je componeert ook nog steeds opera's. Ik weet dat het niet eenvoudig is om een sluitende definitie te geven van het genre opera, en als je me niet kwalijk neemt, houd ik me voor het moment bij de 'commerciële' omschrijving, te weten: een handeling die in woorden en muziek wordt verteld, zich op het toneel voltrekt, met gekostumeerde zangers, een orkest en decors en die wordt aangekondigd met affiches waarop de titel van de opera staat en eventueel een afbeelding die op de een of andere manier verband houdt met die bepaalde opera. Dat Louis Armstrong nooit zijn weg naar La Scala heeft gevonden, verbaast me niet echt, maar ik ben wel benieuwd wat jij er te zoeken hebt. Is het eigenlijk wel mogelijk een poëtica van de 'muzikale handeling' te formuleren als je werkt in een theater dat gewijd is aan het soort muziek-drama's dat wij opera noemen? Ik heb de indruk dat zelfs bij opera jouw belangstelling voornamelijk uitgaat naar de stem en niet zozeer naar het verhaal. Misschien zul je zeggen dat jij de opera wilt vernieuwen zoals schrijvers als Joyce en Robbe-Grillet de roman hebben vernieuwd, maar dan komen we voor een ander en niet minder complex probleem te staan. Zoals ik het zie, heb je de experimenten die je met de stem hebt gedaan, inmiddels uitgebreid tot het genre opera als

geheel. De stem is net als elk ander materiaal belast met de geschiedenis van het gebruik ervan; een genre is een sociale conventie, en net als alle andere sociale conventies roept het een 'verwachtingspatroon' op bij de toeschouwer/luisteraar: de 'theaterconsument'.

Berio: Omdat je in je vraag een beeld van me geeft waarmee ik het niet geheel eens kan zijn, moet ik bij de beantwoording eerst vrij ver in het verleden teruggaan en onderweg hier en daar wat correcties zien aan te brengen. Ik heb in mijn leven veel verschillende dingen gedaan en heb er altijd naar gestreefd zoveel mogelijk verschillende soorten muzikaal materiaal, modern en traditioneel, meester te worden. Misschien is mijn drang alles uit te proberen en te beheersen wel een tikje Faustiaans, en ik weet nog niet of en hoezeer ik daarvoor zal moeten boeten, of dat iemand anders dat misschien al voor me doet. Hoe dan ook, mijn houding komt mede voort uit het besef dat creativiteit altijd een tegenstrijdig karakter heeft en zich steeds weer in verschillende materialen, andere vormen en inhouden wil uiten. Ze moet zich op een coherente manier via een reeks gevarieerde experimenten kunnen manifesteren. Ik denk dat alleen op die manier de creativiteit een significant discours kan worden in de wereld waarin ik leef. Ik zeg je dit alles met lichte tegenzin, omdat ik in tegenstelling tot jullie filosofen niet de dringende behoefte voel de betekenis van een ervaring op te rekken zodat zij aan een andere te koppelen is en evenmin om de totaliteit van de ervaringen en hun betekenissen in een systeem onder te brengen.

Berio: Ik tracht steeds weer, zoals Lévi-Strauss meen ik gezegd heeft, projecten te formuleren en objecten te creëren die enerzijds concreet zijn en anderzijds methoden van onderzoek. Maar omdat ik 'alles' wil weten, voel ik natuurlijk ook steeds weer de behoefte om de muzikale betekenis van mijn eigen experimenten in een breder, of althans ander kader te plaatsen. De behoefte dus om concreet commentaar te leveren, een synthese te bewerkstelligen. Met andere woorden: vormen van muziektheater of, zo je wilt, opera te maken. Dat is het streven dat ten grondslag ligt aan *Passaggio*, *Opera*, *La vera storia*, *Un re in ascolto*. Maar dat is niets nieuws. Ik doe alleen op individueel niveau wat op

collectief niveau altijd al is gedaan. Opera is van oudsher een ontmoetingsplaats geweest van uiteenlopende en vaak zeer heterogene krachten. In de meeste gevallen deelden de betrokkenen een zelfde 'verwachtingspatroon'. Toen die drang naar accumulatie en integratie van verschillende krachten (muzikaal, dramaturgisch, moreel en maatschappelijk, dus zowel vorm als inhoud) uit de opera verdween, verviel ook zijn eigenlijke bestaansrecht en werd de opera hoofdzakelijk een podium voor melodisch en vocaal vertoon. Ik denk dat er vandaag de dag geen plaats meer is voor lyrische opera's – verhalen die al zingend worden verteld. Ik heb er in ieder geval nog nooit één geschreven, en bij mijn weten is binnen het kader van die definitie (die een van de vele mogelijke omschrijvingen is) de laatste dertig jaar ook niet meer iets van belang gemaakt. Maar het is niet alleen een kwestie van definitie. Er bestaan wezenlijke verschillen tussen een 'muzikale handeling' en een opera. De opera maakt gebruik van een Aristotelische verteltrant, een narratieve logica die de neiging heeft de muzikale ontwikkeling te gaan overheersen. In een 'muzikale handeling' daarentegen, draagt het muzikale proces het 'verhaal'. [...] Soms accentueert de 'muzikale handeling' de functie die muziek altijd al met betrekking tot het woord gehad heeft, namelijk die van instrument voor tekstanalyse. Toen Schumann gedichten van Heine op muziek zette, creëerde hij verschillende niveaus voor het beluisteren en begrijpen van de tekst: sommige woorden gingen een prominente rol spelen, terwijl andere naar de achtergrond werden gedrongen (*Dichterliebe* wemelt van de voorbeelden). Zo filterde Schumanns muziek de poëzie van Heine en wijzigde ze de oorspronkelijke verhoudingen tussen de verschillende 'semantische frequenties'. Tegenwoordig kan de muziek op een nog veel radicalere manier een filterende werking hebben. Ze kan bepalen welke onderdelen van een tekst terzijde worden geschoven en welke een dominante rol gaan spelen, met andere woorden: welke tekstgedeelten gereduceerd kunnen worden tot akoestisch materiaal en welke met behoud van het web van betekenissen in de schijnwerper kunnen worden gezet. En de muziek kan hetzelfde doen met de handeling, kan zich op verschillende manie-

