

13, 14*, 15, 16 juni Den Haag, Koninklijke
Schouwburg, 20.15 uur

Holland Festival Produktie

Les Éléments

J. F. Rebel

Armida abbandonata

G. F. Händel

Ariane à Naxos

J. A. Benda

Les Éléments

J. F. Rebel

Ton Koopman *dirigent*
Michael Holmes *choreografie*
Rudolf Corens *decorontwerp*

vervaardiging kostuums Derek West, naar originele
tekeningen uit de Bibliothèque
Nationale (Paris)

vervaardiging decor van Louis René Boquet
vervaardiging partituur atelier NOS-televisie
Graham Sadler

English Bach Festival Dancers
(presentatie i.s.m.)

The British Council

directie English Bach Festival:
Lina Lalandi

dansers

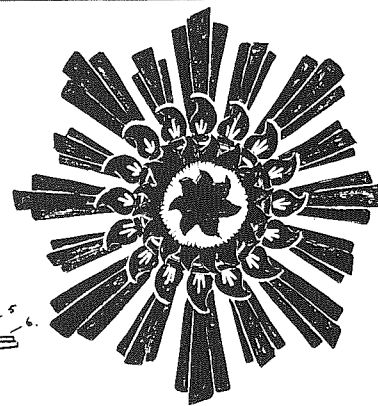
Sarah Cremer
Susan Richardson
Diana Scrivener
Kay Lawrence
Nigel Nicholson
John Bayliss
Nicola Johnson
Dan Anderson
James Skeggs

Het Nederlands Kamerorkest

Zon hangende op de
luchthand voor dansen "Rebel"
Ø = 3,5 m.
4 tonen goud de lichtste toon
maxx binnen. alles in
op elkaar geplaatste delen.



- 1 = Ø 1 m.
- 2 = Ø 2 m.
- 3 = Ø 2 m.
- 4 = Ø 2,50 m.
- 5 = Ø 3,10 m.
- 6 = Ø 3,5 m.



April 79

*) tv-opname, alleen van Ariane à Naxos

Ontwerp Rudolf Corens.

Jean Baptiste-Ferry Rebel: Les Élémens

Zoals de Philidors, de Couperins en zovele andere componisten-dynastieën, is ook de familie Rebel uitgebreid vertegenwoordigd in de barokperiode. We tellen meer dan twintig vertegenwoordigers van deze familie in een artikel van Marie Briquet in de grote Duitse muziek-encyclopedie Musik in Geschichte und Gegenwart.

Jean Baptiste-Ferry Rebel was de belangrijkste. Hij werd geboren in 1666. Zijn vader Jean, stierf in 1692 en liet 9 kinderen na. De oudste, zijn dochter Anne-Renée trouwde met de beroemde Richard-Michel de Lalande, 'sous-maître' van koning Louis XIV.

Al op 8-jarige leeftijd verbaasde Jean Baptiste-Ferry de componist Lully en de Franse koning met zijn vioolspel. Zijn vader Jean was zijn leraar. In 1699 werd hij tot eerste violist in de Académie Royale benoemd. In 1705 verschenen zijn eerste, al in 1695 gecomponeerde, Sonates à 2 et 3 parties in druk.

Als 'claveciniste d'accompagnement' was hij werkzaam vanaf 1707. Hij had diverse functies in het muzikale leven van Parijs en was o.a. dirigent van de Opera. Hij bezat een grote bekendheid. Pas aan het einde van zijn leven begon hij weer te componeren. In 1734 verscheen zijn 'les plaisirs champêtres' en in 1737 als slot zijn 'Le Chaos', proloog voor het ballet 'Les Élémens'. Hij stierf in 1747.

'Les Élémens symphonie nouvelle par Mr. Rebel le père, compositeur de musique de la chambre du roy (1737)'. In het voorwoord geeft Rebel een verklaring:

'De elementen worden geschilderd door muziek en dans. Ik heb rekening gehouden met een grote afwisseling, zowel met betrekking tot de muziekstukken als met betrekking tot de danspassen. De ouverture is zeer natuurlijk. Er heerst chaos tot het moment, waarop, onderworpen aan onveranderlijke wetten, de natuurlijke orde ontstaat. De elementen worden verbeeld: de aarde door de baspartijen, het golven van het water door de fluit, de lucht wordt geschilderd door legato lijnen en de violen geven het vuur.'

De elementen laten zich na elkaar en door elkaar horen. Het werk begint met een opmerkelijke cluster.

Na de chaos volgt als supplement een 'air pour l'amour.'

Nu begint het ballet: Les Élémens. 'air pour les violons' (waarin optreden de aarde en het water), gevolgd door een chaconne, waarin het vuur, in majeur en mineur gecomponeerd, wordt verbeeld. Vervolgens is er een duet tussen strijkers en fluiten (de lucht).

Il Rossignolo volgt; in de daarna komende loure klinken de hoorns. Nog een keer komt het water ten tonele in twee tambourins. Een fraaie sicilienne volgt. Het werk wordt besloten door het gehele ensemble (inclusief een trompet) in een caprice.

Ton Koopman



English Bach Festival Dancers.

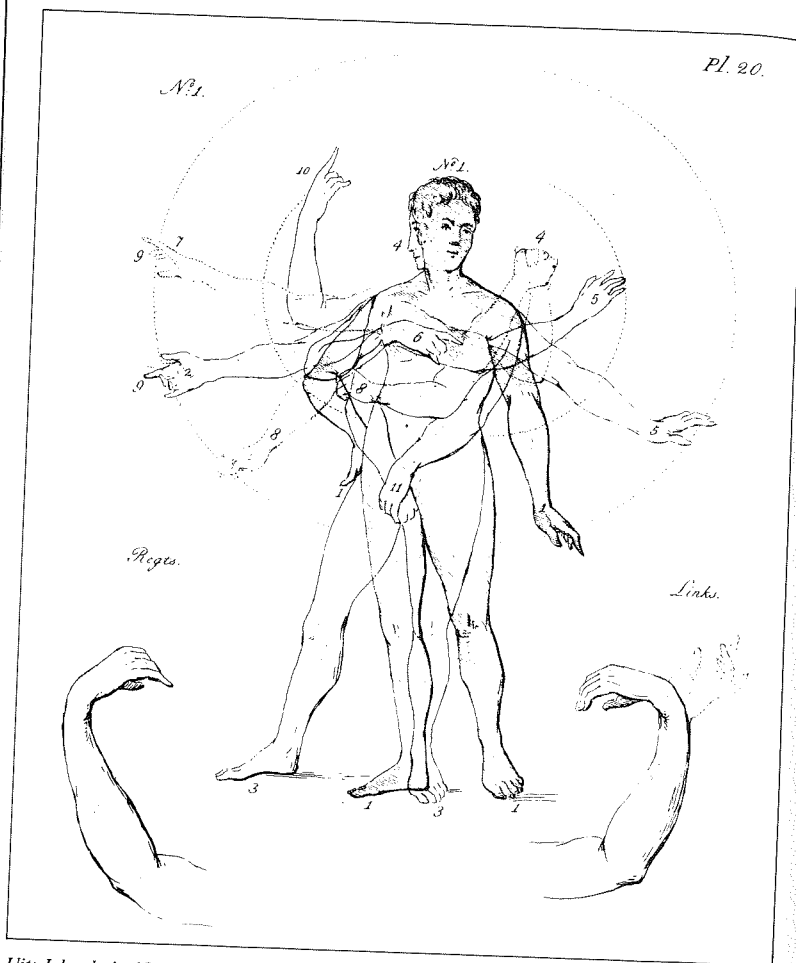
Armida abbandonata

G. F. Händel

Marjanne Kweksilber *sopraan*
Ton Koopman *dirigent*
Eddy Habbema, Dene Barnett *regie*
Rudolf Corens *ontwerp decor en kostuums*

vervaardiging decor atelier NOS-televisie
vervaardiging kostuum Marie Thérèse Smits
kap- en grimewerk fa. Servaas van Eyck

Het Nederlands Kamerorkest



Uit: Jelgerhuis, 'Gesticulatie en mimiek'.

Georg Friedrich Händel: Cantate 'Armida abbandonata'

Händel schreef tussen 1706 en 1709 ongeveer 100 cantates. Hij verbleef in die tijd in Italië om zich verder te ontwikkelen. We treffen hem aan in beroemde cultuurcentra als Venetië, Rome, Florence en Napels. Opvallend bij alle Italiaanse Händel-cantates is de afwisseling recitatief en da capo aria. In deze da capo aria kan de zanger(es) al zijn eigen improvisatorische vermogens tonen; de componist gaf er alle gelegenheid voor.

