

Carré "Indian Dust"
en twill de soie.

Bruxelles
Tel. 02/511 20 62
Antwerpen
Tel. 03/227 09 43
Knokke-Het-Zoute
Tel. 050/62 71 99



HERMÈS
PARIS
ORANGE HERMÈS
ET ROSE INDIEN

DIAN
DUST
HERMÈS
PARIS

MONNAIE MUNT MAGAZINE

AVRIL-JUIN / APRIL-JUNI 2008

4

MM

MONNAIE MUNT MAGAZINE AVRIL-JUIN / APRIL-JUNI 2008

ANNA CATERINA ANTONACCI, PIERRE BARTHOLOMÉE, PHILIPPE
BOESMANS, JOYCE DIDONATO, SYLVIE GUILLEM, RICHARD HUDSON
AKRAM KHAN, MAGDALENA KOŽENÁ, NEDERLANDS DANS THEATER 1
KAZUSHI ONO, PAOLO PACHINI & MAURO LANZA, CHRISTOPHE ROUSSET
MICHAEL SCHÖNWANDT, KRZYSZTOF WARLIKOWSKI, HANS ZENDER



La Monnaie
De Munt

Un feu d'artifice permanent. Une succession effrénée de créations, de nouvelles productions, de débuts sur notre scène. Le poulx sera élevé et ne retombera qu'avec la pause estivale... Ainsi s'apprête à vivre la Monnaie au cours de ce printemps.

Des créateurs d'univers différents vous livreront leur regard poétique, original, subjectif, décalé sur la réalité qui nous entoure.

Vous aurez l'occasion de mesurer combien, après *Phaedra* au mois de septembre dernier, les figures d'Antigone et de Médée peuvent aisément voyager de l'Antiquité vers notre présent et évoquer des sentiments immémoriaux, extraordinairement actuels. Le grand écrivain francophone Henry Bauchau, qui signe le livret du nouvel opéra de Pierre Bartholomée, *La Lumière Antigone*, aime à parler de la « sauvagerie » qu'il nous faut impérativement sauvegarder, cultiver pour lutter contre l'apathie qui nous menace devant l'injustice, la laideur et la bêtise. C'est bien cette force insurrectionnelle et poétique qui anime le metteur en scène Krzysztof Warlikowski dans son approche de la femme blessée, victime et infanticide mise en musique par Cherubini. Des femmes disent non. Non à ce qui paraît être le développement naturel des choses. Elles disent non et en assument la totale responsabilité. Mais le destin est puissant et ne cède rien. C'est du moins ce que semble nous dire Verdi dans sa sombre et splendide *Forza del destino* que le metteur en scène Dirk Tanghe aborde pour ses débuts sur une scène lyrique, aux côtés de Kazushi Ono pour ses adieux à la Monnaie (vous trouverez dans ce numéro l'hommage que lui rend le compositeur Philippe Boesmans).

Vous présenter des artistes dans de nouveaux rôles est toujours un moment grisant. Mireille Delunsch, Nadja Michael et Eva-Maria Westbroek, pour ne citer les noms que de quelques chanteuses magnifiques, ont accepté de vivre avec nous, avec vous, de nouvelles aventures. Nous aurons également le privilège de réentendre à Bruxelles Anna Caterina Antonacci, qui a marqué de son talent et de son charme la Monnaie dans *Agrippina* il y a quelques saisons, et que l'on retrouve en concert dans un grand Rossini. Après le Freiburger Barockorchester au mois de janvier, c'est un autre ensemble prestigieux, les Talens lyriques, sous la direction de leur chef Christophe Rousset, que nous accueillons à l'occasion de la nouvelle production de *Médée* et du concert-récital de Joyce DiDonato.

Des danseurs extraordinaires vont également se produire sur notre scène. Akram Khan et Sylvie Guillem dans leur très original *Sacred Monsters*, et la troupe du Nederlands Dans Theater 1, l'une des compagnies de danse moderne les plus fascinantes, avec notamment au programme deux œuvres de Jiří Kylián.

D'autres moments rares encore que MMM4 vous invite à découvrir: la création du spectacle multimédia du compositeur Mauro Lanza et du vidéaste Paolo Pachini, la version contemporaine du *Winterreise* de Schubert par le compositeur Hans Zender, le récital à deux voix de Magdalena Kožená et Dorothea Röschmann, des concerts composés d'œuvres de Messiaen, Nielsen et Strauss... Un feu d'artifice donc. Une explosion d'intensité et de poésie.

Et si vous en redemandez, n'oubliez pas qu'à partir du 8 avril, la saison 2008-2009 est dévoilée sur notre site internet et que la nouvelle brochure est disponible à l'accueil de notre théâtre.

Info & tickets
070 23 39 39
www.lamonnaie.be
23, rue Léopold – 1000 Bruxelles

Quand réserver?
Du mardi au samedi de 11 à 18 heures et une heure avant chaque représentation.
La réservation par téléphone est possible du mardi au samedi de 12 à 18 heures.

Comment réserver?
Sur place: bureau de location
Par téléphone: 070 23 39 39
Par internet: www.lamonnaie.be
Par courrier: 23, rue Léopold – 1000 Bruxelles
Par fax: 02 229 13 84
Après réception de votre lettre, le bureau de location vous contactera personnellement pour confirmer votre réservation ou vous proposer une alternative.

Comment payer?
Le paiement doit être effectué au plus tard 10 jours après la réservation.
Paiement cash, par virement (679-2004754-55), Bancontact / Mistercash, Mastercard / Eurocard, Visa, Diners Club et American Express.
Paiement par internet uniquement par carte de crédit.

Lieux des représentations
La Monnaie
Place de la Monnaie – 1000 Bruxelles

Palais des Beaux-Arts
23, rue Ravenstein – 1000 Bruxelles

Halles de Schaerbeek
20, rue Royale Sainte-Marie – 1030 Bruxelles

Théâtre National
111-115, boulevard Émile Jacqmain – 1000 Bruxelles

La Monnaie De Munt Place de la Monnaie <i>Munt</i> 1000 Bruxelles <i>Brussel</i> 070 23 39 39 www.lamonnaie.be www.demunt.be	Couverture <i>Cover</i> Sam Taylor-Wood <i>Self Portrait Suspended V</i> , 2004 C-print 53.3/16 x 63.13/16 in. (135.6 x 162.8 cm) © The artist Courtesy Jay Jopling / White Cube (London)
---	---

Info & tickets
070 23 39 39
www.demunt.be
Leopoldstraat 23 – 1000 Brussel

Wanneer reserveren?
Van dinsdag tot zaterdag van 11 tot 18 uur en een uur voor elke voorstelling.
Telefonisch reserveren kan van dinsdag tot zaterdag van 12 tot 18 uur.

Hoe reserveren?
Ter plaatse: in het bespreekbureau
Telefonisch: 070 23 39 39
Via het internet: www.demunt.be
Schriftelijk: Leopoldstraat 23 – 1000 Brussel
Per fax : 02 229 13 84
Na ontvangst van uw schriftelijke aanvraag zal ons bespreekbureau u persoonlijk contacteren om uw reservering te bevestigen of om u een alternatief voor te stellen.

Hoe betalen?
U betaalt binnen de tien dagen na reservering.
U kunt cash betalen, via overschrijving (679-2004754-55) of met Bancontact / Mistercash, Mastercard / Eurocard, Visa, Diners Club en American Express.
Reservering via internet kan enkel met creditcard.

Adressen
De Munt
Munt – 1000 Brussel

Paleis voor Schone Kunsten
Ravensteinstraat 23 – 1000 Brussel

Halles de Schaerbeek
Koninklijke St.-Mariastraat 20 – 1030 Brussel

Théâtre National
Emile Jacqmainlaan 111-115 – 1000 Brussel



Een onafgebroken vuurwerk. Een tomeloze opeenvolging van creaties, nieuwe producties en van debuten op onze scène. De polsslag zal versnellen en pas in zomerpauze weer zakken... Zo bereidt de Munt zich voor op het leven in de loop van deze lente.

Scheppende kunstenaars uit verschillende domeinen zullen hun poëtische visie delen: origineel, subjectief, geënt op de werkelijkheid die ons omringt.

U zal kunnen oordelen hoezeer – na *Phaedra* vorige september – de figuren van Antigone en van Medea moeiteloos vanuit de oudheid naar het heden kunnen reizen en daaromee tijdloze, actuele gevoelens kunnen oproepen. De grote schrijver Henry Bauchau, die tekende voor het libretto van *La Lumière Antigone*, de nieuwe opera van Pierre Bartholomée, spreekt graag over de “onbeschaafdheid” die we moeten proberen vrijwaren, cultiveren zelfs, om het hoofd te bieden aan de dreigende apathie tegenover onrecht, lelijkheid en domheid. Precies deze opstandige en poëtische kracht bezielt regisseur Krzysztof Warlikowski in zijn benadering van het aangrijpende verhaal – door Luigi Cherubini op muziek gezet – over de moeder die haar kinderen doodde. Sommige vrouwen zeggen neen. Neen, aan wat de natuurlijke gang van zaken lijkt te zijn. Zij zeggen “neen” en nemen daar de volledige verantwoordelijkheid voor. Maar het lot is machtig en wijkt niet. Tenminste, dat is wat Verdi ons lijkt te zeggen in zijn sombere en prachtige *La Forza del destino*, het operadebuut van regisseur Dirk Tanghe. Dirigent Kazushi Ono daarentegen neemt afscheid van de Munt en u vindt in dit nummer de hulde die componist Philippe Boesmans hem brengt.

Het is altijd bijzonder om kunstenaars in een nieuwe rol te mogen voorstellen. Mireille Delunsch, Nadja Michael en Eva-Maria Westbroek – om enkele schitterende zangeressen te noemen – waren bereid om bij ons, voor u, nieuwe avonturen te beleven. We hebben ook de eer om opnieuw Anna Caterina Antonacci te horen in Brussel. Haar vertolking in *Agrippina* bracht enkele jaren geleden de Munt in de ban van haar charme en haar talent. We zullen haar nu kunnen horen in een concertante Rossini-uitvoering. In januari was het Freiburger Barockorchester te gast; nu verwelkomen we – voor een nieuwe productie van *Médée* en voor het concertrecital van Joyce DiDonato – een ander prestigieus ensemble, Les Talents Lyriques, onder leiding van hun dirigent Christophe Rousset.

Ook buitengewone dansers komen naar de Munt: Akram Khan en Sylvie Guillem in hun bijzonder originele *Sacred Monsters*, en het Nederlands Dans Theater 1 – een van de meest fascinerende hedendaagse danscompagnieën – toont werk van Jiří Kylián.

Dit MMM4 laat u nog andere zeldzame momenten ontdekken: de creatie van het multi-mediaschouwspel gerealiseerd door componist Mauro Lanza en videast Paolo Pachini, het dubbelrecital van Magdalena Kožena en Dorothea Röschmann, concerten met werk van Messiaen, Nielsen en Strauss... Vuurwerk, dus. Een explosie van intensiteit en poëzie. En indien u er niet genoeg van krijgt, vergeet dan niet dat vanaf 8 april het seizoen 2008-2009 ontsluit wordt op onze website en de seizoenbrochure beschikbaar is aan het onthaal van ons theater.



La Monnaie est une entreprise éco-dynamique | *De Munt is een ecodynamische onderneming*





ROLEX

OYSTER PERPETUAL
DATE

ROLEX.COM

yvan's
JEWELLERS

Galerie du Roi 17-19 . 1000 Brussels . Tel: 02/512.18.18
(nearby the Grand' Place)

06 – *Women in love, Women in pain*

Médée. Entretiens avec le chef d’orchestre Christophe Rousset – p.8
et le metteur en scène Krzysztof Warlikowski – p.12
Interview met dirigent Christophe Rousset – p.8
en regisseur Krzysztof Warlikowski – p.12
La Forza del destino. Entretiens avec le chef d’orchestre Kazushi Ono – p.18
et le scénographe Richard Hudson – p.22
Interview met dirigent Kazushi Ono – p.18
en scenograaf Richard Hudson – p.22
Elisabetta, Regina d’Inghilterra. Entretien avec la soprano Anna Caterina Antonacci – p.28
Interview met de sopraan Anna Caterina Antonacci – p.28

36 – *New Territories*

Descrizione del diluvio. Entretien avec le vidéaste Paolo Pachini – p.39
Interview met de videast Paolo Pachini – p.39
La Lumière Antigone. Entretien avec le compositeur Pierre Bartholomé – p.43
Interview met de componist Pierre Bartholomé – p.43

48 – *The Beauty is on Earth*

Sacred Monsters. Portrait du chorégraphe Akram Khan – p.50
Portret van de choreograaf Akram Khan – p.50
Nederlands Dans Theater 1. Anders Hellström, directeur artistique – p.54
Anders Hellström, artistiek directeur – p.54

56 – *Spring is back!*

Joyce DiDonato. Entretien avec la mezzo-soprano américaine – p.60
Interview met de Amerikaanse mezzo-sopraan – p.60
Carl Nielsen – Sinfonia espansiva. Entretien avec le chef d’orchestre Michael Schönwandt – p.64
Interview met de dirigent Michael Schönwandt – p.64
Magdalena Kožená & Dorothea Röschmann. Entretien avec Magdalena Kožená – p. 68
Interview met Magdalena Kožená – p. 68
Nikolaus Harnoncourt & Pierre Boulez – p. 70
Olivier Messiaen & Richard Strauss. Entretien avec le chef d’orchestre Kazushi Ono – p. 73
Interview met de dirigent Kazushi Ono – p. 73
Winterreise. Entretien avec le compositeur Hans Zender – p. 78
Interview met componist Hans Zender – p. 78
Amore Haydn – p. 82
Concours Reine Elisabeth 2008 / Koningin Elisabethwedstrijd 2008 – p. 83

84 – *Thank you Maestro*

Kazushi Ono. Entretien avec le compositeur Philippe Boesmans
Interview met componist Philippe Boesmans

88 – *Front of House*
Entretien avec Sven Grooten et
Frédéric Nicolay
Interview met Sven Grooten en
Frédéric Nicolay

92 – *Chamber Music*
Le programme des Rencontres
Musicales d’avril à juin.
Het programma van de Muzikale
Ontmoetingen van april tot juni

94 – *Caro Diario*
Pier Paolo Pasolini, Callas
Medea – journal de tournage
Pier Paolo Pasolini, Callas
Medea – filmdagboek

98 – *Vivre sa vie*
Entretien avec Petra van Dorpe,
coordonnière à la Monnaie
Interview met Petra van Dorpe,
schoenmaakster in de Munt

102 – *It happened tomorrow*
Modifications de dernière
minute dans le programme et
informations pratiques
Last minute programmawijzigingen
en praktische informatie

106 – *Opening Night*
L’actualité de nos artistes
Onze artiesten in de actualiteit

108 – *Press Reviews*
Dido & Aeneas, Giulio Cesare in
Egitto, Wozzeck

111 – *Calendar*

Directeur de la rédaction
Hoofdredacteur
Christian Longchamp

Adjoint et coordinateur
Adjunct en coördinator
Carl Böting

Comité de rédaction | *Redactiecomité*
Patrick De Laender
Eva Kleinitz
Catherine Leroy
Geertrui Libbrecht
Steven Marien
Reinder Pols
Katrine Simonart

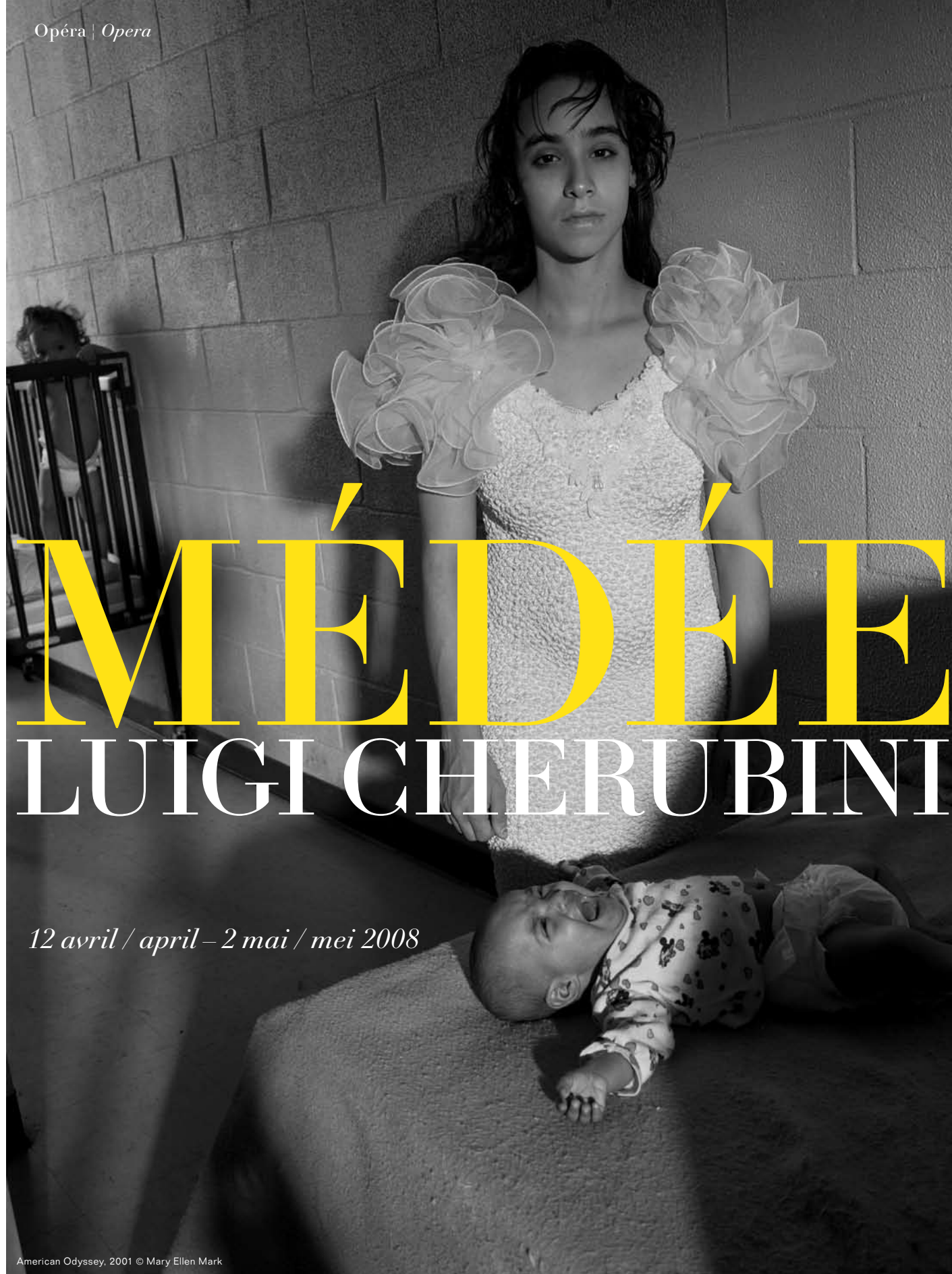
Traductions | *Vertalingen*
Ralph Aarnout
Brigitte Brisbois
Katarina Cavanna
Elisabeth Ghysels
Alain Kinsella
Charlotte Klima
Geertrui Libbrecht
Hilde Pauwels
Juliane Regler
Aline Schoentjes
Evelyne Szyver
Koen Van Caekenberghe
Muriel Weiss

Éditeur responsable
Verantwoordelijke uitgever
Peter de Caluwe

BaseDESIGN www.basedesign.com
ISSN 0779-9713



WOMEN IN LOVE
WOMEN IN PAIN



MÉDÉE

LUIGI CHERUBINI

12 avril / april – 2 mai / mei 2008

American Odyssey, 2001 © Mary Ellen Mark

CHRISTOPHE ROUSSET

Claveciniste talentueux des Arts Florissants de William Christie, **Christophe Rousset** a créé en 1991 son ensemble, les Talens Lyriques, une des formations baroques parmi les plus importantes aujourd'hui. Homme de bibliothèque – il est un découvreur passionné de partitions oubliées – et homme de théâtre, il fait ses débuts à la Monnaie en dirigeant la version française de *Médée*, le chef-d'œuvre de **Luigi Cherubini**. — *Christophe Rousset was als clavecinist verbonden aan William Christie's ensemble Les Arts Florissants tot hij in 1991 zijn eigen ensemble boven het doopvont hield: les Talens Lyriques, dat ondertussen is uitgegroeid tot een van de belangrijkste barokformaties. Hij verdeelt zijn tijd tussen de bibliotheek – op zoek naar vergeten partituren – en het theater, en maakt nu zijn Muntdebuut met de Franse versie van Médée, het meesterwerk van Luigi Cherubini.*

Cherubini a composé *Médée* en 1797; en 1854, Franz Paul Lachner remplace les textes parlés par des récitatifs en allemand et, en 1909, le tout est traduit en italien. Cette dernière version s'est imposée pendant des décennies. Quelle somme de recherches a-t-il fallu pour revenir à la version originale?

Pas tant que ça: Cherubini avait déjà fait éditer *Médée* en son temps, et plusieurs études critiques ont été réalisées récemment. Dans ces conditions, vous pouvez vous atteler immédiatement à la partition d'origine, sans devoir ajouter des parties orchestrales comme c'est le cas pour des opéras français plus anciens. Cherubini se montre par ailleurs extrêmement inventif sur le plan orchestral: les voix intermédiaires ne sont pas du tout traitées comme du remplissage, mais travaillées avec beaucoup de soin. On reconnaît aussi la main du professeur de composition dans le coloris de l'orchestre: depuis Gluck, la plupart des orchestres d'opéra disposaient de trombones, auxquels Cherubini attribue une fonction d'ambiance. À certains moments, on a même l'impression que Brahms est tout proche. En outre, il se sert abondamment de l'orchestre pour donner plus d'intensité aux passages dramatiques de l'opéra. Cherubini a clairement plus qu'un pied dans le romantisme et il donne une assez haute stature épique à *Médée*.

L'Italien Cherubini voulait s'inscrire dans la tradition lyrique française, mais après la première de *Démophon* en 1788, on lui a reproché de ne pas maîtriser les subtilités du style récitatif français. C'est probablement une des raisons qui l'ont poussé à choisir pour *Médée* des dialogues parlés. Mais cela

Cherubini schreef *Médée* in 1797; in 1854 verving Franz Paul Lachner de gesproken teksten door Duitse recitatieven en in 1909 werd dat geheel vertaald in het Italiaans. Die laatste versie was decennialang de meest courante. Hoeveel onderzoekwerk vergt het om opnieuw tot de oorspronkelijke versie te komen?

Niet al te veel: Cherubini had *Médée* destijds al laten uitgeven en recent zijn er ook een aantal kritische uitgaven gepubliceerd. Zo kun je meteen aan de slag met de oorspronkelijke partituur en hoef je geen orkestpartijen toe te voegen, zoals dat bijvoorbeeld bij oudere Franse opera's het geval is. Cherubini toont zich trouwens erg inventief op orchestraal vlak: de middenstemmen worden allermist als opvulsel benaderd, maar zeer verzorgd uitgewerkt. Ook in het orkestcoloriet herken je de hand van de componist: sinds Gluck beschikten de meeste opera-orkesten over trombones, die bij Cherubini een sfeerscheppende functie toegemeten krijgen. Op sommige momenten lijkt het zelfs alsof Brahms al om het hoekje komt gluren. Daarnaast bedient hij zich gretig van het orkest om de dramatische momenten in de opera kracht bij te zetten. Cherubini staat duidelijk al met meer dan één been in de romantiek en geeft *Médée* een vrij hoog episch gehalte.

De Italiaan Cherubini wilde zich inschrijven in de Franse operatraditie, maar werd na de première van *Démophon* in 1788 verweten dat hij de finesses van de Franse recitatiefstijl niet beheerste. Allicht bepaalde ook dat zijn keuze voor de gesproken dialogen in *Médée*. Lijkt het u echter zinvol om op dat moment in de muziekgeschiedenis die Franse opera nog

avait-il encore un sens, à votre avis, de parler d’opéra français à cette époque de l’histoire musicale? Est-ce que la réforme de l’opéra entreprise par Gluck n’avait pas inauguré son européanisation?

Je suis en grande partie d’accord avec vous, mais il faut tout de même ajouter une remarque en marge. Pendant tout le XVIII^e siècle, on observe effectivement une influence croissante de l’opéra italien. Rameau, par exemple, utilisait des arias *da capo* et ne reculait pas devant une certaine dose de virtuosité. Gluck part lui aussi de cette base italienne, à laquelle il ajoute des caractéristiques allemandes et françaises. Autour de 1789, Paris était une métropole européenne importante, c’est vrai, mais en musique, le rôle principal était joué par des étrangers: ce sont des Italiens comme Salieri, Piccini et Sacchini qui donnent le ton; Gossec et Méhul étaient aussi des immigrés, apportant chacun leur propre tradition. Par ailleurs, on sent vraiment, dans *Médée*, la volonté de se rattacher à cette longue tradition française et surtout de ne pas en faire un opéra italien. Toute cette histoire sur le style récitatif français est peut-être vraie, mais d’après moi ce n’était pas la raison principale du choix des dialogues parlés: Cherubini a composé cet opéra spécialement pour le Théâtre Feydeau, où on jouait essentiellement, depuis sa fondation en 1789, des opéras-comiques.

... qui n’étaient pas nécessairement comiques... Absolument! L’opéra-comique est d’abord une question de forme et pas tellement de fond. Contrairement à la tragédie lyrique, l’opéra-comique comportait des dialogues parlés, et la proportion de ballets était limitée. Bien que le nom du genre indique évidemment une origine plus humoristique, l’opéra-comique de la fin du XVIII^e siècle ne laisse plus beaucoup de place à l’insouciance. Dans l’*opera seria* italien, on observe la tendance inverse: pendant longtemps, ce genre est resté pris dans le carcan de l’aria *da capo* et du *recitativo secco*, mais par le biais de l’*opera buffa*, les ensembles et les grands finales ont également trouvé leur place dans les œuvres plus sérieuses.

als een geïsoleerd gegeven te beschouwen? Luidde Glucks operahervorming geen europeanisering van het genre in?

Dat ben ik grotendeels met u eens, maar we moeten daar toch een kanttekening bij plaatsen. De hele 18de eeuw lang merk je inderdaad een steeds toenemende invloed van de Italiaanse opera. Rameau bijvoorbeeld maakte gebruik van *da capo*-aria’s en schuwde een zekere dosis virtuositeit niet. Ook Gluck vertrok vanuit die Italiaanse basis, waaraan hij Duitse en Franse kenmerken toevoegde. Omstreeks 1789 was Parijs weliswaar een belangrijke Europese metropool, maar op muzikaal vlak speelden buitenlanders er de hoofdrol: Italianen als Salieri, Piccini en Sacchini gaven de toon aan en ook Gossec en Méhul waren inwijkelingen, die elk een eigen traditie met zich meebrachten. Anderzijds merk je in *Médée* echt wel de wil om aan te knopen bij die lange Franse traditie en er vooral géén Italiaanse opera van te maken. Die hele historie over de Franse recitatiefstijl mag dan wel waar zijn, maar volgens mij was dat niet de voornaamste reden om

te kiezen voor gesproken dialogen: Cherubini schreef deze opera immers specifiek voor het Théâtre Feydeau, waar sinds de oprichting in 1789 voornamelijk *opéras comiques* werden gespeeld.

... en dat waren niet noodzakelijk komische opera’s...

Juist! *Opéra comique* is in de eerste plaats een formeel gegeven, niet zozeer een inhoudelijk. In tegenstelling tot de *tragédie lyrique* bevatte de *opéra comique* gesproken dialogen en was het aandeel van de balletten beperkt. Hoewel de naam van het genre natuurlijk wijst op een meer humoristische oorsprong, vind je in de laat 18de-eeuwse *opéra comique* niet al te veel ruimte meer voor onbezonnen geginnegap. In de Italiaanse *opera seria* merk je trouwens een omgekeerde tendens: lange tijd zat het genre gebonden in het strakke keurslijf van de *da capo*-aria en het *recitativo secco*, maar via de *opera buffa* vonden ook ensembles en grootse finales hun plaats in de meer ernstige werken.



Christophe Rousset © Éric Larrayadiou

Ne court-on pas le risque, avec des dialogues parlés, de rompre la tension musicale de l’œuvre?

Au contraire: il y a dans la partition de Cherubini plusieurs passages tellement intenses qu’il serait impossible de maintenir cette tension plus longtemps! Le texte parlé apporte un contraste indispensable. En outre, Cherubini et François-Benoît Hoffman, le librettiste, savaient pour qui ils écrivaient. Julie-Angélique Scio, qui a créé le rôle de Médée, a été particulièrement applaudie pour sa manière extraordinaire, justement, de déclamer les textes! La chanteuse est d’ailleurs morte prématurément de la tuberculose, et on a attribué sa maladie à la gymnastique vocale quotidienne que lui imposaient des rôles tels celui de Médée...

Comment, au XXI^e siècle, traiter sur le plan musical et dans la mise en scène les éléments chorégraphiques de cet opéra?

Dans le cas de *Médée*, ce n’est pas du tout un problème: c’est vrai que la partition comporte quelques passages de pantomime, mais pas de longs ballets comme c’était courant dans la tragédie lyrique. Sur un plan dramatique et dramaturgique, ils ne jouent pas cependant de rôle notable. Par ailleurs, l’élément « danse » restera au XIX^e siècle encore indissociable de l’opéra français; voyez *Les Troyens* de Berlioz ou *Carmen* de Bizet. Même Wagner, pour la version parisienne de *Tannhäuser*, a composé un ballet!

Qu’est-ce qui vous a poussé à choisir, en 2008, de monter cet opéra?

Bien que cet opéra soit quelque peu tombé dans l’oubli, il reste d’une incroyable actualité. Les agissements monstrueux de Médée sont évidemment d’une totale démesure, mais cela mis à part, c’est un personnage qui nous touche: c’est une immigrée, une femme qui vit en exil et qui sera victime d’un mariage mixte. Car si Jason la répudie, c’est parce qu’un mariage avec une femme issue de son propre peuple l’arrange mieux politiquement: c’est du racisme à l’état pur! La trahison amoureuse aussi est un thème intemporel. Comme les dialogues de Hoffman auraient un effet trop pompeux et donc cocasse sur un public contemporain, Krzysztof Warlikowski les a fait adapter dans un français d’aujourd’hui. Nous sommes convaincus que le dialogue entre ces nouveaux textes et la partition de Cherubini donnera un drame bouleversant.

Propos recueillis par STM

Loop je met die gesproken dialogen niet het risico dat de muzikale spankracht van het werk doorbroken wordt?

Integendeel: Cherubini’s partituur bevat verschillende momenten die zó intens zijn dat je die spankracht onmogelijk langer kunt laten duren! De gesproken tekst vormt daarmee een noodzakelijk contrast. Bovendien wisten Cherubini en librettist François-Benoît Hoffman ook voor wie ze schreven. Julie-Angélique Scio creëerde de rol van Médée en genoot bijzonder veel bijval, precies om de uitzonderlijke manier waarop ze de teksten declameerde! De zangeres stierf trouwens jong aan tuberculose: die ziekte werd geweten aan de dagelijkse vocale gymnastiek die ze uitvoerde in rollen als Médée...

Hoe spring je in de 21ste eeuw muzikaal en regiematig om met de danselementen in de opera?

In *Médée* valt dat best mee: de partituur bevat weliswaar enkele pantomimepassages, maar geen lange balletten, zoals in de *tragédie lyrique* gebruikelijk was. Dramatisch en dramaturgisch spelen ze echter geen noemenswaardige rol. Anderzijds blijft de Franse opera ook in de 19de eeuw onlosmakelijk verbonden met het element dans, kijk maar naar *Les Troyens* van Berlioz, of *Carmen* van Bizet. Zelfs Wagner componeerde voor de Parijse versie van *Tannhäuser* een ballet!

Wat brengt u ertoe om anno 2008 precies deze opera te willen uitvoeren?

Hoewel deze opera ietwat in de vergeethoek is geraakt, blijft hij ongelooflijk relevant. Haar monsterlijke daden staan natuurlijk buiten alle proportie, maar los daarvan frappeert Medea ons: zij is een migrante, een vrouw die in ballingschap leeft en het slachtoffer wordt van haar gemengd huwelijk. Jason verstoot haar immers omdat een huwelijk met iemand uit het eigen volk hem politiek beter uitkomt: dit is puur en onversneden racisme! Ook het liefdesverraad blijft een tijdloos thema. Omdat de dialogen van Hoffman op een hedendaags publiek een te pompeuze en daardoor potsierlijke indruk zouden maken, liet Krzysztof Warlikowski ze herschrijven in eigentijds Frans. We zijn ervan overtuigd dat precies de dialoog tussen die nieuwe teksten en de partituur van Cherubini tot een beklijvend drama zal leiden.

Opgetekend door STM

KRZYSZTOF WARLIKOWSKI

Metteur en scène de théâtre et d'opéra parmi les plus talentueux de sa génération, Krzysztof Warlikowski aime revenir au monde grec pour mieux décrire les ressorts de notre réalité contemporaine. Pour ses débuts à la Monnaie, il questionne la douleur et la violence de Médée et s'apprête à livrer un spectacle qui ne laissera personne indifférent... — *Krzysztof Warlikowski, een van de meest getalenteerde theater- en operaregisseurs van zijn generatie, keert graag terug naar de Griekse oudheid om de weerhaken van onze hedendaagse realiteit beter te beschrijven. Voor zijn Muntdebuut bevraagt hij de pijn en het geweld van Medea in een voorstelling die niemand onverschillig zal laten.*

Qu'est-ce qui vous attire dans cet opéra rarement joué?

Quiconque interprète *Médée* – qu'il s'agisse de l'antique tragédie d'Euripide, de l'opéra de Cherubini ou d'une adaptation contemporaine – doit servir avant tout le mythe universel. Et ce mythe nous raconte aujourd'hui encore une histoire curieusement reconnaissable. Jason, l'occidental, au terme d'innombrables péripéties avec Médée, sa femme étrangère, décide de s'installer. Il souhaite désormais mener une vie bourgeoise. Bien qu'il soit redevable à Médée de ses succès professionnels, il l'abandonne et se fiance avec la toute jeune Dircé, une occidentale. Dans le contexte belge actuel, Médée pourrait être une immigrée arabe. Nous pouvons comparer Jason à quelqu'un de chez nous qui – à présent que sa fascination pour l'exotisme a disparu – prend conscience des problèmes quotidiens qu'un mariage mixte peut entraîner dans une petite ville de province: un immigré n'y est pas accepté comme un citoyen à part entière, a moins de droits, ne trouve pas facilement du travail et ne parle pas la même langue. Un mariage avec une immigrée n'est pas pris au sérieux dans son pays, si bien que Jason peut laisser tomber Médée sans problème.

Médée se vengera en tuant Dircé et ses propres enfants. Comment son amour passionnel pour Jason peut-il déboucher sur un tel désir de vengeance et de destruction?

Cherubini ne nous raconte que peu de choses sur la vie que Médée a menée avec Jason et leurs deux enfants; seulement que les amants ont commis ensemble d'innombrables méfaits pour conquérir la Toison d'or, des méfaits que Jason veut à présent oublier une fois pour toutes. Tandis qu'il veut assurer, pour lui-même et pour ses enfants, un avenir heureux en épousant une femme «normale», Médée se retire

Wat fascineert u in deze zelden gespeelde opera?

Wie *Medea* uitvoert – of het nu om de antieke tragedie van Euripides, de opera van Cherubini of een hedendaagse bewerking gaat – moet in de eerste plaats de universele mythe dienen. En die mythe vertelt ons ook vandaag nog een verrassend herkenbaar verhaal. De westerse Jason besluit om zich te settelen, na talloze avontuurlijke omzwervingen met zijn buitenlandse vrouw Medea. Voortaan wil hij een burgerlijk leven leiden. Hoewel hij zijn professionele successen aan Medea te danken heeft, laat hij haar in de steek en verlooft zich met de veel jongere, westerse Dircé.

In een actuele Belgische context zou Medea een Arabische migrante kunnen zijn. Jason kunnen we vergelijken met iemand van bij ons die zich – nu de fascinatie voor het exotische verdwenen is – bewust wordt van de dagdagelijkse problemen die een gemengd huwelijk in een provinciaal stadje met zich meebrengen: een migrante wordt er niet als volwaardige burger aanvaard, heeft minder rechten, vindt er geen werk en spreekt niet dezelfde taal. Een huwelijk met een migrante wordt in zijn land niet ernstig genomen, zodat Jason Medea bovendien zonder problemen kan dumpen.

Medea zal wraak nemen door Dircé en haar eigen kinderen te doden. Hoe kan haar passionele liefde voor Jason uitmonden in een dergelijk verlangen naar wraak en verwoesting?

Cherubini vertelt ons weinig over het leven dat Medea en Jason met hun beide kinderen geleid hebben; enkel dat de geliefden samen talloze misdaden beginnen om het Gulden Vlies te verkrijgen, misdaden die Jason nu definitief wil vergeten. Terwijl hij zichzelf en zijn kinderen een goede toekomst wil geven door te trouwen met een “normale” vrouw, trekt Medea zich steeds meer terug in de innerlijke wereld van haar



Jenny Holzer, *Survival* (1983 - 1985)
Caesar's Palace, Las Vegas, Nevada

Photo: Foto Thomas Holder © 2008 Jenny Holzer, member Artists Rights Society (ARS), New York
© Sabam Belgium 2008 / Image fournie par / Beeld ter beschikking gesteld door Galerie Yvon Lambert, Paris

toujours davantage dans le monde intérieur de ses propres racines. De crainte de perdre définitivement son amant et ses enfants, elle donne libre cours à des fantasmes de jalousie, de colère et de vengeance. C’est pourquoi, dans les dialogues parlés de l’opéra, je veux l’isoler encore davantage du reste en lui faisant parler incidemment une autre langue. Tout au long de la pièce, Médée va renouer de plus en plus souvent avec des expressions de ses ancêtres.

Grâce à Maria Callas, la *Médée* de Cherubini est devenue célèbre dans sa version italienne avec récitatifs chantés. Pourquoi avez-vous opté pour la version française avec dialogues parlés?

Pas seulement parce que nous présentons la pièce à Bruxelles, mais aussi parce que nous voulons obtenir le vrai mélange d’opéra et de théâtre, typique de l’opéra-comique français, le genre auquel appartient *Médée*. Nous réécrivons les dialogues parlés dans un français naturel et contemporain, et prévoyons d’utiliser de petits micros pour les chanteurs, pour éviter qu’ils ne déclament les passages parlés sur un ton forcé, comme dans une tragédie de Racine. Je veux qu’ils murmurent pour que soient renforcés les silences qui deviennent si terrifiants à la fin de cette pièce.

Le contraste entre les textes parlés et la musique classique monumentale de Cherubini se voit donc attribuer une fonction dramaturgique supplémentaire?

Une grande partie de la musique pompeuse, rituelle de Cherubini sert un mensonge. Dans la musique, tout s’oriente vers le mariage forcé de Jason et Dircé, un mariage qui doit être célébré en toute hâte et qui ne peut être connu de Médée. C’est surtout Dircé qui craint la vengeance de Médée trompée. Dans les textes parlés, le faux rituel est pratiquement démasqué. Ce qui est chanté y est mis en question. Les problèmes surgissent toujours dans les dialogues, qui n’offrent pas de répit mais forment un obstacle dans la musique. C’est pendant l’un de ces dialogues qu’apparaît Médée qui va ensuite troubler la paix de Corinthe.

eigen *roots*. Uit angst haar man en haar kinderen definitief te verliezen, geeft ze zich over aan waanbeelden van jaloezie, woede en wraak. In de gesproken dialogen van de opera wil ik haar daarom verder van de rest isoleren door geleidelijk een andere taal te laten spreken. Medea zal doorheen het stuk steeds vaker teruggrijpen naar de uitdrukkingswijzen van haar voorvaderen.

Cherubini’s *Medea* is dankzij Maria Callas vooral bekend geworden in de Italiaanse versie met gezongen recitatieven. Waarom kozen jullie voor de Franstalige versie met gesproken dialogen?

Niet alleen omdat we het stuk in Brussel brengen, maar ook omdat we de echte

mengeling van opera en theater willen verkrijgen die typisch is voor de Franse *opéra comique*, het genre waartoe *Médée* behoort. We herschreven de gesproken dialogen in een natuurlijk en hedendaags Frans en voorzien kleine mondmicrofoontjes voor de zangers, om te vermijden dat ze voortdurend op een geforceerde toon moeten declameren als in een tragedie van Racine. Ik wil hen laten fluisteren en de stiltes versterken die zo schrikbarend zijn naar het einde van dit stuk.

Het contrast tussen de gesproken teksten en Cherubini’s monumentale classicistische muziek krijgt dus een bijkomende dramaturgische functie?

Een groot deel van Cherubini’s pompeuze, rituele muziek dient een leugen. In de muziek stevent alles af op het geforceerde huwelijk van Jason en Dircé, een huwelijk dat in alle haast moet worden voltrokken en geheim moet blijven voor Medea. Vooral Dircé vreest de wraak van de bedrogen Medea. In de gesproken teksten wordt het valse ritueel als het ware ontmaskerd. Datgene wat gezongen wordt, wordt er in vraag gesteld. Alle problemen duiken stevast op in de dialogen, die geen rustpunt maar een obstakel vormen in de muziek. Het is tijdens een van de dialogen dat Medea verschijnt en de rust in Korinte verstoort.

Médée est considérée comme une magicienne. Cet aspect magique joue-t-il un rôle essentiel pour vous? On tient pour magique ce que l’on ne comprend pas. Médée est différente, parle une langue que personne ne comprend. À partir d’un certain moment, tout ce qu’elle dit paraît incompréhensible, parce qu’elle est habitée par la perspective traumatisante du meurtre de ses propres enfants. C’est une femme forte de Colchide, qui a longtemps connu une organisation matriarcale. Cela aussi fait peur dans la ville patriarcale de Corinthe.

Vous vous inspirez souvent du cinéma dans votre travail de metteur en scène d’opéra. Est-ce le cas ici? Certes, la *Médée* de Pasolini, avec Maria Callas dans le rôle-titre, m’a beaucoup marqué. Rien ne vous donne autant le frisson que la scène dans laquelle Médée donne le bain en silence à ses enfants. Après un tel tableau, vous ne devez même plus montrer le meurtre.