ren identificeren met de gebeurtenissen op het toneel, maar kan zich er ook afzijdig van houden. Het verhaal kan zelfs een non-verhaal worden of in ieder geval iets anders dan een verhaal, waarin onder andere ook vormen van operazang geïncorporeerd kunnen worden. Natuurlijk zal de toeschouwer de hem vertrouwde elementen sneller begrijpen, al was het alleen al doordat ze zich voordoen in een muzikale omgeving die speciaal voor die elementen is ingericht: het operatheater Italiaanse stijl. Je zou die omgeving natuurlijk kunnen laten voor wat ze is, maar je kunt ook proberen haar van binnen uit op organische en constructieve wijze om te vormen, zoals wel met oude gebouwen, musea of fabrieken gebeurt. Ik ben ervan overtuigd dat niet toneelmatige, maar muzikale overwegingen tot de transformatie van die 'lyrische' ruimte zullen leiden. En ik ben er evenzeer van overtuigd dat de orkestbak als eerste ten offer zal vallen, want die heeft een verlamme werking op de akoestische relaties tussen de verschillende muzikale partijen. [...] Je had het zojuist over de stem als bepalend voor wat opera is en wat niet. Het is tot op zekere hoogte waar dat in een groot operatheater 'grote' stemmen vereist zijn, die van het podium tot de engelenbak kunnen reiken en boven een symfonieorkest uitkomen. En het is evenzeer waar dat de stem van Cathy Berberian beter tot haar recht kwam in een andere ruimte, een intiemere en meer homogene ruimte, waar men de subtielste stembuigingen en gezichtsuitdrukkingen kon waarnemen – [...] al die aspecten dus waar het belcanto noodzakelijkerwijs aan voorbij moet gaan. Maar ik denk dat het eigenlijke probleem ergens anders schuilt, omdat je Cathy anders gewoon een microfoon in handen had kunnen geven... en Pavarotti vragen zich een beetje in toom te houden. Als die 'theaterconsument' van jou opera hoort, vertoont hij een geconditioneerde reflex: hij stelt zich helemaal in op een lineair, afgerond verhaal, dat zijn spanning niet zozeer aan het *verloop* maar aan de *afloop* ontleent. Ik geloof dat zangstijlen en -technieken een fundamentele rol spelen bij het oproepen van een verwachtingspatroon bij de 'theaterconsument'. Het gaat erom deze vocale stijlen functioneel en, om Brecht te parafraseren, met een zekere distantie te gebruiken. Dit alles draagt bij

tot de welbewuste dramatische ambiguïteit van *La vera storia* en *Un re in ascolto*.

Eco: Laat ik nog eens een provocatie lanceren. Als je door de muziek laat bepalen welke onderdelen van een tekst of verhaal bewaard blijven en welke overboord worden gezet, waarom heb je dan altijd samenwerking gezocht met auteurs die geen librettoschrijver zijn? Per slot van rekening huurde de negentiende-eeuwse operacomponist vaak een jaknikker in, die hem precies leverde wat hij wilde hebben. Maar jij hebt samengewerkt met mensen als Italo Calvino en Edoardo Sanguineti – niet bepaald de makkelijkste keus, omdat je je moest meten met de intrinsieke kracht van hun werk. Je zou kunnen zeggen dat je zoekt naar een worsteling met de engel. Maar in hoeverre ben je bereid de engel in zijn waarde te laten? Dat je hebt samengewerkt met Italo Calvino of, zoals in *Opera*, een paar ideetjes van ondergetekende hebt gebruikt, is begrijpelijk. Maar zoals we weten, sla je onmiddellijk aan het herschrijven, bewerken, demonteren en herordenen.

Berio: Jaknikkers en librettisten zijn er in deze wereld genoeg, maar ik speel de engel van het ongeduld en blijf op een afstand. Anderzijds is het zo dat de ideeënwereld van Italo Calvino, Sanguineti en jouzelf me erg aanspreekt. Volgens mij vullen jullie elkaar ondanks alle verschillen zelfs op een schitterende manier aan, zij het dan wellicht zonder dat jullie je daar zelf van bewust zijn. Waarom heb ik juist op jullie drieën een beroep gedaan en doe ik dat van tijd tot tijd nog? Omdat tekst en muziek met behoud van hun autonomie een zelfde complexe en waardige behandeling verdienen. Waarom komt het dan soms voor dat ik jullie teksten op de snijtafel leg? Omdat, en ik herhaal het, de muziek *vóór* dient te gaan en omdat die elementaire causale samenhang tussen tekst en muziek waarin jij voorgeeft te geloven helemaal niet bestaat en nooit heeft bestaan. Laat ik je een beknopt overzicht geven van mijn destructieve aanvechtingen. Het idee voor *La vera storia* kwam van mij, maar Calvino schreef de tekst, die diverse stadia heeft doorlopen, waarin hetzelfde idee op verschillende manieren werd uitgewerkt. Toen Italo bij dit project betrokken raakte, had ik al enige tijd in mijn hoofd hoe het

muzikale kader eruit zou gaan zien. Maar met *Un re in ascolto* is het heel anders gegaan en in sommige opzichten met veel meer strubbelingen. Het idee (dat het over *luisteren* moest gaan) was van Italo, maar ik heb slechts een deel van zijn tekst gebruikt. Ik zal je vertellen waarom. Ik kon me er niet toe zetten aan de slag te gaan met een tekst die nog steeds sporen – hoe ironisch ook – droeg van het traditionele libretto en waarin bepaalde elementen die mijns inziens nader onderzocht dienden te worden, onvoldoende waren uitgediept. Na veel heen en weer gepraat, dat overigens erg interessant was, schreef Italo een aantal prachtige fragmenten die weergeven wat er omgaat in een nestor van het theater die op sterven ligt. Ik gebruikte fragmenten van Shakespeare, Auden en Gotter om de teksten van Italo – bijna korte monodrama's – in de context van situaties en handelingen te plaatsen die ik al in mijn hoofd had. Ik zal hier niet uitweiden over de redenen voor al die trammelant en de verbrokkeling van Italo's oorspronkelijke tekst, die hij later overigens heeft omgewerkt tot het gelijknamige verhaal. Op grond van muzikale overwegingen moest ik echter vasthouden aan de representationele en expressieve code die al als blauwdruk onder het muzikaal fresco aanwezig was. Ik was erop uit verschillende muzikale karakteristieken te definiëren en te articuleren die ondanks hun structurele parallelle vaak geen enkel verband met elkaar hielden. Langs het gehele traject naar de leegte die *Un re* uiteindelijk is, worden drie muzikale gedragsvormen naast elkaar gesteld. Het eerste is circulair en vrijwel bewegingloos, en hiermee is Prospero gedefinieerd, die steeds opnieuw dezelfde melodische modulen zingt. Het tweede behelst een echte muzikale ontwikkeling, waarvan de elementen een transformatie ondergaan en zodoende nieuwe elementen genereren, zoals bijvoorbeeld gebeurt in de reeks Audities, de Aria van de Protagonista, de Aria van het orkest en in de meeste van de Ensembles. En ten slotte een derde vorm, die wordt bepaald door schijnbaar toevallige en irreguliere gebeurtenissen. Ik zeg 'schijnbaar', want in werkelijkheid gaat het hier om episodes – zoals de Wals en de Serenade – waarvan de meeste elementen, zij het verhuld, ook al elders gebruikt zijn. Zoals je ziet, wordt