De Armida-cantate is een fel stuk. Armida is door haar minnaar in de steek gelaten en wenst hem op zee al het slechts toe dat maar denkbaar is. Armida is een tovenaars, die in vele middeleeuwse ridderromans voorkomt. Torquato Tasso nog laat haar in zijn Gerusalemme Liberata (1575) een belangrijke rol spelen. Ze heeft de kruisvaarder Reinout verleid, en hem met zich meegevoerd naar haar tovereiland, om zo zijn plichten te vergeten. Reinout wordt door zijn mederidders tot inkeer gebracht. Hij vlucht en laat een wanhopige maar ook woedende Armida achter. Zij probeert hem met al haar toverkunsten terug te krijgen. Zelfs de zeemonsters roept ze op en de stormen. Ze wordt heen en weer geslingerd tussen gevoelens van haat en



liefde. De deus ex machina bedenkt ze echter zelf: ze smeekt Amor om haar verliefdheid voor Reinout te doven.

Ton Koopman

Armida abbandonata

recitativo Dietro l'orme fugaci
del guerrier che gran tempo
in lascivo soggiorno ascosa avea,
Armida abbandonata il piè movea.
E poi che vidde al fine
che l'oro del suo crine,
i vezzi, i sguardi, i preghi,
non han forza che legghi
il fuggitivo amante,
fermò le stanche piante,
e afissa sopra un scoglio,
calma di rio cordoglio
a quel leggiro abete
che il suo ben le rapia, le luci
affisse,
piangendo e sospirando così disse;

aria Ah! crudele e pur ten vai
e mi lasci in preda al duolo
e pur sai che sei tu solo
il diletto del mio cor.
Come, ingrato, e come puoi
involare a questo sen
il seren de'lumi tuoi
se per te son tutta ardor.

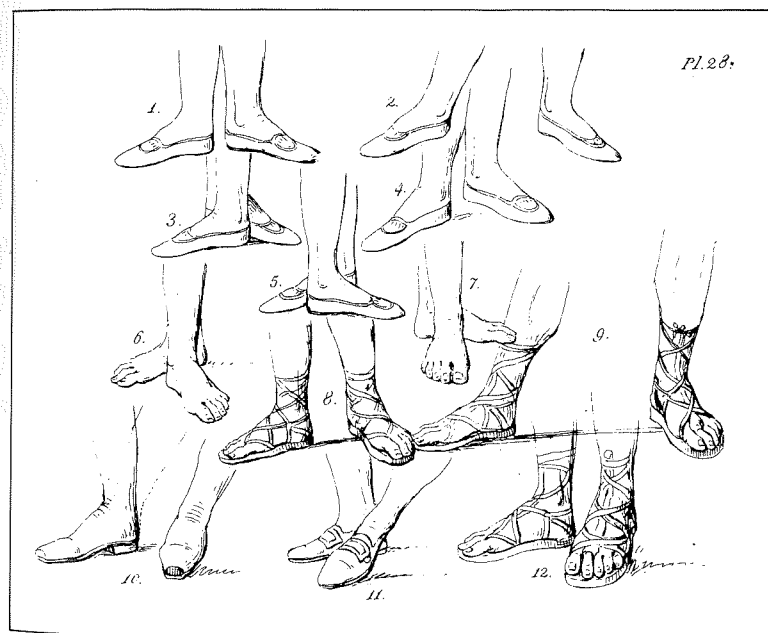
recitativo Per te mi struggo, infido
per te languisco, ingrato:
Ah! pur lo sai che sol da'tuoi bei
rai per te piagato ho il seno
e pur tu m'abbandoni, infido
amante.

aria O voi, dell'incostante e procelloso
mare orridi mostri dai più
profondi chiostri a vendicarmi
uscite e contro quel crudel
incrudelite.
Sì, sia vostro il vanto e del vostro
rigore un mostro lacerar di voi
maggiore.
Onde, venti che fate,
venti fermate, sì,
nol sommergete, no,
è ver che mi tradi ma pur l'adoro.
Onde, crudelli, no
non l'uccidete, no,

è ver che mi sprezzò ma è il mio
tesoro.

recitativo Ma, che parlo, che dico?
Ah! ch'io vaneggio;
e come amar potrei un traditore,
infelice mio core?
Rispondi, o Dio.
Ah! che tu ti confondi, dubbioso
e palpitante vorresti non amare
e vivi amante.
Spezza quel laccio indegno,
che tiene avvinto ancor gli affetti
tuoi.
Che fai misero cor? Ah! tu non
puoi.

aria In tanti affanni miei,
assistimi almen tu, Nume
d'amore!
E se pietoso sei,
fa' ch'io non ami più quel
traditore.



Plompe voetposities (1), juiste voetposities (3 en 5, 6, 7).

Ariane à Naxos

J. A. Benda

Béatrice Cramoix Ariane
Christian Landy Thésée
Marjanne Kweksilber Oréade
Ton v. d. Velde Grieken
Anne Kamstra

Ton Koopman *dirigent*
Eddy Habbema, Dene Barnett *regie*
Rudolf Corens *ontwerp decor en kostuums*

vervaardiging décor atelier Ercola, Antwerpen
(Wally van Raamdonck,
Jean Block)
m.m.v. atelier NOS-televisie

vervaardiging kostuums Marie Thérèse Smits
kap- en grimewerk fa. Servaas van Eyck

Het Nederlands Kamerorkest

De acteertechniek die in de muziektheaterproductie van vanavond wordt gebruikt is gebaseerd op wetenschappelijk onderzoek, verricht aan The Flinders University of South Australia door Dene Barnett, die hierbij gesteund werd door fondsen ter beschikking gesteld door The Australian Research Grants Committee en door genoemde Universiteit.

Ariane à Naxos, duodrama door Jiří Antonín Benda

Thésée: Je veux la voir encore une fois! pour la dernière fois!
Tu dors tranquillement, Ariane! Tu ne soupçonnes pas que voilà sans doute le dernier sommeil tranquille, que tu goûteras?
Tu crois encore être entre mes bras! —
Tu crois me presser contre ton sein! —
O! la pins aimable, la plus fidelle et la meilleure des femmes!
Et j'ose! —
Je n'y puis penser sans horreur!
Et j'ose t'abandonner?
Moi! qui sans toi n'existerois plus! ma bienfaitrice! mon amante!
mon Epouse!
Ah, malheureux, l'enfer a-t'il jamais produit un tel monstre?
Ne m'a-t'elle pas soustrait à la vengeance de Minos? —
Ne m'a-t'elle pas tiré du labyrinthe? —
Ne m'a-t'elle pas livré le Minotaure? —
N'a-t'elle pas quitté ses parents, ses amies, sa patrie — pour me suivre dans ces deserts?
Et je l'abandonnerois?
J'abandonnerois Ariane?
Je la laisserais en proie au plus horrible désespoir? exposée à la faim, à la fureur des bêtes féroces?
Non Thésée! non Athéniens! votre cruauté ne peut exiger de moi ce sacrifice!
En affranchissant ma patrie d'un tribut déshonorant, j'ai rempli les devoirs d'un citoyen!
Mais l'amour a aussi ses devoirs; et ils ne me sont pas moins sacrés!
Elle parût agitée.
Elle soupire!
Ariane: Thésée! Ah, Thésée!
Thésée: Elle m'appelle! même en songe!
Ariane: Viens! sauves, sauves ton Ariane!
Thésée: Ton Ariane?
Ariane: Abandonnée? moi abandonnée?
Thésée: Infortunée! hélas! quel Dieu te revele ta destinée?
Ariane: Il fuit! Barbare! hélas!
Thésée: Ariane!
Quel pouvoir, quelle force irresistible me retient?
Les Decrets du Destin seraient-ils?
On donne le signal!
Les Vaisseaux sont prêts à faire voile! Dieux!
Dieux puissants! que dois-je faire?
Encore une fois?
Cruels! quel sort barbare vous a conduit à Naxos?
Quelle furie vous a decouvert notre retraite?
Ces rochers affreux, blanchis de l'écume des flots agités; ces forêts habitées par des Lions étaient des lieux de délices pour notre tendresse.
Toute resistance est vaine! on m'arrachera de ses bras!
O, honte! quoi Thésée! les delices, la gloire d'Athènes, le Libérateur de sa patrie, le vainqueur du Minotaure soupire aux pieds d'une femme?
Fuyez, amour! sentiments de compassion fuyez!
Apprens à te vaincre efféminé jeune homme.
Romps des liens qui te déshonorent!
redeviens Thésée!
Grecs, je vous suis! j'obéis à la voix de l'honneur et à celle de l'inflexible destin, je vous sacrifie mon repos, ma vie!