Mais quelques photographies de mariages de ma jeunesse en Pologne m’ont également influencé dans la préparation cette production de *Médée*. Elles montrent comment le village tout entier se rassemble toujours suivant les mêmes conventions autour des jeunes mariés. Ces photos m’ont fait penser au peuple de Corinthe: des villageois qui admettent le mariage «normal» de Jason avec Dircé mais certainement pas avec Médée l’étrangère.

Le décor de votre scénographe Malgorzata Szczesniak permet-il de voir ces conflits?

D’un côté, vous pouvez voir des palmiers et du sable qui font allusion à l’origine exotique de Médée. La simplicité et la sévérité de ce monde inspire autant l’angoisse que le respect. Face à cela, il y a l’establishment provincial de Corinthe. Nous voulons aussi suggérer un conflit entre deux religions, par exemple entre catholicisme et islam. Peut-être la foi que Jason veut imposer aux enfants de Médée a-t-elle sa part de responsabilité dans leur mort? Dans ce contexte, le décor, et plus précisément les vitraux, peuvent renvoyer à l’iconographie typiquement catholique de *La Vierge à l’Enfant* et de *La Pietà*. Je n’évoque pas par hasard l’opposition entre musulmans et occidentaux. Dans notre société actuelle, une angoisse réelle existe face au monde musulman. Dans un contexte de tension, les relations mixtes sont, dans certaines villes, difficiles.

Medea wordt als een tovenares beschouwd. Speelt dat magische aspect voor jou een essentiële rol? Men houdt voor magie wat men niet begrijpt. Medea is anders, spreekt een taal die niemand begrijpt. Vanaf een bepaald moment lijkt al wat ze zegt onbegrijpelijk, omdat ze getekend is door het traumatiserende vooruitzicht op de moord van haar eigen kinderen. Ze is een sterke vrouw uit Kolchis, dat lange tijd matriarchaal georganiseerd was. Ook dat jaagt in het patriarchale Korinthe angst aan.

Vaak gebruik je de film als een inspiratiebron voor jouw werk als opera-regisseur. Is dat ook hier het geval? Natuurlijk heeft Pasolini’s *Medea*, met Maria Callas in de titelrol, mij zeer gemarkeerd. Niets is zo huiveringwekkend als de scène waarin Medea haar kinderen in stilte een bad geeft. Na zo een beeld hoef je de moord zelf niet meer te tonen.

Maar ook enkele huwelijksfoto’s uit mijn jeugd in Polen hebben mij bij de voorbereidingen van *Médée* zeer beïnvloed. Ze tonen hoe het ganse dorp zich telkens weer volgens dezelfde conventies verzamelt rond de jonge gehuwden. Deze beelden deden mij denken aan het volk van Korinte, het soort dorpingen dat enkel Jasons “normale” huwelijk met Dircé aanvaardt maar niet dat met de vreemde Medea.

Laat het decor van de scenographe Malgorzata Szczesniak die conflicten zien?

Aan de ene kant zijn er palmbomen en zand te zien, die verwijzen naar Medea’s exotische oorsprong. De eenvoud en de strengheid van deze wereld boezemt zowel angst als ontzag in. Daartegenover staat het provincialistische establishment van Korinte. We willen ook een conflict tussen twee religies suggereren, bijvoorbeeld tussen catholicisme en islam. Misschien is het geloof dat Jason wil opdringen aan Medea’s kinderen medeverantwoordelijk voor hun dood? Het decor kan in deze context via glasramen refereren aan de typisch katholieke iconografie van Moeder en Zoon, “Madonna met kind” en “Pietà”.

Ik spreek niet voor niets over de tegenstelling tussen moslims en westerlingen. In onze huidige samenleving leeft een reële angst voor de moslimwereld. In een dergelijke context zijn gemengde relaties in sommige steden, heel moeilijk. ?

Met Cherubini lijkt je een eerder zwarte kijk op de



Krzysztof Warlikowski

Vous semblez partager avec Cherubini une vue plutôt sombre de la société. De façon générale, vos représentations frappent souvent par leur côté tragique... Je suis plutôt pessimiste et je n'aime pas les happy ends forcés au théâtre. Pour moi, par exemple après la mort de Don Giovanni, il n'y a plus d'espoir. Sa mort est la fin. Mon spectacle théâtral *Krum* se referme sur la mort de la mère de Krum et la prise de conscience par le personnage principal que sa vie a jusqu'alors a été complètement nulle. Mais peut-être sortira-t-il finalement de sa léthargie? La façon dont un dramaturge voit une société est souvent une question de maturité. Les artistes jeunes et révoltés portent souvent la destruction et le désespoir à leur paroxysme. En vieillissant, vous prenez peur et vous vous demandez alors où, dans tout cela, percevoir encore une lueur d'espoir.

Propos recueillis par Jan Vandenhouwe

Opéra <i>Opera</i> MÉDÉE Luigi Cherubini	Jason Kurt Streit Médée Nadja Michael Néris Ekaterina Gubanova Créon Philippe Rouillon Dircé Virginie Pochon Première servante Violet Serena Noorduy Deuxième servante Rachel Frenkel
nouvelle production <i>nieuwe productie</i>	
12, 15, 17, 23, 25 & 30 avril <i>april</i> 2008 – 20:00 20 & 27 avril <i>april</i> 2008 – 15:00 2 mai <i>mei</i> 2008 – 20:00 La Monnaie <i>De Munt</i>	
Direction musicale <i>Muzikale leiding</i> Christophe Rousset Mise en scène <i>Regie</i> Krzysztof Warlikowski Décors & costumes <i>Decors & kostuums</i> Malgorzata Szczesniak Éclairages <i>Belichting</i> Felice Ross Dramaturgie <i>Dramaturgie</i> Miron Hakenbeck Collaboratrice artistique <i>Artistiek medewerkster</i> Saar Magal Vidéo <i>Video</i> Denis Guéguin Chef des chœurs <i>Koorleiding</i> Piers Maxim	Introductions par Olivia Wahnou <i>Inleidingen door</i> Liesbeth Segers Durée <i>Duur</i> ca. 2.10' (1 entracte <i>1 pause</i>) Surtitrages en français et néerlandais Boventiteling in het Frans en het Nederlands
	Avec l'aide de <i>Met de steun van</i> DEXIA
	Tickets <i>Tickets</i> 10 € – 20 € – 40 € – 65 € – 75 € – 100 €

samenleving gemeen te hebben. Ook in andere van jouw voorstellingen valt vaak een donkere toon op... Ik ben eerder pessimistisch en hou in het theater niet van geforceerde happy ends. Voor mij is er bijvoorbeeld na de dood van Don Giovanni geen hoop meer. Zijn dood is het einde. Mijn theatervoorstelling *Krum* eindigt met de dood van Krums moeder en het besef dat zijn leven tot nu toe volstrekt waardeloos is geweest. Maar misschien schrikt hij daarvoor wel wakker? Hoe een theatermaker zich tot een maatschappij richt, is vaak een kwestie van maturiteit. Jonge en gerevolteerde kunstenaars gaan meestal tot het uiterste in de destructie en de wanhoop. Als je ouder wordt, word je bang, en dan ga je je afvragen hoe je in dit alles toch nog licht kan zien.

Opgetekend door Jan Vandenhouwe

Luigi Cherubini

Même si Luigi Cherubini (Florence, 1760 – Paris, 1842) n'a pas la célébrité de Haydn, Mozart et Beethoven, nous ne pouvons méconnaître son importance en tant que compositeur, d'opéra notamment. Dans son pays natal, Cherubini avait bénéficié d'une bonne formation de musicien : il apprit à jouer plusieurs instruments, et fut initié au contrepoint et à l'opéra italien contemporain. En 1785, il s'installe à Paris, où il passera le restant de sa vie. Après quelques années, il est nommé directeur musical du Théâtre Feydeau et, en 1794, il est engagé comme professeur puis inspecteur au Conservatoire de Paris. Dès ses premières œuvres, Cherubini juge trop contraignantes les exigences formelles de l'*opera seria* italien. Avant son départ vers la France, il compose encore un *opera buffa*, genre soumis à des règles moins strictes. Il ne renoncera pas à cette liberté dans ses *opere serie* suivants. Au cours de sa longue carrière en France, il composa encore dix-neuf pièces de théâtre musical sur des textes français, parmi lesquelles *Médée* (1797) recueillit le plus important succès. Au vu de la charge tragique de l'histoire de *Médée*, on aurait pu s'attendre à ce que Cherubini choisisse la forme de la tragédie lyrique, l'équivalent français de l'*opera seria*. Mais le maître ne voulait pas de musique de ballet dans son nouvel opéra, et les finesses du style récitatif français lui donnaient du fil à retordre. En dépit du thème, il choisit donc l'opéra-comique, un genre où les chœurs et arias sont reliés par des dialogues parlés et non par des récitatifs. Bien que *Médée* eût été accueillie favorablement par le public parisien, l'opéra ne resta pas longtemps à l'affiche. En 1854, Franz Paul Lachner écrivit des récitatifs pour la version allemande et, en 1909, le tout fut traduit en italien; cette version resta la plus courante jusque dans les années 1980. (STM)



Luigi Salvatore Cherubini © Lebrecht Music & Arts

Zelfs al geniet Luigi Cherubini (Firenze, 1760 – Parijs, 1842) niet dezelfde bekendheid als Haydn, Mozart en Beethoven, we kunnen allerminst voorbijgaan aan zijn belang als (opera)componist. In zijn geboorteland kreeg Cherubini een gedegen opleiding tot musicus: hij werd ingewijd in het contrapunt, leerde verschillende instrumenten bespelen en maakte kennis met de eigentijdse Italiaanse opera. In 1785 reisde hij naar Parijs, waar hij de rest van zijn leven zou doorbrengen. Na enkele jaren werd hij muziekdirecteur van het Théâtre Feydeau en in 1794 werd hij aangesteld tot docent en vervolgens inspecteur aan het Parijse Conservatorium. Al in zijn eerste werken ervoer Cherubini de formele eisen van de Italiaanse *opera seria* als te beperkend. Nog vóór zijn vertrek naar Frankrijk componeerde hij een *opera buffa*, een genre dat aan minder strikte regels onderworpen was. Van die vrijheid zou hij zich ook in de daaropvolgende *opere serie* bedienen. Tijdens zijn lange loopbaan in Frankrijk werkte hij nog 19 muziektheaterstukken op Franse tekst af, waarvan *Médée* (1797) allicht het grootste succes kende. Gezien de allerminst luchtige aard van het Medeaverhaal zou de *tragédie lyrique*, de Franse evenknie van de *opera seria*, een voor de hand liggende formele keuze geweest zijn. Cherubini wenste echter geen balletmuziek in zijn nieuwe opera en vond ook moeilijk zijn weg in de finesses van de Franse recitatiefstijl. Het thema ten spijt koos hij daarom voor de *opéra comique*, een genre waarbij de koren en aria's verbonden worden door gesproken dialogen en niet door recitatieven. Hoewel *Médée* positief onthaald werd door het Parijse publiek, verdween de opera al snel van de affiche. Franz Paul Lachner voorzag in 1854 de Duitse versie van recitatieven en in 1909 werd dat geheel in het Italiaans vertaald: tot de jaren 1980 bleef die versie de meest courante. (STM)

LA FORZA DEL DESTINO GIUSEPPE VERDI

5 – 29 juin / juni 2008

KAZUSHI ONO

OEuvre puissante, grande fresque romanesque, *La Forza del destino* de Giuseppe Verdi dépeint avec éloquence la fragilité humaine face au hasard, à l'enchaînement irrésistible d'événements dramatiques. À quelques semaines du début des répétitions, Kazushi Ono nous donne son point de vue sur cet opéra qu'il va diriger pour la première fois. — *Het krachtige en grootse fresco dat Giuseppe Verdi's La Forza del destino is, schildert op eloquente wijze de menselijke kwetsbaarheid ten opzichte van het toeval en van de onweerstaanbare opeenvolging van dramatische gebeurtenissen. Enkele weken voor de repetities van start gaan, geeft Kazushi Ono ons zijn visie op deze opera die hij voor het eerst dirigeert.*

Bien que très important dans le répertoire de Verdi, *La Forza del destino* est un opéra relativement méconnu. Comment expliquez-vous cela?

Cette œuvre occupe une place très significative dans l'évolution du répertoire de Verdi, et par conséquent dans l'histoire de l'opéra italien. Elle est à la charnière du mélodrame italien – au sens de *La Traviata* ou *Il Trovatore* – et du véritable drame psychologique tel que Verdi le développera par la suite, notamment dans *Don Carlo* et *Aida*. *La Forza* opère la transition entre le milieu et la fin de son œuvre. Si le premier acte reste encore très ancré dans le mélodrame, à partir du deuxième acte, il n'en va pas de même. Il est particulièrement intéressant de constater à quel point cette œuvre est faite d'oppositions. On y trouve tant des éléments issus du mélodrame que du grand opéra, de l'*opera seria* ou de l'*opera buffa*. On évolue à la fois dans les cercles aristocratiques et dans le petit peuple, sans parler du contraste entre catholicisme et mysticisme qui constitue, lui aussi, une composante essentielle de cet opéra. Il est remarquable de constater combien d'éléments antinomiques se côtoient dans cette œuvre. Certains la décrivent – on peut les comprendre! – comme un «patchwork» mais, par l'intervention du destin qui dirige la vie des personnages, tout s'imbrique intimement! À mon sens, il s'agit d'un cas unique dans l'histoire de l'opéra. De plus, les personnages ont chacun une relation spécifique les uns par rapport aux autres et ils se poussent toujours plus loin sur la voie de leur destin. C'est probablement pour cela que l'histoire est parfois difficile à suivre, mais c'est aussi ce qui rend cet opéra si tonique, comme s'il était sous haute tension du début à la fin. Par ailleurs, c'est peut-être parce que la tension ne retombe jamais que cette œuvre ne fait pas partie des opéras populaires.

La Forza del destino is een heel belangrijk werk in Verdi's oeuvre, en toch behoort het niet tot zijn meest populaire opera's. Hoe komt dit volgens u?

In de evolutie van Verdi's oeuvre in, en bijgevolg ook in de geschiedenis van de Italiaanse opera, neemt het werk een uiterst belangrijke plaats. Het is een scharniermoment tussen het Italiaanse *melodrama* – in de zin van *La Traviata* of *Il Trovatore* –, en het echte psychologische drama zoals Verdi dat later zou uitwerken in bijvoorbeeld *Don Carlos* en *Aida*. Het vormt de overgang tussen zijn middenperiode en zijn laatste periode. Het eerste bedrijf zit nog echt verankerd in het *melodrama*, maar vanaf het tweede bedrijf wordt alles echt heel verschillend. Het is uitermate interessant om te zien hoezeer dit werk is opgebouwd uit tegenstellingen: we vinden er zowel elementen van het *melodrama* als van de *grand opéra*, zowel van de *opera seria* als van de *opera buffa*, we bewegen ons zowel in aristocratische kringen als onder het volk, en ook de tegenstelling tussen catholicisme en mysticisme is een heel belangrijk element in deze opera. Het is opmerkelijk hoeveel contrasterende elementen tegelijkertijd in dit stuk zitten! Sommigen omschrijven het als een “patchwork”, en dat heeft tot op zekere hoogte ook zin, maar alles wordt op een ijzersterke manier met elkaar verstrengd door het noodlot, dat alle personages aandrijft! Dit is totaal uniek in de opera, denk ik. Bovendien hebben alle personages hun eigen verhoudingen tot elkaar en duwen ze elkaar steeds verder op de weg van het noodlot. Allicht daarom is het stuk soms moeilijk te volgen, maar dat maakt deze opera ook zo prikkelend, net of hij van het begin tot het einde onder hoogspanning staat. Misschien behoort het juist daarom niet tot de populairste werken, omdat de spanning zo hoog oploopt...



Kazushi Ono © Chris Stock/Lebrecht Music & Arts

La partition vocale, elle aussi, est assez exceptionnelle...

La Forza est avant tout une œuvre centrée sur les chanteurs. Pour la première fois, Verdi met en évidence une grande diversité de voix. Ainsi, par rapport à *Rigoletto* et son triangle traditionnel soprano-ténor-baryton, l'éventail des voix utilisées ici est beaucoup plus riche: soprano, mezzo-soprano, ténor, baryton, baryton-basse et basso buffo – ce qui en fait d'ailleurs un opéra novateur. Il n'y a pratiquement pas de rôles secondaires; quasi tous les interprètes sont des protagonistes de l'histoire. Et, bien entendu, les voix reflètent les oppositions qui composent le drame. Le fossé entre peuple et aristocratie est ainsi comblé de manière très authentique, humaine et musicale. Melitone et Preziosilla apparaissent comme de véritables représentants du peuple, en contraste avec une aristocratie figurée de manière acerbe et bureaucratique. Par ce débordement d'humanité qui caractérise Melitone, Verdi en fait presque un Figaro...

Et l'orchestre ?

On est loin des accompagnements « oum-pa-pa » de la première heure. Parallèlement à l'évolution du drame wagnérien, l'orchestre se voit ici chargé de soutenir le drame psychologique dans toute sa profondeur. Il symbolise à la fois la tension et l'éternité. L'influence de Wagner sur Verdi est ici tout à fait perceptible. Dans l'opéra italien aussi, une nouvelle ère commençait. Alors qu'à la fin des années 1850, Verdi était perçu comme un compositeur vieillot, il renouvelle ici son langage musical. En outre, dans cette œuvre, il recourt également aux motifs de réminiscence, notamment pour les trois coups du destin.

Il existe deux versions de *La Forza del destino*: la version originale, présentée à Saint-Petersbourg en 1862, et la version remaniée présentée à Milan en 1869.

Ook de vocale bezetting is vrij uniek...

La Forza is in eerste instantie een opera waar de zangers centraal staan. Verdi heeft hier voor het eerst zoveel verschillende stemtypes in de schijnwerper gezet. In vergelijking met bijvoorbeeld *Rigoletto*, waar we de traditionele driehoek sopraan-tenor-bariton hebben, is de vocale bezetting hier veel rijker: hier hebben we een sopraan, een mezzosopraan, een tenor, een bariton, een basbariton, en een basso buffo. Je hebt in dit stuk eigenlijk geen echte bijrollen; het zijn haast allen protagonisten! En natuurlijk vinden we de tegenstellingen waar het drama op drijft ook weerspiegeld in de stemmen. Het onderscheid tussen aristocratie en volk krijgt zo een heel echte, menselijke en muzikale invulling. Melitone en Preziosilla worden voorgesteld als echte vertegenwoordigers van het volk, waartegen de aristocratie op scherpe, bureaucratische wijze afsteekt. Door zijn buffo-karakter vol menselijkheid maakt Verdi van Melitone haast een Figaro...

En het orkest ?

Er is nu geen sprake meer van de “hoempapa-begeleidingen” van de vroegere werken! Parallel met de evolutie binnen het wagneriaanse drama, krijgt het orkest hier de taak om het psychologische drama in zijn volle diepte te ondersteunen. Het symboliseert zowel spanning als eeuwigheid. De invloed van Wagner op Verdi is hier goed voelbaar. Ook in de Italiaanse opera is nu de nieuwe tijd aangebroken. Terwijl Verdi op het einde van de jaren 1850 werd aanzien als een verouderde componist, vernieuwt hij zich hier volledig. Voorts maakt hij in dit stuk ook gebruik van herinneringsmotieven, zoals bijvoorbeeld de drie slagen van het noodlot.

Van *La Forza del destino* zijn er twee versies: er is de originele versie voor de creatie in Sint-Petersburg in

Laquelle avez-vous choisie et pourquoi? Nous avons choisi la version «définitive» de 1869, bien que la première version présente également des aspects très intéressants. On peut en effet considérer que la brève ouverture de la première version convient mieux au contenu romantique de l’opéra que le «morceau concertant» de la seconde version. En outre, la première version reste plus proche de la pièce de théâtre d’origine, où tout le monde meurt. Toutefois, la musique est beaucoup plus belle dans la seconde version. J’aurais par exemple énormément de difficultés à devoir abandonner le splendide terzetto. Le finale, lui aussi, est très différent dans chaque version. L’intervention du chœur dans la première version me semble musicalement beaucoup trop faible par rapport aux autres points culminants de l’œuvre, bien que ce finale contienne néanmoins des éléments puissants. Par ailleurs, toujours dans la première version, le rôle du ténor est d’une lourdeur inhumaine, tant sur le plan lyrique que dramatique... De nombreux arguments musicaux plaident donc en faveur de la deuxième version!

La Forza n’est-il pas un drame totalement irréaliste? A-t-il encore un sens pour nous, à l’époque actuelle? *La Forza del destino* est avant tout une œuvre qui traite de thèmes profondément humains tels que l’amour et la haine. Mais c’est aussi une œuvre qui aborde la guerre, avec ses contradictions et ses abominables conséquences pour le peuple. Comme nous le disions, cette œuvre regorge de contrastes. Dans la scène du camp, Verdi nous montre la réalité sans fard et les conséquences d’une situation de conflit armé pour le peuple. Il met également en scène ceux qui décident des guerres, sans toutefois y prendre part. Sa manière d’évoquer ce monde de contrastes révèle l’ampleur de son humanisme! Cela en fait une œuvre très proche de nous. En outre, cet opéra nous présente la vie comme un grand vagabondage. Nous devons apprendre à voir que notre vie est une errance sans fin. C’est le message profond de cet opéra, c’est aussi le message de la vie...

Vous avez choisi *La Forza del destino* pour prendre congé de la Monnaie... En fait, la «force du destin» touche également ma carrière personnelle... En 1999, lorsque j’ai commencé à la Monnaie, j’ai dirigé l’Orchestre de la Monnaie dans un programme qui commençait par l’ouverture de *La Forza del destino*. C’est ce qui a motivé mon choix de cette œuvre pour dire au revoir à Bruxelles. C’est très émouvant pour moi...

Propos recueillis par RP

1862 en de herwerkte versie voor Milaan uit 1869. Welke hebt u gekozen en waarom? Wij brengen de “definitieve” versie uit 1869, hoewel ook de eerste versie erg interessante aspecten heeft. Je kan inderdaad stellen dat de korte ouverture van de eerste versie beter past bij de romantische inhoud van de opera dan het “concertstuk” van de tweede. De eerste versie blijft ook dicht bij het oorspronkelijke theaterstuk waarin iedereen sterft. Maar de tweede versie heeft veruit de mooiste muziek! Het zou mij moeilijk vallen om bijvoorbeeld het prachtige terzetto te moeten weglaten! Het slot is ook erg verschillend in beide versies, maar daar lijkt mij de tussenkomst van het koor in de eerste versie muzikaal echt te zwak in vergelijking met de andere hoogtepunten, hoewel er zeker krachtige elementen in voorkomen. Daarnaast is de tenorpartij in de eerste versie ook nog eens onmenselijk zwaar, zowel op lyrisch als op dramatisch vlak ... Er zijn dus heel wat muzikale argumenten die voor de tweede versie pleiten!

Is *Forza* geen totaal onrealistisch drama? Heeft het thema nog wel betekenis voor ons, mensen van vandaag? *La Forza del destino* is in de eerste plaats een stuk over diepmenselijke aspecten zoals liefde en haat. Maar het is ook een stuk over de oorlog met al zijn contradicties en vreselijke consequenties voor het volk. We zeiden het al, dit werk zit vol contrasten! In de kampscène toont Verdi ons de onverbloemde realiteit en de gevolgen van een oorlogssituatie voor het volk. Anderzijds voert hij ook de mensen ten tonele die de oorzaak zijn van de oorlogen, maar die er zelf niet aan deelnemen. Uit de wijze waarop hij deze contrastrijke wereld oproept, blijkt steeds zijn groot humanisme! Daarom staat dit werk zeker heel dicht bij ons. Daarenboven toont dit stuk ons het leven als een grote omzwerving. We moeten leren inzien dat ons leven een zwerven is dat nooit eindigt. Dit is de diepe boodschap van deze opera, maar dit is tevens ook de boodschap van het leven...

U hebt *La Forza del destino* gekozen om afscheid te nemen van de Munt... Eigenlijk voltrekt de “macht van het noodlot” zich hier ook op het vlak van mijn persoonlijke carrière... Ik heb voor het eerst het Muntorkest gedirigeerd in 1999 in een programma dat begon met de ouverture van *La Forza del destino*. Dit is de reden waarom ik dit stuk nu ook wilde brengen als afscheid van Brussel. Het is wel heel emotioneel voor mij...

Opgetekend door RP

RICHARD HUDSON

Richard Hudson est un scénographe très sollicité. Les metteurs en scène qui souhaitent s’associer son talent sont nombreux. Nul hasard à cela. Il est un véritable artiste de la scène, un plasticien qui sait apporter à un spectacle une vision poétique originale. La nouvelle production de *La Forza del destino* de la Monnaie est l’occasion d’une première collaboration avec le metteur en scène Dirk Tanghe. Inventer des espaces pour permettre au destin de se déployer. Sans vendre son âme au diable. Voilà le pari. — *Richard Hudson is een zeer gezocht scenograaf en talrijk zijn de regisseurs die een beroep willen doen op zijn talent. Geen toeval ook, want Hudson is een rasecht theatermens, een beeldend kunstenaar die een productie met een originele poëtische visie kan beademen. De nieuwe Muntproductie van Forza del destino is zijn eerste samenwerking met regisseur Dirk Tanghe. Een decorontwerp dat het noodlot de ruimte laat zich te ontplooien... zonder z’n ziel aan de duivel te verkopen. Dat is de uitdaging.*

Vous ferez avec *La Forza del destino* vos débuts de scénographe à la Monnaie. Est-ce que ce lieu représente un défi particulier pour vous? Et comment! La Monnaie est un lieu merveilleux, que je connais depuis longtemps et que j’apprécie énormément. Cette maison d’opéra jouit d’une excellente réputation, en raison de la qualité de ses productions et de ses décors. Les ateliers de peinture, de costumes, mais aussi les perruquiers y font un travail de toute première qualité.

Est-ce que, à votre avis, ce théâtre convient à cette œuvre de Giuseppe Verdi, qui comporte aussi bien des scènes intimes que des scènes de masse? Honnêtement, je suis impressionné par le charme de l’espace, les relations entre la scène et la salle. On s’y sent tout de suite très bien; les proportions sont parfaites. Et je dois reconnaître que cela me plaît beaucoup de réaliser cet opéra dans un lieu aussi intime. Malgré son côté grandiose, *La Forza del destino* a besoin d’être canalisée; et ici, à Bruxelles, ce drame du destin peut être monté avec un réalisme très prenant.

La Forza del destino occupe une place tout à fait singulière dans l’œuvre lyrique de Verdi, entre ses trois grands opéras – *Rigoletto*, *Il Trovatore* et *La*



Richard Hudson

La Forza del destino is uw debuut als ontwerper bij De Munt. Vormt dit operahuis voor u een speciale uitdaging? Jazeker! De Munt is een heel bijzondere plek, die ik al lang ken en die ik zeer waardeer. De Munt heeft zonder meer een uitstekende reputatie – niet alleen vanwege de kwaliteit van haar producties, maar ook vanwege haar uitrusting. De decorschilders en de kostuum- en pruikenateliers zijn hier van uitmuntende kwaliteit. Is dit operahuis volgens u geschikt voor het werk van Giuseppe Verdi? Hij werkt met intieme scènes én met massascènes... Ja, ik ben zeer onder de indruk van de atmosfeer van de ruimte, en van de samenhang tussen toneel en zaal. Je voelt je hier meteen heel goed: de verhoudingen kloppen hier. Ik prijs me gelukkig dat ik de opera op zo’n intieme plek kan realiseren. Ondanks haar grootte heeft *La Forza del destino* een focuspunt nodig. Hier in Brussel kun je het noodlot in het stuk heel aangrijpend en heel realistisch uitbeelden.

Door haar ontstaansgeschiedenis heeft *La Forza del destino* een heel eigen plaats tussen de andere bekende opera’s van Verdi – *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, en zijn latere werk. Er wordt vaak gezegd dat het stuk moeilijk te ensceneren is omdat het handelingsverloop zo ingewikkeld, zo gelaagd is.



Projet de décor pour | Decorontwerp voor *La Forza del destino* (Act 4, Sc.3)

Traviata –, et son œuvre tardive. Beaucoup disent que l’action est d’une complexité déconcertante et difficile à mettre en scène. Qu’en pensez-vous ? C’est la troisième fois, en quelque trente ans de carrière, que je collabore à *La Forza*: la première fois il y a environ vingt ans à l’English National Opera de Londres, la deuxième ce mois de mars, au Staatsoper de Vienne. C’est à chaque fois une véritable gageure, car comme vous le dites, l’histoire est parfois invraisemblable. Mais je considère que ma tâche première et prioritaire de scénographe, c’est d’aider le metteur en scène à raconter son histoire de manière claire et compréhensible.

Cet opéra sur l’amour, la passion, la guerre et la vengeance se passe dans l’Espagne et l’Italie du XVIII^e siècle. Mais l’aspect romantique de l’œuvre est également très important pour la réalisation scénique. Comment résolvez-vous cela ? Dirk Tanghe, le metteur en scène, et moi-même sommes très conscients de ces contradictions, depuis la première réunion de conception. Nous avons choisi comme couleur principale pour les décors le gris, qui symbolise la tristesse et la mélancolie. Sur la scène, j’ai imaginé un mécanisme constitué d’un grand nombre de cloisons placées les unes derrière les autres et qui sont tout simplement relevées à la fin de chaque scène. C’est ce que j’appelle l’effet « pelures d’oignon ». On s’enfonce de plus en plus dans le psychisme et la complexité des personnages. Au troisième acte, celui de la bataille, ça change : la

Wat vindt u daarvan ? Het is nu de derde keer in mijn ongeveer dertigjarige carrière dat ik *La Forza* doe. De eerste keer was een jaar of twintig geleden voor de English National Opera in Londen, de tweede keer was kort geleden, afgelopen maart, voor de Staatsoper in Wenen. Iedere keer opnieuw is het een grote uitdaging. Want wat men zegt, dat klopt wel: op bepaalde punten is het verhaal in zekere zin ongeloofwaardig. Maar ik zie het als mijn eerste en belangrijkste taak als ontwerper om de regisseur te ondersteunen, zodat hij zijn verhaal helder en duidelijk kan vertellen.

Oorspronkelijk handelt deze opera over liefde, passie, oorlog en wraak in het Spanje en Italië van de achttiende eeuw. Het romantische aspect van het stuk lijkt me heel belangrijk bij de vormgeving van zo’n productie. Wat is uw visie daarop ? Regisseur Dirk Tanghe en ik waren ons al bij ons eerste gesprek heel erg bewust van die tegenstellingen. Als hoofdkleur voor het toneel hebben we een grijze kleur gekozen, als symbool voor de treurnis, de *tristesse*. Daarnaast heb ik een toneelconcept ontworpen met een groot aantal muren achter elkaar. Aan het slot van elke scène gaan die muren omhoog. Ik vergelijk het met de rokken van een ui: je raakt er steeds verder in verdiept, je inzicht in de psyche van de personages en hun verwickelingen verdiept zich steeds verder. In het derde bedrijf, het bedrijf van de oorlog, verandert dat. Dan is het toneel bijna leeg en zie je een soort verwoest woud, en een grauwe wolkenlucht. Daar-

scène est presque vide. On voit comme une forêt, peut-être détruite, et des nuages sombres. Nous avons choisi des costumes historiques qui s’inspirent de l’époque élisabéthaine et du début du XVII^e siècle. Et j’en ai vraiment dessiné beaucoup, des costumes, près de 400, je pense.

Vos projets scénographiques pour le théâtre musical sont toujours réduits à l’essentiel. Êtes-vous un adepte de la devise « less is more » ? Tout à fait ! Je ne veux tout simplement rien de superflu ni d’exotique sur la scène. Les éléments scéniques énigmatiques ou purement décoratifs ne m’intéressent pas. Quand je conçois des décors pour le théâtre, je procède généralement de suppression en suppression, dès l’amorce du projet. J’arrive ainsi à la clarté. Le but, c’est la réduction. Car le moins est vraiment le plus, j’en suis convaincu.

Propos recueillis par Markus Greussing

bij komt nog het idee voor de kostuums. We hebben gekozen voor historische kostuums, uit het begin van de elizabethaanse tijd, de vroege zeventiende eeuw. Ik heb echt enorm veel kostuums ontworpen – wel bijna vierhonderd, geloof ik.

Sinds u begonnen bent, concentreerde u zich in uw werk voor muziektheater steeds meer op het wezenlijke. Is dat uw motto, “minder is meer” ? Helemaal ! Ik wil niets overbodigs en niets afwijkends zien op het toneel. Objecten om het publiek raadsels mee te geven, of objecten die alleen maar decoratief zijn, die zeggen mij niets. Wanneer ik een *set* ontwikkel voor theater, dan begin ik er over het algemeen al in de ontwerpfase elementen uit te verwijderen. Zo kom ik tot helderheid. Reduceren, dat is het doel. Minder is inderdaad meer, daar ben ik van overtuigd.

Opgetekend door Markus Greussing

Opéra <i>Opera</i> LA FORZA DEL DESTINO Giuseppe Verdi	Il marchese di Calatrava Alessandro Guerzoni Donna Leonora di Vargas Eva-Maria Westbroek, Lisa Houben ^o Don Carlo di Vargas Vassily Gerello Don Alvaro Zoran Todorovich, Nicola Rossi Giordani ^o Preziosilla Marianne Cornetti Padre Guardiano Carlo Colombara Fra Melitone José van Dam Curra Carole Wilson Un alcade Roberto Accurso Mastro Trabuco Alexandre Kravets Un medico Kurt Gysen
Nouvelle production <i>Nieuwe productie</i> Avec l’aide de <i>Met de steun van</i> TOYOTA	
5, 11, 14, 17, 24, 26*° & 27 juin <i>juni</i> 2008 – 20:00 8, 22° & 29 juin <i>juni</i> 2008 – 15:00 19* juin <i>juni</i> 2008 – 19:00 Gala Fonds pour la chirurgie cardiaque <i>Gala Fonds voor hartchirurgie</i> La Monnaie <i>De Munt</i>	
Direction musicale <i>Muzikale leiding</i> Kazushi Ono, Andriy Yurkevych* Mise en scène <i>Regie</i> Dirk Tanghe Décors et costumes <i>Decors en kostuums</i> Richard Hudson Éclairages <i>Belichting</i> Fabrice Kebour Chef des chœurs <i>Koorleiding</i> Piers Maxim	Orchestre symphonique et chœurs de la Monnaie <i>Symfonieorkest en koor van de Munt</i>
	Introductions par Laurence Wuidar <i>Inleidingen door Reinder Pols</i> Durée <i>Duur</i> ca. 3.35’ (1 entracte <i>1 pauze</i>) Surtitrages en français et néerlandais Boventiteling in het Frans en het Nederlands
	Tickets <i>Tickets</i> 10 € – 20 € – 40 € – 65 € – 75 € – 100 €

Giuseppe Verdi

Giuseppe Verdi (1813-1901) a dominé l’opéra italien pendant toute la seconde moitié du XIX^e siècle. Alors que la première moitié de ce siècle a été celle du belcanto – atteignant son point culminant avec l’impressionnante virtuosité de Rossini ou de Bellini et Donizetti, qui vouaient un culte à la grande mélodie et à sa qualité lyrique –, Verdi va principalement développer l’aspect théâtral et orienter le genre vers le drame psychologique.

De 1839 à 1893, Verdi compose quelque vingt-six opéras, dont certains en deux versions. Il travaille à un rythme très rapide, surtout pendant les premières années, créant souvent deux œuvres par an. Ce qu’il appelait lui-même ses « anni di galera » va durer jusqu’à la grande triade *Rigoletto* – *Il Trovatore* – *La Traviata*, au début des années 1850. Dès lors, sa frénésie créatrice se calme quelque peu, mais les chefs-d’œuvre continuent à se succéder: *Les Vêpres siciliennes*, *Simon Boccanegra*, *Un Ballo in maschera*, *La Forza del destino*, *Don Carlo*, *Aida*... À la fin de sa vie, Verdi terminera cette série prestigieuse avec deux chefs-d’œuvre absolus: *Otello* et *Falstaff*.

Pendant les deux années qui ont précédé *La Forza*, Verdi cesse quasiment toute activité musicale et envisage même de renoncer à composer des opéras; en même temps, cette période sera propice au ressourcement et à l’introspection. Devenu de longue date le symbole artistique de la lutte pour la liberté en Italie, il s’engage véritablement dans la politique et, à la demande de Cavour, accepte de siéger quelque temps au premier parlement italien. C’est dans ce contexte qu’est née *La Forza del destino*: cette œuvre est une réponse au questionnement politique sur la relation du peuple et de l’aristocratie, mais aussi au questionnement esthétique sur le sens de l’opéra. Les personnages y sont dépeints dans les moindres détails et l’orchestre gagne en importance. Avec cette œuvre-clé, Verdi franchit un pas décisif vers le drame psychologique... (RP)



Giuseppe Verdi © akg-images

Giuseppe Verdi (1813-1901) beheerste de Italiaanse operawereld gedurende de ganse tweede helft van de 19de eeuw. Stond de opera in de eerste helft van de eeuw in het teken van het belcanto – tot een toppunt gebracht door Rossini die er een enorme virtuositeit aan verleende, en door Bellini en Donizetti die de grote zangerigheid en cantabiliteit cultiveerden –, dan zou Verdi er nu vooral de theatrale kracht in ontwikkelen en het genre ombuigen tot een psychologisch drama.

Tussen 1839 en 1893 componeerde Verdi zo’n 26 opera’s, sommige in twee versies. Vooral in de beginjaren volgden de werken elkaar in snel tempo op, vaak twee per jaar – hij noemde dit zelf zijn “anni di galera”, zijn “jaren als galeislaaf” –, tot aan de grote trits *Rigoletto* - *Il Trovatore* – *La Traviata* uit het begin van de jaren 1850. Van dan af aan vertraagt dit hectische tempo, maar de meesterwerken blijven elkaar opvolgen: *Les vêpres siciliennes*, *Simon Boccanegra*, *Un Ballo in maschera*, *La Forza del destino*, *Don Carlos*, *Aida*....

Op het einde van zijn leven sluit Verdi de reeks af met twee absolute meesterwerken: *Otello* en *Falstaff*.

De twee jaar vóór *La Forza* betekenden voor Verdi een periode van muzikale inactiviteit, waarin hij eraan dacht het opera-componeren op te geven, maar het was ook een tijd van herbronning en verdieping. Hij was reeds langere tijd een artistiek symbool van de Italiaanse vrijheidsstrijd, maar ging zich nu ook echt politiek engageren en zetelde op vraag van Cavour enige tijd in het eerste Italiaanse parlement. Tegen deze achtergrond ontstond *La Forza del destino*: het werk is zijn antwoord op politieke vragen over de relatie van het volk met de aristocratie, maar ook op esthetische vragen over de betekenis van de opera. In dit stuk vol contrasten worden de personages haarfijn getekend en neemt de rol van het orkest toe. Verdi zet met dit sleutelwerk een belangrijke stap naar het psychologische drama... (RP)

Een mooi programma
om eens een avond
niet naar ons te luisteren.



Antw. FM 96.4 Antw.-stad FM 92.0 Vl.-Brabant FM 89.5 O.-&W.-Vlaanderen FM 90.4 Limburg FM 89.9 en via DAB | klara.be





Elisabetta, Regina d'Inghilterra

16 & 22 avril / april 2008

Anna Caterina Antonacci © Pascal Victor

ANNA CATERINA ANTONACCI

Son dernier passage à Bruxelles est resté dans nos mémoires. Elle fut une Agrippina extraordinaire, elle chante aujourd'hui le rôle-titre dans *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* de Rossini, un opéra méconnu, mais parmi les plus aboutis du grand rénovateur du belcanto. Anna Caterina Antonacci évoque pour MMM son métier et son parcours. — *Haar laatste doortocht in Brussel is in ons aller geheugen blijven hangen. Ze vertolkte toen een buitengewone Agrippina. Vandaag zingt ze de titelrol in Rossini's Elisabetta, Regina d'Inghilterra; een miskende opera, maar toch een van de meest complete die deze hervormer van het bel canto componeerde. Voor het MMM overschouwt Anna Caterina Antonacci haar métier en haar artistieke traject.*

Vous avez beaucoup chanté Rossini. C'est un compositeur qui, je crois, compte énormément pour vous... Oui, en effet. Au début de ma carrière, j'ai été marquée par la redécouverte des opéras de Rossini, par le nouvel intérêt porté en Italie pour des œuvres qui avaient un peu disparu des scènes. J'ai débuté par des Rossini *seria* et les rôles écrits pour la Colbran, comme celui d'Elisabetta par exemple, que j'ai interprété dans une production au Teatro San Carlo à Naples. Je sais que l'œuvre que nous allons donner à Bruxelles n'est sans doute pas la plus intéressante pour un traitement scénique, le développement de la dramaturgie n'est pas vraiment propice à un spectacle, et c'est pour cette raison que nous la donnons en version de concert – mais musicalement, c'est vraiment un opéra splendide.

Qu'en est-il de la figure d'Elisabetta? Comment pourriez-vous nous la présenter?

Tous les rôles que Rossini a écrits pour la Colbran ont des traits communs. Ce sont des personnages dramatiques dont le destin est toujours exceptionnel, héroïque. Au début, elle s'empporte contre le mariage de Leicester, l'homme qu'elle aime et qui l'a trahie en épousant la fille de sa pire ennemie, Maria Stuarda. Ensuite, elle se retire et, avec magnanimité, donne son accord et renonce à la vengeance... Ce sont des personnages très romanesques, magnifiques... À vrai dire, c'est assez normal puisqu'ils ont été écrits pour celle que Rossini allait épouser (*rire*). Tous ces rôles finissent par des arias extraordinaires. C'est le cas ici, c'est le cas également dans *La Donna del lago* ou *Armida*.

Pour beaucoup de gens, l'opéra est avant tout un spectacle avec décors. Lorsque la musique et les voix sont mises en avant comme ce sera le cas à Bruxelles, cela change-t-il votre relation au personnage ou à la partition?

U heeft veel van Rossini gezongen. Het is, lijkt me, een componist die u nauw aan het hart ligt ...

Inderdaad. In het begin van mijn carrière werd ik getekend door de herontdekking van Rossini's opera's. Vooral in Italië ontstond een vernieuwde interesse voor zijn werk, dat toch wel wat uit het repertoire was weggeleden. Ik maakte mijn debuut in zijn *opera seria* en de rollen die hij voor de sopraan Colbran schreef, zoals Elisabetta bijvoorbeeld, dat ik vertolkte in een productie van het Napolitaanse Teatro San Carlo. Ik ken het werk en weet dat het scenisch niet een van de interessantse opera's is. De dramaturgische ontwikkeling is te ingewikkeld voor scenische opvoering – daarom brengen we de concertante versie. Maar de muziek is bijzonder mooi.