de narratieve component voornamelijk door het muzikale proces gedragen. Het ging mij er niet om een verwachtingspatroon op te roepen, maar (en misschien zul je zeggen dat dit op hetzelfde neerkomt) om de ontwikkelingen en verhoudingen tussen de verschillende muzikale 'personages', hun conflicten en de polyfone dichtheid van het geheel te studeren. De toeschouwer, jouw 'theaterconsument', kan zijn eigen 'verwachtingspatroon' kiezen uit het expressieve spectrum dat hem geboden wordt. Ik zou dan ook willen zeggen dat *Un re in ascolto* op verschillende niveaus 'gelezen' kan worden, waarvan het simpelste wellicht dat van een opera is. (Iets soortgelijks geldt voor een boek dat je misschien wel kent, *De naam van de roos*, dat op het meest voor de hand liggende niveau hier en daar gelezen kan worden als een detective.) Ik zou eerlijk gezegd niet weten hoe ik de complexere interpretatieniveaus zou moeten benoemen, en ik ben ook niet van zins er een naam voor te vinden. **Eco:** Je beschuldigt me er terecht van iets als opera te bekijken dat geen opera is en er eisen aan te stellen waaraan je niet wilt voldoen... Toneel, decor, zingende gekostumeerde personages – dat alles doet het publiek een opera verwachten. De tweede historische avant-garde, die van de jaren zestig, wilde nu juist niet aan die verwachtingen voldoen, wilde het filistijnse bourgeois-publiek op het verkeerde been zetten. Ik herinner me die eerste gedenkwaardige voorstelling van *Passaggio* nog goed. Het publiek van La Scala, dat een paar jaar voordien *Wozzeck* nog had weggejoeld, begreep volstrekt niet waar het naar zat te kijken en te luisteren en dacht geloof ik dat er een soort revolutie ophanden was. En wij waren maar wat opgetogen. Maar de tijd heeft intussen niet stilgestaan. De historische avant-garde is zijn provocatieve elan kwijtgeraakt. Niet door eigen schuld, maar doordat het publiek zichzelf immuun heeft gemaakt door in het theater steeds grotere doses provocatie tot zich te nemen. Men kan het nu alleen nog maar provoceren door het niet meer te provoceren. De genres worden herboren, maar nu met een ironische, kritische blik bezien. De roman is weer aan het vertellen geslagen. Maar hoe zit het met het muziektheater? Hoe verhoudt jij je tot een volwassener publiek, dat het muziektheater om verhalen vraagt,

zelfs al zijn het niet meer de troostende verhalen van vroeger? Wat betekent het om door de entourage waarin je werk wordt gebracht de verwachting te wekken van een verhaal, gezongen door zangers-acteurs die personages genoemd worden, en dan te verklaren dat je helemaal geen verhaal hebt willen vertellen? *Visage* is zo helder als glas, net als *Epifanie*. In de eerste reduceer je de muziek tot stemgeluid, in de tweede gebruik je stemmen van dichters om muziek te maken. Maar in je opera's – *Opera*, *La vera storia* en *Un re in ascolto* – moet je toch op z'n minst Brecht als maatstaf nemen. Hoe vergaat het een hedendaags componist die theater wil maken en wil vertellen als musicus, in en door muziek dus, maar in het theater en met mensen die zeggen: 'Hoe gaat het?', en: 'Vaarwel, dromen van roem'?

Berio: Tja, in het tweede deel van *Un re in ascolto* wordt heel wat keren gevraagd: 'Hoe gaat het?', maar dat is daar dan een loze vraag en er komt geen antwoord. En wat die 'dromen van roem' betreft: juist om aan dat soort hinderlijk gedoe te ontkomen heb ik me tot Calvino en Sanguineti gewend... Maar laat ik even ingaan op wat je over Brecht zei. Ik heb weinig affiniteit met een deterministische visie op de verhouding tussen publiek en avant-garde en ik geloof dat ik, zij het indirect, al heb geantwoord op je zware beschuldigingen, die me overigens nauwelijks raken, omdat ze geen betrekking hebben op de essentie van *Un re in ascolto*. Je zegt dat ik toch minstens Brecht als maatstaf zou moeten nemen en dat lijkt me redelijk, aangezien ik in zekere zin artistiek, intellectueel en politiek door hem gevormd ben, vooral dankzij Giorgio Strehlers opvoeringen van zijn werk. Brecht had het moeilijk met opera, meer nog dan jij en ik samen. Hij bekeek het genre van een afstand, door een ideologische verrekijker, waardoor hij er een oppervlakkig en vertekend beeld van had, en een onjuiste kijk op de verhouding tot een apparaat dat zich in zijn ogen uitsluitend bezighield met het produceren van culinaire fetisjen. Het is met zijn categorische uitspraken over opera net als met die over 'episch theater': ze klonken reuze overtuigend en waren heel nuttig als katalysator, maar ze hadden niet werkelijk iets te maken met de historische en technische realiteit van het