Pardonne, adorable Ariane! pardonne! Il le faut! je le dois!
Les regrets, les angoisses, les rémords, qui me déchirent, seront tes
vengeurs, ils me suivront par tout!
Je sens que la flamme, qui consume mon coeur, ne peut-être étouffée; non,
elle ne s'éteindra jamais!
Ah, encore une fois!
Dieux! ils s'approchent, je les vois, les cruels!
Ils m'appellent; ils me menacent!
Hélas! si je tarde, Ariane sera sacrifiée à leur injustice!
Ariane? ma chère Ariane?
Non, non! fuyons pour conserver ses jours!
Dieux puissants! ayez pitié d'elle! Envoyez lui un libérateur!
Elle s'agite encore! fuyons avant qu'elle ouvre la paupière; ses pleurs
pourroient m'attendrir; fuis, infortuné!
N'approchez pas, chers compagnons, n'approchez pas! Vous ne pouvez
sans crime attenter à ses jours! Que les Dieux reglent sa destinée; je vous
suis!
Ariane! Ariane!
Ariane: Thésée! M'as-tu appelé, cher Thésée? Ne t'ai-je pas entendu
prononcer mon nom?
Non, c'est sans doute un songe; la beauté de la matinée l'aura engagé à
s'éloigner de moi.
Reçois mon hommage, belle aurore!
Je ne l'ai pas encore vue si belle, si brillante!
Avec quelle splendide majesté le soleil monte sur l'horizon?
Depuis trois jours, jours heureux, que nous sommes abordés à Naxos, le
soleil t'a toujours surpris dans mes bras, cher Thésée! mais aujourd'hui tu
l'as devancé!
Ce n'est pas en vain qu'il rougit, ce jaloux rémoin de notre félicité!
Comme ces lieux sauvages s'embellissent à son aspect!
Hélas! sans toi, cher Thésée, cet azile n'auroit rien que d'affreux pour moi.
Ces beaux jours, qui luisent en Crète, ne pénètrent pas jusqu'ici; on n'y
voit point fleurir le rosier à l'ombre duquel l'amour se plaisait à nous
cacher. Les Zéphirs n'y agitent pas les boucles de nos cheveux; la tendre
Philomèle n'interrompt plus notre sommeil par ses tons mélodieux, pour
nous faire goûter de nouvelles délices.
Tout y est sauvage! tout y inspire l'effroi!
La mer, qui brise ses vagues avec impétuosité contre ces rochers, semble
vouloir les engloutir.
Quel effroi me cause ce rocher qui menace de s'écrouler!
Le Lion mugit!
Thésée! Thésée! Viens, je suis éveillée!
Où es-tu?
Tu poursuis dans quelque vallée les Lions ou les Tigres, et tu laisses Ariane
seule, tremblante pour ta vie!
Viens, elle est éveillée; viens dans ses bras!
Combien j'ai versé de larmes cette nuit!
Je n'ai pas encore eu de songe qui m'ait causé tant d'effroi.
Il me semblait qu'il me fuyait; en vain j'étendais mes mains vers lui; je
l'appellais en vain; c'était en vain que je le cherchais sur ces rochers
affreux.
Ciel! si, emporté par son courage, il s'était trop éloigné!
Le Minotaure n'était pas le seul qui ait pu menacer des jours si chers; la
nature produit d'autres monstres.
Des bêtes féroces peuvent l'attaquer; d'énormes serpents l'étouffer dans
leurs replis tortueux!
Qui? o Dieux! qui le protégera contre leurs attaques?
Ah, Thésée, viens! vois mes larmes! c'est pour toi seul, qu'Ariane en
reprend.
Tu sais avec quelle tendresse je t'aime; tu connais ma faiblesse; tu sais

combien mon coeur s'abandonne aisément à la crainte; et tu me laisses en
proye à mes inquiétudes?
Il ne vient point! Il ne m'entend point! Thésée! Thésée! Il ne répond point;
quelle frayeur s'empare de mon âme!
Comme le coeur me bat!
Thésée!
Thésée!
Quel effrayant écho!
Que signifie le bruissement, qui se fait entendre dans la forêt.
D'épais nuages s'élevaient; tout annonce l'orage; et Thésée ne paraît pas
encore!
Thésée! cher Epoux! où es-tu? où te trouverai-je?
La voix de l'Oreade: C'est en vain que tu l'appelle! l'ingrat t'est ravi pour
jamais; il fuit.
Ariane: Il me fuit? Il me fuit? Quelle voix se fait entendre! Qui?
La voix de l'Oreade: Je suis une Nymphé de ces rochers; je l'ai vu
s'embarquer pendant l'orage. Il affronte le courroux des flots, ne craignant
que la lumière du jour, tes larmes, tes gémissements.
Ariane: Grands Dieux!
Délaissée? Abandonnée? Me voilà donc seule ici? sur ces rochers? entourée
d'une mer orageuse?
Dieux! Dieux! quoi Thésée? Lui? Thésée peut-il m'abandonner?
Dieux!
Que vois-je? Un vaisseau à l'horizon? Qui va me délivrer? Il fuit!
Ah, parjure! mon malheur est certain!
Me tromper ainsi? moi, qui t'aimais si sincèrement! moi, qui hazardais la vie!
et qui l'aurais donnée avec plaisir pour sauver la tienne!
Ah, Thésée! Thésée! peux-tu m'abandonner? Moi, qui t'arrachais à la
fureur d'un monstre, moi, qui, suivant le mouvement de la plus vive
tendresse, te fournis le moyen de sortir du Labyrinthe; et c'est moi, que tu
abandonnes?
Malheureuse! pourquoi fallait-il qu'il se présentât à mes regards?
Lorsqu'il aborda en Crète; je ne vis en lui que l'ami d'Alcide. Il me parut
si vaillant, si vertueux! Cet air mâle qu'embellissait les traits de son visage;
ses cheveux bruns flottants sur ses épaules; ses regards, dans lesquels se
peignait une noble fierté; cette modeste assurance qu'il conservait même au
milieu des plus grands périls! Qui aurait pu lui résister?
Comme mon coeur s'élançait au devant de lui! avec quel plaisir il se livrait
aux vives impulsions de l'amour le plus tendre!
N'étant plus maîtresse de mes transports, je volais dans ses bras; Je
l'embrassais, les yeux baignés de larmes.
'Ce que je fais t'étonne, Thésée? Lui dis-je; apprends que la pitié et un
sentiment encore plus tendre m'amenent vers toi!
'Conserve une vie, qui m'est chère!
'Fuis! sauve les jours de ce que j'aime!
'Prends ce fil, il t'aidera à sortir du Labyrinthe lorsque le Minotaure sera
tombé sous tes coups!
'Va; l'amour te promet la victoire!
Il défait le monstre,
Me prend dans ses bras, et nous fuyons ensemble.
Où? hélas! dans ces déserts!
Et m'y voilà délaissée! délaissée à jamais!
Dieux justes! Dieux que l'on offense! comment pouvez-vous permettre un tel
crime?
Vous avez entendu ses sermens; vous connaissez son parjure, son crime, et
vous ne l'en punissez pas?
Faut-il, pour épargner le coupable, que nous les traits de votre colère ne
tombent que sur moi?
Pourquoi me persécutez-vous?
Hélas! terminez mes pénibles angoisses! Accélérez l'instant d'une mort