En wat met de figuur van Elisabetta? Kunt u ons haar voorstellen?

Alle rollen die Rossini voor Colbran componeerde lopen opvallend gelijk. Het zijn tragische personages getroffen door een uitzonderlijk, heroïsch noodlot. Aanvankelijk weigert Elisabetta het huwelijk tussen Leicester, de man van wie ze houdt en haar verraadde door de dochter van haar ergste vijand – Maria Stuarda – te huwen. Maar dan draait ze bij, verzaakt ze aan de wraak en geeft ze zelfs haar zegen ... Het zijn heel romaneske, grootse rollen... Eigenlijk ook niet te verwonderen, hij schreef ze tenslotte voor diegene die zijn vrouw ging worden (*lacht*). Al deze rollen hebben buitengewone aria's op het einde. Dat is het geval in *Elisabetta*, maar ook in *La Donna del lago* of *Armida*.

Voor velen is de opera vooreerst een scenisch gebeuren. In een concertante opvoering worden de muziek en de stem op het voorplan gezet. Beïnvloed dit uw relatie tot het personage of de partituur?

Ik hou wel van dat *format*. De spanning is groter,

J'aime beaucoup la forme concert. Je trouve souvent que la tension est plus grande, sans doute en raison de la concentration sur la seule musique. Et je crois que des œuvres gagnent énormément à être proposées sous cette forme. C'est certainement le cas pour *Elisabetta*.

Quels souvenirs gardez-vous de votre dernier passage à Bruxelles?

Pour moi, l'*Agrippina* de la Monnaie a été une expérience extraordinaire. C'est une des productions les plus géniales dans lesquelles j'ai chanté. C'est vraiment un souvenir très fort. Les répétitions ont duré plusieurs semaines. Le spectacle a pris progressivement de la puissance. Tout a été magnifique. Et l'accueil du public de la Monnaie a été si chaleureux...

Vous menez une carrière exceptionnelle. Vous vous trouvez désormais dans la situation de pouvoir choisir son évolution. Qu'est-ce qui vous décide aujourd'hui à faire tel ou tel choix? Êtes-vous toujours autant attirée par des prises de rôle?

Il faut savoir qu'une prise de rôle demande énormément de travail. J'ai donc besoin d'être certaine qu'il y a des perspectives possibles, que ce travail peut me servir au-delà de six, huit ou dix représentations. Mais je fais des exceptions: *La Juive* de Halévy, par exemple, que j'ai chantée l'année dernière à l'Opéra de Paris. Il y aura bientôt une reprise à Amsterdam, mais je ne sais pas si j'aurai la possibilité de chanter à nouveau ce rôle dans le futur. J'ai accepté parce que la musique est d'une telle beauté!

En général, tout ce que je propose n'est pas accepté (*rire*). J'attends donc qu'on me contacte... Les objectifs dans une carrière évoluent toujours un peu. Ils dépendent de la voix bien sûr, de l'état dans lequel on se trouve... À la fin d'une carrière, on peut éventuellement découvrir une logique, un fil rouge, mais lorsqu'on est en chemin, on a l'impression d'aller un

vind ik. Ongetwijfeld omwille van de concentratie op de muziek alleen. Ik vind dat opera's – in elk geval *Elisabetta* – er baat bij hebben op die manier te worden uitgevoerd.

Welke herinneringen houdt u over aan uw vorige verblijf in Brussel?

Het was een uitzonderlijke ervaring voor mij. *Agrippina* in de Munt was een van de geniaalste producties waarin ik ooit zong. Ik houd er heel sterke herinneringen aan over: de wekenlange repetities,

de voorstellingen die steeds aan kracht wonen, het warme onthaal van het Muntpubliek... alles was fantastisch.

U bouwde een uitzonderlijke loopbaan uit, in die mate zelfs dat u uw eigen repertoire kan kiezen. Wat doet u vandaag beslissen voor deze of gene rol? Wordt u nog evenveel als vroeger aangetrokken door roldebuten?

Je moet weten dat roldebuten enorm veel werk vragen en daarom wil ik ook zeker zijn dat er verdere perspectieven mogelijk zijn; dat het werk meer me meer oplevert dan die zes, acht of tien voorstellingen. Maar ik maak ook uitzonderingen. Zo heb ik vorig jaar in de Pa-

rijse opera Halévy's *La Juive* gezongen, een productie die binnenkort in Amsterdam wordt hernomen, maar daar blijft het bij. Die rol zal ik in de toekomst waarschijnlijk niet meer zingen, maar ik heb het toch aangenomen omdat ik de muziek zo prachtig vind. In het algemeen worden al mijn voorstellen geweigerd (*lacht*), dus wacht ik tot men mij contacteert en een voorstel doet. Trouwens, in de loop van een loopbaan kunnen de doelstellingen al eens veranderen. Die zijn afhankelijk van mijn stem natuurlijk, en de staat waarin die zich bevindt. Op het einde van een loopbaan kan je misschien een rode draad, een logica herkennen, maar wanneer je er nog middenin zit, heb je de indruk dat het toeval regeert, dat je afhankelijk bent van de andere, dat je meegevoerd



Agrippina, 2000 © Johan Jacobs

peu au hasard, de dépendre d’autrui, de naviguer entre les vagues. Je dois tout de même dire que mon répertoire actuel, c’est-à-dire essentiellement Gluck, Mozart, Berlioz, me plaît énormément. Je suis très heureuse de chanter cette musique...

Une artiste de votre talent a des engagements sur plus de trois ans. Est-ce que cela ne vous paraît pas parfois un peu étrange de savoir ce que vous chanterez en 2011 ?

Et même plus tard ! C’est normal qu’il faille programmer un minimum, qu’il faille organiser les choses. Tellement de gens sont associés à un spectacle. Le problème est que souvent, deux ou trois années après avoir signé mon contrat, j’ai envie de changer, de faire autre chose. Mais voilà, je m’étais engagée. C’est un étrange rapport au temps. À la fois confortable et inconfortable. C’est le système... La Scala est en train de préparer une nouvelle production des *Troyennes* en 2014 ! Qui sait si nous serons encore en vie ! ? Et ma voix, j’ignore quelle sera son évolution. Je ne peux qu’espérer !

Quand vous étiez une jeune chanteuse encore étudiante et que vous pensiez à votre future carrière, est-ce que vous rêviez de personnages que vous n’avez pas encore eu l’occasion d’interpréter ?

Oh oui, bien sûr. D’abord, j’ai le sentiment qu’à cette époque, les choses étaient vraiment différentes. Le monde de l’opéra a beaucoup changé. Ce que j’imaginais alors n’a rien à voir avec ce que je vis aujourd’hui. Lorsqu’on débute et qu’on rêve, on s’imagine dans les rôles les plus connus ou les plus importants comme la Traviata ou ceux que chantait la Callas par exemple. Finalement, ce sont des rôles que je n’ai jamais eu l’occasion d’aborder. Et quand j’étais une jeune chanteuse débutante, je n’avais jamais entendu parler d’Agrippina ou de Cassandra. J’ai fait tout autre chose que ce que j’imaginais devoir être les grands moments de ma carrière...

Qu’est-ce qui a changé dans le monde lyrique entre l’époque où vous étudiez le chant, où vous regardiez avec passion et envie les carrières de chanteuses qui avaient vingt ou trente années de plus que vous, et maintenant où vous êtes une des grandes chanteuses de notre époque ?

Tout ! Comment le dire en quelques mots ? Quand j’avais treize ou quatorze ans, j’avais une vision très romantique, romanesque de l’artiste. Ce n’était pas l’image que la presse en donnait. Non, c’était l’idée d’une vie intense, de vivre avec des personnages extraordinaires, de se perdre même dans l’art... J’ai grandi à une époque où les grands chanteurs

wordt. Maar mijn huidig repertoire, en dat is vooral Gluck, Mozart en Berlioz, bevalt me op dit moment heel erg. Ik voel me er heel goed bij, dus...

Een talentrijk vertolker zoals u heeft afspraken geboekt voor over drie jaar. Lijkt het soms niet wat vreemd om nu al te weten wat u in 2011 zult zingen ?

En zelfs nog later ! Maar dat is nu eenmaal zo, je moet de dingen vastleggen en organiseren. Er zijn ook zoveel mensen betrokken bij een operaproductie. Mijn probleem is echter dat ik, nadat het contract is getekend, vaak zin krijg iets anders te doen. Maar goed, ik heb me ervoor geëngageerd. Het is inderdaad een vreemde omgang met tijd, tegelijk gemakkelijk en ongemakkelijk. Zo werkt het systeem. La Scala in Milaan bereidt nu een nieuwe productie van *Les Troyens* voor die in 2014 in première moet gaan ! Wie weet of we dan nog in leven zijn ? En mijn stem, hoe zal die evolueren ? Ik kan alleen maar hopen (*licht*).

Toen u een jonge zangeres was en studeerde, keek u dan wel eens vooruit naar de toekomst ? Droomde u dan van de rollen waarop u nog niet de kans had gekregen ?

O ja, natuurlijk. Maar ik heb het gevoel dat het toen er anders aan toe ging. De wereld van de opera is enorm veranderd. Wat ik toen droomde komt in niets overeen met hoe ik nu leef. Aan het begin van je carrière stel je je de grootste en bekendste rollen voor zoals Traviata of de rollen die Callas vertolkte, bijvoorbeeld. Uiteindelijk heb ik geen enkele van die rollen ooit kunnen aanpakken. Bovendien heb ik indertijd, als jonge zangeres, nooit gehoord van Agrippina of Cassandra. Ik doe heel andere dingen dat wat de grote momenten van mijn loopbaan hadden moeten zijn (*licht*).

Wat is er veranderd in de operawereld sinds uw studietijd toen u opkeek naar de grote zangeressen van dat moment, en vandaag, nu u een van de grote vertolksters bent van onze tijd ?

Alles ! Hoe kan ik het zeggen ? Toen ik dertien of veertien was, had ik een heel romantische visie op de kunstenaarsbestaan. Niet het beeld dat de pers er toen aan gaf. Nee, het leek mij een intens leven waarin je uitzonderlijke personen ontmoette en je je kon verliezen in de kunst...

Ik groeide op in een tijd waarin de grote zangers allemaal diva’s waren, goden van het podium. Ze werden ook gevreesd, omringd als ze waren door een heus protocol, een hele entourage, die tegelijk mooi en ridikuul was. Een heel aparte wereld, eigenlijk. In die tijd waren zangers voorpaginanieuws. Nu is

étaient tous des *divi*, de véritables dieux de la scène. Ils étaient craints... Il y avait tout un protocole, des choses à la fois ridicules et belles qui entouraient ces stars. C’était un monde très particulier. Les chanteurs étaient populaires, les journaux en parlaient. Tout cela a disparu aujourd’hui. Les chanteurs sont à la fois des artisans et des professionnels. Tout paraît substituable. Un chanteur peut être remplacé par un autre sans difficulté. Les tempéraments paraissent moins marqués, ou alors on ne veut plus de caractères forts et les interprètes acceptent de rentrer dans un moule. Et il n’y a évidemment plus cette sacralité associée aux chanteurs... La prima donna ou le primo uomo étaient des personnages un peu effrayants en raison de tout le décorum déployé autour d’eux. J’ai chanté beaucoup de petits rôles au début de ma carrière et je me rappelle qu’il fallait en permanence témoigner de l’admiration pour ces chanteurs. Il nous fallait nous taire, faire des révérences. Tout cela a évolué. Je n’en éprouve aucun regret. Simplement, les choses ont changé. Dans les années 1950 ou 1960, en Italie, une grande diva de l’opéra était aussi connue qu’une grande star de cinéma. Aujourd’hui, le cinéma a gagné...

Vous êtes une grande actrice sur les scènes d’opéra, une véritable tragédienne. Est-ce que vous aimeriez tenir un jour un rôle dans un spectacle théâtral ?

Oh oui, énormément. Cela ne m’est jamais arrivé, mais j’ai donné des lectures, des extraits du Tasse notamment, et j’y ai pris un grand plaisir. Qui sait ? Peut-être que des propositions intéressantes me seront faites dans le futur. Je les attends...

Propos recueillis par Isidorio Malinconico

Opéra en concert <i>Concertante opera</i> ELISABETTA, REGINA D’INGHILTERRA Gioachino Rossini	Orchestre symphonique et chœurs de la Monnaie <i>Symfonieorkest en koor van de Munt</i>
Avec l’aide de <i>Met de steun van</i> AGF BELGIUM ALLIANZ GROUP	
16 & 22 avril <i>april</i> 2008 – 20:00 Palais des Beaux-Arts <i>Paleis voor Schone Kunsten</i>	Introductions par Manuel Rondal <i>Inleidingen door Lucrèce Maeckelbergh</i> Durée <i>Duur</i> ca. 2.15’ (1 entracte <i>1 pauze</i>) Surtitrages en français et néerlandais <i>Boventiteling in het Frans en het Nederlands</i>
Direction musicale <i>Muzikale leiding</i> Julian Reynolds Chef des chœurs <i>Koorleiding</i> Piers Maxim	Tickets <i>Tickets</i> 10 € – 20 € – 35 € – 45 € – 55 € – 70 €
Elisabetta, Regina d’Inghilterra Anna Caterina Antonacci Leicester Gregory Kunde Matilde Annamaria Dell’Oste Enrico Blandine Staskiewicz Norfolk Antonino Siragusa Guglielmo Yves Saelens	

Gioachino Rossini

En dix-neuf ans à peine – entre 1810 et 1829 –, Gioachino Rossini (1792-1868) compose un nombre impressionnant d’opéras, avec lesquels il règne en maître absolu sur la scène du théâtre lyrique pendant toute la première moitié du XIX^e siècle. Après 1829 – il n’a alors que 37 ans! –, il n’écrira plus d’œuvres de grande ampleur et vivra de ses rentes à Paris jusqu’à sa mort, quelque quarante ans plus tard.

Ses premiers grands succès sont des œuvres comiques (comme *La Pietra del paragone*, *L’Italiana in Algeri* ou *Il Turco in Italia*) montées à Milan, Venise et Rome. En 1815, le grand impresario Barbaja le fait venir à Naples, où le compositeur se tourne vers l’*opera seria*. Accueilli avec hostilité, Rossini saura conquérir le cœur des Napolitains au point de devenir leur enfant chéri. La même année, il écrit sa première œuvre napolitaine: *Elisabetta*,



Gioachino Rossini © Lebrecht Music & Arts

Regina d’Inghilterra. Dans cet *opera seria*, Rossini innove en abandonnant le récitatif *secco* (accompagné uniquement par un instrument harmonique) au profit de l’*accompagnato* (accompagné par l’orchestre). L’ouvrage présente en outre cette particularité que plusieurs pages de la partition sont empruntées à d’autres œuvres du compositeur, et que quelques numéros en seront à leur tour recyclés, notamment dans *Il Barbiere di Siviglia* composé quelques mois plus tard, où l’on retrouve l’ouverture, mais aussi l’*aria di sortita* d’*Elisabetta*, sur la musique de laquelle chantera Rosina! De toute évidence, on n’observait pas scrupuleusement, à l’époque, les limites entre *buffa* et *seria*. Disposant d’une prestigieuse distribution emmenée par la soprano espagnole Isabella Colbran (maîtresse de Barbaja qui deviendra l’épouse de Rossini) dans le rôle d’*Elisabetta*, le compositeur pouvait pousser très loin la virtuosité. Ses ornements et coloratures, qu’il avait entièrement notés à l’intention des chanteurs, témoignent à quel point il était au sommet de son art en la matière. (RP)

Op amper negentien jaar tijd – tussen 1810 en 1829 – schreef Gioachino Rossini (1792-1868) een indrukwekkend aantal opera’s bij elkaar, waarmee hij de absolute alleenheerser werd op de Italiaanse operabühne in de eerste helft van de 19de eeuw. Na

1829 – hij was toen 37 jaar! – componeerde hij tot aan zijn dood, haast veertig jaar later, niets meer van grote omvang en leefde hij rentenierend in Parijs.

Zijn eerste grote successen (zoals *La pietra del paragone*, *L’Italiana in Algeri* of *Il Turco in Italia*) behaalde Rossini met komische werken in Milaan, Venetië en Rome. In 1815 haalde de grote impresario Barbaja hem naar Napels, waar hij zich veeleer ging toeleggen op de *opera seria*. Rossini werd er aanvankelijk vijandig onthaald, maar wist de Napolitanen zo voor zich te winnen dat hij hun troetelkind werd. Hetzelfde jaar schreef hij zijn eerste

werk voor Napels: *Elisabetta*, *Regina d’Inghilterra*, een *opera seria*. Nieuw in dit werk was dat hij er voor het eerst de *secco*-recitatieven (enkel begeleid door een akkoordinstrument) verliet ten voordele van een volledige *accompagnato* (begeleid met orkest). Opmerkelijk is verder dat Rossini meerdere stukken van deze partituur ontleende aan vroegere eigen werken en er nadien ook ettelijke nummers opnieuw uit herbruikte, onder meer voor het enkele maanden later gecomponeerde *Il Barbiere di Siviglia*: de ouverture, maar ook de “aria di sortita” van *Elisabetta* die muziek voor Rosina wordt...! Men nam het toen duidelijk niet zo nauw met de grenzen tussen *buffa* en *seria*... Qua virtuositeit kon hij heel ver gaan omdat hij een schitterende zangersbezetting ter beschikking had, aangevoerd door de Spaanse sopraan Isabella Colbran – toen nog Barbaja’s maîtresse maar later Rossini’s echtgenote – in de rol van *Elisabetta*. De versieringen en de coloraturen die Rossini voor de zangers volledig uitschreef, tonen hoezeer hij met dit werk het toppunt van zijn versierde zangstijl bereikte. (RP)

MU^{SI}Q³

Soprano

Ténor

Fa dièse

LE CLASSIQUE EST PARTOUT.

www.musiq3.be

rtbf



NEW TERRITORIES

Rosette Nebula © Adam Block (Caelum Observatory) & Tim Puckett

DESCRIZIONE DEL DILUVIO

18 & 19 avril / april 2008

PAOLO PACHINI

Voici une invitation à un voyage singulier. Expérience musicale et visuelle passionnante, *Descrizione del diluvio* est conçu à partir de textes méconnus de Léonard de Vinci sur les phénomènes naturels. Cette création du jeune compositeur **Mauro Lanza** et du vidéaste **Paolo Pachini** utilise les beaux espaces des Halles de Schaerbeek et nous place, grâce au dispositif particulier conçu par les artistes, au cœur du déluge. Paolo Pachini évoque la naissance et le développement de ce projet présenté dans le cadre d'Ars Musica. — *Een uitnodiging voor een unieke reis. Aan de basis van Descrizione del diluvio – een gloedvolle muzikale en visuele ervaring – liggen onbekende teksten van Leonardo da Vinci over natuurfenomenen. De jonge componist Mauro Lanza en videast Paolo Pachini gebruiken de prachtige ruimte van Halles de Schaerbeek voor een bijzondere, zelf ontworpen opstelling en plaatsen ons zo in het hart van de zondvloed. Paolo Pachini vertelt over het ontstaan en de ontwikkeling van dit project dat wordt voorgesteld in het kader van Ars Musica.*

Comment est né le projet *Descrizione del diluvio*?

Ce projet est né de la fascination, avant tout sonore, exercée par le recueil de textes dans lesquels Léonard de Vinci décrit certaines scènes du Déluge. Les descriptions de Léonard sont extrêmement précises et vivantes et dénotent un esprit d'observation scientifique glacial, obnubilé par les détails horribles. La sonorité du texte a une importance fondamentale dans la mesure où elle reproduit, dans une sorte de « peinture phonétique », la violence et le chaos des éléments atmosphériques déchaînés. Les descriptions de Léonard avaient également pour but un projet de fresque qu'il n'a jamais réalisé. L'idée de nous inspirer de ces textes pour créer une œuvre multimédia nous a dès lors paru irrésistible.

Comment caractériseriez-vous le travail de Leonardo sur le déluge?

Je suis particulièrement impressionné par le rapport qui existe entre la sonorité des paroles et les images qu'elles décrivent. La sonorité du texte est chaotique, âpre et agressive. Elle tourbillonne souvent comme un fleuve en crue. D'autre part, les images sont extrêmement précises et soignées comme si elles étaient le fruit d'un regard à la fois proche et lointain, qui se situerait au cœur des événements sans en être affecté et disposerait en même temps du recul suffisant pour avoir une vue d'ensemble. Cette opposition entre le son « physique » et brutal et la précision « mentale » des descriptions est extraordinaire.

Hoe ontstond het project *Descrizione del diluvio*?

Dit project ontstond uit mijn in eerste instantie sonore fascinatie voor de verzameling teksten van Leonardo da Vinci waarin hij enkele taferelen beschrijft van de zondvloed. Leonardo's beschrijvingen zijn uiterst nauwkeurig en levendig, en getuigen van de koele en doorgedreven wetenschappelijke ingesteldheid waarmee hij de details vol verschrikking observeert. De sonoriteit van de tekst is van fundamenteel belang omdat die in een soort van 'fonetische schildering' de kracht en chaos van de ontketende natuurelementen nabootst. De beschrijvingen van Leonardo dienden ook als een soort schets voor een fresco dat hij echter nooit realiseerde. Het idee om ze te gebruiken als inspiratiebron voor een multimediale opera bleek uiteindelijk onweerstaanbaar.

Hoe zou u het werk van Leonardo over de zondvloed karakteriseren?

Wat ik zo indrukwekkend vind, is precies die relatie tussen de klank van de woorden en de beelden die ze beschrijven aan de hand van hun betekenis. De klank van de tekst is chaotisch, scherp en agressief, stroomt snel en onstuimig als een gezwollen rivier. De beelden daarentegen zijn zo precies en accuraat, alsof ze gecapteerd werden door een oog dat tegelijkertijd van ver en van dichtbij toekijkt: middenin de gebeurtenissen zonder er zelf door geraakt te worden, en buiten hen om om het geheel nog te kunnen vatten. Deze tegenstelling tussen de "fysieke" en brutale

Comment envisagez-vous le rapport entre images et sons dans votre performance/concert multimédia ? Pour ma part, il est important que ce rapport s’articule à plusieurs niveaux et selon une stratégie variée, à partir de ce que j’ai dit précédemment concernant le rapport entre les sons et les images du texte de Léonard. C’est ainsi que nous aurons des moments de«synchronisation», de cohérence temporelle parfaite d’un instant à l’autre, et d’autres où la cohérence se déplacera sur le plan des processus formels à long terme. À d’autres moments encore, le raccord provient d’un concept (tel que l’opposition entre l’ordre et le chaos) où des assonances font intervenir le timbre et la couleur.

Le dispositif que vous avez choisi est particulier. Pouvez-vous décrire les avantages que vous lui trouvez ?

Le dispositif que nous avons conçu donne aux spectateurs l’impression d’être au cœur de l’événement. On est comme immergés dans les sons et les images, qui semblent tantôt venir de très loin, tantôt se rapprocher agressivement jusqu’à atteindre la saturation. Le public ne se serait pas senti aussi impliqué physiquement si l’orchestre lui avait fait face. En outre, sa répartition en quatre blocs qui se font face donne aux spectateurs le sentiment de former un «groupe». Ils se trouvent donc dans un environnement à risque plutôt que dans la position confortable d’une représentation classique. Parallèlement, la disposition des musiciens autour du public et les espacements entre les écrans engendrent un glissement perpétuel du centre d’attention, ce qui oblige le spectateur à participer à l’événement plus activement qu’à l’accoutumée.

En quoi la question du déluge vous intéresse-t-elle d’un point de vue musical et visuel ? Du point de vue visuel, ce n’est pas tant la possibilité de représenter un déluge «réaliste» qui m’a stimulé et inspiré, que la schizophrénie conceptuelle entre l’ordre et le chaos qui prédomine dans le déchaînement des éléments et dans la description faite par Leonardo. Le «Déluge» se transforme donc,

klank en de “mentale” précision van de beschrijvingen is buitengewoon.

En hoe benadert u die relatie tussen klank en beeld in uw multimediale concertperformance?

Ik vind het belangrijk dat deze relatie gestalte krijgt op diverse niveaus en met een gevarieerde strategie, vertrekkende vanuit wat ik zonet vertelde over de relatie tussen klank en beeld in de teksten van Leonardo. Zo zijn er momenten met een absoluut volmaakte temporele coherentie (gelijktijdigheid), en andere waar deze coherentie zich verplaatst naar het niveau van de vormprocessen op lange termijn, en nog andere waar de koppeling ontstaat vanuit een bepaald concept (bijvoorbeeld de tegenstelling tussen orde en chaos), of er zijn assonanties in timbre en chromatiek.

U opteerde voor een bijzondere opstelling. Kunt u ons vertellen welke voordelen die u biedt?

De opstelling die wij uitwerkten, biedt de toeschouwer het gevoel zich midden in de gebeurtenissen te bevinden. Het is alsof hij overspoeld wordt met klanken en beelden die nu eens van verafgelegen oorden lijken te komen maar op andere momenten zeer nabij komen en agressief worden tot aan de grens van het draaglijke toe. Deze fysieke betrokkenheid zou veel minder groot zijn bij een klassieke, frontale opstelling. Door het publiek te verdelen in vier blokken die elkaar aankijken, creëren we tussen die mensen ook een sterker groepsgevoel. Het publiek bevindt zich dus veeleer in een omgeving die niet geheel zonder risico is dan in een veilige ‘frontale’ positie ten opzichte van een voorstelling. Tegelijkertijd zorgen de opstelling van de musici rondom hen en de door projectieschermen van elkaar gescheiden ruimtes voor een voortdurend verschuiven van het aandachtspunt, wat de toeschouwer dwingt tot meer actieve reacties dan gewoonlijk.

Wat vindt u vanuit muzikaal en visueel oogpunt zo boeiend aan die zondvloed?

Wat mij vanuit visueel oogpunt stimuleerde en inspireerde, is niet zozeer de mogelijkheid een

non pas en une tempête comme nous l’imaginons d’habitude, mais selon le modèle d’un événement chaotique et catastrophique que nous désirons produire et reproduire à notre guise. Un des dessins de Léonard liés au texte a été pour moi une révélation: l’événement atmosphérique y est représenté comme une sorte de chevelure qui entoure de ses anneaux une forteresse qu’elle abat. Un monstre organique, presque doté de personnalité. Ne rêvons-nous pas, au fond, de nous substituer à la nature, même dans ses manifestations les plus impétueuses ? Et ne sommes-nous pas fascinés par les ouragans, les cascades, les inondations et les raz de marée, et ce d’autant plus lorsqu’ils assument des formes et des comportements anthropomorphiques ? J’ai voulu créer des modèles d’événements chaotiques et catastrophiques que je pourrais reproduire et filmer à loisir. Et où surtout je pourrais contrôler et moduler le rapport entre l’ordre et le chaos, qui n’exploderait que dans des limites observables. Enfin, une considération morale s’est développée dans ce travail: je me suis penché sur les différentes catastrophes qui frappent les hommes et j’en suis venu à suggérer que, peut-être, en dépit de nos rêves de toute-puissance, nous ne sommes rien d’autre que la concrétion passagère d’un déluge perpétuel.

Propos recueillis par CLO

‘realistische’ zondvloed voor te stellen, maar de conceptuele schizofrenie tussen orde en chaos die heerst in de ontketening van de elementen en in de beschrijving die Leonardo ervan geeft. Zo wordt de zondvloed niet zozeer het letterlijke onweer dat we gewend zijn uit te beelden, maar bovenal het model van een chaotisch en catastrofaal gebeuren dat we naar geloven zouden willen produceren en reproduceren. Een van de tekeningen die Leonardo aan de teksten toevoegde, was voor mij bijzonder veelzeggend: het atmosferische gebeuren is in die tekening uitgebeeld als een soort van haardos die in de war is geraakt en in zijn wentelingen een burcht doet instorten. Een organisch monster dat haast begiftigd lijkt met een eigen persoonlijkheid.

Is het in wezen niet onze droom de natuur te vervangen, ook in zijn meest onstuimige uitingen? En zijn wij niet gefascineerd door tornado’s, watervallen, overstromingen en zeebevingen, des te meer wanneer zij antropomorfe gedaantes en gedragingen aannemen?

Ik wou aldus modellen van chaotische en catastrofale gebeurtenissen creëren die naar geloven herhaald en gefilmd konden worden. Vooral ook modellen waarin de relatie tussen orde en chaos controleerbaar en moduleerbaar is, of explodeert in een waarneembare vorm.

Uiteindelijk manifesteerde zich in dit werk ook een moreel aspect, doordat het mij op verschillende catastrofale gebeurtenissen menselijke vormen liet plaatsen en me ertoe bracht om te suggereren dat wij misschien, in tegenstelling tot onze dromen van almacht, in wezen niets anders zijn dan een vergankelijk stolling van een immer actieve zondvloed...

Opgetekend door CLO

Concert-vidéo <i>Videoconcert</i> DESCRIZIONE DEL DILUVIO Mauro Lanza & Paolo Pachini	Composition <i>Compositie</i> Mauro Lanza Vidéo <i>Video</i> Paolo Pachini
Création mondiale <i>Wereldcreatie</i> Coproductie <i>Coproductie</i> La Monnaie <i>De Munt</i> , La Fondation Royaumont, GRAME, GMEM, Le Fresnoy – studio national des arts contemporains & Les Percussions de Strasbourg Coprésentation <i>Copresentatie</i> La Monnaie <i>De Munt</i> & Les Halles de Schaerbeek Dans le cadre de <i>In het kader van</i> Ars Musica	Neue Vocalsolisten Stuttgart Les Percussions de Strasbourg
18 avril <i>april</i> 2008 – 20:30 19 avril <i>april</i> 2008 – 18:00 & 22:00 Les Halles de Schaerbeek	Introductions par <i>Inleidingen door</i> Jan Coeck Durée <i>Duur</i> ca. 1.10’ (sans entracte <i>zonder pauze</i>) Surtitrages en français et néerlandais <i>Boventiteling in het Frans en het Nederlands</i>
	Avec l’aide de <i>Met de steun van</i> SACEM, DICREAM, Nuovi Mecenati, Fondation Salabert & Fondation Orange Commande d’état avec le soutien de <i>Overheidsopdracht met de steun van de</i> Fondation Royaumont & GRAME, centre national de création musicale
	Tickets <i>Tickets</i> 25 €

LA LUMIÈRE ANTIGONE

17 – 24 avril / april 2008

PIERRE BARTHOLOMÉE

Quelques années après *OEdipe sur la route*, son premier opéra, le compositeur Pierre Bartholomée est de retour à la Monnaie avec *La Lumière Antigone*, un opéra de chambre pour deux chanteuses, Mireille Delunsch et Natasha Petrinsky, sur un livret d'Henry Bauchau. Pierre Bartholomée revient sur l'histoire d'une naissance très attendue. — *Enkele jaren na OEdipe sur la route, zijn eerste opera, is de componist Pierre Bartholomée opnieuw in de Munt. Ditmaal met La Lumière Antigone, een kameropera voor twee zangeressen –Mireille Delunsch en Natasha Petrinsky –, op een libretto van Henry Bauchau. Pierre Bartholomée verklankt opnieuw de geschiedenis van een lang verwachte geboorte.*

Qu'est-ce qui relie *OEdipe sur la route* et cette nouvelle création?

La thématique des deux œuvres est très différente. Mais quelque chose de profond les relie: en se glissant l'une et l'autre dans les interstices inexplorés du mythe, elles en démultiplient les résonances. La route est, pour *OEdipe*, celle d'une reconstruction de soi; la grotte est, pour *Antigone*, le lieu d'un singulier face à face.

Et pourquoi avoir retravaillé avec le même librettiste?

Henry Bauchau est, pour moi, bien plus et bien autre chose qu'un librettiste. C'est quelqu'un que j'admire infiniment et dont j'essaie d'accompagner l'œuvre quitte à «devoir», parfois, en bousculer le cours. C'est sans doute ce qui est arrivé tant pour *OEdipe sur la route* que pour l'œuvre dont nous parlons aujourd'hui. Bauchau pense en poète, il est poésie. C'est un homme à l'écoute. Un musicien des mots et des idées. Le travail de réécriture qu'il a accompli pour *OEdipe sur la route* m'a stupéfié. De ce roman qui lui avait demandé des années de travail, de ce livre qu'il avait réécrit plusieurs fois, il a arraché une sorte de quintessence dont, pour notre opéra, il a fait un grand poème lyrique. Ici, à ma demande et au prix d'un effort impressionnant, il est allé encore plus loin. Beaucoup plus loin, car si elle trouve son point de départ dans un tout petit passage – quelques mots – de l'extrême fin du roman suivant, la trame dramatique de *La Lumière Antigone* est entièrement

Waarom hebt u ervoor gekozen om na *OEdipe sur la route* een nieuw werk met hetzelfde thema te componeren?

De thematiek van beide werken is erg verschillend. Toch is er iets diepgaands wat ze bindt: doordat ze beide de onontgonnen tussenruimtes van de mythe verkennen, versterken ze de weerklank ervan. De weg is voor Oedipus die van de reconstructie van zichzelf, de grot is voor Antigone de plaats van een opmerkelijke confrontatie.

En waarom koos u ervoor om met dezelfde librettist samen te werken?

Henry Bauchau is voor mij veel meer en iets heel anders dan een librettist. Hij is iemand die ik mateeloos bewonder en wiens werk ik probeer te begeleiden, waarbij ik de loop ervan soms moet 'omvergooien'. Dat is ongetwijfeld zowel gebeurd in *OEdipe sur la route* als in het werk waarover we het vandaag hebben. Bauchau denkt als een dichter, hij is poëzie. Hij is iemand die luistert. Een musicus van woorden en gedachten. De manier waarop hij erin geslaagd is het werk te herschrijven, heeft me met verstomming geslagen. Uit de roman waaraan hij talloze jaren gewerkt heeft, uit het boek dat hij meermaals heeft herschreven, distilleerde hij een soort van kwintessens, waarvan hij voor onze opera een groot lyrisch gedicht maakte. Hier is hij, op mijn verzoek en ten koste van een indrukwekkende inspanning, nog verder gegaan. Veel verder, want hoewel de dramatische structuur haar oorsprong vindt in een bijzonder korte

originale. Tous les auteurs qui ont raconté l’histoire d’Antigone se sont arrêtés au moment de sa mort. Mais c’est précisément sur ce moment fatidique, la rupture suprême, que cette œuvre-ci est bâtie. À l’heure de ce qui devrait être sa mort, et au-delà des siècles, Antigone fait l’improbable rencontre d’Hannah par qui, sans l’avoir voulu et au sein du théâtre dont elle ignore tout, elle traverse la mort.

Pour quel ensemble vocal et instrumental avez-vous écrit *La Lumière Antigone*?

Il n’y a que deux personnages, deux femmes, Antigone, soprano, et Hannah, mezzo. Au premier acte, Antigone est seule, au deuxième, elle se trouve face à Hannah, et au troisième, c’est Hannah qui se retrouve seule: elle est l’Antigone du théâtre. Les trois actes, assez brefs, s’enchaînent sans interruption. Le petit orchestre (un orchestre symphonique en réduction) est composé de quinze solistes.

Pourriez-vous nous décrire le langage musical que vous avez adopté? Votre expérience avec *OEdipe sur la route* a-t-elle pu influencer *La Lumière Antigone*?

La composition d’*OEdipe sur la route* a occupé plusieurs années de ma vie. C’est une expérience qui m’a beaucoup marqué. En quoi a-t-elle influencé la composition de *La Lumière Antigone*? Sans doute en bien des choses que j’ignore. Je vois ces deux œuvres comme étant très différentes l’une de l’autre. Je n’ai pas du tout travaillé à la seconde en pensant à la première mais il y a beaucoup à parier que leurs liens de filiation, comme ceux d’OEdipe et Antigone, sont marqués de traces multiples et d’ambiguïtés profondes. J’ai pensé *La Lumière Antigone* comme un grand nocturne, écrit dans un tempo unique. L’action est sans cesse confrontée à ce temps implacable et, en quelque sorte, pétrifié ou fulgurant, comme l’est le temps des visions rétrospectives. Souvent, la musique chuchote. On est dans les ténèbres. Dans une sorte d’intimité ultime. Dans un croisement de remémorations. Le lieu est sordide: c’est la grotte où doit s’accomplir le terrible jugement de Créon. Confrontation épouvantée de la fragile et indomptable Antigone aux soubresauts tragiques d’une civilisation exaspérée. Lumière aussi, lointaine... inconnue. Un piano presque seul, à la fin.

Peut-on interpréter votre choix de travailler avec un ensemble plus réduit – au contraire d’*OEdipe* qui était un opéra pour grand ensemble vocal et symphonique

passage – een paar woorden – helemaal aan het eind van de volgende roman, is die van *La Lumière Antigone* volledig nieuw. Alle auteurs die over Antigone hebben geschreven, lieten het verhaal ophouden bij haar dood. Maar het is precies op dit noodlottige moment, de breuk bij uitstek, dat het werk gebouwd is. Op het moment van wat haar dood zou moeten zijn, ontmoet Antigone eeuwen later Hannah – wat bijzonder onwaarschijnlijk is – door wie ze, zonder het te willen en binnen de vertoning waarvan ze niets afweet, het pad naar de dood oversteekt.

Voor welke vocale en instrumentale bezetting werd *La Lumière Antigone* geschreven?

Er zijn maar twee personages, twee vrouwen: Antigone, sopraan, en Hannah, mezzosopraan. In het eerste bedrijf is Antigone nog alleen, in het tweede bedrijf komt ze tegenover Hannah te staan, en in het derde bedrijf blijft Hannah alleen over: zij is de Antigone van het theater. De drie bedrijven, die vrij kort zijn, lopen zonder onderbreking in elkaar over. Het kleine orkest (een symfonisch orkest met beperkte bezetting) bestaat uit vijftien solisten.

Kunt u wat meer vertellen over uw muzikale taal? Op welke manier heeft OEdipe sur la route een invloed uitgeoefend op de taal in La Lumière Antigone?

Het componeren van *OEdipe sur la route* heeft verschillende jaren van mijn leven in beslag genomen. Het is een ervaring die me sterk getekend heeft. Op welke manier dit proces het componeren van *La Lumière Antigone* heeft beïnvloed? In heel wat dingen wellicht, hoewel ik me er niet altijd bewust van ben. Ik vind dat beide werken sterk van elkaar verschillen. Toen ik aan het tweede werkte, dacht ik helemaal niet aan het eerste, maar ik ben er zeker van dat hun verwantschap, net als bij *OEdipe* en *Antigone* overigens, heel wat sporen heeft nagelaten en uiterst dubbelzinnig is.

Ik heb *La Lumière Antigone* opgevat als een grote nocturne. Het werk telt slechts één tempo. De handeling wordt voortdurend geconfronteerd met dit tempo, dat tegelijkertijd meedogenloos is en op een bepaalde manier ook verstard en flitsend, zoals bij een flashback. De muziek klinkt vaak gedempt. We worden omringd door duisternis. Door een soort van ultieme intimiteit. Op een kruising van herinneringen. De locatie is allesbehalve gezellig te noemen: de grot waar Creon zijn verschrikkelijke vonnis uitspreekt. Schrikwekkende confrontatie van het kwetsbare, de

– comme le résultat d’une réflexion sur le futur de l’opéra? Doit-on résolument se tourner vers de plus petites formes?

Il y a cette intimité de la mort et de la nuit. Il y a aussi cette rencontre secrète entre les deux Antigone, le cheminement de leur pensée en un mystérieux dialogue. On est manifestement dans ce que l’on peut appeler une petite forme. Il y a peu d’éclats: Antigone est au bord du gouffre, Hannah à l’aube d’un lourd destin.

J’ai eu l’étrange sentiment de m’inscrire dans un mouvement presque naturel. Écoutant ces deux femmes se chanter l’une l’autre. Il y avait cette rencontre d’Antigone avec elle-même. Dans les yeux d’Hannah, une certaine image de la figure mythique. La réponse à un irrépressible appel.

Non, je ne me suis pas posé de questions sur l’avenir de l’opéra et je n’ai pas de vision particulière sur son devenir. Chaque œuvre porte en elle quelque chose de ce devenir. Quelque chose de petit ou de grand mais qui la dépasse. Je ne me sens pas l’envie de théoriser là-dessus. Nous savons qu’en l’opéra se cachent bien des monstres. Que le jeu est troublant. Que sa nature absconse nous fascine. Et que, parfois, la beauté le visite ...

Propos recueillis par KS

onverzettelijke Antigone en de noodlottige stuiptrekkingen van een uitzinnige beschaving. Licht ook, in de verte... onbekend. Aan het eind weerklinkt, bijna helemaal alleen, een piano.

Kan uw keuze om met een kleiner ensemble te werken – in tegenstelling tot bij *OEdipe*, een opera voor een groot vocaal en symfonisch ensemble – worden geïnterpreteerd als het resultaat van een bezinning over de toekomst van de opera? Moeten we resoluut kiezen voor kleinere vormen?

Er is de intimiteit van de dood en de nacht. Er is ook de geheime ontmoeting tussen de twee Antigone’s, de ontwikkeling van hun gedachten in een mysterieuze dialoog. We hebben overduidelijk te maken met wat we een kleine vorm kunnen noemen. Er is weinig reden tot vreugde: Antigone staat aan de rand van de afgrond, Hannah aan de start van een zware bestemming.

Ik had het vreemde gevoel dat ik aansloot bij een bijna natuurlijke beweging. Ik hoorde hoe deze twee vrouwen tot elkaar zongen. Er was de ontmoeting tussen Antigone en zichzelf. In de ogen van Hannah een zekere verafafbeelding van de mythische figuur. Het antwoord op een onbedwingbare roep.

Nee, ik heb me geen vragen gesteld over de toekomst van de opera en ik heb daar ook geen bepaalde visie over. Elk werk draagt iets van die toekomst in zich. Iets kleins of iets groots, maar iets wat het werk overstijgt. Ik heb geen zin om daarover te theoretiseren. We weten dat er heel wat monsters verborgen zitten in de opera. Dat het een verwarrend spel is. Dat de hermetiek ervan ons fascineert. En dat, soms, de schoonheid om het hoekje komt kijken ...