muziektheater. Als regisseur heeft hij de paradigma's van zijn *Kleines Organon* nooit echt in praktijk gebracht en hij heeft beslist nooit het 'probleem' onder ogen gezien van de opera's van Mozart, Wagner, Verdi en Berg, net zo min als hij ooit werkelijk greep heeft gekregen op het probleem van het muziektheater van de toekomst. Na de eerste opvoering van dat cruciale werk *Mahagonny* schreef hij een zeer belangrijk essay, waaruit zijn ambiguïteit, ja, zijn wezenlijke onverschilligheid ten opzichte van het verschijnsel opera blijkt. In dit essay doet hij een nogal rigoureuze en ogenschijnlijk zeer heldere uitspraak: 'Een stervende man is echt. Als hij al stervend zingt, bevinden wij ons in het domein van het absurde.' Maar als we die uitspraak nader beschouwen, zien we dat zijn gebruik van de term 'echt' om het zacht te zeggen nogal irreëel is en zelfs een tikje demagogisch. (In het theater is zelfs een stoel niet echt.) Er valt evenmin te ontkomen aan de indruk dat al die verre van grotesk gezongen sterfscènes (van Isolde tot Mélisande) Brecht koud lieten en dat hij ongevoelig was voor de morele en spirituele waarde die de muziek ze kan geven. In een artikel over *Passaggio* geef jij zelf een zeer scherpzinnige analyse van de dood van Violetta... Zou je je hiermee hebben beziggehouden als je Violetta niet al had gekend als personage van Verdi? Ik denk van niet.

Aan het eind van zijn betoog gooit Brecht het ineens over een heel andere boeg en stelt dat de situatie niet absurd zou zijn 'als de toeschouwer zelf ook zou zingen'. Wat bedoelt hij daarmee? Brecht lijkt van opera op 'muziektheater' over te stappen, dat wil zeggen: van een theater van betovering en chantage naar een 'wetenschappelijk' theater, een theater dat zichzelf onderzoekt. Maar dan hebben we twee mogelijkheden: als we Brechts opmerking letterlijk nemen, komen we te staan voor muzikale problemen zo groot dat de muziek gereduceerd zou worden tot een dilettantistisch en wezenloos collectief gebalk. Als we zijn suggestie echter opvatten als een metafoor voor de identificatie van het publiek met de al zingend stervende man, dan wil ik erop wijzen dat – gegeven de juiste omstandigheden – het publiek altijd al met de stervende sopraan of tenor heeft 'meegezongen'. Met andere woorden: de

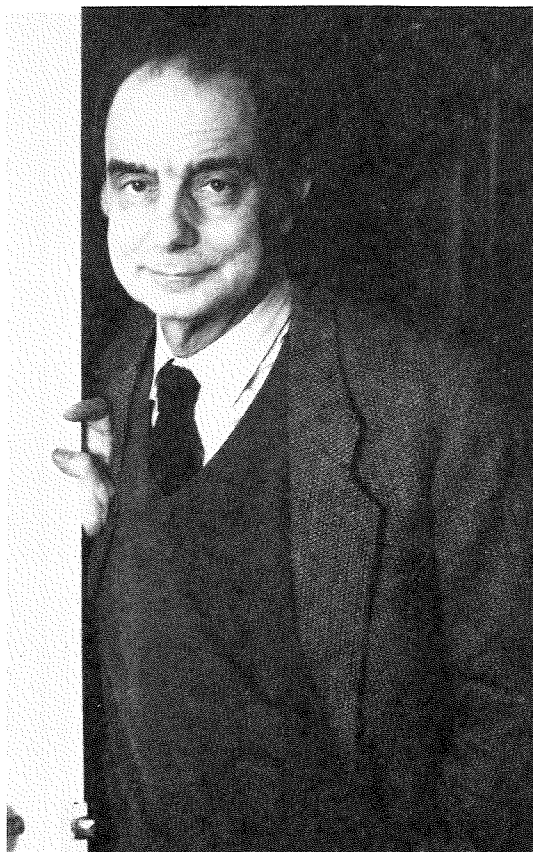
toeschouwer identificeert zich met haar/hem, en dat is nu juist wat volgens Brecht niet behoort te gebeuren. Het is zeker waar dat deze boutade van Brecht talloze vragen oproept en wemelt van de tegenstrijdigheden, maar het is evenzeer waar dat ze zeer goed kan functioneren als katalysator van epische poëzie. Ze betekent niet noodzakelijkerwijs het doodvonnis van de opera, maar richt zich tot de toeschouwer die weigert elke verandering van gezichtspunt te accepteren. Dat is de reden waarom deze uitspraak van Brecht me altijd zo gefascineerd heeft, en tegelijkertijd ook zo tegenstaat, omdat er een diep wantrouwen tegen de muziek uit spreekt (waarvan Kurt Weill al had aangetoond dat het volkomen misplaatst was). Het is heel wel mogelijk dat mijn 'koning' (Prospero), ook al iemand die zingend sterft, het mes van Brechts uitspraak in zijn zijde meedraagt. Maar wat hij zingt als hij sterft, is het publiek al van meet af aan bekend, want zolang hij nog leeft, keren de muzikale elementen die zijn discours ondersteunen en articuleren steeds opnieuw terug. Als de 'koning' sterft, moet de toeschouwer op de een of ander wijze in staat zijn te begrijpen dat de muziek structureel met hem sterft. Het is een discours waarmee hij inmiddels vertrouwd is geraakt, en als dit om interne redenen afsterft, stelt dit het publiek in de gelegenheid afstand te doen van zijn elementaire behoefte aan identificatie met het betreffende personage, dat misschien wel echt lijkt, maar het niet is.