certaine! Terminez mes tourmens! Anéantissez, écrasez moi, en lançant sur moi votre foudre!
Mais, j'aperçois les rives du Cocyte! les ondes enflammées du Phlégeton!
Voilà l'abîme ouvert! je vois l'ancre des furies!
Qu'entens-je? quels hurlemens?
Les voilà! les voilà, les furies! et Thésée au milieu d'elles!
Approchez! Traînez-le ici! que mes avides regards se repaissent de ses souffrances!
Livrez son perfide coeur en proie à vos coulevres!
Qu'elles le percent, qu'elles le déchirent!
Hâ! elles le saisissent!
Les flammes s'élèvent de l'abîme.
Précipitez-le! précipitez-le dans le gouffre!
Arrêtez! de grace, arrêtez! hélas! je l'aime encore!
Quel affreux délire me prive de l'usage de ma raison?
Fuyez, fantômes effrayants, fuyez loin de moi!
où suis-je? existe-je encore? est il possible? Ariane dans ces lieux? à Naxos?
sans Thésée?
Ici Ariane? elle, qui faisait l'espoir, les délices d'un royaume? La fille de Minos, La petite fille d'un Dieu, doit, au printemps de ses jours, se voir abandonnée des Dieux, méprisée des hommes? errer sur ces arides rochers et devenir la proie des bêtes féroces?
Qu'est devenu le tems, où jouissant d'une heureuse innocence, exempte de chagrins, ignorant ce que c'est que des larmes, inaccessible aux traits de l'amour, je coulais des jours sereins et fortunés?
Les Dieux seraient-ils inexorables?
Suis-je donc perdue sans retour?
Dois-je languir dans des malheurs sans fin? dois-je terminer ma triste existence sans qu'il se trouve quelqu'un assez compatissant, pour fermer mes paupières, recevoir mon dernier soupir, et le porter à ma mère?
Que ne puis-je tomber à vos pieds, o ma tendre mère! que ne puis-je les arroser de mes larmes!
Auriez-vous oublié votre fille, qui, toute ingrate, toute criminelle qu'elle est, se sent pénétrée du plus vif, du plus sincère repentir?
Pardonnez-lui! hélas! il y a tant de grandeur, de magnanimité, à pardonner! Pardonnez-lui! Elle ne sent déjà que trop les effets de la malediction, que vous avez prononcé contre elle; Revoquez-la! de grace! revoquez-la! que ma mère me pardonne, et je meurs contente!
La voix de l'Oreade: Il vient, il vient, ton vengeur, ton libérateur.
Il vole à ton secours sur les ailes des vents, entouré de la foudre.
Mais pour apaiser la colère des Dieux il faut te soumettre à leurs décrets; il faut te sacrifier à Neptune!
Ariane: Quoi? je trouverais un vengeur, un Libérateur? Puis-je te croire, Nimphe de ces rochers?
Mais, je comprends le sens de ton Oracle! Le Libérateur, que tu m'annonces, est le trépas, que je trouverai dans les flots!
Mais, o Dieux! Quel bouleversement se fait dans la nature? D'épais nuages me dérobent la clarté du soleil! à peine fait-il jour, que l'obscurité fait subitement renaître les ténèbres de la nuit!
Comme la mer devient sombre et orageuse!
L'éclair perce la nue!
Encore?
Le tonnerre gronde sur le sommet des rochers!
Qui viendra à mon secours?
Allons chercher un azile dans la grotte de l'Oreade.
Ah! le Ciel s'ouvre!
Quel spectacle horrible.
Dieux misericordieux! grace! grace!
La voix de l'Oreade: Le Maître du tonnerre lance la foudre, il brise les rochers, il ouvre les abîmes! Voici le moment de remplir ton destin!

Precipite toi dans les flots!

Ariane: Où fuir! où fuir!

Par tout je vois la mort!

Elle vole sur ma tête, elle ébranle les rochers, elle est à mes côtés!

Poursuivie de toutes parts, exposée à la colère de toutes les Divinités, qui me secourera? Ah! infortunée Ariane!

L'éclair va me frapper! La tempête va me précipiter dans la mer!

Mes forces m'abandonnent. L'effort de la tempête, sous le quel je succombe, m'entraîne!

Dieux! Grace! Grace! secourez moi! Thésée! Dieux! Thésée! Ah!

Jiří Antonín Benda: Ariadne auf Naxos/ Ariane à Naxos

Onder de talrijke Boheemse musici die in de 18de eeuw in diverse Europese muziekcentra en residenties werkten, neemt Jiří Antonín Benda (1722-1795) zowel in menselijk als artistiek opzicht een volstrekt eigen positie in. Dit was mede het gevolg van de combinatie van erfelijke eigenschappen en de maatschappelijke omstandigheden. In Jiří kwam de muzikale begaafdheid van de familie Benda sterk tot uitdrukking; deze wortelde in een grote aanleg voor volksmuziek in theoretische en praktische zin, gekoppeld aan de meer gecultiveerde muzikaliteit, die voor het goed uitoefenen van de functie van Cantor noodzakelijk was.

Jiří's ontwikkeling werd sterk beïnvloed door zeer tegenstrijdige factoren: hij was de zoon van een protestant die zijn geloof verborgen moest houden en aan vervolging blootstond, maar hij werd naar een school gestuurd die tot de ijverigste en strengste oorden van de contrareformatie in Bohemen behoorde (die van de Piaristen en de Jezuïeten). Onmiddellijk na zijn verblijf in het Jezuïetencollege te Jičín kwam de twintigjarige Jiří in het centrum van de Pruisische 'Verlichting' terecht, het hof van Frederik de Grote. Hij begon er, opgevoed door de Jezuïeten, intensief Voltaire te lezen en later ook de auteurs van de 'Encyclopédie'. De vrijmetselaars-filosofie heeft hem verder zijn hele leven lang bezig gehouden. De muzikale invloeden die in zijn jeugd op Jiří Benda werden uitgeoefend, waren even tegenstrijdig: in zijn allervroegste jaren was het het muziekmaken met zijn vader in zijn geboortestad Staré Benátky; vervolgens bevond hij zich dagelijks in het weelderige muziekleven in de patersscholen, waar hij vooral met geestelijke muziek van Italiaanse en ook Boheemse componisten werd geconfronteerd, en daarna hield hij zich in de Pruisische hofkapel, naar Frans voorbeeld, vooral bezig met de (wereldlijke) instrumentale muziek. Hier ook werd voor Jiří Benda het nieuwe gebied van opera en ballet geopend.

Klaarblijkelijk bracht hij uit zijn vaderland een degelijke technische vaardigheid met zich mee: alleen daaruit kan worden verklaard dat hij reeds in het eerste jaar van zijn verblijf in Berlijn (1742) als tweede violist in de Pruisische hofkapel werd toegelaten. Door zijn muzikale vorming, die hij in Berlijn bij broer František nog verdiept had, en ook door zijn eerste successen op het compositorische vlak, kan het feit verklaard worden dat in 1750 bij de keuze van een nieuwe hofkapelmeester in Gotha aan hem de voorkeur werd gegeven boven de beroemde J. F. Agricola. Het streven naar een bredere muzikale vorming is in Benda altijd wakker gebleven. Op 43-jarige leeftijd maakte hij een grote studiereis naar Italië om inzicht te verwerven in allerlei vormen van muziektheater, waarvoor hij steeds meer belangstelling had gekregen. Tot op dat moment schreef hij, afgezien van enkele geestelijke cantates, vooral instrumentale muziek. Het hof in Gotha beschikte in die tijd niet over een vast eigen muziektheater en daardoor bleven Benda's dramatische talenten wat verborgen. Pas toen in 1774 een groep toneelspelers o.l.v. Seyler naar Gotha kwam en in het

Hoftheater begon te spelen, ging Benda het ene na het andere stuk voor het theater schrijven. In de loop van amper twee jaar kwamen zijn melodrama's Ariadne auf Naxos en Medea en zijn 'Singspiele' Der Dorfjahrmarkt, Walder en Romea en Julia tot uitvoering. Hiermee heeft Benda diep in de ontwikkeling van de dramatische muziek in Duitsland ingegrepen. In het bijzonder waren het de melodrama's die een heel nieuwe benadering van de relaties tussen muziek, taal en handeling opleverden.

Gesproken woord met muziek

Het idee om gesproken woord met muziek te verbinden is afkomstig van J. J. Rousseau, die dit in 1762 in zijn Pygmalion voor het eerst realiseerde. Dit werk ging in 1770 in Frankrijk in première en verbreidde zich al snel naar Duitsland. Het stond ook op het repertoire van Seyler's groep in Gotha en het is zeer waarschijnlijk dat Benda het heeft leren kennen, hoewel we niet weten welke muziek Seyler's ensemble als begeleiding heeft gebruikt.

Het melodrama van Rousseau diende voor Benda vooral als inspiratiebron: zijn eigen melodrama's gingen in muzikale zin van geheel andere principes uit. De tussen de proza-tekst gespeelde muziek diende er bij Rousseau vrijwel uitsluitend toe de mimiek van de toneelspelers te begeleiden en te ondersteunen. Bij Benda ging het in 'Ariadne', en in de drie andere melodrama's die hij schreef, niet om pure tussenspelers ter illustratie van de pantomime, maar om een samenhangend geheel van gesproken woord en muziek. Hij liet zich daarmee naar de vorm tevens inspireren door het recitativo accompagnato.

Benda wisselt korte gesproken-woord-fragmenten af met kleine muzikale gebeurtenissen die hij 'musikalische Zwischensätze' noemde en die meestal één tot acht maten duren. Daarmee verviel de normale opdeling van een stuk in afgeronde nummers; de basis wordt gevormd door een dramatische monoloog waarin de handeling tot een minimum beperkt blijft en waarbij het vooral om de uitdrukking van gevoelens en stemmingen gaat. De componist moest hierbij afzien van de volgens de wetten van de muzikale logica opgebouwde grote lijnen, alsmede van de emotionele werking van een door een menselijke stem gezongen melodie.

Integendeel: de muziek is helemaal niet meer gebonden aan declamatie en woordaccent.