Opgetekend door KS

Opéra <i>Opera</i> LA LUMIERE ANTIGONE Pierre Bartholomé	Antigone Mireille Delunsch Hannah Natascha Petrinsky
Création mondiale <i>Wereldcreatie</i> Dans le cadre de <i>In het kader van</i> Ars Musica	Ensemble de musique de chambre de la Monnaie <i>Kamermuziekensemble van de Munt</i>
17, 18, 23 & 24 avril <i>april</i> 2008 – 20:00 20 avril <i>april</i> 2008 – 16:00 La Monnaie, Salle Malibran <i>De Munt, Malibranzaal</i>	Introductions par Benoit Jacquemin <i>Inleidingen door Steven Marien</i> Durée <i>Duur</i> ca. 1.15’ Surtitrages en français et néerlandais <i>Boventiteling in het Frans en het Nederlands</i>
Direction musicale <i>Muzikale leiding</i> Koen Kessels Mise en scène & éclairages <i>Regie & belichting</i> Philippe Sireuil Décors <i>Decors</i> Vincent Lemaire Costumes <i>Kostuums</i> Jorge Jara Vidéo <i>Video</i> Kurt Ralske	Tickets <i>Tickets</i> 30 € – 40 €

Pierre Bartholomée

Pianiste, chef d'orchestre, professeur, Pierre Bartholomée est avant tout compositeur. Il conçoit ses œuvres selon l'écriture sérielle, sans rupture avec les traditions modale et harmonique héritées des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles, mais dans un langage résolument neuf.

En 1970 paraît sa première pièce pour orchestre, *Harmonique*. Il compose successivement le *Tombeau de Marin Marais*, *Récit*, *Mémoires*, *Fancy*, *Fancy as a ground*, *Trois Pôles Entrelacés*, *Polithophonie*, *Adieu* et *Humoresque*.

En 2000, l'Université de Louvain-la-Neuve lui offre trois ans de résidence: il compose l'oratorio *Ludus Sapientiae*, un *Quatuor à cordes*, *13 Bagatelles* pour piano et *Fragments des Belles Heures*.

La Monnaie lui fait deux commandes inspirées par des œuvres d'Henry Bauchau: une pièce de concert, *Le Rêve de Diotime* (2000) et un opéra, *OEdipe sur la route* (2003).

Entre 2000 et 2007, plusieurs pièces sont créées en Suisse (*Pentacle*), en France (*Oraisons*, *Et j'ai vu l'âme sur un fil...*) et en Belgique (*Zig Zag*, *Passacaille*, *7x7*, *Requiem*).

D'autres commandes suivent: *Petit Cortège* (Musiques Nouvelles, 2008) et *La Rupture des Falaises* (Ensemble 88, 2008).



Pierre Bartholomée

Pierre Bartholomée is niet alleen pianist, orkest-dirigent, professor, hij is voor alles ook componist. Hij ontwerpt zijn werken volgens de seriële schrijftuur, echter zonder een breuk te bewerken met de modale en harmonische erfenis van de 17de, 18de en 19de

eeuw, en in een resoluut nieuwe taal.

In 1970 verscheen zijn eerste compositie voor orkest: *Harmonique*. Nadien componeert hij *Tombeau de Marin Marais*, *Récit*, *Mémoires*, *Fancy*, *Fancy as a ground*, *Trois Pôles Entrelacés*, *Polithophonie*, *Adieu* en *Humoresque*.

In 2000 biedt de UCL hem een residentie van drie jaar: hij componeert in die jaren zijn oratorio

Ludus Sapientiae, een *Quatuor à cordes*, *13 Bagatelles* voor piano en *Fragments des Belles Heures*.

De Munt gaf hem twee opdrachtwerken naar werk van Henry Bauchau: een concertstuk *Le Rêve de Diotime* (2000) en de opera *OEdipe sur la route* (2003).

Tussen 2000 en 2007 worden diverse werken van hem gecreëerd in Zwitserland (*Pentacle*), Frankrijk (*Oraisons*, *Et j'ai vu l'âme sur un fil...*) en in België (*Zig Zag*, *Passacaille*, *7x7*, *Requiem*).

Nadien volgden nog andere opdrachtwerken: *Petit Cortège* (Musiques Nouvelles, 2008) en *La Rupture des Falaises* (Ensemble 88, 2008).

Une exposition présentant les manuscrits, la correspondance et des dessins d'Henry Bauchau, L'Atelier Henry Bauchau, organisée par le Fonds Henry Bauchau (UCL) est présentée au Musée de Louvain-la-Neuve, du 7 mars au 15 juin 2008.

Een tentoonstelling met manuscripten, briefwisseling en tekeningen van Henry Bauchau, het Atelier Henry Bauchau, georganiseerd door het Fonds Henry Bauchau (UCL) en te bezichtigen in het museum van Louvain-la-Neuve, van 7 maart tot 15 juni 2008.

010 45 91 90 - <http://bauchau.fltr.ucl.ac.be>

Regards sur | *Een kijk op* La Lumière Antigone

Une table ronde a lieu le 7 avril à la Ferme du Biéreau à Louvain-la-Neuve, en présence de Pierre Bartholomée, Koen Kessels, Myriam Wathee-Delmotte et Mireille Delunsch. Avec des intermèdes musicaux et littéraires.

Een rondetafelgesprek vond plaats op 7 april 2008 in de Ferme du Biéreau in Louvain-la-Neuve, met Pierre Bartholomée, Koen Kessels, Myriam Wathee-Delmotte en Mireille Delunsch. Met muzikale en literaire intermezzi.

010 45 90 21 / info@fermedubiereau.org
www.fermedubiereau.org



LE SOIR

lemad

Votre rendez-vous culturel du mercredi.

THE BEAUTY IS ON EARTH



Akram Khan & Sylvie Guillem © Tristram Kenton

SACRED MONSTERS



9 & 10 mai / mei 2008

Sacred Monsters © Mikki Kunttu

AKRAM KHAN

En quelques années, le chorégraphe et danseur Akram Khan est devenu l'une des stars de la danse contemporaine. Après un duo avec Sidi Larbi Cherkaoui, avant celui qu'il proposera à la Monnaie cet automne avec Juliette Binoche, il fait ses débuts sur notre scène dans *Sacred Monsters* avec la danseuse étoile Sylvie Guillem. Portrait d'un artiste lumineux. — *In luttele jaren katapulteerde choreograaf en danser Akram Khan zich tot een van de grote sterren van de hedendaagse dans. Na een duo met Sidi Larbi Cherkaoui, maakt hij zijn Muntdebuut met Sacred Monsters – een samenwerking met sterballerina Sylvie Guillem. Later dit jaar is hij opnieuw in de Munt voor een duo met Juliette Binoche. Portret van een verlicht kunstenaar.*

Rares sont ceux qui avaient prédit l'émergence d'Akram Khan. Si cet artiste peut aujourd'hui se targuer de posséder l'un des plus beaux carnets d'adresses de la danse contemporaine – comme l'attestent ses collaborations, notamment avec Juliette Binoche, Antony Gormley, Anish Kapoor, Nitin Sawhney et Steve Reich –, fin 2005, il n'était encore qu'un inconnu. Tout a commencé par une rencontre. «J'étais dans un train en Inde lorsque j'ai vu mourir un vieil homme. J'ai voulu raconter son histoire. Me confesser, d'une certaine manière, ou témoigner.» Cette expérience s'est transformée en *Zero Degrees*, un duo avec le danseur Sidi Larbi Cherkaoui. Dans un décor signé Gormley et sur une musique de Sawhney, l'œuvre, créée en été 2005, instaurait Khan comme le chorégraphe le plus original de sa génération.

Zero Degrees avait déjà séduit les critiques, mais l'année suivante, c'est un large public qui fut conquis par sa vision unique de la danse contemporaine. Fruit de sa collaboration avec la danseuse française Sylvie Guillem, *Sacred Monsters* fut présenté en première au Sadler's Wells en septembre 2006, tandis que Khan créait une œuvre nouvelle pour célébrer le septantième anniversaire de Steve Reich au Barbican. Kylie Minogue a, elle aussi, découvert ses talents: elle lui a demandé de chorégraphier sa nouvelle tournée *Showgirl*. «J'ai conçu un passage d'une vingtaine de minutes, qui se situe dans un temple indien, explique-t-il. Des dieux hindous y créent Kylie. Je voulais que cela se passe dans un univers que je ne connaissais pas. C'était un défi. Et c'est là que l'on trouve sa voix.»

Il s'agit là d'une audace typique de ce danseur qui refuse d'être catalogué.

Slechts weinigen hadden het succes van Akram Khan zien aankomen. Hij mag nu dan wel een van de meest gevraagde hedendaagse dansers zijn – hij werkte onder meer samen met Juliette Binoche, Antony Gormley, Anish Kapoor, Nitin Sawhney en Steve Reich – maar tot ongeveer eind 2005 was hij nog een nobele onbekende.

Dit veranderde allemaal na een toevallige ontmoeting. “Ik zat op een trein in India en was getuige van de dood van een oude man. Ik wilde zijn verhaal vertellen. Bekennen, op een bepaalde manier, of getuigen. Deze ervaring groeide uit tot *Zero Degrees*, Khans duet met de danser Sidi Larbi Cherkaoui. Met een decor van Gormley en muziek van Sawhney bevestigde dit stuk (dat tijdens de zomer van 2005 in première ging) Khans status als de meest originele choreograaf van zijn generatie.

Terwijl *Zero Degrees* nog vooral door de critici enthousiast werd onthaald, vond het jaar daarop een breed nieuw publiek de weg naar zijn unieke vorm van hedendaagse dansfusie. *Sacred Monsters*, zijn samenwerking met de Franse ballerina Sylvie Guillem, ging in september 2006 in Sadler's Wells in première, en voorts schreef hij een nieuw werk voor het seizoen rond de 70ste verjaardag van Steve Reich in de Barbican Hall. Ook Kylie Minogue merkte zijn talent op, en vroeg Khan om haar te helpen bij de choreografie van haar comebacktournee *Showgirl*. “Ik schreef een 20 minuten durende sectie in een Indiase tempel”, vertelt hij. “Kylie wordt geschapen door goden uit de hindoeïstische mythologie. Ik wilde het doen om kennis te maken met een wereld die ik niet kende. Dat is de uitdaging. Dat is de manier waarop je je stem vindt”.

Een opvallend moedige zet voor een danser die

Khan est né en 1974 à Balham, dans le Sud de Londres, de parents originaires du Bangladesh. Il a commencé par étudier le kathak, une danse classique indienne très spécialisée basée sur la virtuosité des pas et des *spias*, c’est-à-dire des rythmes complexes et des mouvements de pied ultrarapides. «Ma mère pensait que cette formation me donnerait un sens du rituel et de la discipline», poursuit Khan. C’est une tradition qui diffère de la danse classique occidentale par de nombreux aspects. «Ainsi, on voit de nombreux sauts en ballet, mais pas dans le kathak.»

Au cœur de la tradition du kathak, il y a aussi la narration, un héritage que Khan a repris dans des œuvres comme *Zero Degrees*. Cette forme de danse remonte aux *kathakas*, ou conteurs professionnels, qui ont transmis leur art de génération en génération. Les danseurs de kathak intègrent en outre souvent des *bols*, ou rythmes parlés, récités pendant le spectacle. C’est ainsi que lors de sa collaboration avec Sylvie Guillem, Khan l’a encouragée à insérer la parole dans sa chorégraphie.

«J’ai toujours parlé sur scène, précise-t-il. Cela fait partie de mon kathak. Sylvie ne l’avait jamais fait, mais elle sait quoi dire.»

Khan innove parce qu’il combine la discipline rigoureuse du kathak avec les mouvements plus libres de la danse contemporaine occidentale. C’est un perfectionniste de la technique, et cette technique est à la base de son talent. «Si vous la maîtrisez, vous pouvez vous laisser aller; mais si vous n’en avez pas et que vous vous laissez aller, il ne vous reste plus rien.» Un diplôme en art de la scène lui a ensuite ouvert les yeux sur les possibilités de la «non-perfection» de la danse contemporaine. «La danse classique est littéralement obsédée par la perfection. Mais elle finit par vous rendre inhumain», souligne-t-il. Il s’est alors penché sur les créations de Lloyd Newson et Pina Bausch, deux chorégraphes contemporains qui, affirme-t-il, «ont tout changé».

Tout au long de sa carrière, Khan a en outre conservé des liens avec son maître de kathak, Sri Pratap

niet in een hokje wil worden gestopt. Khan werd in 1974 geboren in Balham, Zuid-Londen, uit ouders met Bengalese roots. Hij begon zijn opleiding met de studie van kathak, een uiterst gespecialiseerde klassieke Indiase dansvorm met virtuoze passen en draaibewegingen, complexe ritmes en bliksem-snel voetwerk. “Mijn moeder dacht dat het me een

gevoel voor rituelen en discipline zou bijbrengen”, vertelt hij. Het is een traditie die op verschillende belangrijke punten verschilt van de klassieke westerse dans. “In het ballet wordt veel gesprongen, in kathak niet”.

Kathak is verder ook een traditie waarbinnen het vertellen van verhalen centraal staat... een erfenis die Khan overdroeg in werken als *Zero Degrees*. De vorm werd ontwikkeld door de kathaka’s, professionele verhalenvertellers, die hun kennis van generatie op generatie door-gaven. Kathak-dansers

maken vaak gebruik van ‘bols’ of ritmische woorden, die worden gereciteerd als onderdeel van de voorstelling. Tijdens zijn samenwerking met Sylvie Guillem moedigde Khan haar aan om spraak in haar choreografie op te nemen. “Ik heb altijd gepraat op het podium”, vertelt hij, “het is een onderdeel van mijn kathak. Sylvie niet – maar ze weet wat ze moet zeggen”.

Khans innovatie bestond erin dat hij de strenge discipline van kathak wist te combineren met de lossere bewegingen van de westerse hedendaagse dans. Hij is een vurig voorstander van techniek – de basis van zijn talent. “Als je het hebt, kun je loslaten, maar als je het niet hebt en loslaat, dan blijft er niets meer over”. Nadat hij een diploma in de uitvoerende kunsten had behaald, gingen zijn ogen open voor de mogelijkheden van de ‘non-perfectie’ binnen de hedendaagse dans. “De wereld van de klassieke dans is volledig geobsedeerd door perfectie. Maar dat maakt je ook onmenselijk”, vertelt hij. Hij bestudeerde Lloyd Newson en Pina Bausch, twee hedendaagse choreografen die, zo zegt hij, “alles hebben veranderd”.

Zijn hele carrière lang al blijft Khan contact houden met zijn kathak-goeroe, Sri Pratap Pawar. “Het is een

Pawar. «Il s’agit d’une relation sacrée entre un maître et son élève, explique-t-il. Comme entre un père et son fils. C’est un mentor pas seulement sur le plan professionnel mais aussi pour la vie. Lorsque j’étais à l’université, j’étais perturbé car les professeurs me confrontaient à moi-même. Ils me demandaient mon avis. Avec un maître, on conserve une certaine distance, même à l’âge adulte.»

Tout comme sa danse qui résiste à toute étiquette, Khan refuse d’être défini par ses seules origines. Élevé dans la religion musulmane, il affirme aujourd’hui que sa spiritualité est un doux mélange d’influences islamiques, hindoues et chrétiennes. S’il n’aime guère évoquer ses croyances religieuses, une certaine tension spirituelle constitue indubitablement un thème central dans *Sacred Monsters*. «Le monde de la danse classique est sacré. L’objectif est de représenter Dieu. Mais lorsque l’on quitte l’univers classique, on devient un monstre. *Sacred Monsters* parle de vérité. Et la vérité, c’est que nous ne sommes pas parfaits.»

Cette pièce, et plus encore la chorégraphie pour le spectacle du Barbican, ont constitué une nouvelle série de défis pour cet artiste consommé du récit. «Lorsque j’ai rencontré Steve Reich, nous avons parlé de «l’abstrait». Je n’y crois pas, mais Steve oui. Il a écrit sa partition, et lorsque je l’ai entendue, je n’ai pas pu trouver d’histoire. C’était inhabituel. Je trouve toujours une histoire dans la musique. Du coup, j’ai raconté cette incapacité à trouver une histoire.»

Il semble cependant que l’heure de gloire ait sonné pour Akram Khan et qu’il possède le talent et l’enthousiasme pour en tirer le meilleur parti. «Lorsque j’ai demandé à Sylvie Guillem pourquoi elle voulait travailler avec moi, elle m’a répondu: «Tu as un pied dans la tradition, l’autre dans le futur; tu es donc le présent.» »

© Sarah Frater

Danse <i>Dans</i> SACRED MONSTERS Akram Khan & Sylvie Guillem	Chorégraphes associés <i>Medechoreografen</i> Lin Hwai Min, Gauri Sharma Tripathi
Création en Belgique <i>Creatie in België</i> Coproduction <i>Coproductie</i> Sadler’s Wells (London), Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg, Les Nuits de Fourvière - Département du Rhône (Lyon), Missno Limited Grâce au soutien de <i>Met de steun van</i> Arts Council England, The Quercus Trust, The Bell Cohen Charitable Trust Avec l’aide de <i>Met de steun van</i> AGFA	Dramaturgie <i>Dramaturgie</i> Guy Cools Décors <i>Decors</i> Shizuka Hariu Costumes <i>Kostuums</i> Kei Ito Éclairages <i>Belichting</i> Mikki Kunttu
9 & 10 mai <i>mei</i> 2008 – 20:00 8 mai <i>mei</i> 2008 – 20:00 Gala ING La Monnaie <i>De Munt</i>	Musique <i>Muziek</i> Philip Sheppard Chant <i>Zang</i> Juliette Van Peteghem, Faheem Mazhar Violon <i>Viool</i> Alies Sluiter Violoncelle <i>Cello</i> Philip Sheppard Percussions <i>Percussie</i> Coordt Linke
Chorégraphie <i>Choreografie</i> Akram Khan Danseurs <i>Dansers</i> Akram Khan & Sylvie Guillem	Durée <i>Duur</i> ca. 1.15’ (sans entracte <i>zonder pauze</i>)
	Tickets <i>Tickets</i> 10 € – 20 € – 30 € – 40 € – 50 €

heilige relatie tussen leraar en student”, vertelt hij. “Als vader en zoon. Een mentor, niet alleen voor het werk, maar voor het leven. Toen ik naar de universiteit ging, vond ik het zenuwslopend dat mijn leraars me als een gelijke behandelden. Ze vroegen me naar mijn mening. Bij een goeroe bewaar je altijd een zekere afstand, zelfs als volwassen man”.

Net zoals zijn dans niet in een vakje kan worden gestopt, weigert ook Khan zelf om zich door zijn achtergrond te laten bepalen. Hij werd als moslim opgevoed en verklaart dat zijn spiritualiteit nu een allegaartje is van moslim-, hindoeïstische en christelijke invloeden. Hij praat niet graag over zijn persoonlijke religieuze overtuigingen, hoewel een zekere religieuze spanning duidelijk een centraal thema is in *Sacred Monsters*. “De wereld van de klassieke dans is heilig”, Aldus Khan. “De bedoeling is om God uit te beelden. Maar wanneer je de klassieke wereld verlaat, word je een monster. *Sacred Monsters* gaat over de waarheid. En de waarheid is dat we niet perfect zijn.”

In beide werken, maar met name in de choreografie voor de voorstelling in de Barbican Hall, werd deze volleerde verhalenverteller geconfronteerd met een nieuwe reeks uitdagingen. “Toen ik Steve Reich ontmoette, hadden we het over het ‘abstracte’. Ik geloof daar niet in, maar Steve wel. Hij schreef zijn partituur, en toen ik ze hoorde, kon ik het verhaal niet vinden. Dat overkomt me nooit. Ik weet het verhaal in de muziek altijd terug te vinden. Dus bestond het verhaal erin dat ik geen verhaal kon vinden”.

Het lijkt wel alsof dit Khans moment is – en dat hij het talent en de toewijding heeft om het ten volle te benutten. “Ik vroeg Sylvie Guillem waarom ze met me wilde werken, en ze zei: ‘Jij staat met één voet in de traditie en met de andere in de toekomst – dus jij bent het heden.’”

© Sarah Frater

19 – 21 juin / juni 2008

Wings of Wax © Joris Jan Bos

NEDERLANDS DANS THEATER 1

Excellence est le mot qui vient immédiatement à l'esprit lorsqu'on évoque le Nederlands Dans Theater 1. La compagnie de La Haye est l'une des plus demandées sur les scènes internationales. Pour son retour à Bruxelles, elle propose trois chorégraphies récentes qui mettent en valeur le talent de ses danseurs. Anders Hellström, son directeur artistique, évoque ce qui fait la particularité de cette troupe d'artistes hors du commun. — *Uitmundendheid is het eerste wat men intuïtief met het Nederlands Dans Theater 1 associeert. Het dansgezelschap uit Den Haag is een van de meest gevraagde compagnieën van de internationale danswereld. Voor de terugkeer naar Brussel worden drie choreografieën opgevoerd die het talent van de dansers in het licht stellen. Anders Hellström, artistiek directeur, vertelt ons wat deze buitengewone dansers zo uitzonderlijk maakt.*

Les conversations animées qui fusent dans la Green Room sont marquées par un tel mélange de langues que j'en viens vite à douter de la réalité. S'agit-il d'une conférence de l'ONU? Ou sont-ce vraiment les coulisses du Nederlands Dans Theater, dans son port d'attache de La Haye?

D'après Anders Hellström, le directeur artistique du NDT1, au moins une vingtaine de nationalités différentes sont représentées parmi les danseurs. «Parfois je me mets à compter les pays», me dit-il en souriant. «Et comme j'arrive généralement à vingt ou vingt-deux, je réalise à quel point le NDT est une compagnie recherchée par les danseurs. Quand nous faisons passer des auditions pour notre section junior, le NDT2, des centaines de candidats arrivent de tous les coins du monde. Des jeunes dont le but est de rejoindre notre troupe majeure. Tout en sachant que c'est sans garantie de réussite, bien sûr. Le processus n'est pas automatique. Mais malgré cela, ils pensent que c'est un endroit exceptionnel – une compagnie exceptionnelle – et sont prêts à quitter leur famille et leurs amis pour en faire partie.»

Son propre accent confère une intensité particulière à ses paroles. Car Anders Hellström est suédois, et même si sa carrière de danseur l'a conduit en Allemagne – d'abord au Hamburg Ballet, puis au Ballett Frankfurt –, il est ensuite rentré au pays pour assumer la direction artistique du Gothenburg Ballet (de 1999 à 2002). Il aurait pu rempiler pour une autre période de trois ans – et il y serait sans doute encore aujourd'hui, étant donné qu'il a réussi à faire redémarrer la compagnie Gothenburg. Troupe de ballet classique traditionnelle à l'origine, elle s'est maintenant imposée comme un groupe contemporain avec un impressionnant répertoire, dont des chorégraphies de William Forsythe, Jiří Kylián,

In de Groene Kamer wordt zo'n levendige mix van talen gesproken dat ik het niet kan laten om even te checken – zit ik hier op de ene of andere VN-conferentie? Of bevind ik me wel degelijk achter het podium in de thuisbasis van het Nederlands Dans Theater in Den Haag?

Volgens de artistiek directeur van het NDT1, Anders Hellström vertegenwoordigen de dansers minstens een twintigtal nationaliteiten. «Soms tel ik de landen wel eens», vertelt hij lachend. «En dan besef ik – want doorgaans kom ik uit bij twintig, tweeëntwintig – dat NDT een gezelschap is waar dansers wel degelijk deel van willen uitmaken. Wanneer we audities organiseren voor onze juniorafdeling, NDT2, komen er honderden deelnemers uit alle delen van de wereld op af. Jonge mensen die de kans krijgen om - hun uiteindelijke doel - deel uit te maken van het hoofdgezelschap hier. Al is dat natuurlijk geen garantie. Het is geen automatisch proces. Maar toch beschouwen ze dit als een speciale plaats – een speciaal gezelschap – en verlaten ze familie en vrienden om er deel van te kunnen uitmaken».

Zijn eigen accent verleent zijn woorden een extra dimensie: Anders Hellström is Zweed, en hoewel zijn eigen danscarrière hem naar Duitsland bracht – eerst naar het Hamburg Ballet en daarna naar het Ballett Frankfurt – keerde hij daarna weer naar huis terug, waar hij (van 1999 tot 2002) de artistieke leiding van het Gothenburg Ballet overnam. Hij had nog eens voor drie jaar kunnen tekenen – en zou er waarschijnlijk nog altijd hebben gezeten, want hij had het Gothenburgse gezelschap nieuw leven ingeblazen en omgevormd van een traditioneel klassiek gezelschap tot een eigentijds ensemble met een sterk repertoire met werken van onder meer William Forsythe, Jiří Kylián, Nacho Duato en Jacopo

Nacho Duato et Jacopo Godani. Mais Anders a suivi une autre voie. Il est venu à La Haye.

Aujourd’hui, après quatre années passées aux commandes du NDT1, Hellström admet qu’il a toujours la nostalgie de l’hiver suédois – la neige, le froid vif et mordant, la lumière du Nord qui plonge les paysages dans une austère beauté. Mais quand il parle du NDT1 – son passé, le présent et le futur –, tout dans sa voix, les attitudes de son corps et les expressions de son visage clame sa passion. Comme tous les autres nomades talentueux qui ont rejoint la compagnie, Hellström a été envoûté par cette force qui s’appelle le Nederlands Dans Theater – des liens dont la puissance semble d’ailleurs le surprendre.

«Déjà quatre ans, vraiment?» s’interroge-t-il en marquant une pause pour calculer. «Hm... c’est déjà plus que le temps passé au Gothenburg, et je ne m’en suis même pas rendu compte. Je pensais que cela faisait moins longtemps, et je ne sais pas comment expliquer cela... Trop occupé pour compter les jours? Oui, certainement. Ici, le travail est si intense que

vous n’avez pas l’occasion de sentir passer le temps. Ou alors, c’est peut-être que tout est tellement génial? C’est probablement ça.» Et il commence à raconter ce que cela signifie de venir tous les jours dans un environnement où la créativité est comme un courant électrique enrichissant auquel tout le monde se connecte. «C’est une ambiance très spéciale, et cela contribue à rendre la compagnie telle qu’elle est: unique, selon moi, et pourtant excitante, que ce soit pour les spectateurs ou les participants. Vous savez que le NDT existe depuis près de cinquante ans maintenant. Il était au départ un groupe contestataire (en 1959), et puis il s’est développé – en particulier après

Godani. Maar hij volgde een andere weg en kwam in Den Haag terecht.

Na vier jaar aan het roer van NDT1 geeft Hellström toe dat hij nog steeds hunkert naar de Zweedse winters – omwille van de sneeuw, de bijtend kille lucht, het noordelijke licht dat het landschap zo’n strenge schoonheid verleent. Maar wanneer hij over NDT1 praat – het verleden, heden en de toekomst ervan – vertellen zijn stem, lichaamstaal en gelaatsuitdrukking stuk voor stuk hetzelfde verhaal. Net als alle andere getalenteerde reizigers die in dit gezelschap zijn terechtgekomen, raakte Hellström volledig in de ban van het Nederlands Dans Theater – en het verbaast hem bijna hoe sterk zijn band met het gezelschap wel is. “Is het echt al vier jaar geleden?”, vraagt hij, en zwijgt dan even om terug te tellen. “Hmmm – dat is langer dan ik in Gothenburg ben geweest, en weet u, het voelt niet zo aan. Ik zou gedacht hebben dat het korter was, dat ik hier veel minder lang ben. En dat kan ik niet uitleggen... Te druk om de dagen te tellen? Ja, natuurlijk.

Het werk hier is zo intensief dat je niet merkt hoe snel de tijd voorbijgaat. Of misschien is het wel omdat ik het hier echt naar mijn zin heb? Dat zal het wel zijn”. En hij begint te praten over wat het betekent om elke dag weer in een omgeving te komen waar creativiteit wel secundaire elektrische stroom lijkt waarop iedereen zich aansluit. “De atmosfeer hier is heel bijzonder, en een deel van wat het gezelschap maakt tot wat het is – uniek, zou ik zeggen, en nog steeds bijzonder spannend, zowel om naar te kijken als om er deel van uit te maken. Weet u, NDT bestaat al bijna vijftig jaar. Het gezelschap begon als opstandige groep (in 1959) en je zou kunnen zeggen dat het

que Jiří Kylián en soit devenu la force motrice dans les années 1970. Finalement, il a acquis la réputation de chef de file de la danse contemporaine. Ce qui comporte aussi un risque imprévu. Au fil des ans, tant de belles pièces ont été créées ici – un répertoire qui a été dansé partout dans le monde, que le public a adoré, que les festivals et les producteurs se sont arraché... Quand je suis arrivé ici, j’ai vu que nous pourrions facilement continuer à tourner et tourner avec ces créations du passé, pendant longtemps encore – mais cela transformerait le NDT1 en musée. Ce n’est pas le genre de risque qui est utile ou créatif. Bien que nous soyons fiers de notre passé et ne voulions certainement pas le minimiser, il importe de trouver de nouvelles voies pour continuer à être le Nederlands Dans Theater authentique. Il faut alimenter notre réalité: être un lieu où la créativité à tous les niveaux est notre mode de vie quotidien. C’est ainsi que nous continuons à attirer les artistes, les danseurs, les chorégraphes grâce auxquels notre travail est toujours en première ligne. Et croyez-moi, le groupe que nous avons maintenant est vraiment tout à fait formidable.»

Mary Brennan
WorldWideDanceUk.com



Anders Hellström © Joris-Jan Bos

naarmate het evolueerde – en vooral nadat Jiří Kylián in de jaren 1970 de drijvende kracht werd – steeds algemener werd beschouwd als gevestigde leider op het vlak van hedendaagse dans. Dat brengt natuurlijk een onverwacht risico met zich mee. Er gingen hier in de loop der jaren immers als zovele mooie stukken in première – stukken die over de hele wereld worden gedanst en populair waren bij het publiek, werken waarnaar festivals en producers uitdrukkelijk vroegen. En toen ik hier voor het eerst kwam, merkte ik dat we gemakkelijk met deze stukken uit het verleden op tournee zouden kunnen blijven gaan. We zouden dat zelfs heel, heel lang kunnen rekken – maar dan zouden we van NDT1 een museum maken. En dat is niet het soort risico dat nuttig of creatief genoemd kan worden. Dus, hoewel we trots zijn op ons verle-

den en we het nooit zouden willen minimaliseren, is het toch belangrijk dat we nieuwe manieren vinden om echt onszelf te zijn, het Nederlands Dans Theater. Om ervoor te zorgen dat we een plaats blijven waar creativiteit op elk niveau – elk niveau – onze dagelijkse werkwijze blijft. En op die manier kunnen we nog steeds kunstenaars, dansers en choreografen aantrekken die ons werk op de voorgrond blijven plaatsen. En geloof me, de groep die nu hier is, is inderdaad bijzonder, bijzonder hoogstaand”.

Mary Brennan
WorldWideDanceUk.com

Danse <i>Dans</i> NEDERLANDS DANS THEATER I	Tar and Feathers Chorégraphie & décors <i>Choreografie & decors</i> Jiří Kylián Musique <i>Muziek</i> Wolfgang Amadeus Mozart, Dirk Haubrich Piano <i>Piano</i> Tomoko Mukaiyama Costumes <i>Kostuums</i> Joke Visser Éclairages <i>Belichting</i> Mikki Kunttu
Coprésentation <i>Copresentatie</i> La Monnaie <i>De Munt</i> & Théâtre National Avec l’aide de la LOTERIE NATIONALE <i>Met de steun van de NATIONALE LOTERIJ</i>	Signing Off Chorégraphie <i>Choreografie</i> Lightfoot León Musique <i>Muziek</i> Philip Glass Décors & costumes <i>Decor en kostuums</i> Paul Lightfoot & Sol León Éclairages <i>Belichting</i> Tom Bevoort
19 & 20 juin <i>juni</i> 2008 – 20:15 21 juin <i>juni</i> 2008 – 15:00 Théâtre National	Tickets <i>Tickets</i> 40 € – 30 €
Wings of Wax Chorégraphie <i>Choreografie</i> Jiří Kylián Musique <i>Muziek</i> John Cage, Philip Glass, Johann Sebastian Bach, Heinrich Ignaz Franz von Biber Costumes <i>Kostuums</i> Joke Visser Décors & éclairages <i>Decors & belichting</i> Michael Simon	



SPRING IS BACK!

Giardino Galante (Falling Garden) / Installation and Photo by Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger
Chiesa San Stae, Biennale di Venezia 2003

JOYCE DIDONATO

Non contents de diriger et d’interpréter *Médée* de Luigi Cherubini, Christophe Rousset et Les Talens Lyriques donnent également à la Monnaie un concert d’airs d’opéras de Haendel. Il fallait une voix à la hauteur de l’événement. Joyce DiDonato interprète donc des figures parmi les plus belles et les plus fortes de l’univers du compositeur baroque. Un enregistrement sera réalisé à cette occasion (disponible chez EMI cet automne). La mezzo-soprano américaine évoque pour MMM son parcours et ce qui l’attache à la musique de Haendel. — *Christophe Rousset et Les Talens Lyriques vertolken niet alleen Médée van Luigi Cherubini, maar brengen eveneens een concertprogramma met opera-aria’s van Handel. Ontbrak nog een stem op het niveau van dit evenement. Dus vertolkt Joyce DiDonato enkele van de mooiste en sterkste figuren uit het universum van de barokcomponist. Naar aanleiding van dit concert wordt een opname gerealiseerd (in de herfst beschikbaar bij EMI). De Amerikaanse mezzosopraan vertelt over haar parcours en over hetgeen haar aantrekt in de muziek van Handel.*

Votre nom, DiDonato, laisse supposer des racines italiennes. Avez-vous été en contact avec l’opéra dès votre jeune âge?

En fait, ma famille vient d’Irlande, mais je suis mariée avec un Italien. L’influence latine vient donc de l’extérieur, je ne l’ai pas dans le sang, malheureusement. Cependant, les sentiments, les émotions et les couleurs que l’on trouve dans la langue et la musique latines romantiques m’ont toujours paru familiers. Je n’ai pas grandi dans le milieu de l’opéra, mais quand j’ai commencé à étudier la musique, je suis devenue une vraie fan. Petite fille, je rêvais de devenir chanteuse pop. L’opéra ne m’attirait pas. Beaucoup plus tard, quand j’ai compris comment on pouvait développer une voix, quelle émotion profonde et quelle maturité étaient nécessaires pour lui donner vie, je me suis mise à adorer l’opéra. Sur scène, j’étais comme en état d’ivresse, et j’ai été complètement aspirée par cet univers de musique et de passion.

En 1998, vous étiez l’une des lauréates du concours Operalia fondé par Plácido Domingo. Cet événement fut-il important pour vous et pour votre carrière?
Tout à fait. C’est là que mon futur manager m’a entendue pour la première fois, et c’est ce qui m’a introduite dans le milieu lyrique européen (le concours s’était déroulé à Hambourg). Ce concours m’a réellement ouvert beaucoup de perspectives. Mais le plus fantastique, c’est qu’en tant que lauréate j’ai pu monter sur scène avec Domingo et chanter avec lui

Een naam als DiDonato doet Italiaanse roots vermoeden. Kwam u al van jongsaf aan in contact met opera?

Eigenlijk komt mijn familie uit Ierland maar ik ben getrouwd met een Italiaan. Latijnse invloed komt dus eerder van buitenaf en zit mij dus jammer genoeg niet in het bloed. Maar de gevoelens, emoties en kleuren die je vindt in de romantische Latijnse taal en muziek, schenen mij altijd erg vertrouwd. Ik ben niet met opera opgegroeid maar ben een echte fan van het genre geworden toen ik muziek begon te studeren. Als klein meisje droomde ik ervan een popzangeres te worden. Opera trok me hoegenaamd niet aan. Maar veel later, toen ik begreep hoe je een stem kan laten klinken en welke diepe emotie en maturiteit nodig zijn om ze tot leven te brengen, ben ik heel veel van opera gaan houden. Eens ik op het toneel stond was het als een roes en werd ik volledig in deze wereld van muziek en passie opgezogen.

In 1998 was u een van de laureaten van de Plácido Domingo’s Operalia wedstrijd. Was dat een belangrijk moment voor u en uw carrière?
Absoluut. Mijn latere manager hoorde me er voor het eerst en ik werd in de Europese operawereld geïntroduceerd (de wedstrijd vond toen in Hamburg plaats). Die wedstrijd opende werkelijk heel wat perspectieven. Maar het meest fantastische was dat ik, als een van de winnaars, op de scène mocht staan met Domingo en met hem het duet Adalgisa-Pollione

le duo Adalgisa-Pollione de *Norma* de Bellini. Même dans une carrière remplie de moments exaltants, cela restera toujours une expérience inoubliable.

Vous vous êtes bâti une solide réputation de chanteuse rossinienne. C’est un compositeur auquel vous resterez fidèle?

Dès mes débuts à Houston, j’ai interprété un répertoire varié, y compris des œuvres du XX^e siècle, et ce principe guide toujours mes choix artistiques. Rossini me va comme un gant et a été pour moi une magnifique carte de visite dans de nombreux théâtres. J’espère que ses opéras feront toujours partie de mon répertoire. Mais une des raisons pour lesquelles j’interprète toujours avec plaisir des rôles rossiniens, c’est précisément parce que ce ne sont pas les seuls que je chante. Revenir à Rossini après un répertoire ardu, c’est comme se rafraîchir avec une boisson pétillante.

Vous proposez un programme entièrement consacré à Haendel. Est-ce un compositeur plus difficile à chanter que Rossini?

Et comment! C’est la musique la plus difficile que j’aie jamais eu à chanter (avec Bach), parce qu’elle est extrêmement ardue sur le plan technique, mais aussi à cause des implications émotionnelles. On ne peut pas chanter une aria de Haendel sans s’investir totalement dans le texte (qui est en outre constamment répété) et entrer dedans avec émotion et engagement. Il est impossible de faire les choses à moitié ou de faire semblant, et c’est pour cela justement que j’aime infiniment cette musique. Je crois très fort au programme que je présente à la Monnaie; je sens qu’il me va à la perfection, parce qu’il me permet de montrer tout ce dont je suis capable comme chanteuse et interprète. Je sais que le public est cultivé et apte à apprécier un programme inhabituel et audacieux, et j’espère donc sentir son soutien et son enthousiasme.

uit Bellini’s *Norma* zingen. Zelfs na een carrière vol opwindende momenten zal dat altijd een onvergetelijk hoogtepunt blijven.

U heeft al een grote reputatie opgebouwd als Rossini-zangeres. Is dat een componist die u wil trouw blijven?

Van bij het begin van mijn carrière in Houston heb ik een gevarieerd repertoire vertolkt, zelfs met 20^{ste}-eeuwse werken en dat schema blijft mijn artistieke keuzes bepalen. Rossini ligt me uitstekend en bezorgde me een schitterende introductie in veel theaters. Ik hoop dat zijn opera’s altijd een deel van mijn repertoire zullen blijven uitmaken. Maar een van de redenen waarom ik altijd weer zo graag verschillende Rossini-rollen vertolk, is precies omdat ze niet de enige zijn die ik zing. Naar Rossini terugkeren na een veeleisend repertoire is zich laven aan een bruisende drank.

U brengt een volledig Handel-programma. Is Handel moeilijker te zingen dan Rossini?

En of! Het is de moeilijkste muziek die ik ooit te zingen kreeg (naast Bach), omdat de technische eisen enorm zijn maar ook omwille van de emotionele implicaties. Je kan geen Handel-aria brengen zonder je volledig te investeren in de tekst (die bovendien voortdurend herhaald wordt) en die met emotie en engagement te doordringen. Je kan echt geen half werk leveren of doen alsof en juist daarom houd ik ontzettend veel van die muziek. Ik geloof heel erg in het programma dat ik in de Munt breng en ik voel dat het mij perfect ligt omdat het toelaat alles te tonen wat ik als zanger en vertolker kan brengen. Ik weet dat het publiek erudiet is en een ongewoon en gedurfd programma kan waarderen en ik hoop dan ook dat ik hun steun en omarming zal voelen.



Joyce DiDonato © Shiela Rock

Comment avez-vous choisi les différents extraits? Est-ce que ce sont des rôles que vous avez déjà interprétés sur scène? Il y a certains rôles, comme Dejanira, Sesto et Ariodante, que j'ai déjà interprétés sur scène, mais comme ce programme – qui sera enregistré sur CD – est consacré à un thème particulier, «Furore», je ne pouvais me limiter à ces opéras. Nous voulons présenter des personnages qui ont à voir, d'une manière ou d'une autre, avec la fureur et la folie, ce qui ne signifie pas que tous les airs seront «furieux». Nous interpréterons par exemple plusieurs airs d'un même personnage, illustrant ainsi son évolution ou ses sentiments fluctuants, comme ceux de Medea dans *Teseo*. Ce sera un kaléidoscope passionnant, avec ces airs langoureux, désespérés, déchirants dans lesquels Haendel excellait, à côté des arias rageuses, fougueuses et palpitantes où les personnages sont sur le point de tout perdre. J'ai envie d'aller vraiment au fond de ces passages psychologiques que Haendel écrit comme nul autre: la femme repoussée et méprisée, l'amant jaloux, l'âme égarée et perdue. C'est une chose formidable, cette musique qui vous touche le cœur et vous coupe le souffle.

Quelles sont vos attentes vis-à-vis du public? C'est une question difficile, car on ne sait jamais d'avance comment un public va réagir à votre interprétation. Je trouverais fabuleux, évidemment, que les gens, après certains airs, se mettent debout et expriment leur enthousiasme à pleins poumons. Mais à d'autres moments, le fait qu'ils n'applaudissent pas de peur de briser l'atmosphère serait un plus grand compliment encore.

Propos recueillis par Erna Metdepenninghen

Hoe heeft u de verschillende fragmenten gekozen? Zijn het rollen die u al op het toneel heeft vertolkt? Enkele partijen zoals Dejanira, Sesto en Ariodante heb ik al op het toneel vertolkt, maar aangezien dit programma – dat ook op cd zal worden opgenomen – als specifiek thema “Furore” heeft, kon ik mij niet beperken tot die opera’s. Wij willen personages voorstellen die op een of andere manier met woede en razernij te maken hebben, wat echter niet betekent dat alle nummers “furieus” zullen zijn. Zo laten we verschillende aria’s van één personage horen die de evolutie ervan illustreren en de wisselende gevoelens weerspiegelen zoals bv. van Medea in *Teseo*. Er zal een boeiende afwisseling zijn van de smachtende, wanhopige, hartverscheurende nummers waarin Handel uitblonk naast de woedende, wilde en opwindende aria’s waarin de personages alles dreigen te verliezen. Ik wil deze psychologische fragmenten die Handel als geen ander vorm kan geven – de versmade en verachte vrouw, de jaloerse minnaar, de verdwaalde en verloren ziel – werkelijk doorgronden. Ik vind het fantastisch wanneer de muziek je hart beroert en je de adem beneemt.