Milaan, maart 1986

Het paleis is één en al schelp, één en al oorlel, is één groot oor, waarin anatomie en architectuur namen en functies uitwisselen: voorhoven, buizen, vensters, gangen, labyrinten; jij zit onderin verborgen, in het binnenste van het paleis-oor, van jouw oor – het paleis is het oor van de koning. *Italo Calvino*

De literaire achtergrond

Patrick Carnegy



Italo Calvino

Luciano Berio's samenwerking met Italo Calvino aan wat uiteindelijk *Un re in ascolto* zou worden, heeft een interessante literaire voorgeschiedenis. Beginpunt vormde niet een verhaal of een idee, maar een artikel over 'luisteren' van de hand van twee invloedrijke Franse intellectuelen, Roland Barthes en Roland Havas, voor een Italiaans naslagwerk, de *Enciclopedia Einaudi*. In dit artikel, dat volgens Barthes het allereerste over dit onderwerp was, wordt getracht een onderscheid te maken tussen de psychische activiteit van het 'luisteren' en het zuiver fysiologische verschijnsel 'horen'. De bekende auteur Italo Calvino (1923-1985) behoorde tot de redactie van Einaudi, de Turijnse uitgeverij van deze in 1976 verschenen *Enciclopedia*. Het artikel boeide hem zozeer dat hij Berio voorstelde het als uitgangspunt te nemen voor een libretto, en zo kwam het dat Calvino's vijf proza-gedichten over een luisterende koning de verbale pijlers werden van Berio's 'muzikale handeling'. (Calvino bewerkte deze gedichten vervolgens tot een verhaal, eveneens 'Un re in ascolto' geheten, dat is opgenomen in de bundel *Sotto il sole giaguaro* [vertaald door Yond Boeke en Patty Krone in 1987 verschenen bij Bert Bakker als *Onder de jaguarzon*].) Berio veranderde Calvino's stervende koning in een 'koning van het theater', een schouwburgdirecteur, en noemde hem naar de hoofdpersoon van Shakespeare's *The Tempest*: Prospero, die aan het slot op het punt staat het eiland waarop hij na een schipbreuk terecht is gekomen te verlaten en terug te keren naar Milaan, 'waar dan van drie gedachten steeds één 't graf zal zijn'. Nadat deze transformatie zich voltrokken had, gaf Berio zijn Prospero een natuurlijke tegenstander of misschien een alter ego in de persoon van de Regisseur, die bezig is met de repetities van een muzikale burleske, waarin we ook – zij het summier – enige verwijzingen naar *The Tempest* kunnen terugvinden. *Un re in ascolto* ontleent een groot deel van zijn spanning aan Prospero's nakend besef

dat de voorstelling die in zijn theater wordt ingestudeerd ook het verhaal van zijn eigen leven zou kunnen zijn, en dit ondanks (of misschien vanwege?) de afwezigheid van enig als zodanig herkenbaar Prospero-personage. [...] Wat is dit voor toneelstuk dat de Regisseur aan het instuderen is? Hoewel in Ensemble II een paar regels uit *The Tempest* worden geciteerd, is Berio's tekst grotendeels een vrije bewerking van passages uit een al lang in vergetelheid geraakt Singspiel in drie bedrijven, *Die Geisterinsel* ('Spookeiland'), van Friedrich Einsiedel en Friedrich Gotter (1791), dat op zijn beurt weer gebaseerd was op Einsiedels eerdere bewerking van *The Tempest* (1778). *Die Geisterinsel* viel zeer in de smaak bij Gotters vriend Goethe, en de auteurs stuurden hun libretto onder meer toe aan Mozart, in de hoop dat hij het zou willen gebruiken als vervolg op *Die Zauberflöte* – toen de tekst arriveerde, was de componist echter al enige weken dood. Elders troffen ze het beter, want hun libretto werd door ten minste drie andere componisten gebruikt.

Aangezien *Die Geisterinsel* onvoldoende mogelijkheden bood om Prospero in de handeling te betrekken, ging Berio op zoek naar nog een andere tekst. Deze vond hij in 'The Sea and the Mirror' (1944) van W.H. Auden, een reeks gedichten die op hun beurt weer een kritisch commentaar vormen op *The Tempest*. Auden achtte het slot van Shakespeare's stuk onbevredigend en laat, bij monde van Antonio, de bijfiguren hun grieven jegens Prospero uitspreken. De aria's van de drie zangeressen die op auditie komen en die van de Protagonista, waarin Prospero rechtstreeks wordt toegesproken en die kunnen worden beschouwd als een soort onafhankelijkheidsverklaring ('Ik behoor mijzelf toe. [...] Mijn wil behoort mij toe. [...] Mijn stem behoort mij toe [...], mijn theater behoort mij toe.'), zijn aan deze tekst ontleend. Voor Vrijdags tekst in het eerste deel van *Un re* putte Berio uit de proloog van Audens 'The Sea and the Mirror', getiteld: 'De regisseur tot de critici'.

Diep in jezelf ligt wellicht je ware stem
begraven, het lied dat zich niet van je dicht-
geknepen keel, van je droge en opeen-
geklemden lippen weet los te maken.

Italo Calvino

nel giardino di notte,
 nel bosco, nel lago,
 nel riflesso dell'acqua fra le foglie,
 il rovescio,
 il rovescio dei suoni nell'ombra, il
 buio illuminato
 dalla voce l'ombra dove il ricordo
 non arriva
 il non ricordo è lago freddo e nero
 la memoria custodisce il silenzio,
 ricordo del futuro
 la promessa.
 Quale promessa?
 Questa, che ora arrivi a sfiorare
 col lembo della voce e spezza come il
 vento accarezza
 il buio nella voce il ricordo
 in penombra
 un ricordo al futuro.

Prospero muore.

in de diepte, in het achterdoek,
 in de nachtelijke tuin,
 in het bos, in het meer,
 in de weerschijs van het water tussen
 de bladeren, de keerzijde,
 de keerzijde van de geluiden in de
 schaduw, de duisternis verlicht
 door de stem de schaduw waar de
 herinnering niet kan komen
 de afwezigheid van herinnering is een
 koud en donker meer
 het geheugen koestert de stilte,
 herinnering aan de toekomst,
 de belofte.
 Welke belofte?
 Deze, waar je nu net aan kunt raken
 met de rand van je stem en die
 afbreekt als de wind strijkt
 langs het duister in de stem
 de herinnering in halfdonker
 een herinnering aan de toekomst.

Prospero sterft.