Benda's muzikaal materiaal is zeer afwisselend en veelzijdig tot in de kleinste details van de muzikale structuur: zowel in melodische zin, hoewel de melodieën meestal niet op basis van regelmatige afmetingen en perioden geleed zijn, als ook op harmonisch gebied, door de wijze waarop het op zichzelf al rijke toonaardschema zich via flitsende modulaties uiterst snel naar ver verwijderde toonaarden pleegt te ontwikkelen.

De dramatische uitdrukking wordt nog verdiept door de manier waarop met dynamiek, instrumentatie en met talrijke maat- en tempowisselingen wordt gespeeld. Benda's 'Zwischensätze' zijn geen onafhankelijke muzikale frasen. Elk melodrama is op twee of drie grondmotieven gebouwd, waaraan de componist duidelijk inhoud heeft gegeven: de toepassing ervan en de hierop gemaakte variaties hebben een logisch verband met de handeling op het toneel. Deze directe verbinding van een bepaald muziekfragment met een bepaald moment van de handeling was echter in die tijd nog lang niet altijd gebruikelijk.

Ariadne auf Naxos

Het basisprincipe van de opbouw van Ariadne en ook van de andere melodrama's van Benda is als volgt: de ouverture brengt het belangrijkste thematische materiaal. Dit geheel wordt opnieuw in de eerste scène van het melodrama gebruikt; bepaalde tekstgedeelten dringen erdoorheen en geven reeds een duidelijk beeld van de dramatische functie en betekenis van een aantal losse thema's. In de loop van het stuk gebruikt de componist ze op verschillende manieren in verschillende variaties. Tenslotte komen de

leidende motieven in hun oorspronkelijke vorm terug en besluiten daarmee het werk.

Jifi Benda componeerde Ariadne auf Naxos op een Duitse tekst van J. Chr. Brandes, die deze naar een gelijknamige cantate-tekst van Gerstenberg schreef. Na de première in Gotha (27 januari 1775) kwam het stuk al snel op het repertoire van vele theater- en toneelgezelschappen en bleef dat tientallen jaren lang.

Over Ariadne werd overal gesproken en geschreven. Dit kwam niet alleen door de muzikale maar vooral ook de dramatische vormgeving ervan. Veel aandacht werd ook besteed aan de encenering van het werk. In die tijd speelde men verschillende stukken vaak in dezelfde decors en kostuums, maar voor de première van Ariadne in Gotha werden onder toezicht van de tekstschrijver nieuwe decors en kostuums gemaakt. De vrouwelijke hoofdrolspeler verscheen in een eenvoudige Griekse dracht op het toneel. In de tijd waarin heldinnen uit opera's over onderwerpen uit de oudheid in onvermijdelijke hoepelrokken optraden, was dit een baanbrekende keuze. Decors en kostuums vormden, op deze wijze bevrijd van puur voor de versiering aangebrachte details, een perfecte eenheid met Benda's in dramatische zin bondige muziek.

In Charlotte Brandes vond Benda klaarblijkelijk een perfecte hoofdrolspeelster die, volgens kritieken uit die tijd, in staat bleek zich aan de opvattingen van Benda aan te passen en alle fijnzinnigheden van de monoloog zonder onecht pathos bezielend en plastisch tot uitdrukking te brengen.

Ariadne begon in 1775 in Gotha zijn succesrijke en inspirerende weg langs de operahuizen en theatergezelschappen. Dit stuk, dat aanleiding was voor een nieuwe bladzijde in de muziekgeschiedenis, heeft na twee eeuwen niets van zijn werking als theaterevenement verloren, hetgeen wordt bewezen door talrijke scenische en concertuitvoeringen in de laatste tijd en door het succes van de plaatopname

Dr. Zdeňka Pilková



Schoonheid bovenal, ook tijdens het sterven.

Bij de reconstructie van een 18e eeuwse theateravond

Bij deze reconstructie is als volgt te werk gegaan:

1. Het Toneel

Op het toneel zijn elementen van een 18e eeuwse baroktheater aangebracht. Als ornament twee zuilen links en rechts; langs de voorrand van het toneel enkele voetlichten, afgeschermd aan de zaalkant (dit was niet altijd gebruikelijk); boven het toneel twee kroonluchters; achter op het toneel een horizontale gordijn met een geweldige gouden zon ervóór. In plaats van de moderne gordijnen van de Koninklijke Schouwburg sluit een speciaal ontworpen barok-voordeel de toneelopening af.

2. Het Orkest

Het orkest zit niet weggestopt in de orkestbak, maar is opgesteld vóór het toneel, zodat de muziek goed hoorbaar is. Zichtbaar voor het publiek, echter zodanig dat de bewegingen in het orkest zo weinig mogelijk de aandacht van het gebeuren op het toneel afleiden.

3. De Zaal

Het zaallicht blijft tijdens de gehele voorstelling in een getemperde stand branden. Pas tegen het eind van de 18e eeuw begon men in sommige theaters het licht op het toneel te concentreren door de kaarsen in de zaal te laten doven of de kroonluchters in de zaal op te trekken en te doen verdwijnen in het plafond. Vervolgens duurt het nog tot 1822 voordat de allereerste gasverlichting op het toneel wordt toegepast (de opera in Parijs) en tot het einde van de 19e eeuw voordat elektrisch licht gebruikt werd in het theater. Pas dan is de scheiding tussen toneel en zaal 'volmaakt'.

4. Het Toneellicht

Als toneelverlichting wordt, behalve de voetlichten en de kroonluchters, ook het normale theaterlicht gebruikt, zij het in een sterkte, die zoveel mogelijk overeenkomt met het in de 18e eeuw gebruikte kaarslicht. Niet alleen is het door de brandweervoorschriften niet mogelijk een modern theater geheel met kaarsen uit te lichten, bovendien zou dit een opzettelijke verarming van de theatervoorstelling betekenen. Wij beheersen immers de 18e eeuwse technieken niet meer die bij het werken met kaarslicht op het toneel een breed scala aan lichteffecten konden bewerkstelligen:

- het licht temperen of het toneel verduisteren door cilindervormige rookgaten over de kaarsen te laten zakken
- de bakken met kaarsmeel af te dekken of af te draaien (oorzaak van de brand in de Amsterdamse Schouwburg in 1772)
- de voetlichten in de kelder laten zakken
- het kleuren van licht door scherpjes van gekleurd glas
- het gebruik van fakkels onder het toneel om het effect van vlammen in de hel na te bootsen
- prisma's met lappen, gedrenkt in brandewijn om een heel huis of een hele stad in vlammen op te doen gaan (en soms het theater)
- schaduweffecten, bliksemeffecten etc.

5. De Machines

Als verdere machinerieën zien wij, behalve de gouden zon, ook een bewegende zee (naar het model van de zeemachine op het Van Slingelandt-toneel uit 1781, in het bezit van het Toneelmuseum in Amsterdam); een boot die zich over een rails-constructie over het toneel voortbeweegt, achter de zee; een zonsopgang; de stem van de Oréade (nymf van de rotsen) die uit de rots zelf komt; geluidseffecten als wind (windmachine) en donder (donderplaat i.p.v. de 18e eeuwse gewoonte een grote stenen kogel over de planken te rollen) en gecombineerd met lichteffecten als verduistering van het toneel en bliksemschichten.

6. De Kostuums

De kostuums zijn ontworpen naar de tijd waarin de verschillende

onderdelen van het programma gecomponeerd en uitgevoerd zijn.

- a. De dansers van 'Les Eléments' brengen zelf hun, naar het oorspronkelijke ontwerp van Louis René Boquet (uit ± 1760), vervaardigde rococo danskostuums en pruiken mee.
- b. De Händel-cantate 'Armida abbandonata' wordt gezongen in een speciaal ontworpen rijk geornamenteerd barokkostuum met pruik.
- c. Het duo-drama 'Ariane à Naxos' van Georg Benda is voor het eerst opgevoerd in Gotha in 1775 (en was zeer geliefd door Mozart). De in die tijd opkomende belangstelling voor het 'historische', voor het 'natuurlijke', leidt er toe dat de kostuums ontworpen gaan worden 'à la grecque', d.w.z. het kostuum wordt strakker, de plooien verdwijnen, de panners worden kleiner, (zonder vooralsnog té veel van de natuurlijke lichaamsvormen te tonen), de armen en zelfs benen worden bloter (speciaal bij de mannen, die soms zelfs geen broek meer onder hun Griekse tuniek dragen) en het schoeisel wordt lager (sandalen). De voor onze voorstelling ontworpen kostuums tonen al deze kenmerken van het opkomende neo-klassicisme, inclusief het gebruik van de eigentijdse Louis XVIe pruik (zeer 'à la mode' maar niet zo erg grieks).

7. De Bewegingen

De mise-en-scène, choreografie, gestiek en mimiek van de verschillende programma-onderdelen zijn gereconstrueerd naar de ons bekende gegevens over de verschillende speelstijlen.