Wat verwacht u van het publiek? Dat is een moeilijke vraag, want je kan nooit op voorhand weten hoe een bepaald publiek zal reageren op een vertolking. Ik zou het natuurlijk fantastisch vinden indien ze na bepaalde nummers zouden rechtspringen en luidkeels hun waardering uiten. Maar op andere momenten zou het feit dat ze niet applaudisseren omdat ze bang zijn de sfeer te breken, een nog groter compliment zijn.

Opgetekend door Erna Metdepenninghen

Récital <i>Recital</i> JOYCE DIDONATO George Frideric Handel <i>Furore</i>	Programme <i>Programma</i> Extraits des opéras <i>Operafragmenten uit</i> Hercules, Teseo, Imeneo, Admeto, Serse, Ariodante
19 & 22 avril <i>april</i> 2008 – 20:00 La Monnaie <i>De Munt</i>	Durée <i>Duur</i> ca. 1.40' (1 entracte <i>1 pauze</i>)
Direction musicale <i>Muzikale leiding</i> Christophe Rousset Mezzo Joyce DiDonato	Tickets <i>Tickets</i> 10 € – 15 € – 20 € – 25 € – 30 € – 35 €
Les Talens Lyriques	

DE MUNT LA MONNAIE
STEFAN HERHEIM ANISH KAPOOR
IAN BOSTRIDGE STÉPHANE DEGOUT OLGA GURYAKOVA
AKRAM KHAN JULIETTE BINOCHÉ
CLAUDE DEBUSSY
ROMEO CASTELLUCCI & SOCIÉTAS RAFFAELLO SANZIO
SASHA WALTZ MARK WIGGLESWORTH
GIOACHINO ROSSINI
DEBORAH WARNER CARLO RIZZI
ANNE TERESA DE KEERSMAEKER JOAN FONT
ANTONÍN DVORÁK
PIERRE AUDI ED SPANJAARD
SANDRINE PIAU ANDREA ROST WERNER VAN MECHELEN
BENJAMIN BRITTEN
SOPHIE KARTHÄUSER JENNIFER LARMORE SALLY MATTHEWS
MARC MINKOWSKI JOACHIM SCHLOEMER
2008 2009 DE MUNT LA MONNAIE
FRANCESCO CAVALLI
PATRICK DAVIN ANTONY GORMLEY
DIRK ROOFTHOFT SILVIA TRO SANTAFÉ OMAR EBRAHIM
GYÖRGY LIGETI
ALEX OLLÉ & LA FURA DELS BAUS
GAETANO DONIZETTI
JULIAN REYNOLDS MICHAEL SCHÖNWANDT
GUY CASSIERS SIDI LARBI CHERKAOUI
KRIS DEFOORT
HARTMUT HAENCHEN GUY JOOSTEN
MICHAELA KAUNE NINO MACHAIDZE ELENA MOSUC
WOLFGANG AMADEUS MOZART
SZYMON BRZÓSKA BARBARA HANNIGAN VIVIANE DE MUYNCK
PAUL DANIEL CHRISTOF LOY
ADAM FISCHER HERBERT WERNICKE
LA MONNAIE DE MUNT

SINFONIA ESPANSIVA

MICHAEL SCHØNWANDT

Enfant déjà, il connaissait par cœur *Maskerade*, l’opéra de Carl Nielsen. Et quand, en 1965, âgé de douze ans, il vit et entendit à la télévision Leonard Bernstein diriger la *Sinfonia espansiva*, ce fut le début d’une relation toute particulière à cette œuvre. Le chef d’orchestre danois Michael Schønwandt évoque dans cet entretien l’immense vitalité de la *Troisième symphonie* de Nielsen.

Als kind kende hij Carl Nielsens opera Maskerade al uit zijn hoofd. En toen hij in 1965, op zijn twaalfde, Leonard Bernstein de Sinfonia espansiva hoorde en zag dirigeren, was dat het begin van een bijzondere relatie tot Nielsens werk. Een gesprek met de Deense dirigent Michael Schønwandt, over de indrukwekkende vitaliteit van Nielsens Derde Symfonie.

Pourriez-vous m’expliquer cette relation spéciale qui unit les Danois à Carl Nielsen ?

Carl Nielsen est *le* compositeur danois par excellence. Ce fils d’un musicien de village, aux origines modestes, est devenu une icône nationale. On perçoit cette évolution dans ses six symphonies aussi : il commence dans un style très national romantique pour terminer dans un genre totalement moderniste. Pour nous, les Danois, Nielsen est un compositeur à la fois très sérieux, élitiste et le plus populaire du pays. Il a écrit des centaines de chansons que tous connaissent et chantent. C’est Nielsen qui a créé cette «mélodie danoise typique», qui nous semble avoir toujours existé.

Qu’est-ce qui fait aujourd’hui l’intérêt de Nielsen pour le public européen ?

D’abord, Nielsen possède une voix très personnelle. Ensuite, c’est un compositeur très intéressant sur le plan harmonique et mélodique. Ainsi, sa façon d’établir et de développer les tonalités est très caractéristique. À cet égard, la *Sinfonia espansiva* est particulièrement intéressante, surtout au niveau du développement harmonique qui s’étend sur toute l’œuvre. Nielsen a toujours essayé d’introduire dans ses compositions bien plus que la seule musique. Il n’a certes jamais eu l’intention de baser son écriture sur un programme philosophique, pourtant ses œuvres sont toujours fortes, empreintes d’une vitalité immense. Peut-être est-ce dans la *Sinfonia espansiva* que l’on sent le mieux cette dimension : elle parle de la vie, du désir de vivre.

Kunt u me iets vertellen over de bijzondere verhouding van de Denen met Carl Nielsen?

Carl Nielsen is simpelweg *de* Deense componist. Zijn vader was dorpsmuzikant. Hij heeft zich uit een eenvoudig milieu opgewerkt, en is uitgegroeid tot een nationaal icoon. Die ontwikkeling vind je terug in zijn zes symfonieën: hij begint heel nationaal-romantisch en eindigt heel modernistisch. Wij Denen hebben aan Nielsen enerzijds een heel serieuze, elitaire componist, en anderzijds is hij gewoon de populairste componist van Denemarken. Hij heeft honderden liederen geschreven, die iedereen kent en zingt. De “typisch Deense melodie”, waarvan iedereen denkt dat die altijd al bestond, is van Nielsen afkomstig.

Wat maakt het werk van Nielsen zo interessant voor het Europese publiek?

Aan de ene kant heeft Nielsen een heel eigen geluid, en aan de andere kant is hij ook harmonisch en melodisch gezien een heel interessante componist. De manier waarop hij tonaliteit vormt en ontwikkelt, is heel karakteristiek. Wat dat betreft is de *Sinfonia espansiva* erg interessant, vooral de harmonische ontwikkeling die door dat stuk loopt. Nielsen heeft er altijd naar gestreefd méér in zijn composities te stoppen dan alleen muziek. Het was nooit zijn bedoeling om een programmatisch, filosofisch werk te schrijven, maar toch heeft zijn muziek enorme zeggingskracht en vitaliteit. Dat blijkt misschien nog wel het duidelijkst uit de *Sinfonia espansiva*: daar merk je dat het hem om het leven gaat, om de wil om te leven.

Vous avez dit un jour que la musique de Nielsen est à la fois très accessible et pourtant d’une grande complexité. Comment cela se traduit-il ?

La musique de Nielsen est très tonale, mélodique, chaleureuse, ce qui invite à l’écoute. Quant à la complexité, elle se retrouve dans son écriture et surtout dans son pathos. Ainsi, dans le deuxième mouvement de la *Sinfonia espansiva*, «j’entends» cette ambiance pathétique, et c’est cette idée d’ombre et de lumière et de conscience que je trouve très particulière, très personnelle.

Pourquoi Nielsen est-il encore à ce jour un compositeur peu joué ?

Difficile à dire. Le langage musical de Nielsen est très personnel; sa spécificité ne réside pas dans sa nationalité, même s’il s’agit d’un compositeur national, ne serait-ce que parce qu’il a profondément marqué le langage mélodique danois. Je le perçois cependant comme beaucoup moins typé que Sibelius, qui bien que Finlandais, écrivait à l’allemande. Cette écriture le rendait plus accessible au grand public parce que sa musique était plus facile à classer.



Michael Schønwandt © Martin Mydtskov Rønne

On pouvait plus facilement lui accoler une étiquette ?

Oui, c’est peut-être cela le problème : il est très difficile d’étiqueter la musique de Nielsen. D’une manière ou d’une autre, nous réfléchissons tous en termes de catégories, peut-être parce que l’on croit avoir compris quelque chose quand on a pu coller une étiquette et dire: «Cette musique, c’est un peu du...». À cet égard, Nielsen déçoit: il n’a jamais été un deuxième Brahms, ni un Sibelius.

Vous entretenez une relation très personnelle avec la *Sinfonia espansiva*.

Tout à fait. Lorsque j’ai entendu cette symphonie pour la première fois, ce fut comme une expérience-clé. J’avais douze ans en 1965 et Leonard Bernstein avait obtenu le prix musical Léonie Sonning, l’une des récompenses les plus prestigieuses au Danemark dans ce domaine. À cette occasion, il avait dirigé la troisième symphonie de Nielsen. J’ai vu ce concert

U heeft eens gezegd dat Nielsens muziek tegelijkertijd toegankelijk en uiterst complex is. Waaruit blijkt dat?

Nielsens muziek is heel tonaal, heel melodieus, heel warmbloedig, wat natuurlijk zeer uitnodigend is voor de luisteraar. De complexiteit ligt in zijn manier van componeren, en dan vooral in zijn pathos. In het tweede deel van de *Sinfonia espansiva* bijvoorbeeld, hoor ik echt een fenomenale pathetische stemming. Dat idee van licht en schaduw en bewustzijn vind ik heel bijzonder en iets heel persoonlijks.

Waarom wordt Nielsens werk maar zo weinig gespeeld?

Dat is moeilijk te zeggen. Nielsen heeft een heel eigen muzikale taal. Dat eigene is niet in de eerste plaats iets Deens, maar toch is Nielsen ook nadrukkelijk een nationaal componist – om de eenvoudige reden dat hij een beslissende invloed heeft gehad op onze Deense muzikale taal. En toch beschouw ik Nielsen veel minder als een nationaal componist dan bijvoorbeeld Sibelius. Die was wel weliswaar een Fin, maar heeft zich sterk laten

inspireren door de Duitse manier van componeren – waarmee hij binnen het bereik van een groot publiek kwam, omdat het zijn muziek gemakkelijker te plaatsen maakte.

Het is dus gemakkelijker om hem een etiket op te plakken?

Ja, misschien is dat het wel: het is heel moeilijk Nielsens muziek een etiket op te plakken. Op een of andere manier denken we waarschijnlijk allemaal in hokjes. Misschien omdat het gemakkelijker is om te geloven dat je iets begrepen hebt, als je het van een etiket hebt voorzien en kunt zeggen: “Deze muziek klinkt *bijna* zoals...” Bij Nielsen vang je dan bijna altijd bot. Want hij is nergens een tweede Brahms, en al evenmin een Sibelius.

U heeft ook een persoonlijke band met de *Sinfonia espansiva*.

Ja, dat klopt. Toen ik de symfonie voor het eerst hoorde, was dat een beslissende ervaring. Ik was twaalf toen Leonard Bernstein in 1965 de Léonie Son-

à la télévision et ce fut une expérience formidable, pour le public dans la salle comme pour tous ceux qui étaient devant leur téléviseur. C’était une percée pour la musique de Nielsen, une exécution qui a fait s’écrouler des murs. J’entretiens pour ma part une relation particulière avec cette symphonie aussi en raison de son incroyable côté physique, sa grande vitalité.

Vous connaissiez déjà Nielsen à l’âge de douze ans ?
Nous avons déjà chanté ses chansons à l’école, nous connaissions son nom. À dix ans, je connaissais déjà par cœur presque chaque note de son opéra *Maskerade* parce que je l’avais déjà vu près d’une vingtaine de fois. C’est pour cela que la musique de Nielsen revêt pour moi une signification particulière.

La *Sinfonia espansiva* est-elle la symphonie de Nielsen que vous choisissez si l’on vous demande de diriger l’une de ses œuvres ?
Les troisième et quatrième symphonies sont les plus accessibles si l’on veut découvrir la musique de Nielsen. Elles sont très puissantes et très directes dans leur expression, on les comprend sur-le-champ. Ses deux premières symphonies sont magnifiques aussi mais peut-être moins personnelles tandis que les deux dernières sont extrêmement complexes, profondément marquées par les frustrations de Nielsen, offrant ainsi une tout autre vue sur son œuvre. C’est pour ces raisons que je préfère diriger les troisième et quatrième symphonies devant un public qui ne connaît pas très bien la musique de Nielsen.

Propos recueillis par Babette Karner

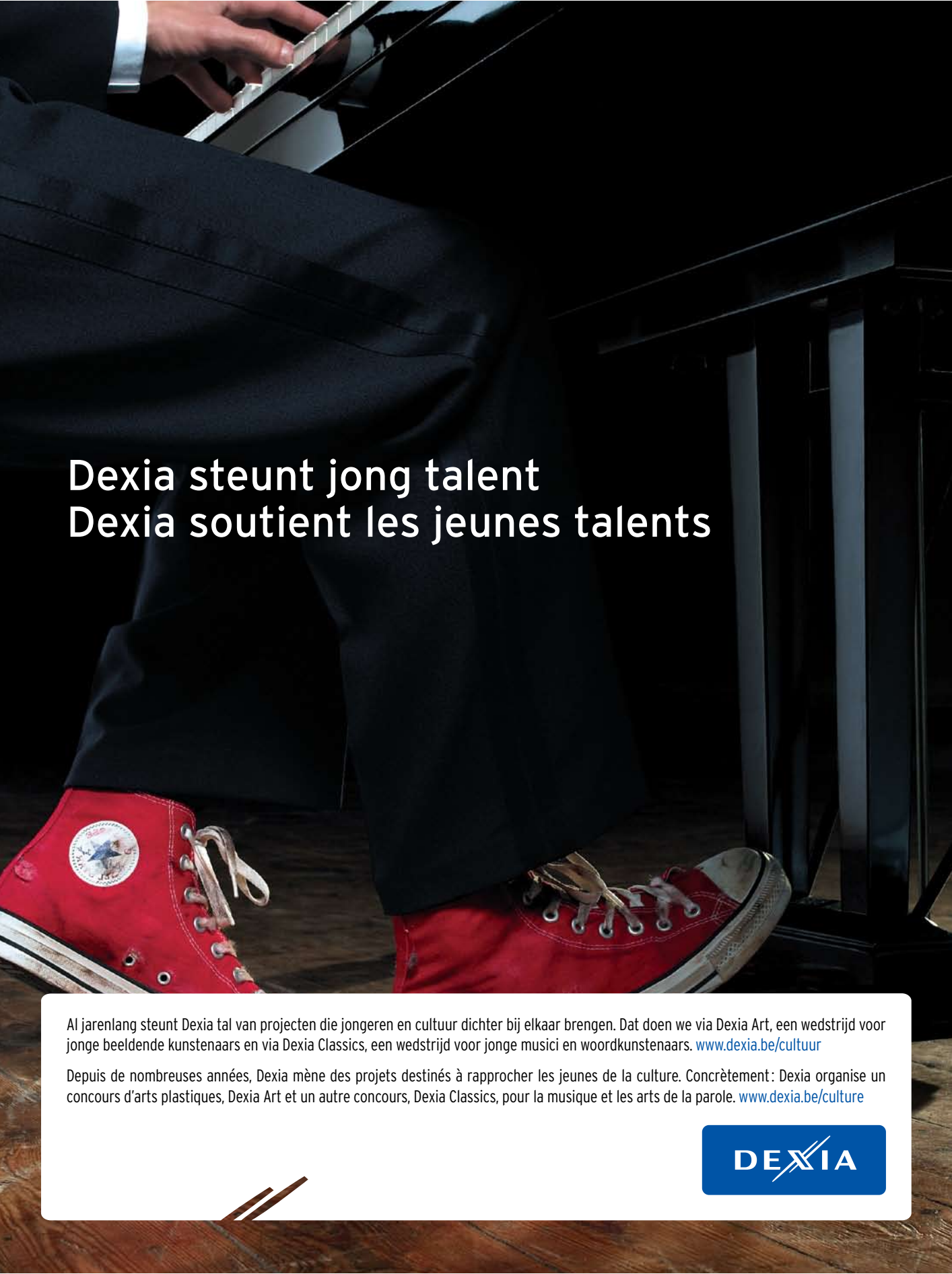
ningprijs kreeg, een van de belangrijkste muzikale onderscheidingen van Denemarken. Ter gelegenheid daarvan dirigeerde hij Nielsens derde symfonie. Ik zag het op de televisie, en het was een overweldigende ervaring – niet alleen voor de mensen in de zaal, maar ook voor iedereen die voor de televisie zat. Het was een doorbraak voor Nielsens muziek, een uitvoering die muren omver wierp. Sindsdien had ik grote belangstelling voor die derde symfonie. Ook omdat ze zo ongelooflijk fysiek is, en zoveel positieve levenskracht uitstraalt.

Kende u Nielsen op uw twaalfde ook al bewust?
Jazeker, op school zongen we zijn liederen al, en werd zijn naam ook nadrukkelijk genoemd. Toen ik tien was, kende ik zijn opera *Maskerade* vrijwel noot voor noot uit mijn hoofd, omdat ik hem toen al bijna twintig keer gezien had. Daarom heeft Nielsens muziek in mijn leven altijd een grote betekenis gehad.

Wanneer men u vraagt welke symfonie u het liefst dirigeert, kiest u dan voor de *Sinfonia espansiva*?
Voor wie de muziek van Nielsen wil leren kennen, zijn de symfonieën drie en vier de meest toegankelijke. Ze hebben een grote uitdruktingskracht en ze zijn heel direct, je begrijpt ze meteen. Zijn eerste twee symfonieën zijn ook heel goed, maar misschien zijn die wat minder persoonlijk, en de laatste twee zijn allebei zo complex en zo getekend door de frustraties in Nielsens leven, dat ze een heel andere ingang tot zijn werk bieden. Voor een publiek dat het werk van Nielsen nog niet zo goed kent, dirigeer ik daarom het liefst de derde en de vierde symfonie.

Opgetekend door Babette Karner

Concert <i>Concert</i> Sinfonia espansiva Nielsen, Horneman, Mendelssohn-Bartholdy	Orchestre symphonique de la Monnaie <i>Symfonieorkest van de Munt</i>
26 avril <i>april</i> 2008 – 20:00 Palais des Beaux-Arts <i>Paleis voor Schone Kunsten</i>	Christian Frederik Emil Horneman Gurre (1901) Felix Mendelssohn-Bartholdy Violinkonzert e-moll, op.64 (1844) Carl Nielsen “Sinfonia espansiva”, Symphonie Nr.3, op.27 (1910-11)
Direction musicale <i>Muzikale leiding</i> Michael Schönwandt Violon <i>Viool</i> Akiko Suwanai Soprano Virginie Pochon Baritone Wolfgang Holzmair	Introduction par Benoît Jacquemin <i>Inleiding door Liesbeth Segers</i>
Tickets <i>Tickets</i> 10 € – 15 € – 20 € – 25 € – 30 € – 35 €	



Dexia steunt jong talent Dexia soutient les jeunes talents

Al jarenlang steunt Dexia tal van projecten die jongeren en cultuur dichter bij elkaar brengen. Dat doen we via Dexia Art, een wedstrijd voor jonge beeldende kunstenaars en via Dexia Classics, een wedstrijd voor jonge musici en woordkunstenaars. www.dexia.be/cultuur

Depuis de nombreuses années, Dexia mène des projets destinés à rapprocher les jeunes de la culture. Concrètement : Dexia organise un concours d'arts plastiques, Dexia Art et un autre concours, Dexia Classics, pour la musique et les arts de la parole. www.dexia.be/culture



MAGDALENA KOŽENÁ DOROTHEA RÖSCHMANN

Dorothea Röschmann et Magdalena Kožená donneront le 4 mai prochain un récital en duo, avec Malcolm Martineau au piano. Entre deux répétitions, Magdalena Kožená nous propose un avant-goût de ce concert et nous fait partager sa passion pour le lied. — *Op 4 mei vertolken Dorothea Röschmann en Magdalena Kožená een duo-recital, samen met pianist Malcolm Martineau. Tussen twee repetities door blikt Magdalena Kožená vooruit op het recital en toont ze zich een bevlogen verdedigster van het liedgenre.*

Les récitals en duo ne sont pas tellement fréquents, entre autres raisons parce que le répertoire est assez limité. Est-ce qu'ils demandent une autre approche qu'un récital en solo?

Sur le plan vocal, il n'y a pratiquement pas de différence, pour ne pas dire aucune, si ce n'est qu'on peut donner plus d'ampleur à l'aspect musique de chambre des œuvres présentées. Disons qu'un récital en duo est un grand moment de plaisir chambriste! J'ai beaucoup chanté dans des chœurs de chambre et, dans ce répertoire, l'impression d'harmonie et la fusion de toutes les voix constituent évidemment un beau défi. C'est une expérience que j'exploite dans un récital en duo.

Nombre de duos de Mendelssohn, Schumann et Brahms abondent en tournures mélodiques et harmoniques inspirées du folklore. À quel point Dvořák est-il populaire? On l'a longtemps considéré comme un représentant typique de l'école nationale tchèque, mais il semble qu'aujourd'hui, on l'aborde de plus en plus comme un compositeur dans la grande tradition austro-allemande du XIX^e siècle.

Ce n'est pas si facile de tracer une frontière nette. Sa musique de chambre instrumentale et ses symphonies sont plutôt tributaires de cette tradition germanique et en particulier de Brahms. Mais on perçoit dans ses lieder des influences typiquement moraves, à commencer par le choix du texte. L'opéra et le lied, parce qu'ils partent du texte, sont évidemment des véhicules idéaux lorsqu'on veut grossir le trait nationaliste ou patriotique, plus que la musique instrumentale. Vous savez, on parle parfois de l'âme slave: c'est difficile d'expliquer ce que cela signifie exactement, mais je la retrouve en tout cas dans les lieder et les duos de Dvořák!

Même si les récitals de lieder semblent susciter un intérêt croissant, le lied reste un genre réservé aux

Duo-recitals komen niet zo vaak voor, ondermeer omdat het repertoire eerder beperkt is. Vraagt een duo-recital om een andere aanpak dan een solorecital?

Vocaal gezien is er nauwelijks verschil, om niet te zeggen geen, maar je kunt het kamermuziekgehalte in de werken die je brengt wel opdrijven. Laat ons zeggen dat een duo-recital één groot *chambristisch* plezier is! Ik heb veel in kamerkoren gezongen en in dat repertoire is het aanvoelen van harmonie en het laten versmelten van alle stemmen natuurlijk een grote uitdaging. Die ervaring neem ik graag mee naar een duo-recital.

Heel wat duetten van Mendelssohn, Schumann en Brahms bevatten tal van folkloristisch aandoende melodische en harmonische wendingen. Hoe volks is Dvořák? Hij werd immers lange tijd beschouwd als een typisch vertegenwoordiger van de Tsjechische Nationale School, maar inmiddels lijkt men hem steeds meer te benaderen als een componist die deel uitmaakt van dé grote Oostenrijks-Duitse traditie in de 19^{de} eeuw.

Het is niet zo eenvoudig om daarin een duidelijke grens te trekken, vind ik. Zijn instrumentale kamermuziek en het symfonisch oeuvre leunen eerder aan bij die Germaanse traditie, in het bijzonder bij Brahms. Anderzijds merk je in de liederen wel typisch Moravische invloeden, die al beginnen bij de tekstkeuze; juist omdat ze vanuit tekst vertrekken vormen opera en lied natuurlijk het uitgelezen vehikel om nationalistische of patriottistische trekjes uit te vergroten, eerder dan instrumentale muziek. Weet je, men spreekt al wel eens over de Slavische ziel: het is moeilijk om te verwoorden wat dat precies betekent, maar in de liederen en duetten van Dvořák vind ik die wel terug!

Hoewel de belangstelling voor liedrecitals lijkt te stijgen, blijft het lied een genre voor fijnproevers. Heden-

connaisseurs. Aujourd'hui, on cherche de plus en plus souvent à le présenter dans un nouvel emballage: on a vu des récitals dansés et joués, faisant intervenir le multimédia ou donnés dans des lieux insolites. Que pensez-vous de cette évolution?

Je ne suis certainement pas contre, mais il faut chaque fois se demander si ces procédés rendent la chose plus intéressante. L'opéra comporte une part visuelle importante, ce qui le rend beaucoup plus accessible que le lied à la plupart des auditeurs. Beaucoup de gens assimilent le lied à un truc ennuyeux, auquel ils ne comprennent rien. D'une certaine manière, c'est caractéristique de notre société en général: comme un récital de lieder est fortement axé sur le texte, cela demande une certaine préparation et une ouverture d'esprit de la part du public. Un récital de lieder n'est pas servi sur un plateau comme un épisode de *Friends*. Mais je ne veux pas rejeter la responsabilité qui nous incombe en tant qu'interprètes: le répertoire du lied est tellement beau et riche qu'il mérite un plus large public; alors, si certains ajouts scéniques peuvent rehausser l'intérêt du public pour ce genre musical, je suis toute prête à participer. D'un autre côté, l'aspect intime est profondément caractéristique du lied: on peut aussi raconter une histoire de manière captivante, sans en faire un spectacle visuel. Ce sens de la nuance et de la souplesse forme l'essence du lied: tant que les chanteurs, les compositeurs, les pianistes et les éventuels metteurs en scène garderont cela à l'esprit, vous pourrez présenter les lieder au public sous n'importe quel emballage!

Propos recueillis par STM

Récital | *Recital*
MAGDALENA KOŽENÁ & DOROTHEA RÖSCHMANN
Mendelssohn-Bartholdy, Wolf, Brahms, Saint-Saëns,
Gounod, Fauré, Duparc, Dvořák

4 mai | *mei* 2008 – 20:00
La Monnaie | *De Munt*

Mezzo Magdalena Kožená
Soprano Dorothea Röschmann
Piano Malcolm Martineau

daagse uitvoerders gaan steeds vaker op zoek naar nieuwe gedaantes voor het genre: we zagen al gedanst en geacteerd recitals, het gebruik van multimedia en uitvoeringen op onverwachte plaatsen. Hoe kijkt u aan tegen die evolutie?

Ik ben er zeker niet tegen, hoewel je iedere keer opnieuw de vraag moet stellen of zulke hulpmiddelen de boel ook daadwerkelijk interessanter maken. Opera heeft een belangrijk visueel aspect, waardoor het veel toegankelijker is voor de meeste luisteraars dan lied. Veel mensen associëren het lied met een droge bedoening waar ze niets van snappen. In zekere zin typeert dat onze maatschappij in het algemeen: omdat een liedrecital zo op tekst gericht is, vraagt het de nodige voorbereiding en openheid van het publiek. Bij een liedrecital word je niet zo makkelijk op je wenken bediend als bij een heruitzending van *Friends*. Ik wil de verantwoordelijkheid die we als vertolkers dragen zeker niet van me afschuiven: het liedrepertoire is zó mooi en rijk dat het een groter publiek verdient, dus als bepaalde scenische ingrepen ertoe leiden dat het publiek een hernieuwde interesse voor het genre toont, werk ik daar zeker graag aan mee. Anderzijds is het intieme aspect erg eigen aan het liedgenre: als je iemand een

verhaaltje vertelt, kun je dat toch ook op een spannende manier zonder allerlei visueel spektakel doen? Die zin voor nuance, kleurschakeringen en flexibiliteit vormt de essentie van het liedgenre: zolang zangers, componisten, pianisten en eventueel regisseurs dat in acht nemen, kun je liederen in eerder welke gedaante aan een publiek presenteren!

Opgetekend door STM

Programme | *Programma*
Lieder de | *Lieder van* Hugo Wolf, Henri Duparc
Duets de | *Duetten van* Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms, Camille Saint-Saëns, Charles Gounod, Gabriel Fauré, Antonín Dvořák

Tickets | *Tickets* 10 € – 15 € – 20 € – 25 € – 30 € – 35 €

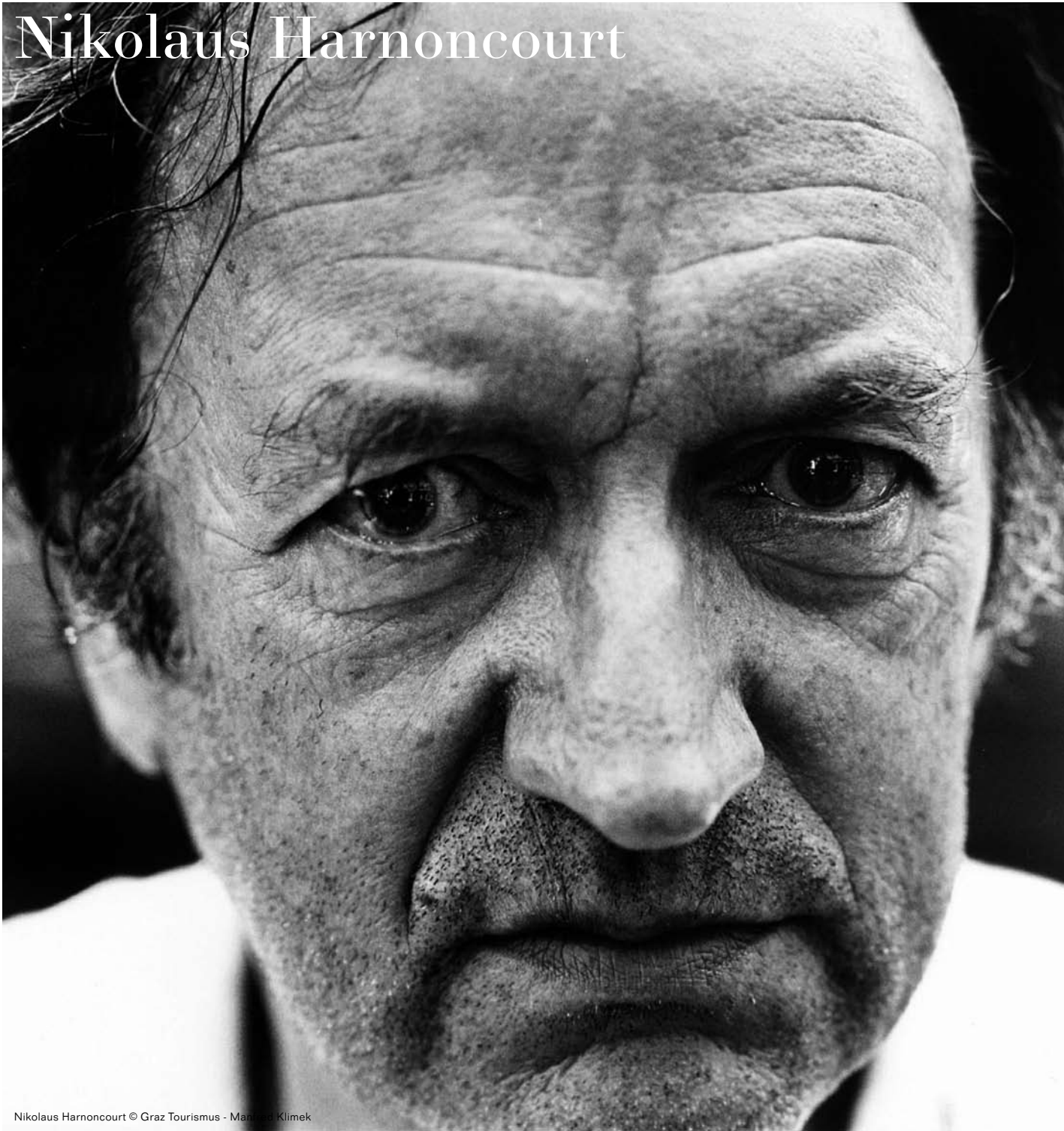


Magdalena Kožená © Kasskara



Dorothea Röschmann © Jim Rakete

Nikolaus Harnoncourt



Nikolaus Harnoncourt © Graz Tourismus - Marko Klimek

Concert | *Concert*
SZENENAUS GOETHES FAUST
Robert Schumann

Production | *Productie* Bozar

21 avril | *april* 2008 – 20:00
Palais des Beaux-Arts | *Paleis voor Schone Kunsten*

Direction musicale | *Muzikale leiding* Nikolaus Harnoncourt

Faust Christian Gerhaher
Gretchen Dorothea Röschmann
Mephisto Alastair Miles

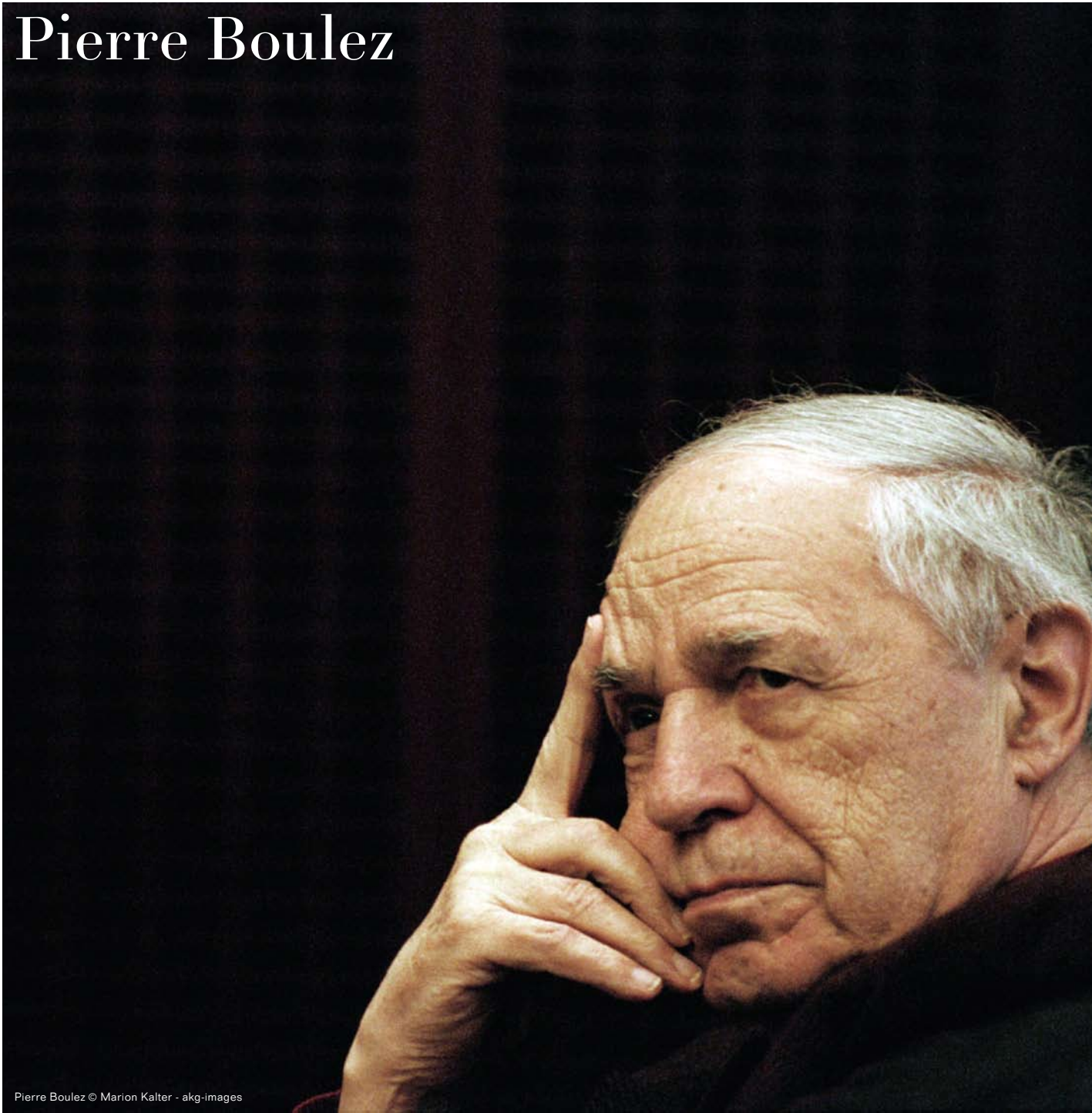
Soprano Mojca Erdmann
Alto Birgit Remmert
Alto Elisabeth von Magnus
Tenore Werner Güra
Basso Franz-Josef Selig

Koninklijk Concertgebouworkest
Groot Omroepkoor & Nationaal Kinderkoor

Programme | *Programma*
Robert Schumann Szenen aus Goethes Faust, WoO.3 (1844-1853)

Tickets | *Tickets* www.bozar.be – 02 507 82 00

Pierre Boulez



Pierre Boulez © Marion Kalter - akg-images

Concert | *Concert*
PIERRE BOULEZ I & II
Schönberg, Bartók, Stravinsky, Boulez, Pintscher

Coproduction | *Coproductie* Bozar & Klara Festival van Vlaanderen

6 & 7 mai | *mei* 2008 – 20:00
Palais des Beaux-Arts | *Paleis voor Schone Kunsten*

Direction musicale | *Muzikale leiding* Pierre Boulez
London Symphony Orchestra
BBC Singers

Tickets | *Tickets* www.bozar.be - 02 507 82 00

6 mai | *mei* 2008
Piano | *Piano* Pierre-Laurent Aimard, Tamara Stefanovitch
Arnold Schönberg, Fünf Orchesterstücke, op.16
Béla Bartók, Concerto pour 2 pianos | *Concerto voor 2 piano's*, BB.121
Igor Stravinsky, Le Chant du rossignol
Pierre Boulez, Notations (1-7)

7 mai | *mei* 2008
Baritono Peter Fried
Mezzo Michelle De Young
Arnold Schönberg, Die glückliche Hand, op.18
Matthias Pintscher, Towards Osiris
Béla Bartók, Le Château de Barbe-Bleue | *Blauwbaards Burcht*, op.11, BB.62

La belle est la bête.

BMW Série 6
Coupé
Cabrio



Le plaisir
de conduire

BMW Série 6 Nouvelle Génération : la première voiture de sport à motorisation diesel.

Belle, elle l'a toujours été, et ses lignes finement retouchées ne font qu'augmenter son aura. Mais sous l'élégance sportive de sa robe, la BMW Série 6 Nouvelle Génération, Coupé ou Cabrio, cache plus que jamais le tempérament d'un authentique pur-sang. En plus de tout nouveaux moteurs essence, elle dispose maintenant d'une redoutable motorisation diesel déjà légendaire. Ce fabuleux 6 cylindres doté d'un turbo à suralimentation à double étage développe 286 ch, mais se contente de 6,9 litres/100km. La BMW Série 6 Nouvelle Génération bénéficie aussi des technologies BMW EfficientDynamics.

BMW EfficientDynamics englobe toutes les actions visant à réduire constamment la consommation et les émissions de CO₂, tout en renforçant les qualités sportives, le dynamisme et les performances typiques des motorisations BMW. Modèles disponibles: BMW 630i Coupé, BMW 650i Coupé, BMW 635d Coupé, BMW M6 Coupé, BMW 630i Cabrio, BMW 650i Cabrio, BMW 635d Cabrio et BMW M6 Cabrio.

BMW Serenity Essential : à partir de € 545 TVAc, un montant que vous ne payez qu'une seule fois, votre BMW Série 6 sera entretenue pendant 4 ans ou 80.000 km (première limite atteinte). Renseignez-vous auprès de votre Partenaire BMW agréé. BMW Financial Services vous propose des formules financières novatrices, que vous soyez particulier ou professionnel. Pour plus de renseignements, appelez le 03 890 51 06. Votre BMW bénéficie durant 5 ans des services de mobilité BMW Mobile Care. Plus de détails sur www.bmw.be/mobilecare

 DONNONS PRIORITÉ À LA SÉCURITÉ.

Informations environnementales: www.bmw.be

Consommation moyenne (l/100km)/émission CO₂ (g/km): 15,2-6,9/366-183

G&CO

OLIVIER MESSIAEN RICHARD STRAUSS

Il y a cent ans naissait l'un des plus grands compositeurs du XX^e siècle. Kazushi Ono nous présente l'originalité et l'importance d'Olivier Messiaen alors qu'il s'apprête à diriger ses *Couleurs de la Cité Céleste* et deux œuvres de Richard Strauss à la tête de l'Orchestre de la Monnaie. La spiritualité particulière du compositeur français à la lumière de la sagesse orientale du chef japonais. — *Honderd jaar geleden werd een van de grootste 20ste-eeuwse componisten geboren. Aan het hoofd van het Symfonieorkest van de Munt dat hij dirigeert in Couleurs de la Cité Céleste, - en in twee werken van Richard Strauss - eert Kazushi Ono de originaliteit en het belang van Olivier Messiaen. De aparte spiritualiteit van de Franse componist in het licht van de oosterse wijsheid van de Japanse dirigent.*

Associer Richard Strauss et Olivier Messiaen, ce n'est pas vraiment des plus évidents...

Couleurs de la Cité Céleste de Messiaen est une œuvre exceptionnelle, aux mille teintes, tels les vitraux d'une cathédrale colorant la lumière qui nous inonde. Elle contient des éléments exotiques, par exemple ce chant d'oiseau dont Messiaen a transcrit la partition lors d'un séjour à Bali, mais tout s'intègre dans une structure plus globale, évoquant une cathédrale. Ce chatolement trouve sa contrepartie dans les couleurs du poème symphonique de Strauss, dont la forme est claire, certes, mais dont l'essentiel réside dans l'intégration de différentes parties ayant chacune leur propre couleur. Le premier propos du programme est donc indubitablement l'intégration des couleurs.

Chez Messiaen, ces couleurs sont, en un sens, inexistantes et invisibles, semblant évoquer un univers au-delà du réel. Dans le finale de *Ein Heldenleben*, on trouve d'ailleurs cet élan vers l'absolu : après une vie héroïque vient la vie éternelle. Sur le plan humain, Strauss est habituellement considéré comme un réaliste ayant fait un grand nombre de compromis dans sa vie privée, notamment au niveau politique ... Toutefois, dans sa dimension musicale, il touche à un monde qui échappe à cette réalité – par exemple dans les *Vier letzte Lieder*, les *Metamorphosen*, ou encore dans le finale de *Die Frau ohne Schatten* et de *Ein Heldenleben*.