LUCIANO BERIO, de componist, co-librettist en dirigent van *Un re in ascolto*, werd in 1925 geboren in het Noorditaliaanse Oneglia (nu Impéria). Hij studeerde o.a. bij Giorgio Federico Ghedini aan het Verdi-Conservatorium in Milaan en in de VS bij Luigi Dallapiccola aan het Berkshire Music Center in Tanglewood (Mass.); werkte voor de Italiaanse Radio-Omroep van 1953 tot 1960 en richtte in 1954 samen met Bruno Maderna in Milaan de Studio di Fonologia Musicale op, een 'laboratorium' voor elektronische muziek. Berio doceerde o.a. aan Harvard University, in Tanglewood en Darmstadt (de befaamde 'Ferienkurse') en was van 1965 tot 1971 docent Compositie aan de Julliard School of Music in New-York; leidde tot 1980 de afdeling Elektro-Akoestiek van Pierre Boulez' IRCAM in Parijs en richtte in 1988 in Florence het onderzoekscentrum Tempo Reale op. Naast zijn compositorische werkzaamheden treedt Berio veelvuldig op als gastdirigent van in hoofdzaak eigen werk, dat gekenmerkt wordt door een grote veelzijdigheid en alle mogelijke genres omvat.

De bas-bariton **DONALD MCINTYRE** werd geboren in Nieuw-Zeeland. Na een korte loopbaan als onderwijzer maakte hij van zijn hobby zijn vak en ging studeren aan de Guildhall School of Music in Londen. Kort na zijn Engelse debuut bij de Welsh National Opera trad hij toe tot Sadler's Wells Opera (de latere English National Opera). Sindsdien heeft hij veelvuldig opgetreden bij de Royal Opera, op de Bayreuther Festspiele en in verschillende grote operahuizen in Europa, Nieuw-Zeeland, Australië en de VS (m.n. Metropolitan Opera in New-York). McIntyre nam zowel in de Engelse (Covent Garden, 1989) als de Franse première (Bastille, 1990) van Berio's *Un re in ascolto* de rol van Prospero voor zijn rekening.

De heldentenor **PETER HAAGE** werd in Berlijn geboren en studeerde aan het conservatorium aldaar. In 1968 werd hij door de Hamburgischer Staatsoper geëngageerd, een gezelschap waartoe hij nog steeds behoort. Daarnaast heeft hij in binnen- en buitenland

veelvuldig gastoptredens gehad, o.a. in Wenen, Brussel, Amsterdam, Madrid, Barcelona, Rome, Florence, Moskou, New-York en Tokio. Wolfgang Wagner en Sir Georg Solti vroegen hem als Mime voor de Bayreuther Festspiele, een rol die hij van 1983-1986 op dit festival vertolkte en die hij eveneens zong in de Ring-productie van EMI o.l.v. Bernard Haitink.

De acteur **GRAHAM VALENTINE** is na zijn studie aan de universiteit van Aberdeen en Zürich en de École Jacques Lecoq in Parijs, vooral in Zwitserland, Frankrijk en Engeland werkzaam geweest. Hij heeft niet alleen in diverse stukken van Shakespeare en Brecht gestaan en voor de Britse, Zwitserse en Franse televisie gewerkt, maar deed ook mee aan programma's rond de klankgedichten van Kurt Schwitters en het werk van Erik Satie. In 1989 maakte Graham Valentine zijn debuut bij The Royal Opera als Vrijdag, de rol die hij vervolgens ook in de Franse première van *Un re in ascolto* vertolkte.

Na haar studie zang en piano aan de Royal Academy of Music presenteerde de sopraan **KATHRYN HARRIES** een aantal jaren lang het succesvolle tv-programma 'Music Time'. Sinds haar debuut in de Royal Festival Hall in 1977 is ze een veelgevraagd zangeres in repertoire dat varieert van Monteverdi tot 20ste-eeuwse componisten. In 1982 maakte zij bij de Welsh National Opera haar operadebuut als Leonore in *Fidelio*, waarna tal van engagements bij de English National Opera en de Scottish Opera volgden alsook optredens in o.a. de Newyorkse Metropolitan, het Teatro Colon in Buenos Aires en het Amsterdamse Muziektheater (titelrol in *Dukas' Ariane et Barbe-bleu* [1989], *Kundry in Parsifal* (1990). In 1989 maakte Kathryn Harries haar debuut bij de Royal Opera in de Engelse première van *Un re in ascolto*.

De in Hongarije geboren sopraan **CSILLA ZENTAI** studeerde aan de conservatoria van Szeged, Boedapest en Stuttgart. Zij won prijzen op zangconcoursen in 's-Hertogenbosch, Barcelona en Toulouse. Na engagements aan de operahuizen van Ulm en

Bremen kreeg Csilla Zentai in 1979 een vast contract bij de Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf), waar ze zowel het klassieke als het moderne repertoire zingt. Gastoptredens in zowel het opera- als het concertrepertoire voerden haar o.a. naar Wenen, Salzburg, Zürich, Turijn, Berlijn, Mexico en de USSR. In 1988 zong zij bij de Deutsche Oper am Rhein de rol van Soprano I in *Un re in ascolto*.

De sopraan **REBECCA LITTIG** werd in Washington geboren en kreeg na haar studie aan de University of Maryland en bij Luigi Ricci in Rome een engagement bij het Staatstheater Stuttgart. Hier zong ze o.a. in werken van Penderecki en Kagel. Zij treedt regelmatig op in de vooraanstaande operahuizen in en buiten Europa, waar zij alle grote rollen van het lyrische coloratuurvak gezongen heeft (m.n. Mozart, Strauss en Wagner). Rebecca Littig trad op in de Italiaanse en de Engelse première van *Un re in ascolto*.

De mezzosopraan **CHRISTINA HAGEN** studeerde zang aan de Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg, waar ze ook acteerlessen volgde. Na haar studie werd ze geëngageerd door het Staatstheater Oldenburg. Christina Hagen volgde diverse Masterclasses, o.a. bij Sena Jurinac en aan de 'Internationale Gesangsstudio' in Salzburg bij Christa Ludwig, en werd in 1984 door de Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf) gecontracteerd. Bij dit gezelschap vertolkte zij in 1988 de rol van Soprano II in een Duitse productie van *Un re in ascolto*. In 1989 trad ze voor het eerst op tijdens de Bayreuther Festspiele.

De Amerikaanse tenor **JAMES DOING** werd geboren in Connecticut. Na zijn studie aldaar vestigde hij zich in Nederland, waar hij zich van 1984-1987 aansloot bij de Studio van De Nederlandse Opera. Inmiddels heeft hij bij diverse operahuizen in Europa en de VS enige tientallen rollen gezongen. Tijdens het Holland Festival van vorig jaar vertolkte hij de rol van Garlaeus in de wereldpremière van *De Materie* (Louis Andriessen en Robert Wilson). James Doing heeft niet alleen op het gebied

van opera een zeer uitgebreid repertoire, maar is ook veelvuldig te horen in oratoriumwerken, o.a. in Bachs beide Passies en Händels *Messiah*.