- a. De dansers van 'Les Eléments' voeren op de zeer illustratieve muziek van Rebel enkele oorspronkelijke rococo-dansen uit.
- b. De zangeres van de cantate 'Armida abbandonata' maakt gebruik van barok-gebaren en mimiek. Tijdens zo'n cantate was de 'actie' beperkt tot het gebruik van de ogen, de wenkbrauwen, de houding van het hoofd en het gebruik van de handen en, in mindere mate, de armen. En dit alles nog wel voornamelijk tijdens het recitatief. Tijdens de aria's was het zingen de hoofdzaak en werd volstaan met af en toe een kleine verandering van hand en lichaamshouding. In de recitatieven dienden de gebaren voornamelijk om:
 - aandacht te vragen (een gebaar vóór de nieuwe tekstregel)
 - te illustreren (hand naar de borst brengen bij het woord 'ik' of beide handen laten dalen bij het woord 'donker' etc.)
 - te onderstrepen (emotionele versterking van het woord, bijv. de wijsvinger hoog in de lucht heffen bij 'vervloeking', met beide handen een wegdruwende beweging naar links of rechts maken bij 'wreed' of 'afschuwelijk')
- c. Het duo-drama 'Ariane à Naxos' was het eerste in een lange reeks melo-drama's, waarin de acteurs hun teksten spraken en de muziek tussen deze teksten doorklonk, hetzij 1) als interpunctie van de woorden, hetzij 2) als illustratie (water, donder, vallende stenen, de heuvel die zich opent, de leeuw die brult, de Grieken die naderen, de zonsopgang etc.), hetzij 3) als emotionele versterking (wanhoop, liefde, beslistheid, gekweldheid, herinnering, eenzaamheid etc.). Ook hier passen de acteurs een klassieke speelstijl toe, maar nu komen behalve ogen, hoofd, en handen, ook het gehele lichaam en het lopen op het toneel aan de orde. Zo gaat bijvoorbeeld de rechts/links-polariteit (de rechterhand gebruiken om het goede, de linkerhand om het slechte aan te duiden) nu ook in decorontwerp en mise-en-scène een rol spelen. Zo zien we de slaapplek van Ariane rechts op het toneel (men dient er rekening mee te houden dat links en rechts in die tijd altijd vanuit de acteur werd gezien) en de rots van Thésée links op het toneel. Zo zijn Ariane's lieflijke herinneringen rechts gesitueerd, het begin van Ariane's dreigende vernietiging links. Thésée's dilemma speelt zich af op de diagonaal rechts voor (de slapende Ariane) — links achter (de naderende Grieken). De plaatsing van de Oréade (de onheilsprofeet) in de hoge rots van Ariane rechts op het toneel is een bewuste keuze, omdat in het zeer

dramatische verhaal juist de omslag van het eiland Naxos als liefdesnest voor Ariane en Thesée naar ditzelfde eiland als een oord van verschrikking en verderf een van de wezenlijke bestanddelen van dit drama is.

8. Korte Inhoud

a. 'Les Eléments'.

Vanuit de Chaos van het begin zien we (en horen we) de Aarde (bas), het Water (fluiten), de Nacht (petites flutes) en het Vuur (violen) zich losmaken van elkaar om zich tenslotte onder leiding van de Liefde in een volledige harmonie te verenigen.

b. 'Armida abbandonata'

Armida is een oosterse prinses die kan toveren, want zij is een nicht van de waarzegger Hydraoot, de koning van Damascus. Ze verleidt ridder Reinout, lokt hem mee naar haar tovereiland en doet hem zijn plichten als kruisvaarder volkomen vergeten. Reinout wordt door enkele andere ridders tot inzicht gebracht en vertrekt om weer ten strijde te trekken. Armida is wanhopig en razend. Ze achtervolgt Reinout, maar nóch haar smeekbeden, nóch haar toverkracht kan de ridder vermurwen. Ze plengt bittere tranen en zint op wraak, roept vervolgens de zeemonsters aan om de verrader te verslinden, maar op het laatste moment houdt haar liefde voor Reinout haar tegen en vraagt zij de wateren weer tot bedaren te komen en haar geliefde te sparen. Verscheurd door gevoelens van wraak en liefde smeekt ze Amor haar uit haar lijden te verlossen door haar liefde voor Reinout te doven.

c. 'Ariane à Naxos'

Het eiland Naxos. Een dor en kaal landschap: ruwe rotsen, dorre bomen, een onstuimige zee. De lieflijke Ariane ligt te slapen op een rots.

Thesée staat, stoer en manlijk, over de zee uit te kijken. Samen zijn ze naar dit eiland gevlucht nadat Thesée op Kreta de Minotaurus verslagen heeft en Ariane hem heeft helpen ontsnappen uit het labyrint en, uit liefde voor hem, met hem mee gevlucht is, daarmee haar ouders, vrienden en vaderland in de steek latend.

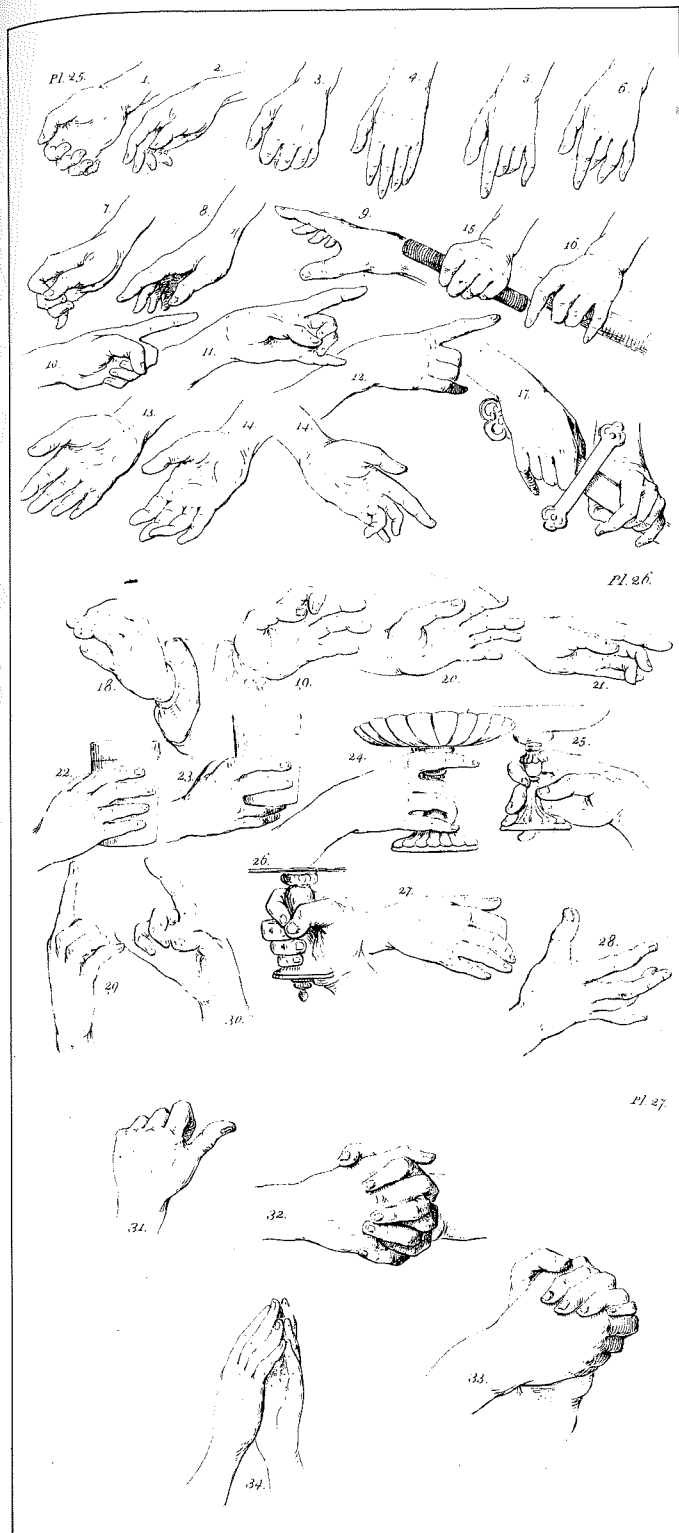
Nu, na enkele dagen vol liefde en hartstocht roept de plicht Thesée op om Ariane te verlaten. Hij gaat naar Ariane toe om voor de laatste maal naar haar te kijken en hij ziet hoe ze rustig en nietsvermoedend ligt te slapen.