On sait que Messiaen était profondément croyant. Ses *Couleurs de la Cité Céleste* peuvent-elles être con-

De combinatie van Richard Strauss en Olivier Messiaen is niet de meest evidente...

Couleurs de la Cité Céleste van Messiaen is een uniek werk met duizenden kleuren, als een glasraam van een kathedraal, waardoor licht van verschillende kleuren op ons valt. Er zitten ook exotische elementen in zoals de vogelzang die Messiaen noteerde op het eiland Bali, maar alles werd geïntegreerd in een overkoepelende structuur alsof het een kathedraal was. Dit spel van duizenden kleuren heeft zijn tegenhanger in de kleuren van het straussiaanse symfonische gedicht, dat zeker een duidelijke vorm heeft, maar waarin vooral de integratie van verschillende delen met een eigen kleur essentieel is. Een eerste rode draad doorheen dit programma is dus zeker de integratie van kleuren.

Bij Messiaen gaat het om kleuren, maar in zekere zin zijn dit onwezenlijke, onzichtbare kleuren, verwijzingen naar een wereld die voorbij de reële wereld ligt. Ook in het slot van *Ein Heldenleben* kan je de opgang naar het absolute zien: na het heldenleven kan je komt het eeuwige leven. Gewoonlijk wordt Strauss op menselijk vlak als een realist beschouwd die in zijn persoonlijk leven tal van compromissen heeft gesloten, onder meer op politiek vlak... Maar hij bereikt op muzikaal vlak – bijvoorbeeld in de *Vier letzte Lieder* en in de *Metamorphosen* maar ook in het slot van *Die Frau ohne Schatten* en van *Ein Heldenleben* – een andere wereld buiten deze realiteit.

Messiaen staat bekend als een diepgelovig componist.

sidérées comme un morceau de musique religieuse, ce que suggère le titre?

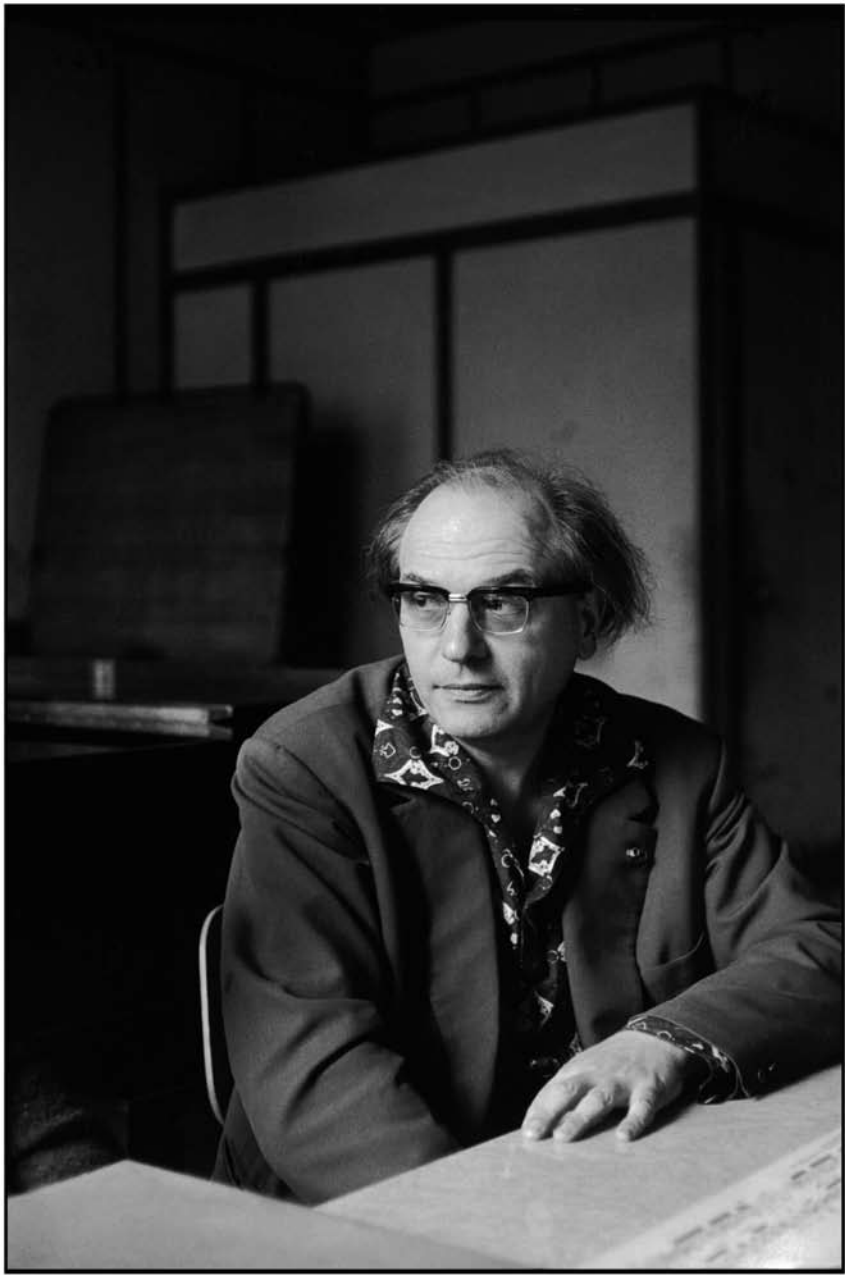
Un être humain se pose inmanquablement des questions sur la mort – d’où vient-on, où va-t-on, disparaît-on complètement...? Dans ce sens, je pense que chacun touche à une dimension religieuse. Pour moi, cela n’a rien à voir avec les religions institutionnalisées telles que le catholicisme, le bouddhisme ou l’islam. C’est une attitude religieuse générale, que je refuse de mettre sur le même plan que la religion. Cette pièce ne parle pas de pratiques religieuses, mais de questionnements qui relient les êtres entre eux. Cette musique est le reflet d’un univers qui échappe à notre imagination. Je sais que Messiaen était un fervent catholique. Toutefois, je conçois aisément que les Européens ne considèrent pas *Couleurs de la Cité Céleste* comme une œuvre catholique mais plutôt comme une œuvre universelle, et je sais qu’en Orient également, elle parle à l’imagination.

Messiaen était fasciné par l’Orient. Il a écrit cette œuvre en 1963, un an après son premier voyage au Japon... En effet. Je crois que, sur ce plan, Messiaen a trouvé son pendant en la personne de Toru Takemitsu: chacun à sa façon, ces deux compositeurs illustrent la manière dont on parvient au XX^e siècle à jeter des ponts entre les cultures orientale et européenne. Partant d’une base typiquement occidentale, Messiaen intègre des éléments de la gamme pentatonique ou

Mag je zijn *Couleurs de la Cité Céleste* bestempelen als religieuze muziek, zoals de titel suggereert?

Een mens stelt zich sowieso vragen over de dood, waar kom je vandaan en waar ga je heen, en of je misschien volledig verdwijnt... Op die manier is, denk ik, iedereen in zeker opzicht religieus. Dit heeft voor mij niets te maken met geïnstitutionaliseerde godsdiensten zoals katholicisme, boeddhisme of islam. Het is een algemene, religieuze houding die niet gelijk te schakelen is met godsdienst. Ik denk dat dit stuk niet over godsdienst maar wel over religie spreekt. Voor mij verklankt deze muziek een wereld die we ons niet kunnen inbeelden. Ik weet dat Messiaen diepgelovig was en uitgesproken katholiek. Maar ik kan me voorstellen dat zelfs Europeanen *Couleur de la Cité Céleste* niet als een katholiek maar als een universeel stuk ervaren, en ik weet dat het ook in de oosterse wereld tot de verbeelding spreekt.

Messiaen was trouwens gefascineerd door het Oosten en schreef dit stuk in 1963, het jaar na zijn eerste reis naar Japan... Inderdaad. Ik denk dat Messiaen op dat vlak een tegenhanger gevonden heeft in Toru Takemitsu: beide componisten tonen - elk van hun kant - op voorbeeldige wijze hoe men er in onze wereld, in onze tijd, in kan slagen om een brug te slaan tussen de oosterse en de westerse cultuur. Messiaen vertrekt van een typisch westers fundament maar integreert elementen uit de pentatoniek of vogelgeluiden uit



© Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos

des chants d’oiseaux balinais; Takemitsu, quant à lui, bien que très influencé par la musique française, a toujours conservé un vocabulaire typiquement oriental. Tous deux réalisent une fusion des deux mondes. À notre époque, il me semble essentiel que la musique contribue elle aussi à une forme d’échange et de fusion entre les différentes cultures!

Cela en faisait-il un phénomène de la tradition occidentale?

Messiaen était très actif dans le mouvement de la musique nouvelle à Donaueschingen, et plus tard avec Stockhausen et Boulez. Il participait donc dans une large mesure à la création des nouvelles tendances de la musique contemporaine. D’autre part il était organiste, et donc profondément lié à l’église et à la musique religieuse. Ses œuvres sont fortement teintées de cette tradition – on retrouve notamment l’influence de Bach, Reger et même Saint-Saëns. À cet égard, il se distinguait de nombreux compositeurs «nouvelle vague». Alors que d’autres, comme Stockhausen, Nono et Boulez, sont considérés comme des «iconoclastes» s’opposant à la tradition, Messiaen, par son vécu et sa carrière d’organiste, reste lié à l’ancienne culture traditionnelle – pas tant au romantisme qu’aux traditions classique et baroque, rappelant Debussy, Stravinsky et Bartók... Cependant, le vocabulaire de base de Messiaen reste occidental.

L’ensemble de *Couleurs...* est très particulier: un piano, trois clarinettes, dix cuivres et six percussions. De quelles couleurs pare-t-il sa Cité céleste?

J’ai souvent exécuté cette œuvre en même temps que les *Oiseaux exotiques* de Messiaen. Toutes deux sont exceptionnelles parce qu’elles ne comptent que des cuivres, des percussions et un piano, sans le moindre instrument à cordes dont il évite clairement le romantisme et la sensibilité. Son imagination étant centrée sur quelque chose au-delà de la réalité, quelque chose d’absolu, il n’y a plus de gravité ni de poids physique. Les instruments doivent pouvoir bouger en toute liberté, à l’écart de toute passion humaine. L’inspiration de base et la vision fondamentale de Messiaen résident dans des tonalités et des intensités nettement délimitées, des sonorités claires, qu’il obtient grâce à cette distribution.

Comment le *Duett-Concertino* de Strauss s’intègre-t-il dans ce programme?

Au cours de cette saison symphonique, je souhaite aussi donner aux excellents musiciens de notre orchestre l’occasion de jouer en solistes. C’est pourquoi nous avons programmé le *Duett-Concertino* pour clarinette, basson, harpe et violons, une œuvre

Bali; Takemitsu daarentegen werd sterk beïnvloed door de Franse muziek, maar toch blijft zijn eigen vocabularium typisch oosters. Beiden bereiken in zekere zin een fusie van twee werelden. Het lijkt mij een heel belangrijk gegeven in deze tijd dat er ook via de muziek een vorm van uitwisseling en fusie bereikt wordt tussen verschillende culturen...!

Was hij daarmee een buitenbeentje van de westerse traditie?

Messiaen was erg actief in de nieuwe-muziek-beweging in Donaueschingen, later samen met Stockhausen en Boulez. Hij bepaalde dus zelf in sterke mate wat er zich afspeelde in de nieuwste tendenzen van de hedendaagse muziek. Maar hij was ook organist en daardoor erg verbonden met de kerk en met de traditie van de kerkmuziek. Je vindt in zijn muziek heel wat elementen terug uit die traditie, zoals invloeden van Bach, Reger en zelfs Saint-Saëns. Hierin verschilt hij van veel componisten uit de nieuwere stromingen. Terwijl anderen, zoals Stockhausen, Nono en Boulez, worden beschouwd als «vernietigers» die zich afzetten tegen de traditie, blijft Messiaen door zijn achtergrond en zijn carrière als organist ingebed in de oude, traditionele cultuur - niet zozeer de romantische, maar wel de klassieke en de barokke traditie, evenals die van Debussy, Stravinsky en Bartók... Maar doorheen dit alles blijft Messiaens basisvocabularium heel westers...

Het ensemble van *Couleurs...* is heel bijzonder: piano, drie klarinetten, tien koperblazers en zes slagwerkers. Met welke kleuren schildert hij zijn Heilige Stad?

Ik heb dit stuk vaak uitgevoerd samen met Messiaens *Oiseaux exotiques*. Beide stukken zijn buitengewoon omdat ze alleen blazers, slagwerk en piano hebben, en geen strijkers. Hij ontwijkt duidelijk de romantiek en gevoeligheid van de strijkersklank. Omdat zijn verbeelding zich richt op iets dat voorbij de realiteit ligt, op iets absoluuts, betekent dit ook dat er geen zwaartekracht, geen fysisch gewicht is. De instrumenten moeten zich volledig vrij kunnen bewegen, los van de menselijke passies. Duidelijk omlinnde toonhoogten en intensiteiten, heldere klanken, dat is de fundamentele visie, de basisinspiratie van Messiaen, en die vindt hij in deze bezetting.

Hoe past Strauss’ *Duett-Concertino* in dit programma?

Een andere hoofdlijn die ik wilde uitwerken binnen de symfonische programmering van dit seizoen is dat ik de excellente musici van ons orkest als solist aan bod wilde laten komen. Daarom brengen we dit zelden uitgevoerde *Duett-Concertino* voor klari-

néoclassique de style relativement baroque, rarement jouée. Strauss l’a composée deux ans avant sa mort, à l’époque des *Metamorphosen*. Mais tandis que les *Metamorphosen* font référence à tout ce qui se trouve au-delà de la réalité, avec ce *Concertino*, Strauss s’attaque de nouveau à la réalité de son quotidien. Pour moi, cette œuvre et les *Metamorphosen* constituent une partie de son testament spirituel, et donc sa manière de jeter un regard rétrospectif sur la vie.

Ce programme se veut-il représentatif de la musique du XX^e siècle? Ce programme présente en effet trois directions totalement différentes qui ont caractérisé la musique du XX^e siècle, marquée à ses débuts par un romantisme wagnérien tardif, dont *Ein Heldenleben* est tout à fait représentatif. Peu après la Première Guerre mondiale, on assiste à l’émergence de nouveaux styles, dont le *Duett-Concertino* de Strauss est une illustration. On termine par les *Couleurs de la Cité Céleste* de Messiaen, symbole de l’esthétique de l’après-Seconde Guerre mondiale. Mais malgré tout ce qui les distingue stylistiquement, ces trois œuvres sont reliées par un mot : «beyond», la grande inconnue, l’au-delà!

Propos recueillis par RP

Concert | *Concert*
EIN HELDENLEBEN
Richard Strauss, Olivier Messiaen

15 juin | *juni* 2008 – 20:00
Palais des Beaux-Arts | *Paleis voor Schone Kunsten*

Direction musicale | *Muzikale leiding* Kazushi Ono
Piano | *Piano* Jan Michiels
Clarinete | *Klarinet* Ivo Lybeert
Basson | *Fagot* Dirk Noyen

net, fagot, harp en strijkers, een neoklassiek stuk in een soort barokstijl. Het is een stuk uit Strauss’ laatste levensperiode, gecomponeerd twee jaar voor zijn dood, uit dezelfde periode als de *Metamorphosen*. Maar terwijl hij in de *Metamorphosen* peilt naar alles wat voorbij de realiteit ligt, snijdt hij met dit *Concertino* opnieuw de realiteit van zijn dagelijkse leven aan. Voor mij maakt dit stuk samen met de *Metamorphosen* deel uit van zijn geestelijk testament en is het dus zijn manier om terug te kijken op het leven.

Mag je stellen dat dit programma een staalkaart van de muziek uit de 20ste eeuw is?

Dit programma toont inderdaad drie totaal verschillende richtingen die zich in de 20ste-eeuwse muziek ontwikkelden. De eeuw begint met een wagneriaans laatromantisme waarvan *Ein Helden-*

leben een exponent en een toppunt is. Kort na de Eerste Wereldoorlog komen de neostijlen tot bloei, en daarvan vinden we een voorbeeld in Strauss’ *Duett-Concertino*. Tot slot is er Messiaens *Couleurs de la Cité Céleste*, symbool van de esthetica van na de Tweede Wereldoorlog. Maar ondanks alle stilistische verschillen zijn deze drie werken verbonden door één sleutelwoord: “beyond”, het grote onbekende, het hiernamaals !

Opgetekend door RP

Orchestre symphonique de la Monnaie
Symfonieorkest van de Munt

Richard Strauss *Ein Heldenleben*, op.40, TrV.190 (1897-1898)
Olivier Messiaen *Couleurs de la Cité Céleste*, I/46 (1963)
Richard Strauss *Duett-Concertino für Klarinette, Fagott und Streichorchester*, TrV.293 (1947)

Introduction par Gilles Remy | *Inleiding door Steven Marien*

Tickets | *Tickets* 10 € – 15 € – 20 € – 25 € – 30 € – 35 €



Richard Strauss © Lebrecht Music & Arts

Invest for Life

Uw kapitaal was nog nooit zo goed beschermd.

Met een fonkelend rendement, dankzij uw makelaar.

Allianz. Financiële oplossingen van A tot Z.

Invest for Life is een levensverzekering van het type tak 21 van Allianz.
Allianz Belgium n.v. - Lakensestraat 35 - 1000 Brussel - Tel.: +32 2 214.61.11 - BTW: BE0403.258.197 - RPR Brussel - Verzekeringmaatschappij toegelaten onder codenummer 0097 om alle takken «Levens» en «niet-Levens» te bedoeften.
K.B. 04/07/79 - B.S. 14/07/79 - K.B. 19/05/95 - B.S. 16/09/95, tak 26 (CBFA 22/08/06 - BS 28/08/06).

WINTERREISE HANS ZENDER

Depuis 1993, le nom de Hans Zender est associé avant tout à *Winterreise, eine komponierte Interpretation*, une œuvre remarquable dans laquelle il nous donne sa vision du magistral cycle de lieder de Schubert datant de 1827. Dans un entretien avec MMM, le compositeur évoque son travail avec enthousiasme, partage son point de vue sur l’interprétation musicale au sens large du terme et son attachement au patrimoine musical européen... — *Sinds 1993 wordt Zender echter voornamelijk geassocieerd met Winterreise, eine komponierte Interpretation, zijn opmerkelijke visie op Schuberts magistrale liedcyclus uit 1827. Tijdens een gesprek met MMM weidt Hans Zender enthousiast uit over zijn werk, zijn kijk op muziekinterpretatie in de brede zin van het woord en zijn verknochtheid aan het Europese klankpatrimonium...*

Le public bruxellois connaît Hans Zender (Wiesbaden, 1936) surtout en sa qualité de chef d’orchestre: entre 1987 et 1989, il a dirigé l’Orchestre de la Monnaie pour une série d’opéras et de concerts tandis que son opéra *Stephen Climax* y était à l’affiche en 1990. Si son style compositionnel ne peut se résumer en quelques mots, on peut néanmoins affirmer que le dialogue avec des œuvres du passé demeure une constante dans son parcours. Ainsi, en 1986, il réalisa des adaptations de quatre pièces pour chœur de Franz Schubert; en 1991, ce fut le tour de cinq préludes de Claude Debussy; et en 1997, il arrangea une fantaisie de Robert Schumann.

«Toute forme de notation est déjà la transcription d’une pensée abstraite», écrivait Feruccio Busoni dans *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, un essai qu’il termina en 1916 et qui sert depuis lors de référence pour quiconque souhaite aborder l’arrangement musical d’un point de vue plus philosophique. Busoni poursuit en affirmant, à l’instar de Platon, qu’il existerait une «musique originelle», dont toute organisation du son est une forme possible. Vous composez, dirigez, interprétez, arrangez... tous ces aspects sont-ils l’expression d’une seule idée abstraite?

Tout à fait, et ce qui m’intrigue tout particulièrement à cet égard, c’est la dimension historique de l’interprétation. Plus une pièce a été composée il y a longtemps, plus nous la voyons d’un autre œil et

Bij het Brusselse publiek geniet Hans Zender (Wiesbaden, 1936) vooral bekendheid als dirigent: van 1987 tot 1989 leidde hij het Muntorkest tijdens enkele opera- en concertproducties en in 1990 stond ook zijn opera *Stephen Climax* op de affiche. Zenders compositiestijl is niet eenduidig te vatten, maar de dialoog met tal van muzikale tradities vormt wel een constante in zijn oeuvre. In 1986 bewerkte hij vier koorstukken van Franz Schubert, in 1991 volgden vijf preludes van Claude Debussy en in 1997 arrangeerde hij een fantasie van Robert Schumann.

“Elke vorm van notatie is al een transcriptie van een abstracte gedachte”, schreef Feruccio Busoni in *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, een essay waaraan hij in 1916 de laatste hand legde en dat sindsdien geldt als leidraad voor eenieder die het arrangeren van muziek vanuit een meer filosofische hoek wil benaderen. Plato achterna oppert Busoni dat er een ‘oermuziek’ zou bestaan, waarvan elke vorm van georganiseerd geluid een mogelijke gestalte is. U componeert, dirigeert, interpreteert, arrangeert...: drukken al die aspecten van het musiceren voor u ook één enkele abstracte idee uit?

Jazeker, en wat mij daarin bijzonder intrigeert, is de historische samenhang tussen het componeren en het uitvoeren: naarmate de compositiedatum van een stuk verder van ons verwijderd ligt, verandert onze kijk op een werk en kan een andere manier van uitvoeren zich opdringen. In tegenstelling tot

plus une nouvelle manière de l’interpréter s’impose à nous. Contrairement à la conception qui domine la pensée musicale depuis le XIX^e siècle, je pense qu’une composition n’est jamais terminée, qu’elle n’est jamais définitive. À chaque nouvelle génération d’interprètes, et donc d’auditeurs, on pose un nouveau regard sur une œuvre, et toutes ces interprétations successives en viennent à former des couches. C’est ainsi que dans *Winterreise, eine komponierte Interpretation*, j’essaie de me frayer un chemin au travers de toutes ces couches pour retrouver le cœur même de l’œuvre. Je retravaille chaque lied du cycle dans un style historicisant différent tout en veillant à ce qu’il forme un tout cohérent et captivant.

Est-ce que vous laissez malgré tout aux interprètes contemporains une place pour leur propre vision?

Cela peut sembler paradoxal mais l’espace laissé à l’interprétation en devient plus vaste. La liberté découle

de nos choix et donc aussi de nos renoncements. Un bon metteur en scène d’opéra procède de même: avant de se lancer dans une nouvelle production, il cherche l’essence de l’œuvre, il se demande dans quelle mesure le langage formel d’origine peut encore transmettre aujourd’hui le message de façon efficace. Des changements s’imposent alors souvent. Tant qu’on poursuit avec honnêteté cette quête de l’essence originale, on ne peut être emporté trop loin par la liberté! À l’issue de la création de *Winterreise, eine komponierte Interpretation*, j’ai souvent entendu dire que mon arrangement n’altérerait pas la version de Schubert mais qu’au contraire, il l’enrichissait. Telle était précisément mon intention: si on n’ose pas réfléchir en profondeur sur la signification actuelle d’un monument comme le *Winterreise*, on tombe dans la superficialité pour aboutir à une petite pièce juste bonne pour un musée...

Ce choix de Schubert nous étonne: la plupart des amateurs de musique classique connaissent assez bien l’univers musical de Bach à Bruckner, mais ont plus de difficultés lorsqu’il s’agit de la période

de opvatting die ons muziekdenken sinds de 19^{de} eeuw beheerst, ben ik van mening dat een compositie nooit wordt afgesloten, dat ze nooit definitief vastligt. Bij elke nieuwe generatie luisteraars – en dus ook uitvoerders – groeit er als het ware een jaarring bij rond het auditief bewustzijn. In *Winterreise, eine komponierte Interpretation*, tracht ik me een weg te banen doorheen die jaarringen om zo opnieuw door te dringen tot de kern van het werk. Elk lied uit de cyclus bewerk ik in een andere historiserende stijl, maar om de samenhang te verzekeren loopt er wel een grootschalig verdichtingsproces door het hele werk.

Laat u de hedendaagse uitvoerders op die manier nog wel ruimte voor hún interpretatie?

Het klinkt misschien paradoxaal, maar de interpretatieruimte wordt net groter. Vrijheid krijg je door keuzes te maken en dus ook door sommige opties uit te sluiten. Een goede operaregisseur

doet net hetzelfde: vooraleer hij zich in een nieuwe productie stort, gaat hij toch ook op zoek naar de essentie van een opera en de mate waarin de oorspronkelijke vormtaal geschikt is om die boodschap vandaag nog efficiënt over te brengen? Vaak dringen veranderingen zich dan op. Zolang je oprecht blijft zoeken naar de kern van het historisch origineel, kan die vrijheid je niet te ver leiden! Na de creatie van *Winterreise, eine komponierte Interpretation* kreeg ik te horen dat mijn bewerking de Schubertversie niet verstoorde, maar juist verrijkte. Dát is nou net wat ik wilde bereiken: als je je niet drastisch durft te bezinnen over wat een monument als *Winterreise* voor ons nog kan betekenen, verval je in oppervlaktigheden en blijft er enkel nog een stukje museumkunst over...

Uw keuze om net Schubert te bewerken verwondert ons: de meeste liefhebbers van klassieke muziek zijn tamelijk vertrouwd met de klankwereld die zich uitstrekt van Bach tot Bruckner, maar muziek uit de post-Mahlertraditie ligt meestal iets moeilijker. Dringt een ‘akoestische interpretatie’ van bijvoor-



Hans Zender © Betty Freeman - Lebrecht Music & Arts

post-mahlerienne. Une «interprétation acoustique» de Schönberg ou de Stravinsky, par exemple, ne s'imposerait-elle pas davantage que celle de Schubert, Schumann ou Debussy?

Non, je ne suis pas tout à fait d'accord avec vous. D'abord, je ne suis pas certain que la jeune génération connaît tellement bien le grand répertoire que vous évoquez. Aujourd'hui, la musique pop est omniprésente et détermine les habitudes d'écoute des jeunes, au détriment de la musique classique. Ensuite, et cela nous ramène au point de départ de notre conversation, composer, c'est interpréter, notamment sa propre position historique. On a vu ainsi de nombreux grands compositeurs, dont Schönberg et Stravinsky d'ailleurs, arranger des compositions existantes et témoigner ainsi de leur connaissance de la tradition. Cette maîtrise, cette conscience de la tradition est très importante: qu'on la suive ou qu'on la rejette, il faut la connaître. Bon nombre de compositeurs post-modernes passent à côté de ce bagage tout en emportant inconsciemment des lambeaux de différentes traditions musicales. Dans le meilleur des cas, c'est kitsch mais trop souvent hélas, cela mène au dilettantisme.

Permettez-nous de jouer l'avocat du diable: comment placeriez-vous votre *Winterreise, eine komponierte Interpretation* sur le plan historique?

Disons qu'il s'agit d'une projection vers l'avenir, une lecture contemporaine susceptible de rendre plus clair le *Winterreise* de Schubert. Bien sûr, mon objectif n'est pas de remplacer l'original par une version actualisée, loin de là! Mais parce que j'éprouve une telle fascination pour les traditions musicales, je voulais construire un passé avec ce *Winterreise*, et non pas le reconstruire de façon naturaliste.

Propos recueillis par STM

Récital <i>Recital</i> CHRISTOPH PRÉGARDIEN Hans Zender, <i>Winterreise</i>	Ensemble de musique de chambre de la Monnaie <i>Kamermuziekensemble van de Munt</i>
21 juin <i>juni</i> 2008 – 20:00 La Monnaie <i>De Munt</i>	Programme <i>Programma</i> Hans Zender <i>Winterreise, Eine komponierte Interpretation</i> (1993)
Direction musicale <i>Muzikale leiding</i> Dietrich Henschel Tenore Christoph Prégardien	Tickets <i>Tickets</i> 10 € – 15 € – 20 € – 25 € – 30 € – 35 €

beeld Schönberg of Stravinsky zich niet eerder op dan een van Schubert, Schumann of Debussy?

Nou, daar ben ik het niet helemaal met u eens. Eerst en vooral ben ik er niet van overtuigd dat de jonge generatie luisteraars wel zo vertrouwd is met het grote repertoire waarnaar u verwijst. Popmuziek is alom tegenwoordig en bepaalt het luisterpatroon van jonge mensen, ten nadele van klassieke muziek. Ten tweede – en dat brengt ons weer bij het uitgangspunt van ons gesprek – is componeren interpreteren, ondermeer het interpreteren van je eigen historische positie. Je ziet bij veel grote componisten, ondermeer bij Schönberg en Stravinsky, dat zij bestaande composities arrangeren en net daardoor blijk geven van hun kennis van de traditie. Die kennis, dat bewustzijn van de traditie is ontzettend belangrijk: of je de traditie nu volgt of er tegen revolteert, je moet ze kennen. Veel postmoderne componisten missen een stuk van die bagage, maar slepen onbewust toch allerlei flarden uit diverse muziektradities met zich mee: in het beste geval leidt zoiets tot kitsch, maar eens zo vaak helaas ook tot dilettantisme.

We spelen even advocaat van de duivel: hoe zou u zelf uw *Winterreise, eine komponierte Interpretation* historisch plaatsen?

Laat ons zeggen dat het een op de toekomst gerichte projectie is, een hedendaagse lezing die Schuberts *Winterreise* kan verduidelijken. Het spreekt voor zich dat ik me niet tot doel stel om Schuberts origineel te vervangen door een geactualiseerde versie, dat geenszins! Omdat mijn fascinatie voor muziektradities zo groot is, wilde ik aan de hand van *Winterreise* een verleden construeren, niet op een naturalistische wijze er een reconstrueren.

Opgetekend door STM



Découvrez le Guide de la Saison 2008-2009

Discover the 2008-2009 Season

Le seul guide des Voyageurs Mélomanes
The only guide to attend to concerts and operas in the world

- L' Agenda des Concerts, Opéras et Ballets de plus de 340 institutions jusqu'à fin juillet 2009
- *The Concert, Opera and Ballet Agenda of more than 340 venues until end of July 2009*
- Toutes les informations pratiques, des photos et les plans des salles
- *Every practical booking information, pictures and seating plans*



GRATUIT/FREE : 2 Magazine Music & Opera
Avec les nouveaux programmes et les Festivals de l'été 2009
with new programmes, and the 2009 Summer Festivals

«LA MONNAIE» SPECIAL OFFER
€ 74* au lieu de/instead of € 89*

(* Frais d'envoi en sus/Postage fees to be added)



To order, Please Return to : Music & Opera, 17 rue Cler - 75007 Paris -France
Tel: +33 (0) 1 53 59 39 29 - Fax: +33 (0) 1 47 05 74 61
E-mail: contact@music-opera.com - www.music-opera.com

Réf.: La Monnaie

- ☐ Je commande exemplaire(s) de *Musique & Opera autour du monde 2008-2009* au prix spécial de (frais d'envoi inclus):
- ☐ *Please send copy(ies) of Music & Opera around the world 2008-2009 at the special price of (postage included):*
Europe : € 87 - Hors Europe/Out of Europe : € 93

Nom/Name Prénom/First Name
Société/Company.....
Address
CP/Postcode Ville/City..... Pays/Country.....
Tel Fax E-mail

TOTAL: exemplaire(s)/copy(ies) en/at Euro = Euro

Paiement par chèque à l'ordre des/Payment by Cheque payable to Editions Le Fil d'Ariane Signature:

☐ Paiement par carte de crédit/Payment by Credit Card:

☐ AMEX ☐ VISA ☐ MASTERCARD

N° Exp. date CVC N°

AMORE HAYDN



Dans le cadre de l’Opéra Studio, en collaboration avec la Monnaie, Guy Van Waas et Philippe Sireuil ont eu l’idée de créer un patchwork des œuvres de Haydn, qui conviennent particulièrement aux chanteuses et chanteurs présents à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth. Une sélection d’airs et d’ensembles, le tout en relation avec une thématique inspirée par ce souci de Haydn de mieux connaître les voix, surtout féminines.... Les solistes de la Chapelle se raconteront au travers des opus du maître autrichien, la meilleure des façons de lui rendre hommage à la veille du bicentenaire de sa mort: se servir de lui pour se rencontrer soi...

AMORE HAYDN
Airs d’opéra, lieder et songs de Haydn
Operamelodieën, lieder en songs van Haydn

12, 13 & 14 juin | *juni* 2008 – 20:00
La Monnaie, Salle Malibran | *De Munt, Malibranzaal*

Mise en scène | *Regie* Philippe Sireuil
Direction musicale | *Muzikale leiding* Guy van Waas

Les Agréments

In het kader van de Opera Studio en in samenwerking met de Munt, vatten Guy Van Waas en Philippe Sireuil het idee op om een patchwork te maken van werken van Haydn. Een selectie van melodieën en ensembles, die allemaal sporen met een thema dat geënt is op dat streven van Haydn om de stemmen – en dan vooral de vrouwelijke – te doorgronden. De solisten van de Muziekkapel Koningin Elisabeth vertellen hun verhaal doorheen opussen van de Oostenrijkse meester, de allerbeste manier om hem hulde te betonen op de vooravond van de tweehonderdste verjaardag van zijn dood: hem aanwenden om zichzelf tegen te komen...

Soprano Madeleine Colaux
Baritone Brendan Collins
Soprano Soumaya Hallak
Mezzo Anne-Fleur Inizan
Soprano Anneke Luyten
Soprano Dorine Mortelmans
Tenore Zeno Popescu
Soprano Tomoko Taguchi
Soprano Lies Vandewege

Tickets | *Tickets* 15 € – 20 €

CONCOURS REINE ELISABETH 2008 KONINGIN ELISABETHWEDSTRIJD 2008



Cette année se tiendra la sixième édition du Concours Reine Elisabeth consacrée au chant. Comme par le passé, la Monnaie sera de la partie. Lors des finales données au Palais des Beaux-Arts, les candidats qui auront franchi le cap des premières épreuves et des demi-finales seront accompagnés par l’Orchestre symphonique de la Monnaie. Kazushi Ono, son directeur musical jusqu’à la fin de cette saison, sera au pupitre. Le directeur de la Monnaie, Peter de Caluwe, siégera quant à lui dans le jury. Après le concours, les lauréats non classés seront à l’affiche des Rencontres Musicales de la Monnaie.

Dit jaar is het de zesde editie van de Koningin Elisabethwedstrijd die aan de zang wordt gewijd en de Munt is dan ook op een bijzondere manier betrokken bij deze editie. Nadat de selectie van de eerste ronde en de halve finales is overleefd, worden de laureaten tijdens de finales in het Paleis voor Schone Kunsten begeleid door het Symfonieorkest van de Munt onder leiding van afscheidnemend muzikdirecteur Kazushi Ono. Bovendien zetelt Muntdirecteur Peter de Caluwe in de jury en zijn de niet-gerangschikte laureaten na de finales te horen tijdens de Muzikale Ontmoetingen in de Munt.

CONCOURS REINE ELISABETH DE CHANT
KONINGIN ELISABETHWEDSTRIJD VOOR ZANG
Finale | *Finale*

21, 22, 23 & 24 mai | *mei* 2008 – 20:00
Palais des Beaux-Arts | *Paleis voor Schone Kunsten*

Orchestre symphonique de la Monnaie sous la direction de
Kazushi Ono | *Symfonieorkest van de Munt onder leiding van*
Kazushi Ono

Tickets | *Tickets*
Bozar 02 507 82 00
<http://www.cmireb.be> – www.imkeb.be

KAZUSHI ONO THANK YOU MAESTRO

Kazushi Ono a marqué de son talent, de sa poésie, de ses connaissances l'Orchestre symphonique de la Monnaie et son public depuis son arrivée à Bruxelles en 2002. Au moment où il s'apprête à diriger Verdi et *La Forza del destino* et qu'il se prépare à vivre de nouvelles aventures en tant que chef principal de l'Opéra de Lyon, le compositeur **Philippe Boesmans** dit son admiration pour cet artiste d'exception. — *Sinds zijn aanstelling in 2002, heeft Kazushi Ono met zijn talent, zijn poëtisch aanvoelen en zijn kennis een blijvende indruk gelaten op het Symfonieorkest van de Munt én op het publiek. Nu hij zich voorbereidt op Verdi's La Forza del destino en hij binnenkort als chefdirigent van de Opera van Lyon nieuwe horizonten opzoekt, getuigt componist Philippe Boesmans van zijn bewondering voor deze uitzonderlijke vertolker.*

Quand avez-vous rencontré personnellement Kazushi Ono pour la première fois ?

C'était en 2003, pour la reprise de *Wintermärchen* à Barcelone. À cette époque, je travaillais déjà à *Julie* en sachant qu'Ono dirigerait la création. Pour *Wintermärchen*, deux chefs ont dirigé le même ouvrage. Et c'était intéressant d'observer les attitudes d'Antonio Pappano et puis celles de Kazushi Ono. Pappano est dans le drame quand il dirige. *Wintermärchen*, c'est une histoire de jalousie et Pappano sent cette jalousie et il la prend. Kazushi Ono dirige la jalousie. Avec lui le spectacle est là, tout est là devant nos yeux, il laisse passer toute son énergie, il ne se fatigue pas. Il laisse venir la musique. Il est toujours libre.

Ensuite, vous vous êtes retrouvés pour la préparation de *Julie*.

Évidemment, Ono a une façon très personnelle de travailler. Pendant les répétitions de *Julie*, j'allais dans sa loge et lui proposais un petit changement ici ou là, «les trombones un peu plus comme cela, on pourra faire cela demain peut-être...» Il faisait un signe de

Wanneer hebt u voor het eerst Kazushi Ono persoonlijk ontmoet?

Dat was in 2003, voor de heropvoering van *Wintermärchen* in Barcelona. Op dat ogenblik werkte ik al aan *Julie*, en ik wist dat Ono mijn nieuwe opera zou dirigeren. *Wintermärchen* werd gedirigeerd door twee verschillende persoonlijkheden. Het was dan ook interessant om beide aan het werk te zien: eerst Antonio Pappano, vervolgens Kazushi Ono. Wanneer hij dirigeert, gaat Pappano helemaal op in het drama. *Wintermärchen* is eigenlijk een verhaal over jaloezie; Pappano voelt deze jaloezie, Ono dirigeert ze. Voor Ono staat het schouwspel centraal. Hij maakt dat alles zich voor onze ogen ontwikkelt en laat daarbij de muziek stromen; vrij, energetisch en zonder vermoeid te raken,.

En daarna hebben jullie elkaar teruggevonden bij de voorbereiding van *Julie*.

Toen toonde Ono zijn eigen manier van werken. Tijdens de repetities van *Julie* ging ik zijn loge binnen en stelde hem hier en daar een kleine wijziging voor, “de trombones kunnen misschien een beetje meer zo, we zouden morgen misschien dat kunnen



Kazushi Ono © Marion Kalter - akg-images

tête favorable mais il n'écrivait rien sur sa partition... Le lendemain, quand on répétait, il préférait ne rien dire aux musiciens. Il faisait passer le message en dirigeant. Il laissait parler la musique.

J'ai assisté à plusieurs représentations de *Julie*, à Bruxelles et à Aix-en-Provence. Quand il voit que l'orchestre connaît la musique, que cela marche, il prend des tempi différents durant le spectacle, il sait qu'il peut le faire, il sait qu'il a assez de liberté. Les pièces, quand on les rejoue, ne sont jamais mortes, elles restent en vie et il sait qu'il peut prendre des risques... Dans ce sens, il n'est pas un Kapellmeister.

Et en même temps, il revient toujours à sa période munichoise, avec Wolfgang Sawallisch, où il a beaucoup appris, en particulier sur le répertoire allemand. Ils ont travaillé ensemble le répertoire wagnérien, Strauss...

Je ne vois pas le lien direct avec Sawallisch. Cela a été avant tout un moment important de sa préparation musicale, une préparation profonde, détaillée. C'est impressionnant de voir comme il se prépare. Il lit tous les livres sur les compositeurs, sur les librettistes; il a

doen ...”. Hij gaf te verstaan dat dit in orde was wat hem betrof, maar hij noteerde niets in de partituur ... De volgende dag vertelde hij liever niets aan de musici, maar bracht hij de boodschap al dirigerend over. Hij liet daarbij de muziek spreken. Ik heb meerdere voorstellingen van *Julie* bijgewoond, in Brussel, in Aix-en-Provence. Als hij merkt dat het orkest de muziek kent, dan neemt hij andere tempi, wetende dat voldoende vrijheid heeft om zoiets te doen. Zolang een nieuwe opera wordt opgevoerd, blijft de muziek evolueren en Ono voelt wanneer hij risico's kan nemen ... In deze zin is hij geen Kapellmeister.

En tegelijkertijd keert hij altijd terug naar zijn periode in München, met Wolfgang Sawallisch, waar hij veel geleerd heeft, in het bijzonder over het Duitse repertoire. Ze hebben gewerkt op Wagner, op Strauss ... Ik zie geen direct verband met Sawallisch. Dit was vooral een sleutelmoment in zijn muzikale ontwikkeling, een grondige, gedetailleerde voorbereiding. Zoals hij ook alle boeken over de componisten en over de librettisten leest; bij het voorbereiden van *Julie* heeft hij bijvoorbeeld alles van Strindberg gelezen.

par exemple lu tout Strindberg en préparant *Julie*. Comment peut-on imaginer votre collaboration pendant une création?

Il n'avait pas demandé de façon expresse de voir la partition de *Julie*. Mais il assistait à toutes les répétitions et c'était très agréable. Il s'est aussi très bien entendu avec Luc Bondy. Tout le monde restait calme et travaillait avec concentration. Dans ce sens, il a aussi une certaine dignité dans le travail, avec un profond respect pour la musique.

Pour les chanteurs aussi c'est très agréable... Oui, ils sont très heureux avec lui. Il peut aussi chanter pour les interprètes, il monte sur scène et leur donne des indications. Il sait jouer les rôles...

Au cours des dernières années, il a également dirigé votre *Concerto pour violon* avec l'Orchestre de la Monnaie. Oui, avec Tatiana Samouil. Ce fut magnifique. Il aime bien aussi les «grands machins»: la *Cinquième symphonie* de Mahler, la *Sixième* de Strauss... Il dirige une grande masse orchestrale avec de petits gestes. Il ne se fatigue pas. Souvent les chefs se fatiguent lorsqu'il y a beaucoup de musiciens. Pas lui.