De bariton **JEAN-PHILIPPE MARLIÈRE** ging na zijn klarinetstudie aan het Conservatorium van Cambrai naar het Conservatoire National Supérieur de Musique in Parijs, waar hij zang studeerde. Hij vervolgde zijn opleiding aan de conservatoria van Brussel en Verviers, waarna hij werd geëngageerd door de Opera van Luik. Jean-Philippe Marlière maakt sinds 1983 deel uit van de Opéra de Paris en treedt eveneens dikwijls op in producties van de Opéra-Comique en de Opéra Bastille.

De bas **CHARLES VAN TASSEL** werd in New York geboren en studeerde zang bij Blake Stern, Theodor Schlötker, Luigi Ricci en Jan Tamaru. Na zijn debuut als solist bij de Contemporary Chamber Players in Chicago volgden opera-engagements in Duitsland, o.m. in Kassel en bij de Staatsoper van Hamburg. Hij woont sinds 1975 in Nederland, waar hij dikwijls optrad met het Concertgebouw-orkest, bij De Nederlandse Opera en Opera Forum. Van Tassel, die als docent verbonden is aan het Sweelinck Conservatorium Amsterdam, heeft meegewerkt aan diverse plaat-, televisie- en filmopnamen en geniet een grote bekendheid als liederen- en oratoriumzanger.

De sopraan **BERNADETTE DORHOUT** begon haar zangstudie bij Brian Galloway in Londen. Zij studeert sinds 1986 aan het Rotterdams Conservatorium bij Margreet Honig. Na haar eindexamen hoopt ze nog een jaar de operaklas aan het Sweelinck Conservatorium Amsterdam te volgen. Bernadette Dorhout, die Masterclasses volgde bij Horst Günther, Meinart Kraak en Ruud van der Meer, heeft al in verschillende opera's gezongen.

De sopraan **CONNIE DE JONGH** studeerde solozang bij Margreet Honig aan het Rotterdams Conservatorium, waaraan zij inmiddels als docente verbonden is. Hierna volgde zij interpretatielessen bij o.a. Ruud van der Meer en werd geselecteerd voor Masterclasses van

Evelyn Lear, Robert Holl, Ellie Ameling en Laura Sarti. Een jaar lang maakte zij deel uit van de operaklas van het Sweelinck Conservatorium Amsterdam, waar zij het operarepertoire bestudeerde o.l.v. Hans van den Hombergh. Naast het oratorium- en liedrepertoire zingt Connie de Jongh ook veel werk van hedendaagse componisten.

De tenor **REIN KOLPA** studeert momenteel bij Margreet Honig aan het Sweelinck Conservatorium Amsterdam en volgt tevens interpretatielessen bij Anthony Rolfe-Johnson en Max van Egmond. Hij heeft al veel liederen en oratoria gezongen en diverse opera-rollen vertolkt. Rein Kolpa, die Masterclasses volgde bij Kurt Equiluz en Bernard Kruysen, deed dit seizoen als 'Knappe' mee aan de Parsifal-productie van De Nederlandse Opera.

De bariton **MATTHIJS MESDAG** studeerde aan het Sweelinck Conservatorium Amsterdam bij Margreet Honig, van wie hij inmiddels assistent is. Daarnaast volgde hij Masterclasses bij o.a. René Jacobs, Bernard Kruysen, Meinart Kraak, Tan Crone en Diane Forlano. Hij zong mee in een Weill-programma met het Amsterdam Wind Orchestra, diverse Bach-cantates en de Matthäuspassion met het Residentie Orkest en geeft regelmatig recitals.

FRANCO RIPA DI MEANA, die in 1962 in Rome werd geboren, deed zijn eerste regie-ervaring op bij het toneelgezelschap 'La gaia scienza'. Sinds 1984 is hij als assistent-regisseur en, later, als regisseur betrokken geweest bij diverse operaproducties in o.a. La Scala, La Fenice, de Staatsoper Wien en het Teatro di San Carlo in Napels.

BAREND SCHUURMAN studeerde fluit en koördirectie aan het Haagse conservatorium en orkestdirectie bij Jaap Spaanderman. Sinds 1982 is hij hoofddocent koördirectie aan het Rotterdams conservatorium, waar hij tevens de leiding heeft van het Kamerkoor. Barend Schuurman is sinds 1966 bovendien verbonden aan de Laurenschorij in Rotterdam, waarmee hij van verschillende belangrijke werken de eerste uitvoering in Rotterdam gaf.

Het **KAMERKOOR VAN HET ROTTERDAMS CONSERVATORIUM** bestaat uit studenten hoofdvak zang en koor-/orkestdirectie en staat onder leiding van Barend Schuurman. Het Kamerkoor treedt niet alleen op in projecten die door het Rotterdams Conservatorium zelf worden uitgevoerd, maar verleent ook (vaak in combinatie met de Laurenschorij) regelmatig medewerking aan concerten van het Rotterdams Philharmonisch Orkest, het Residentie Orkest en het orkest van de Brusselse Opera.

Het **ROTTERDAMS PHILHARMONISCH ORKEST** werd in 1918 opgericht op initiatief van Jules Zagwijn. De eerste dirigenten waren Willem Feltzer, Alexander Schuller en Eduard Flipse. De benoeming van deze laatste tot chef-dirigent in 1930 leidde tot een eerste periode van grote bloei met bijzondere aandacht voor eigentijdse muziek en met name het werk van Nederlandse componisten. De ingebruikneming van De Doelen in 1966 betekende een nieuwe fase in het Rotterdamse muziekleven, waarin het orkest via zijn concerten en grammofoonplaten nationaal en internationaal verder naam maakte. Van 1962 tot 1968 was Franz-Paul Decker chef-dirigent, die werd opgevolgd door Jean Fournet (1968-1973). De zes jaar daarna berustte het chefschap bij Edo de Waart, die al sinds 1967 aan het orkest verbonden was. Na zijn vertrek naar San Francisco in 1979 stond het RPhO onder leiding van achtereenvolgens David Zinman, James Conlon en Jeffrey Tate. Het RPhO is in de loop der jaren door talloze gastdirigenten van naam geleid, o.a. Eduard van Beinum, Karl Böhm, Antal Dorati, Bernard Haitink, Lorin Maazel, Gennadi Rozdjevstvenski en Valery Gergjev. Buitenlandse concertreizen voerden het RPhO, waarvan de leden voor ongeveer eenderde niet uit Nederland geboortig zijn, naar alle Europese muziekcentra, de VS en het Verre Oosten. Eerste concertmeesters zijn Gerard Hettema en Kees Hülsmann.