Een huivering vaart door Thesée heen als hij zich realiseert dat hij op het punt staat om háár te verlaten, aan wie hij zijn leven te danken heeft. Heeft zij hem niet gered van de wraak van haar vader, koning Minos van Kreta? Heeft zij hem niet uit het labyrint helpen ontsnappen? Heeft zij niet alles in de steek gelaten om hem te volgen naar deze woestenij. En háár zou hij nu hier achter laten, ten prooi aan wanhoop, honger en wilde beesten. Nee, dat kan zelfs Athene, zijn vaderland, niet van hem eisen. Hij heeft altijd trouw zijn plicht voldaan maar de liefde kent ook zijn verplichtingen.

Opeens beweegt Ariane zich in haar slaap. Ze wordt onrustig en zucht. In haar droom roept zij gekweld zijn naam: 'Thesée. Thesée, redt me'. Zij droomt dat ze in gevaar is en dat Thesée, in plaats van haar te helpen en te beschermen, wegloopt zonder zich om haar te bekommeren. Thesée wendt zich vol schuldgevoel en liefde naar haar toe om haar in zijn armen te nemen maar dan is het net of iets hem tegenhoudt, een onweerstaanbare macht.

Op dat moment horen we trompetgeschal in de verte. Thesée springt op, rent naar de kust en ziet Griekse schepen naderen. Hij is radeloos.

Welke macht heeft de Grieken naar Naxos geleid en hen de schuilplaats der geliefden doen ontdekken? Hij wendt zich wanhopig naar Ariane, maar weet dat alle weerstand nutteloos is. Hij schaamt zich dat hij, de roem van Athene, de bevrijder van het vaderland, de overwinnaar van de Minotaurus ligt te smachten aan de voeten van een vrouw.



Juiste en onjuiste handhoudingen (4 onjuist, 5 juist).

Hij staat op, probeert de liefde van zich af te schudden en roept de Grieken in de verte toe dat ze hem moeten komen halen en dat hij hen zal volgen. Dan daalt hij met ferme tred naar de slapende Ariane af en vraagt haar, nee, smeekt haar om vergeving. Reeds voelt hij het berouw, de angst, de wroeging in zich opkomen en merkt hij hoe de vlam van de liefde die zijn hart verteert, nooit zal ophouden voor haar te branden. Zijn beslistheid verdwijnt, hij aarzelt, wil haar wakker maken, maar op dat moment klinkt weer het trompetsignaal, dichterbij ditmaal. Thesée ziet de boot van de Grieken tot zeer dicht bij de kust naderen, hij beseft dat hij nu weg moet gaan om te verhinderen dat ze ook Ariane, dochter van hun aartsvijand, zullen ontdekken. Hij bezweert de Grieken om niet dichterbij te komen en roept de goden aan om Ariane een bevrijder te zenden. Dan volgt hij de Grieken in hun boot en na nog een laatste tedere blik op zijn geliefde te hebben geworpen verdwijnt Thesée, voorgoed.

Ariane ontwaakt, denkende dat Thesée haar geroepen heeft. Ze beseft dat een droom haar parten moet hebben gespeeld en met een gerust hart geniet zij van het opkomen van de zon in een prachtige gouden dageraad. Voor het eerst dringt het tot haar door dat ze deze schitterende ochtendstond niet deelt met Thesée, zoals tot nog toe drie gelukzalige dagen het geval is geweest. Haar omgeving komt haar plotseling vreemd en onherbergzaam voor. Ze mist de zon, de bloemen en de verrukkelijke lucht van haar vaderland, Kreta. De omgeving is hier woest en kaal. De zee schijnt de rotsen van het eiland op te willen slokken. Een hoge rots boven haar lijkt zich op haar te willen storten. De leeuw brult in de verte.

'Thesée, waar ben je? Kom, ik ben ontwaakt. Kom in mijn armen ...' Dan herinnert zij zich dat ze een vreselijke droom heeft gehad, waarin ze dacht dat Thesée wegliep en dat ze haar handen naar hem uitstreekte en hem riep, vergeefs, en hem zocht overal op het eiland, vergeefs. Wat heeft ze gehuild.

Ze wordt ongerust. Misschien is Thesée te ver weggelopen, slangen en andere wilde beesten bedreigen hem. Wie zal hem beschermen? Ze roept Thesée haar niet langer ten prooi aan haar ongerustheid te laten. Ze schreeuwt zijn naam! Maar behalve een afschuwelijke echo en het slaan van haar eigen hart geeft er niets of niemand antwoord... Er klinkt een onheilspellend geruis in het bos en zich samenpakkende wolken kondigen een naderend onweer aan. Nog heviger, nog wanhopiger roept zij Thesée.

Dan klinkt er een stem, diep en dreigend, die uit de rots zelf lijkt te komen: 'Het heeft geen zin hem nog langer te zoeken en te roepen, hij is er vandoor, voorgoed'. Ariane gelooft het niet en vraagt welke stem daar spreekt. De stem van de Oréade antwoordt: 'Ik ben de nymf van de rotsen, ik heb gezien hoe hij zich inschepte en er vandoor ging, voorgoed'. Ariane zijt ineen op de grond.

Als ze een beetje bij komt uit haar verdoving probeert ze tot zich te laten doordringen wat haar gezegd is, maar ze is niet in staat om te geloven dat Thesée haar zou kunnen hebben verlaten. Plotseling ziet ze in de verte een schip dat zich langzaam van het eiland verwijdert en pas dan is haar ongeluk zeker, maar begrijpen kan ze het niet.

Hoe kan hij haar zo in de steek laten, zij die zo van hem hield, zij die haar leven heeft gewaagd om hem te redden van het monster, zij die haar leven graag voor het zijne zou hebben gegeven. O, Thesée.

Dan herinnert ze zich hoe Thesée voor het eerst op Kreta aankwam, de indruk die hij op haar maakte, zijn haren, zijn blik, zijn trots. Wie kon hem weerstaan. Zij heeft zich in zijn armen geworpen, zonder reserve, zonder gêne. Ze heeft hem omhelsd en gekust, de ogen vol tranen ... En toen het gevaar dreigde heeft ze hem in naam van hun liefde, helpen ontsnappen uit het labirint en zijn ze samen weg, ver weg gevluht. Maar waar naar toe?

Naar dit vreselijke eiland waar ze nu weer uit haar overpeinzingen bijkomt. Verlaten, voor altijd verlaten. ...Ze roept de goden aan: 'Hoe kunnen jullie zo'n misdadigheid toestaan, waarom straffen jullie hem niet, waarom achtervolgen jullie mij? Laat mij nu liever sterven, snel, beëindig mijn kwelling, zendt de bliksem om mij te doden, nú!' Na deze evocatie ziet Ariane plotseling in een visioen hoe de afgrond zich voor Thesée opent en de furiën brullend en krijgend uit het brandende gat opstijgen om hem te grijpen. Ze vuurt de furiën aan: 'Goed zo, neem hem mee, ik wil hem zien lijden, lever zijn doortrapte hart als prooi aan de slangen, grijp hem, verscheur hem, stort hem erin, stort hem in de afgrond. Nee!'

Op het hoogtepunt van haar visioen herroept ze haar vervloeking: 'Nee, genade, nee! Ach, ik hou nog van hem'. Langzaam, heel langzaam komt Ariane weer bij zinnen om eens te meer te beseffen waar ze is en wat haar noodlot zal zijn.

Dan komen er zoete, nostalgische herinneringen in haar op. Haar jeugd, haar onschuld, haar moeder, alles wat nu verloren, voorgoed verloren is. Zijn de goden dan niet te vermurwen? Moet één fout, één enkele fout dan haar ondergang betekenen, geen enkele troost, geen enkele genade, niemand om straks haar ogen te sluiten en haar laatste adem op te vangen en naar haar moeder te dragen? Ze knielt, zonder hoop: 'Kon ik maar aan jouw voeten vallen, lieve, lieve moeder. Hier ben ik, je dochter, ondankbaar en zondig, maar vol, vol van berouw. Vergeef me, ach, er is zoveel prachtigs, zoveel groots in vergeving. Vergeef me. Ik voel de uitwerking van de vervloeking al, die je over me hebt afgeroepen. Herroep haar, genade, herroep haar. Laat mijn moeder me vergeven, dan sterf ik tevreden.' Dan klinkt de stem van de Oréade weer: 'Je bevrijder komt, gedragen door wind en bliksem, geef je over aan de wil van de goden en offer jezelf aan Neptunus, god van de zee.'

Ariane die nog een sprankje hoop ziet, smeekt de Oréade of ze inderdaad op een bevrijder mag rekenen maar ze beseft al dat deze 'bevrijding' niets anders dan de dood in de golven zal betekenen. Dan barst de storm los, die Ariane het leven zal kosten. De wolken komen lager en lager. De zee wordt steeds stormachtiger en onheilspellender. De bliksem boort zich door de nacht. En wéér. En nog een keer. De donder rolt van de rotsen. Ariane, opgejaagd, beklimt de rots van de Oréade om er beschutting te zoeken. Ze klimt hoger en hoger. Plotseling is het alsof de hemel zich opent, Ariane stort zich in doodsangst op de knieën.