Pendant ces six années, vous l'avez vu aussi diriger d'autres opéras. J'ai beaucoup aimé son *Tannhäuser*, il l'a dirigé avec une approche plutôt française. On entendait le Berlioz qui l'a nourri. Ce n'est pas encore le Wagner de *Tristan*, c'est une musique brillante. Son *Holländer*, en 2005, était beau, plein de jeunesse. Et cette saison, j'ai bien aimé son *Werther*. Ce n'était pas vulgaire, c'était vraiment l'expression d'un style français. En ce moment je travaille avec Sylvain Cambreling sur *Yvonne*, mon nouvel opéra. Sylvain a beaucoup fait pour l'Orchestre de la Monnaie. Lui, il parle beaucoup, il aime parler de la musique. Il est très présent dans le travail, très analytique. Quand Antonio Pappano lui a succédé, il a reçu un orchestre qui avait déjà beaucoup travaillé, progressé. Pappano l'a dirigé autrement, d'une manière plus expressive, plus directement émotionnelle. Kazushi Ono est comme un metteur en scène qui dirige le spectacle. Il dirige le tout. Il nous fait voir le spectacle. La musique fait voir le spectacle. Le mystère est là quand il dirige. Ce mystère est chez lui une sorte d'espace qu'il produit autour de lui. Aucun obstacle ne lui résiste. Il y a de l'air autour de lui, qui se déplace, il n'y a aucune fermeture.

Propos recueillis par EK

Hoe kan men zich jullie samenwerking tijdens een creatie voorstellen?

Hij had niet speciaal gevraagd om de partituur van *Julie* te zien. Maar voor de repetities was hij er altijd, dat was zeer aangenaam. Hij kwam ook goed overeen met Luc Bondy. Iedereen bleef heel rustig en werkte geconcentreerd. In die zin toont hij ook een waardigheid tijdens het werk, een diep respect voor de muziek.

Ook voor de zangers is dit zeer aangenaam. Ja, ze werken heel graag met hem samen. Hij kan de zangers ook voorzingen, stapt op het podium, legt hen iets uit en vertolkt daarbij de rol.

De laatste jaren heeft hij ook uw *Vioolconcerto* aan het hoofd van het Muntorkest gedirigeerd. Inderdaad, met Tatiana Samouil, dat was prachtig. Maar Ono houdt evengoed van de “mastodonten”: Mahlers *Vijfde* of de *Zesde* van Strauss... Een groot orkest dirigeert hij met opvallend kleine bewegingen en raakt daarbij niet vermoeid. Vaak worden dirigenten snel moe wanneer er vele musici zijn. Hij niet.

In die zes jaar hebt u hem ook in andere opera's aan het werk gezien. Ik hield erg van zijn *Tannhäuser*, die hij veeleer vanuit een Franse benadering heeft gedirigeerd. Men kon er de Berlioz in horen, die Wagner had beïnvloed. Fantastische muziek – nog niet de Wagner van *Tristan und Isolde*. Ook *Der fliegende Holländer* in 2005 was mooi, vol jeugdigheid. Dit seizoen heb ik erg genoten van zijn *Werther*, niet vulgair, maar echt Frans van stijl. Momenteel werk ik met Sylvain Cambreling aan *Yvonne*, mijn nieuwe opera. Sylvain heeft in de tijd enorm veel betekend voor het Muntorkest. Hij was heel erg betrokken en zeer analytisch. Van hem erfde Antonio Pappano een orkest dat gewoon was diepgaand te werken. Pappano's dirigeerstijl was dan weer anders, expressiever en emotioneler. Kazushi Ono dirigeert als een regisseur die het schouwspel leidt. Hij overziet het geheel en laat het schouwspel zien, bouwt met de muziek een ruimtelijke dimensie waarin het schouwspel zich kan ontwikkelen. Dat is het mysterie wanneer hij dirigeert, dat hij soort ruimte rond zich creëert waarin hij de muziek laat ademen, laat stromen.

Opgetekend door EK



FRONT OF HOUSE

Les locaux rénovés jouxtant le hall d'entrée central ouvriront au début du mois d'avril. Au-delà du bookshop qui change de place, le bar et l'ensemble auront désormais un style contemporain. C'est pendant le rush final avant l'ouverture que nous avons rencontré les concepteurs engagés par la Monnaie: Sven Grooten, cofondateur des «B-architecten» et Frédéric Nicolay, célèbre pour ses nombreuses créations dans le domaine de l'horeca bruxellois. — *Begin april worden de gerenoveerde ruimtes naast de centrale inkomhal in gebruik genomen. Niet alleen de bookshop krijgt er een nieuwe plaats, er komt ook een bar en het geheel kreeg een hedendaagse aankleding. In de laatste rush voor de opening ontmoeten we de personen die in opdracht van de Munt het project hebben vormgegeven: Sven Grooten, medestichter van het architectenbureau de B-architecten en Frédéric Nicolay, bekend omwille van zijn vele horecacreaties in het Brusselse.*

Comment vous-êtes vous retrouvés impliqués dans ce projet?

Sven Grooten: La Monnaie a organisé un concours. Trois bureaux y ont pris part en remettant un projet. La Monnaie a ensuite fait son choix parmi ces trois projets.

Frédéric Nicolay: Ce n'est qu'après que moi et France Lewin ont été sollicité comme consultant – en raison de mon expérience dans l'architecture horeca – pour l'aménagement intérieur et l'exploitation. Nous avons ensuite développé le concept ensemble.

Quelle est la base du projet de rénovation?

S.G.: Notre proposition contenait plus une structure qu'un plan concret. Bien qu'étant un bâtiment public, la Monnaie n'invite pas vraiment le visiteur à entrer. On a l'impression qu'elle tourne le dos à la place, les portes sont toujours fermées. Lorsqu'on regarde la structure même du bâtiment, on constate que la salle en est le cœur, ceinturé d'«organes» secondaires: librairie, bureau de location, accueil. Cette ceinture était franchement inaccessible: avec leurs entrées disposées sur le côté du bâtiment, la librairie et le bureau de location étaient quasiment introuvables. Nous avons donc proposé de transformer cette ceinture en espaces publics et semi-publics. Toutes les portes s'ouvrent pour que, chaque matin, la Monnaie s'ouvre littéralement, elle aussi. D'ici quelques années, tout le voisinage aura changé – des travaux sont en cours ou prévus pour le Centre Monnaie, la Place de la Monnaie, le complexe hôtelier à l'arrière, la bibliothèque municipale, le terrain désaffecté à côté de deBuren, etc. – Pour l'instant, seul l'avant du bâtiment est un espace public, mais d'ici quelques

Hoe zijn jullie bij het project betrokken geraakt?

Sven Grooten: De Munt heeft een wedstrijd georganiseerd. Drie bureau's hebben er aan deelgenomen en een voorstel ingediend. Op basis van die voorstellen heeft de Munt haar keuze gemaakt.

Frédéric Nicolay: Pas nadien ben ik – omwille van mijn horecaervaring – samen met France Lewin als consultant aangetrokken voor de inhoudelijke invulling en voor de uitbating. Samen is dan het concept verder uitgewerkt.

Wat is de basis van het vernieuwingsproject?

S.G.: Ons voorstel bevatte veeleer een structuur dan een concreet plan. De Munt is een publiek gebouw maar is niet onmiddellijk uitnodigend: het staat als het ware met zijn rug naar het plein, de deuren zijn altijd dicht... Als je dan de structuur van het Muntgebouw zelf bekijkt, kan je de zaal het hart noemen en daarrond bevindt zich een ring van nevenfuncties: boekhandel, bespreekbureau, onthaalruimtes... Heel deze ring was ronduit toegankelijk: met de ingangen aan de zijkant van het gebouw waren de boekhandel en het bespreekbureau bijna onvindbaar. We hebben dan voorgesteld om deze ring om te vormen tot publieke of semi-publieke ruimtes. Alle deuren gaan open, zodat de Munt elke morgen zich letterlijk openstelt. Binnen enkele jaren ziet de hele buurt er trouwens helemaal anders uit [er zijn verbouwingen gaande of gepland aan het Muntcentrum, het Muntplein, het hotelcomplex aan de achterkant, de hoofdstedelijke bibliotheek, het braakliggend terrein naast deBuren...] Momenteel is alleen de voorkant van het Muntgebouw publieke ruimte, maar over enkele jaren zal de Munt omsingeld zijn door

années, la Monnaie en sera entourée; la «ceinture» doit être adaptée à cette nouvelle constellation afin que le bâtiment fonctionne.

F.N.: L'idée a ensuite germé que l'aménagement de ces espaces devait former un tout cohérent. Cela n'aurait pas eu de sens de développer un projet pour le bureau de location et un autre pour l'ancienne librairie. Le style de ces espaces, relativement exigus, devait donc former un grand ensemble avec le hall d'entrée. Nous avons alors proposé de créer un bar et une boutique, dans le même style que le bureau de location. Cette cohérence s'exprime par le fait que le backstage est ramené vers l'avant.

L'aspect opéra/théâtre a-t-il participé à votre inspiration?

S.G.: Il est évident qu'un concepteur doit s'adapter au contexte. En l'occurrence, le backstage est rendu visible. Nous avons décidé de sortir des éléments qui restent normalement dans les coulisses de l'opéra pour créer une ambiance particulière. C'est ainsi que les caractéristiques *flightcases* ont été utilisés comme points d'accueil mobiles et

que l'éclairage a, lui aussi, été doté d'une certaine mobilité. En outre, la finition fait appel à un indéniable raffinement de détails et de matériaux. Un des éléments existants – le sol de Sol LeWitt – a été retravaillé dans l'abstraction et transformé en motif hexagonal qui revient dans le parquet ainsi que dans l'habillage mural de l'éclairage mobile. La richesse des matériaux utilisés pour la finition de l'espace contraste avec le côté *rock'n roll* des éléments backstage tels que les *flightcases*.

F.N.: L'aspect opéra est une chose, l'accessibilité en est une autre. Nous nous trouvons au centre de Bruxelles, avec tous les avantages et inconvénients inhérents à cette situation géographique. J'ai donc également tenu compte de l'environnement pour inviter le public à pénétrer dans l'espace. Ouvrir la Monnaie, amener les passants à oser franchir le seuil, voilà ce qui a servi d'appui à notre travail. J'essaie toujours de penser un espace plutôt que de lui imposer une idée ou un concept. Et pourtant, en l'occurrence, nous devons tenir compte de nombreuses contraintes: des plafonds très bas, des

publieke ruimtes en moet de ring aan die nieuwe constellatie zijn aangepast om dit gebouw te doen functioneren.

F.N.: Daarna is het idee ontwikkeld dat de aankleding van deze ruimtes een coherent geheel moest vormen. Het had geen zin een project uit te bouwen in het oude bespreekbureau en een ander in de oude boekhandel. Het zijn kleine ruimtes en vrij snel kwamen we tot de vaststelling dat deze aparte ruimtes geen verschillende aankleding moesten krijgen, maar dat we, samen met de inkomhal, tot een groot geheel moesten komen. We hebben dan voorgesteld een bar en een shop te maken, en om die samen met het bespreekbureau een doorgedreven coherentie mee te geven. Die coherentie wordt uitgedrukt door het principe dat de backstage naar voor wordt gebracht.

Heeft het aspect opera / theater dat concept mee geïnspireerd?

S.G.: Zeker, als vormgever moet je je aanpassen aan de context. In dit geval is de backstage zichtbaar gemaakt. Wat in de opera in de coulissen gebeurt wordt hier naar voor gebracht en gebruikt om een bepaalde sfeer te

creëren. Zo worden de typische *flightcases* aangevend als mobiele onthaalpunten en werd ook een mobiel verlichtingssysteem gemaakt. Ook worden ruimtes met geraffineerde materialen en met veel zin voor detail afgewerkt. Een bestaand element – de vloer van Sol LeWitt – werd geabstraheerd en getransformeerd tot een zeshoekig motief dat zowel in het patroon van de het parket als in de wandbekleding van het mobiele verlichtingssysteem terugkeert. De ruimtelijke afwerking in rijke materialen wordt dan uitgespeeld tegen het *rock'n roll*-gehalte van backstage-elementen zoals de *flightcases*.

F.N.: Het aspect opera is een ding, maar de toegankelijkheid is een ander. We bevinden ons in het centrum van Brussel met alle voor- en nadelen die daaraan zijn verbonden. Ik heb dus ook rekening gehouden met de omgeving om de ruimtes een soort uitnodigende toegankelijkheid te geven. De Munt opengooien, voorbijgangers aanzetten om de drempel te durven nemen, dat was trouwens het basisidee. Ik probeer altijd na te denken over een ruimte en niet een idee of een concept aan die ruimte op te dringen.



Sven Grooten © Isabelle Pateer - Otherweyes Photography

espaces très exigus, un hall d'entrée classé. Cela nous a presque amenés à penser en noir et blanc – ce noir et blanc du hall d'entrée. C'est comme ça que nous avons eu l'idée des *flightcases*. En effet, si on doit toujours s'adapter à un endroit, chaque espace peut lui-même générer quelques bonnes idées, mais pas trente-six!

Comme vous le disiez, le hall d'entrée classé est un mélange de styles. Comment avez-vous pu gérer cet amalgame?

S.G.: Du point de vue de la structure, peu de choses vont changer dans le hall. L'espace va être épuré et repeint en blanc. On va se débarrasser de quelques transformations relativement négligentes faites dans le passé. En éliminant le superflu, grâce à l'effet abstrait de la peinture blanche, par les *flightcases* et l'éclairage mobile qui évoquent le backstage,



Frédéric Nicolay © Pierre-Philippe Hofmann

notre objectif est de créer un effet lounge. Le fait que tout soit mobile permet en outre d'exploiter l'espace de manière flexible. En journée: accueil du public et des touristes, vente de tickets, service au bar, diffusion de l'information, point de départ des visites guidées... Et en soirée, place aux quelque 1200 spectateurs en assurant la fluidité de leur entrée et de leur sortie.

F.N.: Attention: les transformations précédentes avaient un sens dans le contexte des années 1980 – il n'était pas question à l'époque de créer des espaces chaleureux et conviviaux, mais bien de «secouer» le public pour mettre ses sens en éveil avant son entrée dans la salle. C'est très intéressant, mais nous avons d'autres intentions. À savoir, faire de la Monnaie un espace ouvert. On verra d'ici quelques jours si c'est le cas.

Propos recueillis par CB

MMBar ouvert sept jours par semaine de 8 à 22 heures et après les représentations | *zeven dagen per week open van 8 tot 22 uur, en na de voorstellingen*

MMShop ouvert du mardi au samedi inclus de 11.30 à 18h., dimanche de 13 à 18h. et pendant les représentations | *open van dinsdag tot zaterdag van 11:30 tot 18 uur, op zondag van 13 tot 18 uur en tijdens de voorstellingen*

Nochtans waren er in dit geval veel beperkingen: heel lage plafonds, benauwend kleine ruimtes, een geklasseerde inkomhal ... Het leidde er toe dat we bijna in zwart-wit gingen denken – het zwart-wit van de inkomhal. En zo zijn we dan ook bij de *flightcases* terecht gekomen. Je moet je inderdaad aanpassen aan een ruimte. Aan de andere kant genereert elke ruimte misschien wel een paar goede ideeën, maar geen zesendertig.

De inkomhal is, zoals je zei, geklasseerd maar vermengt ook nog eens een amalgaam van stijlen. Hoe werd daarmee omgegaan?

S.G.: Structureel zal er aan de inkomhal weinig veranderen. Maar de ruimte wordt toch uitgepuurd en wit geschilderd en enkele onzorgvuldige veranderingen uit het verleden ongedaan gemaakt. Door het overbodige te schrappen, door het abstra-

herende effect van de witte verf, door de *flightcases* en de mobiele verlichting die de backstage naar voor brengen, wordt een lounge effect bereikt. Het feit dat alles mobiel is maakt ook een flexibel gebruik van de ruimte mogelijk. Overdag: publiek en voorbijgangers onthalen, tickets verkopen, de bar openhouden, info verspreiden, vertrekpunt voor rondleidingen... En 's avonds moet dat allemaal opzij worden geschoven om zo'n 1200 personen te ontvangen en die allemaal op een efficiënte manier moeten binnen- en buitenstromen

F.N.: Pas op: de veranderingen in de jaren '80 hadden zin, maar toen was er nog geen sprake van om sfeervolle, gezellige ruimtes te creëren, maar veeleer het publiek wakker te schudden alvorens het de zaal betrad. Allemaal interessant maar niet hetgeen wij wilden doen. De Munt openstellen: dat was ons doel. Binnenkort zullen we zien of dit het geval is.

Opgetekend door CB

MMDesk in de hall d'entrée est ouvert du mardi au samedi inclus de 11:30 à 18h., le dimanche de 13 à 18h. et une heure avant les représentations | *in de inkomhal is bemand van dinsdag tot zaterdag van 11:30 tot 18 uur, op zondag van 13 tot 18 uur en één uur voor de voorstellingen.*

Conception | *Concept*
La Monnaie | De Munt, B-Architecten, Frédéric Nicolay & France Lewin
Entrepreneur | *Aannemer* Karoo Interieurs
Avec l'aide de | *Met de steun van* Beliris

LA LOTERIE NATIONALE EST AUSSI LÀ
OÙ VOUS NE L'ATTENDEZ PAS.

DE NATIONALE LOTERIJ IS OOK DAAR
WAAR JE HET NIET VERWACHT.

**Loterie Nationale**
créateur de chances

www.loterie-nationale.be
www.nationale-loterij.be

**Nationale Loterij**
creëert kansen

CHAMBER MUSIC

La Monnaie vous propose les vendredis à 12h30 des concerts de musique de chambre qui accompagnent ses grands rendez-vous du printemps. La saison des **Rencontres Musicales** se clôturera en beauté par une série de concerts des lauréats du Concours Reine Elisabeth consacré, cette année, au chant. Nous fêterons à cette occasion vingt années d'étroite collaboration entre la Monnaie et le Concours Reine Elisabeth. – *De Munt biedt u elke vrijdag om 12.30 uur een kamermuziekprogramma aan dat in het teken staat van de grote muzikale blikvangers van deze lente. Het seizoen van de Muzikale Ontmoetingen zal in schoonheid afgesloten worden met een reeks recitals door de laureaten van de Koningin Elisabethwedstrijd, die dit jaar gewijd is aan zang. Bij deze gelegenheid vieren wij twintig jaar nauwe samenwerking tussen de Munt en de Koningin Elisabethwedstrijd.*

AVRIL | *APRIL*

11.4.2008

Tatiana Samouil, Nana Kawamura (vl), Tony Nys (vla) et Justus Grimm (vc)

Luigi Cherubini: Quartetto n°3 in re minore (1834)
Ludwig van Beethoven: Streichquartett in f-moll “Serioso”, op.95 (1810-1811)

18.4.2008

Lisa Houben (sop), Peter Tomek (pf)

Ernest Chausson: Poème de l'amour et de la mer, op.19 (1882-1890)

Hector Berlioz: Les Nuits d'été, op.7 (1840-1841)

25.4.2008

Ensemble de musique de chambre de la Monnaie
Kamermuziekensemble van de Munt
avec | met Philippe Tereleer

Pierre Bartholomée: *Petit Cortège* (2007)

& *Sonate pour alto et piano*

Maurice Ravel: *Introduction et allegro* (1905)

MAI | *MEI*

9.5.2008

Solistes de l'Orchestre symphonique de la Monnaie
Solisten van het Symfonieorkest van de Munt

Quatuors à cordes de | *Strijkkwartetten van*
Luigi Cherubini & Giuseppe Verdi

16.5.2008

Quintette de cuivres de la Monnaie
Koperkwintet van de Munt

Arrangements d'œuvres de Rossini
Bewerkingen van werken van Rossini

23.5.2008

Sinéad Mulhern (sop), Rachel Andrist (pf)
Mélodies de | *Liederen van* Giuseppe Verdi,
Serge Rachmaninoff & Samuel Barber

28, 29 & 30.5.2008

Lauréats du Concours Reine Elisabeth 2008 (chant)
Laureaten van de Koningin Elisabethwedstrijd 2008
(zang)

JUIN | *JUNI*

4, 5 & 6. 6.2008

Lauréats du Concours Reine Elisabeth 2008 (chant)
Laureaten van de Koningin Elisabethwedstrijd 2008
(zang)

Rencontres musicales | *Muzikale Ontmoetingen*
La Monnaie, Grand Foyer
De Munt, Grote Foyer
12:30

Tickets | *Tickets* 7,50 €



CARO DIARIO

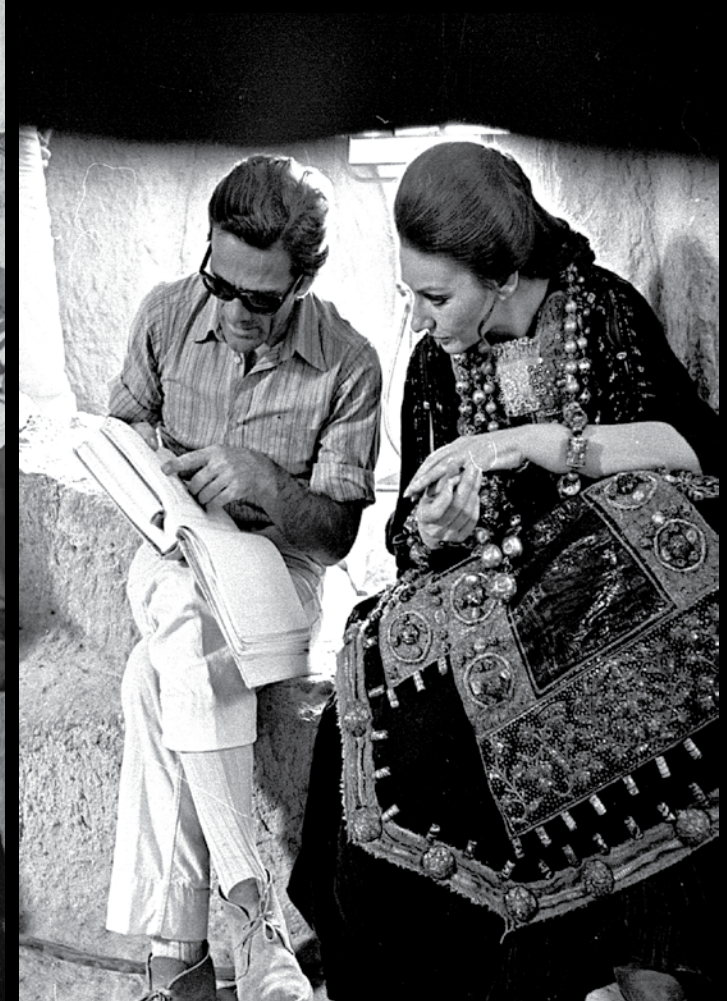
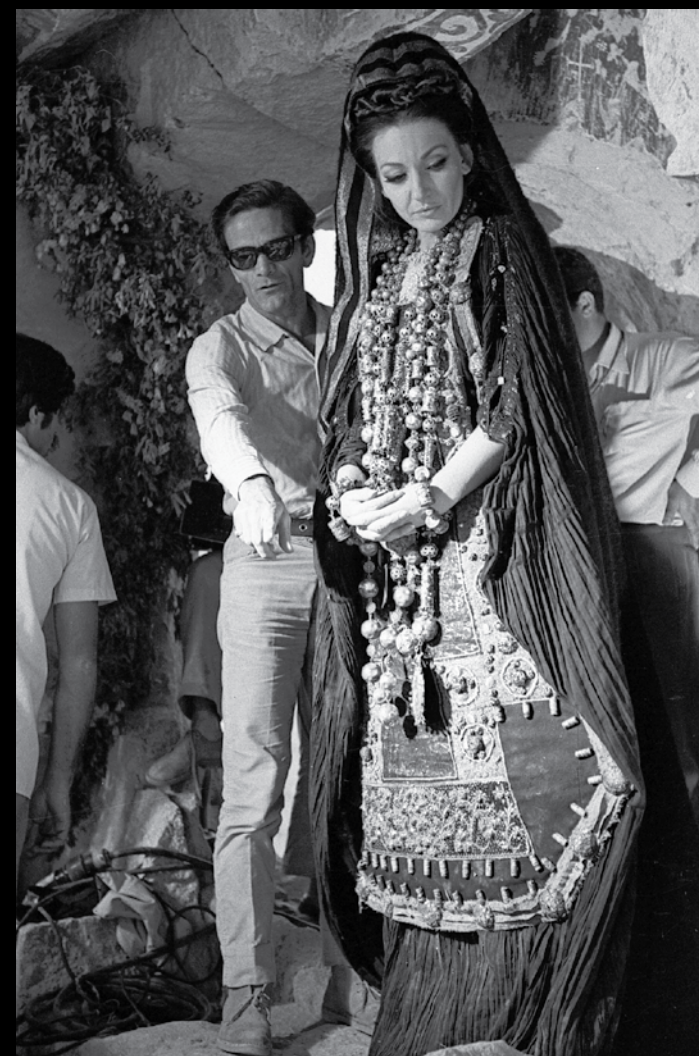
En 1969, le poète, romancier et cinéaste **Pier Paolo Pasolini** réussit à convaincre **Maria Callas** de tourner dans son nouveau film. De leur collaboration étroite naît une œuvre unique, librement adaptée d'Euripide, où le créateur italien donne à voir une Médée bouleversante, arrachée à son monde archaïque et confrontée à une réalité nouvelle où elle perd pied. Le photographe **Mario Tursi** a suivi le tournage de ce film. Ses images soulignent la proximité, l'intimité de Pasolini et de la Callas, et leur volonté commune de donner à Médée humanité et vérité. *De dichter, schrijver en cineast Pier Paolo Pasolini kon in 1969 Maria Callas overtuigen in zijn nieuwe film mee te spelen. Hun samenwerking gaf aanleiding tot een unieke film: een vrije bewerking van Euripides, waarin de Italiaanse filmmaker een verontrustende Medea laat zien; losgerukt uit haar archaïsche wereld en geconfronteerd met een nieuwe realiteit waar ze geen vat op krijgt. De fotograaf Mario Tursi volgde het draaien van deze film. Zijn foto's getuigen van de nabijheid en de intimiteit tussen Pasolini en Callas, én van hun gezamenlijk streven Medea een menselijke waarheid mee te geven.*



J'ai tout de suite pensé à Médée en sachant que le personnage ce serait elle, Maria Callas. Parfois j'écris un scénario sans savoir qui sera l'acteur. Dans ce cas, je savais que ce serait elle, et j'ai toujours calibré mon scénario en fonction de la Callas. Elle a donc beaucoup compté dans la création du personnage... Cette barbarie qui est ancrée en elle, qui jaillit de ses yeux, dans ses traits, mais ne se manifeste pas directement. Elle vient d'un monde paysan, agraire, grec, et puis elle s'est éduquée pour une civilisation bourgeoise. Donc en un certain sens, j'ai essayé de concentrer dans son personnage, ce qu'elle est dans sa réalité, toute sa complexité.

Ik dacht onmiddellijk aan Medea, wetende dat zij, Maria Callas, het personage zou vertolken. Soms schrijf ik een scenario zonder te weten wie de acteur wordt. In dit geval wist ik dat zij het zou worden en dus heb ik mijn scenario naar Callas gemodelleerd en was zij heel belangrijk voor het ontstaan van het personage. Die barbarij die in haar is verankerd, die straalt uit haar ogen, in haar voorkomen, maar die zich niet onmiddellijk manifesteert. Afkomstig uit een landelijke, agrarische, Griekse wereld, en heeft ze zich voor een bourgeoiswereld opgevoed. Op een bepaalde manier heb ik dus geprobeerd in haar personage wat zij in realiteit is, haar hele complexiteit, te concentreren.

Pier Paolo Pasolini

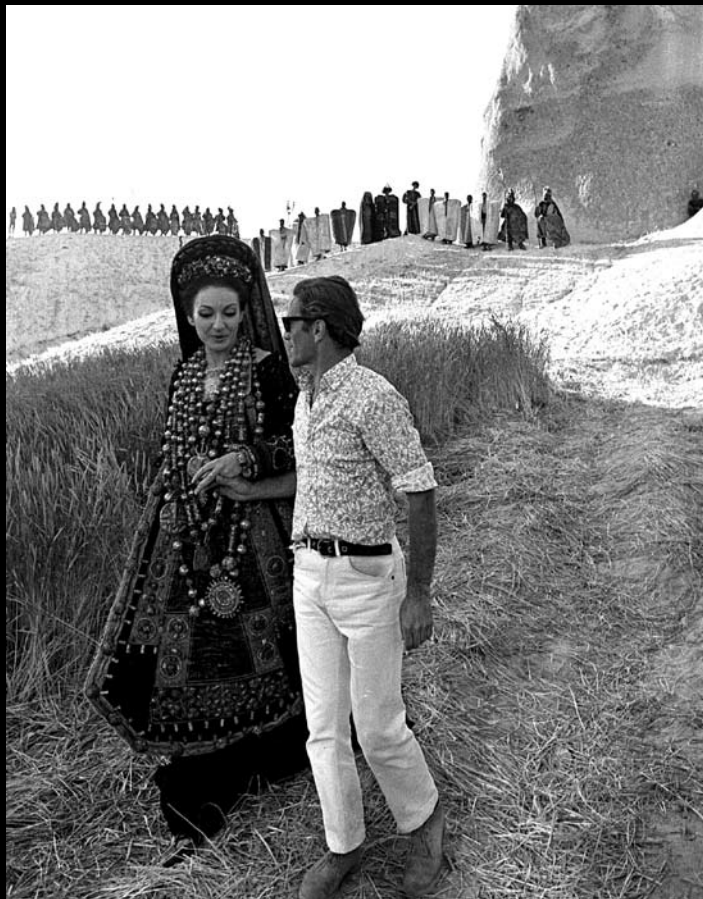




Callas est la plus moderne des femmes, habitée en même temps de la plus ancienne des femmes, mystérieuse et magique, dont la puissance des sentiments provoque en elle un énorme conflit.

Callas is de modernste van alle vrouwen, tegelijk bewoond door de oudste van alle vrouwen, mysterieus en magisch, waarvan de krachtige gevoelens in haar een enorm conflict uitlokken

Pier Paolo Pasolini



J'appelle sacralité mon rapport à la réalité. Je dois confesser mon incapacité de voir dans la nature le naturel. À d'autres les choses apparaissent comme normales, évidentes. À moi, elles semblent investies d'une sorte de lumière importante, particulière qu'il est précisément préférable de définir comme sacrale. Et cela détermine mon style, ma technique.

Ik noem sacraliteit mijn band met de realiteit. Ik moet mijn onkunde toegeven om in de natuur het natuurlijke te zien. De dingen komen anderen als normaal, als evident over. Mij lijken ze bekleed met een soort bijzonder licht, dat men precies beter kan omschrijven als sacraal. En dat bepaalt mijn stijl, mijn techniek.

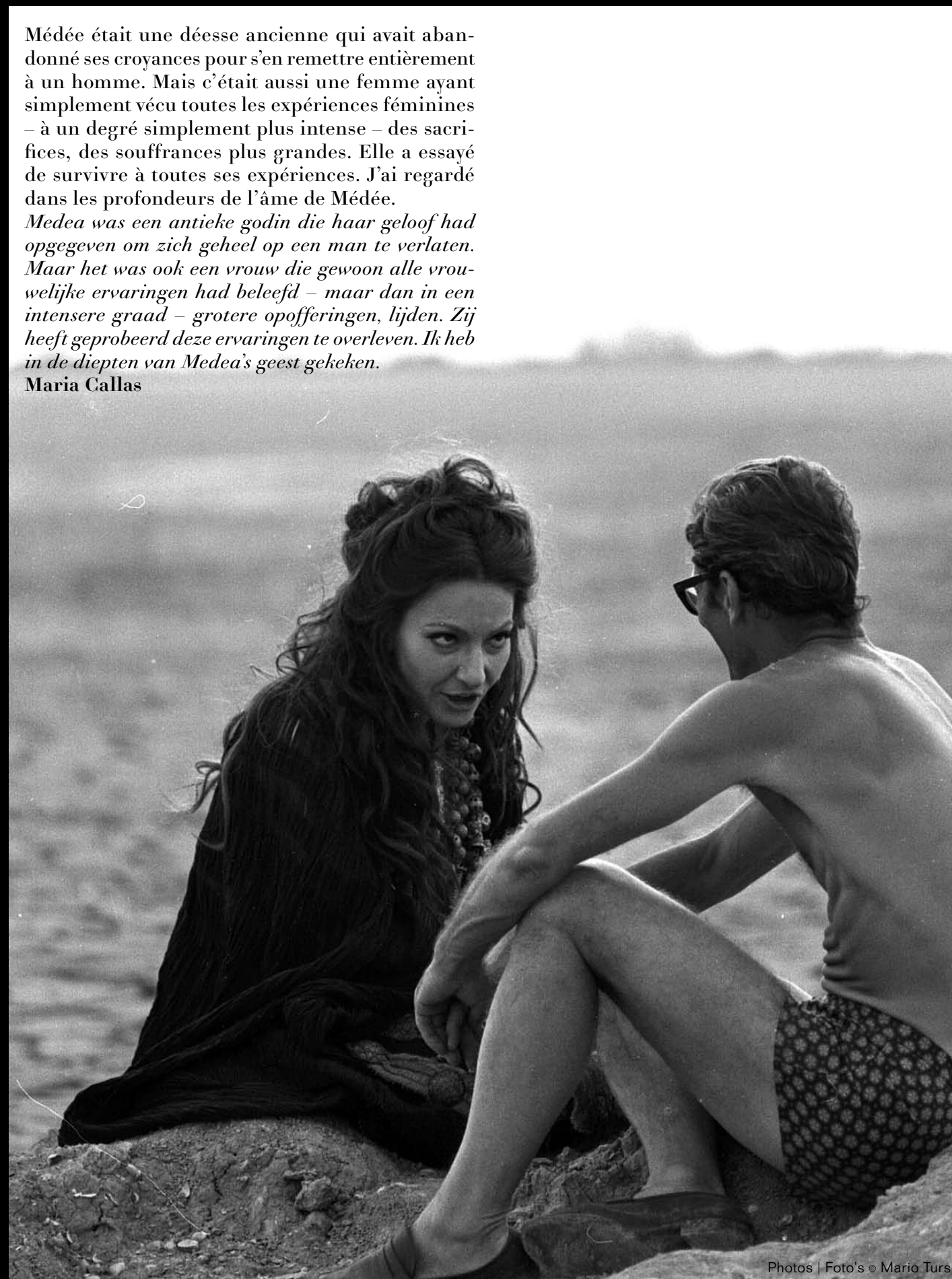
Pier Paolo Pasolini



Médée était une déesse ancienne qui avait abandonné ses croyances pour s'en remettre entièrement à un homme. Mais c'était aussi une femme ayant simplement vécu toutes les expériences féminines – à un degré simplement plus intense – des sacrifices, des souffrances plus grandes. Elle a essayé de survivre à toutes ses expériences. J'ai regardé dans les profondeurs de l'âme de Médée.

Medea was een antieke godin die haar geloof had opgegeven om zich geheel op een man te verlaten. Maar het was ook een vrouw die gewoon alle vrouwelijke ervaringen had beleefd – maar dan in een intensere graad – grotere opofferingen, lijden. Zij heeft geprobeerd deze ervaringen te overleven. Ik heb in de diepten van Medea's geest gekeken.

Maria Callas



Photos | Foto's © Mario Tursi

VIVRE SA VIE

Des créateurs préparent les nouvelles collections automne-hiver 2009; d'autres, à la Monnaie, cherchent à retrouver celles du printemps-été 1740, de l'automne-hiver 1830 ou 1920. Des plus classiques aux plus hétéroclytes, Petra van Dorpe, cordonnière dans notre théâtre, fabrique des chaussures qui s'adaptent à tous les pieds lyriques. — *Modeontwerpers werken aan hun nieuwe herfst-wintercollectie 2009, anderen, meer bepaald in de Munt, proberen de lente-zomer collectie van 1740, of de herfst-wintercollectie van 1830 of van 1920 terug te vinden. Van oerklassiek tot uitbundig eclectisch, Petra van Dorpe schoenmaakster in ons theater, ontwerpt schoenen op maat van elke operavoet.*

Chausseur-cordonnier à l'opéra, ça ne s'improvise pas... Où avez-vous appris le métier, et avec qui?
Je suis constamment des cours et je passerai sans doute toute ma vie à faire des recherches afin d'affiner ma technique. J'ai commencé par étudier les arts graphiques, puis le dessin d'après modèle vivant. J'étais très créative et les idées fourmillaient en permanence, mais j'avais envie de clarté et de style. J'ai fini par opter pour la création de patrons. C'est ce qui m'a permis de travailler dans l'atelier de costumes de la VRT, mais mon cœur penchait vers le théâtre. En allant travailler pour l'Opéra de Flandre, mon rêve est devenu réalité. J'ai commencé à me passionner pour les chaussures, c'est pourquoi j'y ai créé l'atelier de cordonnerie. J'ai alors approfondi mes connaissances en suivant une formation de techniques orthopédiques et de création de modèles. C'est à l'occasion d'un stage obligatoire dans le cadre de ma formation que je suis passée de l'Opéra de Flandre à la Monnaie. J'avais porté tous mes espoirs sur l'atelier de cordonnerie de la Monnaie. Le premier contact avec mon chef, André Chapelle, a été d'emblée positif. C'est lui qui m'a réellement appris le métier. Et par un étrange concours de circonstances – le décès inopiné d'un cordonnier –, j'ai eu la possibilité de rester.

Comment travaillent les cordonniers à l'opéra?
Notre atelier fonctionne de manière totalement autonome, en respectant toutefois les desiderata des costumiers. Ils nous transmettent leur projet, et nous en discutons. Nous mesurons alors avec précision les pieds des chanteurs. Pour un escarpin, il faut prendre cinq mesures: les doigts de pied, le bas du cou-de-pied, le cou-de-pied, la ligne d'entrée et la cheville. Quand on fabrique des bottes, on doit prendre des mesures supplémentaires. Nous préparons alors la

Patroonontwerper-schoenmaakster in de opera: dat word je niet vanzelf... Waar of van wie leerde je het ambacht?
Ik volg voortdurend cursussen en zal wellicht mijn hele leven zoeken naar kennis om mijn techniek te verfijnen. Eerst heb ik grafische kunsten gestudeerd en daarna modeltekenen. Ik was heel creatief en had een constante ideeënstroom, maar verlangde naar duidelijkheid en stielkennis. Het werd uiteindelijk patroontekenen. Daarmee kon ik aan de slag bij het kostuumatelier van de VRT, maar mijn hart lag bij het theater. Dankzij mijn overstap naar de Vlaamse Opera werd die droom geconcretiseerd. De liefde voor schoenen ontwikkelde zich verder en ik startte er het schoenmakersatelier op. Ik ben me steeds meer gaan verdiepen in het schoenmaken met een opleiding orthopedische technieken en patroonontwerpen. De overstap van de Vlaamse Opera naar de Munt had te maken met een verplichte stageperiode tijdens de opleiding. Ik had al mijn hoop gesteld op het schoenatelier in de Munt. Vanaf het eerste contact met André Chapelle, mijn chef hier, klikte het. Van hem heb ik het echte vak geleerd. Door een vreemde speling van het lot – één van de schoenmakers was plots gestorven – kreeg ik de kans om te blijven.

Op welke manier functioneren de schoenmakers binnen een operahuis?
Ons atelier werkt volledig autonoom, maar wel naar wens van de kostuumontwerpers. Hun ontwerp komt bij ons en we bespreken het samen. We meten heel nauwkeurig de voet van de zangers, voor een pump is dat op 5 punten: de tenen, de balmaat, de wreef, de instapmaat en de enkels. Bij laarzen komen er meetpunten bij. Daarna prepareren we de leest en wordt het ontwerp geïnterpreteerd. In samenspraak



Petra van Dorpe © Isabelle Pateer - Otherweyes Photography

forme et interprétons le projet du costumier. Nous confectionnons ensuite la chaussure en concertation avec lui. Pour une paire de chaussures, il faut compter deux à trois jours de travail, temps de collage et de séchage compris.

Choisissez-vous vous-même les matériaux?
Pas toujours. Différents éléments interviennent dans la sélection des matières: le choix du costumier, le budget et nos stocks. Nous ne gérons pas le budget, mais nous devons, bien entendu, en tenir compte. Cela dit, pour des chaussures qui doivent durer malgré ce qu'elles endurent, nous devons opter pour du cuir de bonne qualité. Au-delà de l'esthétique, une chaussure doit être confortable. D'autant plus que la scène est toujours relativement inclinée. Je suis sans cesse à la recherche de matières intéressantes pour réaliser des prototypes, même pendant mes heures de loisirs. Pour recréer la magie des souliers de vair de Cendrillon, il faut de l'imagination et une bonne connaissance des matériaux.

Quel est votre principal défi?
En principe, on ne répond jamais «non», quelle que soit la demande. On cherche toujours une solution à tout. C'est probablement là que réside le princi-

pal défi. Avec de l'imagination et une bonne connaissance des matériaux, nous pouvons réaliser n'importe quel projet. Avec de l'imagination et une bonne connaissance des matériaux, nous pouvons réaliser n'importe quel projet.

Kiezen jullie zelf de materialen?
Niet altijd. De materialen worden vaak bepaald door de ontwerpers, door het budget en door onze voorraad. In principe beheren wij het budget niet, maar we moeten er natuurlijk rekening mee houden. Dat neemt niet weg dat we voor schoenen die heel lang moeten meegaan en erg afzien, voor een zeer kwalitatief leder met een hoogstaand looiproces opteren. Een schoen moet niet enkel esthetisch, maar ook comfortabel zijn. Zeker omdat de scène altijd een zekere hellingsgraad heeft. Ik ben voortdurend op zoek naar interessant materiaal om prototypes te maken, ook in mijn vrije tijd. Om de illusie van Assepoesters 'glazen schoentje' te wekken, heb je fantasie én materiaalkennis nodig!