Colofon

Dit programmaboek is een uitgave van het Holland Festival.

Telefoon: 020 (*3120) 627 65 66, telex: 11218 hfaub, telefax: 020 (*3120) 620 34 59.

Adres: Kleine-Gartmanplantsoen 21, 1017 RP Amsterdam.

Bestuur: A. van der Zwan (voorzitter), Ph. van Tijn (secretaris/penningmeester), J. Blokker, K.M.T. Ex, F. de Ruiter.

Directeur: Jan van Vlijmen.

Zakelijke leiding: Geert Dales.

Programmering: Marc Jonkers, Elmer Schönberger, Arthur Sonnen, Jan van Vlijmen.

Producers: Sigi Giesler, Alma Netten, Monica van Steen, Gwenoële Trapman.

Productie-assistentie: Saskia Derks, Carla van Vark, Eelco van Velzen.

Publiciteit/Pers: Roy van de Graaf, Carla Hazewindus,

Bettine Heslinga, Babs van Overbeek, Frank van Weerde.

Kaartenbureau: Saskia Roggeveen, Marijke Wesly.

Secretariaat: Tineke van Manen, Jildou Straat, Els Visscher.

Administratie: Gabriëlle Schretzmeijer, Anna Stam.

Grafisch ontwerp: Christine Baart (Sdu Ontwerpgroep).

Communicatie-adviezen: Bureau Thom van Kleef.

Zetwerk en opmaak: Floris Hollestelle.

Druk: Drukkerij SSP, Amsterdam.

Aan de totstandkoming van dit programmaboek werkten verder mee:

Janneke van der Meulen, Jan Ritsema.

Verantwoording teksten

'Umberto Eco en Luciano Berio - een gesprek'

Oorspronkelijke titel: 'Eco listens. Umberto Eco interviews Luciano Berio', gepubliceerd in het programmaboek

Un re in ascolto van The Royal Opera House, Londen 1989.

Vertaald door Ronald van Berkel.

Patrick Carnegy, 'De literaire achtergrond'

Oorspronkelijke titel: 'The literary background', gepubliceerd in het programmaboek Un re in ascolto van

The Royal Opera House, Londen 1989.

Vertaald en bewerkt door Janneke van der Meulen.

Engelse synopsis: vertaald uit het Nederlands door Anthony Paul.

De teksten op pagina 17 en 21 zijn afkomstig uit: Italo Calvino's verhaal 'Een koning luistert' (Onder de jaguarzon, vertaling Yond Boeke en Patty Krone; Bert Bakker, A'dam 1987), pagina 55 en 69.

Het Shakespeare-citaat op pagina 29 is afkomstig uit De storm, IV.1 (vertaling L.A.J. Burgersdijk).

Verantwoording illustraties

Foto's pagina 6: Gerhard Jaeger (Umberto Eco), Photo Moatti-Kleinfenn (Luciano Berio).

Foto pagina 18: Éditions du Seuil (Italo Calvino).

Foto pagina 28: partituur aria II.

Het is niet mogelijk gebleken alle rechthebbenden te achterhalen. Degenen die menen nog rechten te kunnen doen gelden wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever.

Sponsors

PTT Telecom (hoofdsponsor)

NV SDU v/h Staatsdrukkerij/Uitgeverij

Credit Lyonnais Bank Nederland NV

De Volkskrant

Fiat Auto Nederland BV

Dommelsche Bierbrouwerij BV

Iberia

De Bussy Ellerman Harms BV

KLM

Kodak Nederland BV

Subsidiënten

Ministerie van WVC

Ministerie van Economische Zaken

Gemeente Amsterdam

Ministerio de Cultura, Madrid

Centro para la difusión de la música

contemporanea

Association Française d'Action Artistique

Nationale Commissie Voorlichting en

Bewustwording

Ontwikkelingssamenwerking (NCO)



de Volkskrant

HOOFDSPONSOR

64 / holland festival



ontwerpen

Sdu Ontwerpgroep: inventief en creatief.

Sdu Ontwerpgroep maakte de afgelopen drie jaar alle ontwerpen voor het Residentie Orkest en de ontwerpen voor het Holland Festival 1990 en 1991.

Gespecialiseerd in ontwerpen van corporate identities, brochures, grafische vormgeving van jaarverslagen, boeken en tijdschriften, complexe informatiestromen (formulieren), computergestuurde ontwerpen van o.a. waardepapieren (Cad Cam).

Sdu Grafische Bedrijven: als het om professionele dienstverlening gaat.

Sdu Grafische Bedrijven; koploper in drukken. Complexe en grote boekproducties, manuals en catalogi, meerkleurendrukwerk en promotioneel drukwerk, kettingformulieren, geheim- en waardedrukwerk, identity- en chipcards en huisdrukkerij-faciliteiten voor overheid, bedrijven en culturele instellingen.

Sdu Uitgeverijen: boeken en naslagwerken voor de kritische en professionele lezer.

Sdu Uitgeverijen; kwaliteit en betrouwbaarheid staan voorop in de uitgeverijen.

Gespecialiseerd in overheidspublicaties, uitgaven van maatschappelijk en cultureel belang en naslagwerken.

Sdu DOP: informatie en distributie van overheidsinformatie.

drukken

uitgeven

Sdu Uitgeverij Plantijnstraat

Sdu Uitgeverij Koninginnegracht

Sdu Juridische & Fiscale Uitgeverij

N.V. SDU v/h Staatsdrukkerij / Uitgeverij
Christoffel Plantijnstraat 2, Telefoon 070 - 3 789 911
Postbus 20014, 2500 EA Den Haag