De stem van de Oréade klinkt: 'Vervul je noodlot, stort je in de golven.' Ariane vlucht verder omhoog, boven haar bedreigen haar de alles vernietigende bliksem en alles verpletterende donder, beneden haar jaagt de zee op haar, hoger en hoger. Waar moet zij nog heen vluchten, vervolgd aan alle kanten, blootgesteld aan de woede van de goden, verlaten door alle mensen, ach ongelukkige Ariane. Het is zo ver: Haar krachten begeven het, tot het uiterste beproefd door de wind en het onweer. Ze probeert zich nog aan de rots vast te klampen: 'God! Genade! Genade! Redt me! Thesée! God! Thesée! Ah!'

Een laatste bliksemschicht is voldoende om haar van de rotsen te doen storten en onder water te laten verdwijnen.

Eddy Habbema

Waarom Ariadne auf Naxos als Ariane à Naxos

Bij de realisatie van deze produktie kwamen wij tegenover de vraag te staan in welke taal de tekst gesproken zou moeten worden. Uiteindelijk is voor de Franse taal gekozen en wel om de volgende redenen:

- het toepassen van de 18de-eeuwse mimiek en gestiek vereist een jarenlange training; er zijn geen Nederlandse acteurs die over deze vaardigheden beschikken en het zou in artistieke zin onbevredigend zijn geweest deze technieken in een spoedkursus van enkele weken aan te leren; prof. Dene Barnett werkt al gedurende een aantal jaren met Franse acteurs en zangers en twee daarvan bleken bereid en in staat Ariane à Naxos in te studeren en in het Holland Festival uit te voeren. Zij waren daarbij in staat hun jarenlange omgang en oefening met 18de-eeuwse theatergebruiken toe te passen voor de encenering van deze produktie.
- het idee om gesproken woord met muziek te verbinden is afkomstig van J. J. Rousseau. Zijn in 1762 in première gebrachte Pygmalion werd al snel in Duitsland verspreid en het is vrijwel zeker dat Benda het stuk in Gotha heeft gezien en er door beïnvloed is. Het melodrama van Rousseau werd derhalve Benda's inspiratiebron.
- de tweede, in deze produktie gebruikte, druk van Ariadne auf Naxos/Ariane à Naxos is tweetalig: zowel het titelblad alsook de complete gesproken tekst is in het Duits en in het Frans afgedrukt. Benda heeft dus zeker ook een uitvoering in het Frans voor ogen gestaan.
- het is bekend dat van Ariane à Naxos nog in de 18de-eeuw uitvoeringen in Parijs hebben plaatsgevonden, in het Frans.

Deze Franse uitvoering van Ariane à Naxos kan derhalve als een voortzetting van een traditie worden beschouwd en is zeker in overeenstemming met de bedoelingen van de componist en de uitvoeringspraktijk van die tijd.

Het middelpunt van de wereld

De schoonheid en expressie van oude muziek, gespeeld met gebruikmaking van de verworvenheden van de muziekhistorische uitvoeringspraktijk wordt inmiddels vrijwel overal op haar juiste waarde geschat, vooral in Nederland dat op het terrein van de kennis en het spelen van oude muziek wel als middelpunt van de wereld kan worden beschouwd.

Deze overwegingen hebben een grote rol gespeeld bij de keuze van de manier waarop in dit Holland Festival 'Ariane à Naxos' door Béatrice Cramoix en Christian Landy ten tonele wordt gevoerd: nl. met gebruikmaking van 18de eeuwse acteerstijlen.

De acteertechniek uit de barok was, evenals die van de andere kunstvormen uit die tijd, bijzonder gearticuleerd en precies, nauw verwant aan de retoriek, vaak van een barokke intensiteit en breedheid, maar altijd elegant en schilderachtig mooi.

Om deze sterk gearticuleerde stijl te bereiken baseerden de acteurs uit de 18de eeuw hun technieken op het gebruik van de zg. 'gestures', gebaren, met inbegrip van, zoals zij het noemden, de gebarentaal van de ogen, het gezicht en het lichaam.

Er zijn 18de eeuwse acteurs en regisseurs die in hun boeken verklaarden dat

het gezicht en de ogen de belangrijkste onderdelen vormden van het acteren, anderen legden het accent meer op de handen. De vooraanstaande Franse acteur en regisseur François Riccoboni schreef bijv. in 1750 dat 'men terecht zegt dat de ogen de spiegel van de ziel zijn. In de ogen zijn alle hartstochten van ziel en lichaam te lezen, ... en de bewegingen van het voorhoofd kunnen die van de ogen een heleboel helpen'), terwijl de Duitse autoriteit op het gebied van het theater, Johannes Engel, in 1785 schreef dat 'het gezicht enorm geschikt is voor "gebaren"', die hier gezichtsuitdrukkingen worden genoemd. De meest welsprekende delen zijn de ogen, de wenkbrauwen, het voorhoofd, de mond, de neus...')

Maar ook de handen waren bijzonder op de articulatie ingesteld. 'Alle actie waarbij de handen niet betrokken zijn is zwak en beperkt; de uitdrukingskracht van de handen is even gevarieerd als die van de taal: zij spreken voor zichzelf, ze kunnen vragen, beloven, roepen, bedreigen, bewenen, verachten, vrezen, smeken en ontkennen. Zij drukken vreugde, zorg, twijfel, erkentelijkheid, berouw en matiging uit: ze prikkelen, ze beletten en bewijzen, ze bewonderen en beschamen!' schreef Thomas Wilkes in 1759.) En Roger Pickering schreef in 1755: '... men kan nauwelijks zelf één zin uitspreken of staan te luisteren wanneer men door anderen wordt toegesproken, zonder dat dit een *nauwkeurige en precieze* beweging vereist'.⁴⁾

Het gebruik van de handen t.b.v. de artikulatie werd nog versterkt door de regel dat de handbewegingen altijd aan het gesproken woord vooraf moesten gaan.

Rémond de Sainte Albine verklaarde in 1747: 'In het theater moet men, voordat de stilte verbroken wordt, zijn woorden vooraf laten gaan door bepaalde gebaren en het begin van deze gebaren moet de woorden gedurende een langere of kortere tijd voorafgaan, al naar gelang de omstandigheden'.⁵⁾

Bovendien werd nog geëist dat de bewegingen van de ogen vóór die van de handen uitgaan. 'Wanneer de hartstocht toeneemt doet het oog altijd de eerste ontdekking',⁶⁾ zo beschrijft Roger Pickering dit principe in 1755, terwijl Gilbert Austin deze techniek als volgt samenvat: 'In een rustig gesprek of in een kalme monoloog gaan woorden en gebaren vrijwel gelijk op, maar bijv. bij grote woede is de volgorde: eerst de ogen, dan het gelaat als geheel, vervolgens de gebaren en tenslotte de taal, het spreken. Maar... de ruimte tussen al deze handelingen is bijzonder klein'.⁷⁾

Zelfs als er extreme hartstocht of bijv. de dood tot uitdrukking moet worden gebracht, dienen de stand van het lichaam, de houdingen en de gebaren schilderachtig mooi te zijn, want schoonheid doet een voorstelling opstijgen tot het koninkrijk van de eeuwige waarheid, verleent haar eeuwigheidswaarde. Om dit te bereiken maakten 18de eeuwse acteurs en zangers veel studie van schilderijen en beelden en imiteerden ze. 'Ik verklaar dat het van het grootste nut kan zijn als men regelmatig en nauwkeurig studie maakt van of gewoon aandachtig kijkt naar de schilderijen van grote schilders of beelden van werkelijke meesters... zodat men door deze beschouwingen zijn eigen verbeelding rijker en voller maakt en daarna de beelden die in de geest gegrift staan probeert te imiteren en tot een levende handeling te brengen', zo schreef Franciscus Lang, de zeer bekende leraar in de acteerkunst en schrijver in Duitsland in 1727.⁸⁾ In Engeland schreef de grote acteur Colley Cibber over de beroemde zanger Niccolini dat 'hij de rol die hij in een opera speelt doet uitkomen door zijn acteerstijl, evenzeer als hij dat doet met de woorden die hij zingt: ieder kootje, iedere vinger draagt bij tot de uitbeelding van de rol die hij speelt. Er is zo ongeveer geen mooie houding in een oud standbeeld waarin hij zich niet kan verplaatsen, die hij niet heeft bestudeerd en kan imiteren, dit alles