Wat vormt voor jou de grootste uitdaging?
In principe bestaat er geen "neen", op geen enkele vraag. Je zoekt sowieso een oplossing, voor alles. Dat is wellicht de grootste uitdaging. Het werk is enorm gevarieerd en je maakt een volledig product. Ook de samenwerking met grote regisseurs-ontwerpers zoals

pal défi. Le travail est très varié et nous amène à créer un produit fini. Par ailleurs, la collaboration avec de grands metteurs en scène et créateurs tels que William Kentridge ou Christian Lacroix est très enrichissante. Pour *Tannhäuser*, avec Jan Fabre, nous avons confectionné quinze paires différentes de souliers de clown, pour retracer en quelque sorte leur évolution à travers les siècles. Certaines chaussures sont fabriquées de manière classique, avec une forme et un patron, une semelle complète et un bout rempli de liège. Par manque de temps, nous avons tenté une expérience: nous avons pris une chaussure existante autour de laquelle nous avons «construit» le soulier de clown. La longue partie qui forme le bout n'est pas creuse, mais réalisée en polyuréthane bi-composant que nous avons appliqué sur la chaussure avant d'habiller l'ensemble de cuir. Parfois, nous nous limitons à remplacer les talons de chaussures existantes en fonction de l'époque à laquelle se déroule l'opéra. La hauteur du talon doit, bien entendu, être respectée pour éviter de dénaturer la chaussure. Il arrive que les chanteurs viennent nous demander: «Vous ne pourriez pas réduire mon talon de trois centimètres?» Non! On ne peut pas!

Lorsque je regarde votre atelier, j'ai l'impression de voir l'histoire de la chaussure à travers un kaléidoscope. Cet aspect historique vous fascine-t-il également? Oui, la dimension historique est essentielle dans ce que nous faisons; elle me fascine énormément. Au cours de l'histoire, la chaussure a symbolisé le pouvoir, la richesse et l'appartenance à une classe

William Kentridge en Christian Lacroix is verrijkend. Voor *Tannhäuser*, met Jan Fabre, hebben we vijftien paar verschillende clownschoenen gemaakt: als het ware de clownschoen door de eeuwen heen. Sommige schoenen zijn op de klassieke wijze vervaardigd, met een leest, vorm en patroon, een volledige zool en een met kurk gevulde tip. Door tijdgebrek hebben we ook een experiment gedaan: we hebben de solist een bestaande schoen laten passen en daarrond de clownschoen 'gebouwd'. De lange tip is niet hol, maar gemaakt uit twee componenten polyurethaan; dat persten we tegen de schoen en nadien overtrokken we het geheel met leer. Soms vervangen we van bestaande schoenen de hakken, naargelang de historische periode waarin de opera zich afspeelt. De lengte van de hak moet uiteraard wel gerespecteerd blijven, anders krijg je een schoen die uit de haak staat. Af en toe komen zangers met de absurde vraag: "Kan je geen drie centimeter van mijn hak doen?" Neen! Dat kan niet!

Als ik rondkijk in jullie atelier, krijg ik als het ware een caleidoscopisch beeld van de geschiedenis van de schoen. Boeit dat historische aspect jou?

Ja, geschiedkundige kennis is hier noodzakelijk en fascineert mij mateloos. Door de geschiedenis heen stonden schoenen symbool voor macht, rijkdom en voor de klasse waartoe de mensen behoorden. In de tijd van Lodewijk XIV mochten bijvoorbeeld enkel de edelen op hoge rode hakken lopen. Bruin was voorbehouden aan de Zonnekoning zelf. Vroeger had je ook geen linker- en rechterschoen, maar waren beide schoenen gelijk – heel oncomfortabel.

sociale. À l'époque de Louis XIV, par exemple, seuls les nobles avaient le droit de marcher avec de hauts talons rouges. Le brun, quant à lui, était réservé au Roi Soleil. Par ailleurs, il n'y avait pas de chaussure gauche ou droite. Les deux étaient identiques – ce qui était très inconfortable.

Quelle est votre période préférée dans l'histoire de la chaussure?

Les années 1930 et 1940: l'élégance, la féminité, les détails et le confort de ces chaussures me séduisent totalement. J'aime aussi beaucoup le baroque, avec les matières assorties au vêtement, les broderies. Et j'adore les talons bobines...

Toute l'histoire de la chaussure me passionne. Voici la toute première représentation de chaussures: un dessin rupestre figurant deux femmes chaussées de bottillons!

Faites-vous de l'art ou de l'artisanat?

Il faut avoir les deux en soi. Ceux qui ont appris le métier en Angleterre, où l'on peut suivre la formation la plus renommée de notre branche, n'en croiraient pas leurs yeux en voyant tout ce que nous faisons ici. Tout est possible... même si nous nous imposons parfois des limites. Par exemple, pas de diamants hors de prix pour orner une chaussure! Mais nous créerons cependant l'illusion qu'il s'agit de véritables diamants très chers.

Quel aspect de votre travail préférez-vous?

Le fait que tout se passe dans l'univers de la musique. Nous avons donc beaucoup de contacts et travaillons en étroite collaboration avec d'autres personnes. Avec ma spécialité, je ne suis qu'un petit maillon dans une grande chaîne; si je travaillais dans mon coin, je ne parviendrais pas à des réalisations d'une telle envergure. À l'inverse, le spectacle ne pourrait pas se passer de l'atelier de cordonnerie. Cet univers musical m'a stimulée, et à présent je suis des cours du soir de solfège et de chant.

Aimeriez-vous un jour exploiter votre voix dans une production?

Qui sait? Mais pour l'instant, je chante par pur plaisir: à chacun son métier.

Propos recueillis par GL

Welke periode uit de schoenmode draagt je persoonlijke voorkeur weg?

De jaren 1930 en 1940: de elegantie, de vrouwelijkheid, de details en het comfort van die schoenen charmeren me enorm. Ook de barok spreekt me erg aan, de stoffen die vaak overeenkomen met het kleed, de borduursels. Ik hou ontzettend van bobi-jnhakjes...

Maar de hele 'schoengeschiedenis' is boeiend. Hier zie je de allereerste bewaarde afbeelding van schoenen: een grottekening waarop twee vrouwen met laarsjes staan afgebeeld!

Voel je je veeleer kunstenaar of ambachtsvrouw?

Je moet beide in jou hebben. Mensen die het schoenmaken hebben geleerd in Engeland, waar je de meest gerenommeerde opleiding in ons vakgebied kan volgen, zouden hun ogen niet geloven als ze zien wat wij hier allemaal doen. Alles kan, al doen we niet altijd alles. We beleggen geen schoenen met de duurste diamanten, maar we creëren wel de illusie dat het schoenen met de duurste diamanten zijn.

Van welk aspect van je werk hou je het meest?

Het feit dat alles zich afspeelt in de muziekwereld. Het is een heel sociaal gebeuren, met nauwe samenwerkingen. Ik vorm met mijn ambacht een klein schakeltje in een grote voorstelling; op mijn eentje zou ik zoiets nooit kunnen verwezenlijken, en omgekeerd zou de voorstelling niet zonder het schoenmakersatelier kunnen. Dankzij de muziekimpuls hier, volg ik in avondschool ook notenleer en zang.

Heb je zin om je stem eens in een productie te gebruiken?

Wie weet, maar voorlopig blijft het bij pure interesse: "schoenmaker: blijf bij je leest!"

Opgetekend door GL

IT HAPPENED TOMORROW

LAST MINUTE – LAST MINUTE – LAST MINUTE – LAST MINUTE – LAST MINUTE – LAST MINUTE

Chambre d’écho: Malgorzata Szczesniak
Exposition à la Bellone
La Bellone propose une plongée dans l’univers de Malgorzata Szczesniak, la scénographe de *Médée*. L’imaginaire et l’intuition de l’artiste comptent pour une belle part dans le talent de Krzysztof Warlikowski, depuis leur rencontre sur les bancs de l’université de Cracovie. Pour Malgorzata Szczesniak, le scénographe est avant tout un penseur et un indispensable partenaire du metteur en scène. Avec ses décors, elle crée des espaces indéfinis qui rendent possibles d’intenses et saisissants échanges d’énergie entre comédiens et spectateurs. **Du 13 au 30 mai, de 10h à 18h à la Bellone** (fermé le lundi).

Joseph Haydn – Production Studio
La Chapelle Musicale Reine Elisabeth et la Monnaie créent un spectacle avec de jeunes interprètes autour des airs et ensembles d’opéra et de concert de Joseph Haydn. La direction musicale est confiée à Guy van Waas, à la tête de son quintette à vent les Agrémens. Le metteur en scène Philippe Sireuil, qui monte en avril *La Lumière Antigone* à la Monnaie, invite les chanteurs à «se raconter à travers des bouts d’opus du maître autrichien, la meilleure des façons de lui rendre hommage à la veille du bicentenaire de sa mort: se servir de lui pour se rencontrer soi.» **Les 12, 13 & 14 juin à 20h à la Monnaie, Salle Malibran.**

Die Zauberflöte pour enfants à Rotterdam
Destinée aux enfants à partir de 5 ans, la jolie production de *Die Zauberflöte* de Mozart, créée par le service éducatif de la Monnaie à l’occasion des Journées européennes de l’opéra en 2007, est invitée ce printemps au festival «Operadagen 2008» de Rotterdam. Le 25 mai, à 14h, 15h, 16h et 17h au Rotterdamse Schouwburg, petite salle.

Saison 2008-2009 – Abonnez-vous !
La Monnaie offre mille entrées dans sa foisonnante saison 2008-2009. Aux côtés des séries opéra, qui proposent de 5 à 8 spectacles et la possibilité de s’abonner à tous les opéras de la saison, d’autres formules se présentent à vous: les séries thématiques pour aborder la saison par le biais des thèmes des nymphes, de la littérature ou de Mahler et Strauss. Un nouvel abonnement Promenade propose six spectacles dans les programmations de la Monnaie et de ses partenaires.

Chambre d’écho: Malgorzata Szczesniak
Tentoonstelling in La Bellone
La Bellone stelt een duik voor in het universum van Malgorzata Szczesniak, de decorbouwer van *Medea*. De verbeelding en de intuïtie van deze kunstenaressen spelen een grote rol in het talent van Krzysztof Warlikowski, sinds hun ontmoeting op de banken van de universiteit van Krakau. Daar de decorkunstenaar volgens haar in de eerste plaats een denker en een onmisbare partner van de regisseur is, creëert zij met haar decors onbegrensde ruimtes die enorme en aangrijpende uitwisselingen van energie mogelijk maken tussen acteurs en toeschouwers. **Van 13 tot 30 mei, van 10 tot 18 uur in La Bellone** (gesloten op maandag).

Joseph Haydn – Studioproductie
De Muziekkapel Koningin Elisabeth en de Munt creëren een schouwspel met jonge zangeressen en zangers rond aria’s en opera- en concertensembles van Joseph Haydn. De muzikale leiding werd toevertrouwd aan Guy van Waas, aan het hoofd van zijn blaaskwintet les Agrémens. Regisseur Philippe Sireuil, die in april in de Munt *La Lumière Antigone* regisseert, nodigt zangers uit om “over zichzelf te vertellen door middel van stukken uit werken van de Oostenrijkse meester, de beste manier om hem hulde te brengen aan de vooravond van de tweehonderdste verjaardag van zijn dood: van hem gebruik maken om zichzelf te ontmoeten.” **Op 12, 13 en 14 juni om 20 uur in de Munt, Malibranzaal.**

Die Zauberflöte voor kinderen in Rotterdam
Deze mooie bewerking van Mozarts *Die Zauberflöte*, bestemd voor kinderen vanaf 5 jaar en gecreëerd door de educatieve dienst van de Munt ter gelegenheid van de Europese Operadagen in 2007, werd deze lente uitgenodigd op het festival “Operadagen 2008” van Rotterdam. **Op 25 mei, om 14, 15, 16 en 17 uur in de Rotterdamse Schouwburg, kleine zaal.**

Seizoen 2008-2009 – Neem een abonnement!
De Munt biedt duizenden toegangswegen tot het goedgevuld seizoen 2008-2009. Naast de operareeksen die 5 tot 8 voorstellingen brengen en de mogelijkheid om zich te abonneren op alle opera’s van het seizoen, liggen er ook andere formules voor u klaar: thematische reeksen om het seizoen aan te vatten via het thema van de nimfen, van de literatuur of van Mahler en Strauss. Een nieuw abonnement Promenade biedt zes voorstellingen aan in de programmeringen van de Munt en van zijn partners. Voor mensen die ervan houden hun seizoen zelf samen te

Pour ceux qui aiment composer leur saison, les formules flexibles permettent de choisir le spectacle, la date et les places. Le MMÀla carte est consacré à l’opéra, le MMDiscovery et le MMMix mêlent les genres. Tous les abonnements opéra, concert et récital sont accessibles aux jeunes de moins de 26 ans avec 50 % de réduction sur le prix des places. Le MMLet’sgo est la formule flexible idéale. Elle leur ouvre la porte de toute notre programmation et permet de venir seul ou accompagné d’un ou deux autres jeunes, à des tarifs très avantageux. Ouverture de la vente des abonnements le 14 juin pour les séries opéra, concert, récital, les séries thématiques et l’abonnement Promenade. Les autres formules sont en vente à partir du 21 juin.

Com que Voz reporté
Le concert de fado traditionnel de la chanteuse portugaise Christina Branco, programmé le 13 juin 2008 à la Monnaie, est reporté à une saison ultérieure. Rendez-vous dans un prochain MMM pour plus d’informations.

Ouverture de la location
La Forza del destino de Giuseppe Verdi à partir du 3 mai 2008, à 10h au bureau de location et dès 12h sur www.lamonnaie.be.

La première phase de collaboration entre Akzo Nobel Decorative Coatings (peintures Levis) et la Monnaie, à savoir la décoration et l’aménagement des espaces publics, des loges et des surfaces intérieures est terminée. L’intervention d’Akzo Nobel a consisté à mettre à disposition un encadrement technique pendant toute la durée du chantier. L’assistance d’un conseiller technique de Levis a permis certaines audaces de couleurs, notamment dans l’entrée et dans les loges. À noter que pas moins de 4 000 litres de peintures ont été requis pour ces travaux.

La Monnaie s’est engagée de façon exceptionnelle aux côtés du Fonds pour la chirurgie cardiaque en réservant exclusivement pour l’association la représentation de *La Forza del destino* du 19 juin 2008. Tous les bénéfices de la soirée seront versés intégralement au Fonds. Le FCC a deux missions prioritaires: la prévention des maladies cardiovasculaires, qui restent de loin la première cause de décès dans notre pays et la récolte de fonds destinés à promouvoir la recherche en cardiologie médico-chirurgicale. Vous pouvez, vous aussi, aider la recherche en réservant votre place ou en faisant un don au compte 310-0333527-30.

stellen, maken de flexibele formules het mogelijk te kiezen van a tot z: de voorstelling, de datum en de plaatsen. De MMÀla carte is gewijd aan de opera, de MMDiscovery en de MMMix mengen de genres. Alle abonnements voor opera, concert en récital zijn toegankelijk voor jongeren tot 26 jaar met een korting van 50% op de ticketprijs. De MMLet’s go is de ideale flexibele formule. Zij opent de deuren van onze volledige programmering en laat toe alleen te komen of in het gezelschap van één of twee andere jongeren, aan zeer voordelige tarieven. Start van de abonnementverkoop op 14 juni voor de reeksen opera, concert, récital, de thematische reeksen en het abonnement promenade. De andere formules zijn te koop vanaf 21 juni.

Com que Voz uitgesteld
Het concert met traditionele fado van de Portugese ster Cristina Branco, geprogrammeerd op 13 juni 2008 in de Munt, is uitgesteld naar een latere datum. Afspraak in een volgend MMM voor meer informatie.

Opening van de plaatsbespreking
La Forza del destino van Giuseppe Verdi: vanaf 3 mei 2008, om 10 uur in het bespreekbureau en vanaf 12 uur op www.demunt.be.

De eerste fase van de samenwerking tussen Akzo Nobel Decorative Coatings (Levis verven) en de Munt is voltooid. Het ging om de aankleding en de inrichting van de publieke ruimtes, de loges en de binnenoppervlakten. Akzo Nobel heeft daar als volgt toe bijgedragen: technische begeleiding, omkadering en advies bij de praktische invulling van de uit te voeren werkzaamheden, en dit zolang die aan de gang waren; assistentie van een technisch consultant van Levis bij de juiste kleurenkeuze, met af en toe een gedurfd resultaat, zoals in de inkomhal en in de loges; levering van alle Levis-verf voor de werkzaamheden, goed voor zo’n 4.000 liter.

De Munt heeft zich op een buitengewone manier achter het Fonds voor Hartchirurgie geschaard door exclusief voor de Vereniging de voorstelling van de opera *La Forza del destino* op 19 juni 2008 te reserveren. De opbrengst van die avond gaat integraal naar het Fonds. Het FHC heeft twee prioritaire taken: de preventie van hart- en vaatziekten (cardiovasculaire aandoeningen), nog altijd de voornaamste doodsoorzaak in ons land, en het inzamelen van fondsen voor het promoten van cardiologisch medisch chirurgisch onderzoek. Ook ú kunt de research steunen door uw plaats(en) te reserveren, of door een milde gift te storten op het rekeningnummer 310-0333527-30.

Van theater naar
museum naar
opera naar
openluchttentoonstelling
naar concertzaal.

We komen elkaar ook op elk festival tegen.

De Standaard

SPONSORT CULTUUR

www.standaard.be



JAPANS
RESTAURANT
JAPONAIS

SAMOURAI

WOLVENGRACHT 28 RUE FOSSÉ AUX LOUPS
1000 BRUSSEL / BRUXELLES
TEL. 02/217.56.39

GESLOTEN OP ZONDAGMIDDAG EN DINSDAG
FERMÉ DIMANCHE MIDI ET MARDI



PATRICK DEROM GALLERY

BRUSSELS - NEW YORK

EUROPEAN PAINTINGS, DRAWINGS AND SCULPTURE
XIXTH & XXTH CENTURIES



Frank KUPKA (1871-1957), *Fuga in Two Colours* - c.1911-12, gouache and watercolour on paper

PATRICK DEROM GALLERY
Rue aux Laines 1, 1000 Brussels
T: 02 514 08 82 - F: 02 514 11 58
galerie.p.derom@linkline.be

SHEPHERD & DEROM GALLERIES
58 East 79th Street, N.Y., N.Y. 10021
T: 1 212 861 4050 - F: 1 212 772 1314
shepherdNY@aol.com

www.patrickderomgallery.com

Banzai Brothers



Your local Art dealer

ShibaDaimon Front Bldg.
1-7-13 Shibakoen
Minato-ku, Tokyo 105-0011

Les frères Debekker
Traiteur

The Master of Ceremonies
for your event

www.lesfreresdebekker.be

Tel : 02/736.00.40



Nadja Michael excelle dans les rôles de femmes ambiguës : fin 2007, elle a conçu sa propre soirée en solo sous le titre d'*Orlando misterioso*, où elle illustrait par le chant les transformations de l'*Orlando* de Virginia Woolf. En mars, elle s'est produite en Salome, l'un de ses rôles fétiches, sur la scène du Royal Opera House Covent Garden. *Zangeres Nadja Michael is gespecialiseerd in mysterieuze vrouwelijke personages. Eind 2007 presenteerde ze onder de titel Orlando misterioso een eigen solovoorstelling waarin ze Virginia Woolfs Orlando tot leven bracht. In maart stond ze op het podium van het Royal Opera House Covent Garden als Salome, een van haar glansrollen.*



Avec les Talens Lyriques, Christophe Rousset est l'hôte de nombreux théâtres et salles de concert. Au début de cette année, à Amsterdam, il dirigeait *Castor et Pollux* mis en scène par Pierre Audi. En été, il sera au Festival d'Aix-en-Provence avec *Così fan tutte*. *Christophe Rousset treedt in een groot aantal theaters en operahuizen op met zijn ensemble Les Talens Lyriques. Begin dit jaar was hij in Amsterdam te zien als dirigent van Castor en Pollux, in een regie van Pierre Audi. In de zomer is hij met Così fan tutte te gast op het Festival d'Aix-en-Provence.*

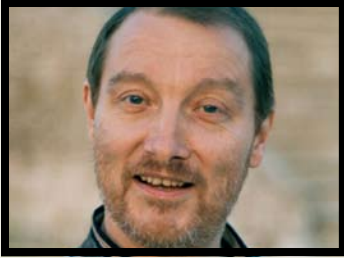


Philippe Sireuil, qui vient de signer une nouvelle mise en scène du *Misanthrope* de Molière au Théâtre National de Bruxelles, renouera au printemps avec l'opéra. Il mettra d'abord en scène *La Lumière Antigone* à la Monnaie, puis il montera, avec de jeunes chanteurs de la Chapelle Musicale Reine Elisabeth, une soirée autour de Joseph Haydn, *Amore Haydn*, que l'on pourra voir en juillet à la Salle Malibran. *Philippe Sireuil, die onlangs nog een nieuwe encscenering van Molières Misanthrope bracht in het Théâtre National in Brussel, richt zich in het voorjaar weer op de opera. Allereerst ensceneert hij in de Munt La Lumière Antigone, daarna verzorgt hij met de jonge zangers van de Muziekkapel Koningin Elisabeth een avond rondom Joseph Haydn. Deze avond, Amore Haydn, is in juni te zien in de Malibranzaal.*

OPENING NIGHT



La carrière d'Ekaterina Gubanova s'internationalise de saison en saison ; prochainement, elle incarnera sa première Eboli dans le *Don Carlos* de Verdi au Théâtre Mariïnski. Elle vient aussi de faire ses débuts sur la scène du Metropolitan Opera à New York, sous les traits d'Helena dans *Guerre et Paix*. *Ekaterina Gubanova's carrière krijgt ieder seizoen meer internationale allure. Binnenkort beleeft ze in het Mariïnskitheater haar debuut als Eboli in Verdi's Don Carlos. Kort geleden stond ze nog voor het eerst op het podium van de Metropolitan Opera in New York, als Helena in Oorlog en vrede.*



Familier de toutes les grandes scènes du monde, le baryton français Philippe Rouillon a déjà chanté à Anvers, Gand et Liège. En avril, il fera ses débuts à la Monnaie, sous les traits du roi Créon dans *Médée*. Cet été, il sera Germont dans *La Traviata* au festival de Cincinnati. *Hij is thuis op alle grote podia van de wereld. Hij zong al regelmatig in Antwerpen, Gent en Luik: de Franse bariton Philippe Rouillon. In april debuteert hij in de Munt, als koning Créon in Médée. Komende zomer zal hij schitteren als Germont in La Traviata, tijdens het zomerfestival van Cincinnati.*



Fidèle aux héroïnes antiques, Mireille Delunsch interprétera *Iphigénie en Tauride* à Paris, au Théâtre Garnier, après la création du nouvel opéra de Bartholomé. Le spectacle de Krzysztof Warlikowski sera repris sous la direction d'Ivor Bolton avec le Freiburger Barockorchester. *Mireille Delunsch blijft haar antieke heldinnen trouw. Na de nieuwe opera van Bartholomé is de sopraan te bewonderen in Iphigénie en Tauride in de Opéra Garnier te Parijs. Daar zingt ze in de heropvoering van Krzysztof Warlikowski's productie onder leiding van Ivor Bolton, met het Freiburger Barockorchester.*



Koen Kessel est un chef d'orchestre aux ressources inépuisables. Il vient de diriger à Anvers, avec un franc succès, la création de *La Strada*. Par ailleurs, il dirige régulièrement, à l'Opéra de Paris, des soirées de ballet. Au cours de la saison 2008-2009, il débutera au Royal Ballet de Londres avec *Casse-Noisette*. *Koen Kessels is een bijzonder veelzijdig dirigent. Onlangs oogstte hij nog veel succes met de Antwerpse première van La Strada. Maar hij is ook regelmatig te gast aan de Opéra de Paris, waar hij verscheidene balletavonden dirigeert. In het seizoen 2008-2009 debuteert hij aan het Royal Ballet in Londen met de Notenkraaker.*



Joyce DiDonato a passé Noël à Barcelone, où elle interprétait Angelina dans *La Cenerentola* de Rossini mise en scène avec bonheur par Juan Font. Puis elle a effectué des tournées avec des programmes de mélodies. Dans la foulée de ses concerts à Bruxelles, elle incarnera son premier Roméo dans *I Capuleti ed i Montecchi* à Paris. *Joyce DiDonato bracht de kersttijd door in Barcelona, waar ze optrad als Angelina in Juan Font's succesvolle productie van La Cenerentola. Daarna ging ze op concertreis als zangeres. Direct na haar concerten in Brussel debuteert ze als Roméo in I Capuleti ed i Montecchi in Parijs.*



Michael Schönwandt maîtrise un large répertoire d'opéra et de concert : au printemps, parallèlement à plusieurs concerts, il dirigera *Rusalka* de Dvořák dans une nouvelle mise en scène de Richard Jones à l'Opéra de Copenhague, dont il est le directeur musical depuis l'an 2000. *Michael Schonwandt beschikt over een omvangrijk opera- en concert-repertoire. Naast verschillende concerten brengt hij in het voorjaar ook Dvoráks Rusalka, in een nieuwe encscenering van Richard Jones. Dit in de opera van Kopenhagen, waar hij sinds 2000 tevens muziek-directeur is.*



Anna Caterina Antonacci a sorti son premier album en solo : *Era la notte*. Cet enregistrement se base sur la production éponyme de Juliette Deschamps, centrée sur quatre solos dramatiques d'héroïnes du XVII^e siècle, livrées à la solitude. *Anna Caterina Antonacci heeft onder de titel Era la notte haar eerste soloalbum uitgebracht. Deze opname komt voort uit de gelijknamige productie van Juliette Deschamps, waarin vier dramatische, zeventiende-eeuwse solozangstukken over eenzame vrouwen centraal staan.*



Au cours de la saison 2007-2008, Eva-Maria Westbroek s'est déjà fait remarquer à deux reprises à l'Opéra de Paris, la première fois sous les traits d'Elisabeth dans *Tannhäuser*, puis en impératrice dans *Die Frau ohne Schatten*. À Bruxelles, elle pourra s'adonner à sa vraie passion, l'opéra italien, en incarnant sa première Leonora dans *La Forza del destino* de Verdi. *Eva-Maria Westbroek vestigde in het seizoen 2007/2008 maar liefst twee maal de aandacht op zich in de Opéra de Paris. Eerst in haar rol als Elisabeth in Tannhäuser, daarna als keizerin in Die Frau ohne Schatten. In Brussel kan ze zich aan haar grote passie wijden: het Italiaanse repertoire. Ditmaal viert ze haar debuut als Leonora in Verdi's La Forza del destino.*



Mélodiste réputé et chanteur d'oratorio mondialement sollicité, Christoph Prégardien chantera en juin la *Passion selon saint Jean* avec Philippe Herreweghe à Leipzig. Après son concert à Bruxelles, il donnera une masterclass au Schleswig-Holstein Musik Festival. *Christoph Prégardien is niet alleen een veelgevraagd liedzanger, maar treedt ook overal ter wereld op in oratoria. In juni is hij samen met Philippe Herreweghe in Leipzig voor de Johannespassie. Aansluitend op zijn Brusselse concert verzorgt hij een masterclass aan het muziekfestival van Schleswig-Holstein.*



Mélodiste lui aussi couronné de succès, Wolfgang Holzmair est un habitué des grandes salles de concert. C'est ainsi qu'on l'entendra au Wigmore Hall, au Carnegie Hall et au Mozarteum. Il se consacre également à la formation de jeunes chanteurs à Salzbourg. *Wolfgang Holzmair is een zeer succesvol liedzanger, die ook regelmatig te gast is in de grote concertzalen van de wereld. Zo zal hij in de komende tijd te horen zijn in de Wigmore Hall, de Carnegie Hall en het Mozarteum. Als toegewijd hoogleraar onderwijst hij daar ook jonge zangers.*



Zoran Todorovich, qui incarnera son premier Don Alvaro dans la *Forza del destino*, chantera au printemps Jason dans *Medée* de Cherubini, sous la direction de Fabio Luisi au Theater an der Wien, une nouvelle production de la version française. En juillet, il avait repris les traits de Pollione dans *Norma* aux côtés d'Edita Gruberova à Munich. *Zoran Todorovich, die in het voorjaar debuteert als Don Alvaro in La Forza del destino, treedt is dit voorjaar in het Theater an der Wien. Onder leiding van Fabio Luisi zingt hij daar de rol van Jason in Cherubini's Médée, in een nieuwe uitvoering van de Franse versie. In juli vertolkt hij in München opnieuw de rol van Pollione in Norma, aan de zijde van Edita Gruberova.*

Informations réunies par EK | Informatie verzameld door EK



GIULIO CESARE IN EGITTO

Magie, encore, dans la manière dont René Jacobs fait sonner l’excellent Freiburger Barockorchester. L’invention jaillit du moindre récitatif, il varie les accompagnements, lance des traits d’humour et mène avec subtilité la déclamation de ses chanteurs jusqu’au point où ils vont s’élancer dans une virtuosité étourdissante sans céder à l’ivresse. Moins fonceur qu’un Minkowski, Jacobs peut garder une certaine distance dans le pathétisme. Il dirige une double pléiade (en alternance) de chanteurs-comédiens inouis, des voix puissantes dans ce marathon infernal, des voix rompues à l’ondoieement des nuances, à la vocalisation cultivée.

Michèle Friche, Le Soir – 22.1.2008

Dat deze encensering, schitterend uitgedost, zo’n feest is, ligt naast al deze geweldige zangers vooral aan dirigent René Jacobs. Hij vindt met het Freiburger Barockorchester steeds de juiste sfeer, het juiste tempo en de juiste balans voor al die heerlijke muziek.

Peter Van der Lint, Trouw – 30.1.2008

The great moments in this four-hour evening are too numerous to list. American counter-tenor Lawrence Zazzo gives a towering performance as Caesar, while Tania Kross, another Dutch mezzo, provides a fascinating portrayal of Tolomeo, Cleopatra’s neurotic brother. American soprano Danielle de Niese (...) brought down the house. The stunning 28-year-old is a consummate actress and virtuoso singer.

Marcel Croës, The Bulletin – 24.1.2008

René Jacobs haalt een bijzonder rijke orkestklank uit het Freiburger Barockorchester, daarbij geholpen door de grote bezetting en uitstekende instrumentale solisten (hoorns, fagotten).

Stephan Moens, De Morgen – 23.1.2008

Avec l’étincelante Danielle de Niese – pourtant à l’autre bout de la galaxie –, la Monnaie dispose de deux Cléopâtre qui marqueront les mémoires.

Martine Dumont-Mergeay, La Libre Belgique – 25.1.2008



Jacobs’ uitwerking van Handels recitatieven, de ontwikkeling die hij aanbrengt in de vaak statisch uitgevoerde da capo-aria’s en de interactie tussen de musici van het Freiburger Barockorchester en de zangers grenst aan het ongelooflijke.

Betta Luttmner, de Volkskrant – 29.1.2008

Sandrine Piau fait valoir un soprano cristallin d’une grande musicalité, mettant trilles et colorature au service de l’expressivité. Charlotte Hellekant est une Cornelia royale, à la douleur très intériorisée. Monica Bacelli chante avec ardeur un Sesto très déterminé. Le superbe baryton Luca Pisaroni est un Achilla insolent et pernicieux, tandis que Lionel Lhote donne entière satisfaction en Curio.

Jean Lucas, Luxemburger Wort – 29.1.2008

Vocaal en scenisch het meest indrukwekkend waren echter de scènes tussen de treurende weduwe Cornelia en de brute Achilla. De bariton Luca Pisaroni bezit de kracht en het overwicht die nodig zijn voor de rol van Achilla. In de pijnlijke ontmoetingen met Cornelia komt het slechtste in zijn karakter naar boven, maar tegelijk probeert hij als een verleidelijke Don Giovanni de vrouw voor zich te winnen. Een fatale cocktail.

Willem Bruls, De Standaard – 24.1.2008

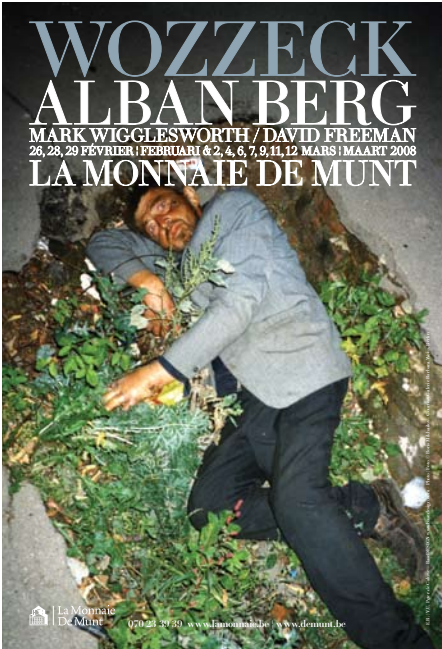
Conducting the Freiburger Barockorchester period ensemble, Ghent-born René Jacobs proves once again that he has few rivals in this repertoire. His style vividly combines precision and theatrical flair. Under his baton, the music leaps from the written page.

Marcel Croës, The Bulletin – 24.1.2008

Une scène d’une beauté à couper le souffle, qui jongle avec la rhétorique baroque, la stylisation égyptienne et une épure actualisée qui ne sacrifie pas au gag mais scrute les strates psychologiques de chaque personnage.

Michel Debrocq, Le Soir – 23.1.2008

Plumes légères, flèches de Cupidon, ombrelles long perchées, chaises, costumes tracés à l’équerre et inévitables paires de chaussures : les uns parleront de systématisme, les autres de signature, mais au-delà de cet univers familier, on ne peut nier l’efficacité scénique et dramaturgique de cette scénographie de rideaux de joncs blancs coulissants et de murs blancs dont les panneaux se lèvent pour régler entrées et sorties. Mais,



s’il y a du merveilleux , de la poésie (...), de la séduction, il serait injuste de réduire le travail des Herrmann à sa seule dimension visuelle; relâchée par moments, la direction d’acteurs peut se faire très précise à d’autres. Cornelia caressant les cheveux de Pompée dont la tête vient d’être apportée à César dans une boîte sanglante, Achilla en séduction sadomasochiste de Cornelia, le face à face de César et Ptolémée sur un ring, les attendrissantes retrouvailles de César et Cléopâtre ou la constance de Sesto à apporter à César la tête de Ptolémée comme le tyran l’avait fait de celle de son père sont autant de grands moments de théâtre. (...) Le contre-ténor Lawrence Zazzo est un César généreux et sonore, aussi puissant et à l’aise dans le grave que dans l’aigu, capable des ornements les plus audacieuses et les plus raffinées. Danielle De Niese crève la scène en Cléopâtre, avec une prestation qui va en crescendo et culmine dans un éblouissant « Da tempeste ». Belle idée que d’avoir distribué à une chanteuse (Tania Kross, superbes couleurs) le rôle de Tolomeo, et remarquable aussi, le Sesto d’Anna Bonitatibus, riche de nuances. Mais tous méritent des louanges dans une distribution sans failles.

Nicolas Blanmont, La Libre Belgique – 22.1.2008

Karl-Ernst en Ursel Hermanns encensering blijft een prachtig, tijdloos werkstuk waar je niet op uitgekeken raakt.

Betta Luttmner, de Volkskrant – 29.1.2008

DIDO AND AENEAS

[Het] spel met realiteit en imitatie, met metaforen en allegorieën is een idee dat heel goed bij de barokke esthetiek van Purcell past, hetzelfde geldt voor de typische gefragmenteerde bewegingen van Sasha Waltz’ choreografie, die onwillekeurig herinneren aan de golvende en krullende barokke ornamentiek.

Stephan Moens, De Morgen – 16.01.2008

Sasha Waltz a réussi un tour de force. Elle offre un spectacle magique où le chant, la musique et la danse se complètent parfaitement. Au milieu des danseurs, les solistes et le chœur paient largement de leur personne pour nous offrir un spectacle total.

Jean-Marie Wynants, Le Soir – 9.01.2008

Die jeweiligen Solo-Partien der Sänger werden von Tänzern gedoppelt. Dies führt zu einer wahren Bilderflut, der man sich als Beobachter nicht entziehen kann. Musik und Bild, Tanz und Gesang bilden eine durchgehende Einheit. Es ist bewundernswert, wie sich die Sänger und vor allem auch der Chor, das Vokalconsort Berlin, in die Choreographie einfügen. Man kann diese Ensembleleistung nicht genug loben.

Hans Reul, BRF Aktuell – 14.01.2008

Mais c’est assurément la question majeure à laquelle nous confronte ce spectacle : quel espace est réellement accordé à la musique lorsque celle-ci semble n’être plus que le prétexte au déferlement continu d’images gestuelles qui envahissent sans répit le champ visuel ? Il n’est certes pas aisé de créer un langage dramatique où la musique, la danse et les images parviennent à se mêler en un tout cohérent. [...] Sasha Waltz pousse très loin la tentative d’intégration de la danse et du chant : des danseurs et danseuses doublent ou triplent les voix, ces dernières étant elles-mêmes totalement incluses dans la chorégraphie. C’est impressionnant et on ne peut qu’applaudir à l’éblouissante prestation de tous les artistes de cette production.

Michel Debrocq, Le Soir – 14.01.2008

Rather than stay within the limits of Purcell’s 17 designated dance scenes, Waltz makes movement an integral part of the show- a visual counterpoint to the music. (...) ‘Fluid’ could be the show’s byword.

Marie Dumont, The Bulletin – 10.01.2008

Waltz laat de verschillende genres virtuoos met elkaar versmelten, waarbij dansers, solisten en koorleden onvergetelijke beelden oproepen doordat ze allemaal in één beweging betrokken zijn. Tegelijk respecteert Waltz de autonomie van de genres. Tekst wordt als pure tekst gebracht. Soms wordt er alleen gedanst zonder muziek, soms enkel gezongen of gespeeld.

Willem Bruls, De Standaard – 16.01.2008

On saluera la qualité des voix – tant pour ce qui est du Vocalconsort de Berlin, que des solistes, notant le timbre chaud et brillant de la Britannique Sarah Connolly (Dido), l’Aeneas crédible mais instable de Reuben Willcox, la spirituelle Belinda d’Elizabeth Cragg (remplaçant au pied levé Deborah York) et la participation électrisante de Jean-Paul Fouchécourt, l’enchanteresse.

Martine Dumont-Mergeay, La Libre Belgique – 14.01.2008

WOZZECK

Deze partituur (...) vraagt om een geestverwant aanvoelen van het dramatische ritme dat Berg erin heeft gelegd en om een krachtig afwegen van de volumes. Beide doet Wigglesworth zo dat je het niet eens merkt – wat precies is wat Berg verwachtte.

Stephan Moens, De Morgen – 28.02.2008

Cette continuité dans l’action sera également le ressort du travail musical de Mark Wigglesworth, qui souligne les composantes chambristes de la partition. Chaque accent, chaque couleur instrumentale, chaque référence stylistique répond à un moment de l’action, créant un remarquable mimétisme entre la fosse et la scène. (...) Après tant de lectures surexposées, l’opéra d’Alban Berg avait besoin de ce retour sur lui-même. Il nous révèle, à nouveau, sa profonde continuité dramatique.

Serge Martin, Le Soir – 28.02.2008

Der Dirigent Mark Wigglesworth trieb seine Musiker zu höchster Expressivität, dass man sich förmlich bedrängt fühlte. Von der Verschrobenheit und Lächerlichkeit der Figuren liess die Musik nichts mehr übrig.

Christoph Schmitz, dradio.de – 28.02.2008

Dietrich Henschel (...) incarne avec une grande humanité ce personnage paumé, avec des accents de révolte et de sincérité, sans en gommer la complexité. À l’aise dans ce rôle vocal difficile, à la tessiture très étendue, à la fois parlé et chantant, il fait passer le souffle de l’émotion.

Jean-Louis Validire, Le Figaro – 28.02.2008

Il faut à Wozzeck une mise en scène fluide mais à la pointe sèche. C’est ce qu’a réussi l’Australien David Freeman : sans décor et quasiment sans accessoires, avec des lumières saturées, il « tuile » au tempo juste les saynètes en noir et blanc du drame (...) une telle simplicité est rafraîchissante. Mark Wigglesworth, nouveau directeur musical des lieux, est précis et souple.

Renaud Machart, Le Monde – 29.02.2008

Dans ce minimalisme [de la mise en scène], chaque détail compte, chaque geste, chaque attitude, chaque mouvement est chargé de sens. Et il y a ces éclairages de Michael Simon qui, croisant parfois des fumées, découpent l’espace et sculptent le relief. Pas de relecture du livret, pas de transposition brechtienne, mais une fidélité minutieuse qui fait mouche : sans effet inutile, ce réalisme extrême mais jamais exagéré restitue toute la banalité d’un drame ordinaire, et nous rend le propos intemporel, universel, et donc encore plus fort.

Nicolas Blanmont, La Libre Belgique – 1.03.2008

Mark Wigglesworth fait de la partition une lecture plutôt postromantique, alternant lyrisme et paroxysmes, avec des variations de couleurs et des crescendos remarquables, à la tête d’un orchestre littéralement déchainé.

Jean Lucas, Luxemburger Wort – 3.03.2008



VACHERON CONSTANTIN

Manufacture Horlogère. Genève, depuis 1755.

1972 Cambrée

La ligne 1972 fait partie de la collection féminine de Vacheron Constantin. Elle doit son nom à l'année qui lui vit décerner le prix «Prestige de la France» pour son design si particulier.

Une esthétique envoûtante et charmeuse

Charmeurs, envoûtants, les nouveaux modèles de la ligne 1972 incarnent à merveille le souci de raffinement et la constante recherche de perfection de Vacheron Constantin.

Entre classicisme et audace

Référence incontestée dans l'univers de la Haute Horlogerie et modèle emblématique de Vacheron Constantin, la montre 1972 a su affirmer au fil des ans son caractère fort, audacieux et original.

Au gré d'un bracelet en cuir ou en satin dialoguant avec l'or gris, l'or rose ou les diamants, la 1972 joue la carte de la discrétion. Parée de son bracelet en or dont les maillons asymétriques semblent renvoyer un écho sensible au boîtier, la nouvelle 1972 s'adresse aux femmes élégantes à la recherche d'une montre luxueuse et résolument contemporaine.



1972 CAMBRÉE PETIT MODÈLE
25517/000R-9318
Boîtier serti de 115 diamants (env. 0,62 ct)
Cadran opalin argenté, motif serti de 37 diamants (env. 0,06 ct)
Boucle ardillon pavée de 25 diamants (env. 0,10 ct)
Or rose 18K
Livrée avec deux bracelets

1972 CAMBRÉE PETIT MODÈLE BRACELET OR
25515/U01G-9233
Boîtier serti de 232 diamants (env. 1,64 ct)
Cadran opalin argenté
Bracelet or
Boucle déployante
Or blanc 18K

yvan's
JEWELLERS

Galerie du roi 17-19 • B-1000 Bruxelles • + 322 512 18 18

w w w . v a c h e r o n - c o n s t a n t i n . c o m

CALENDAR

AVRIL APRIL				
11	Rencontre Musicale <i>Muzikale Ontmoeting</i>	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30
12	Médée	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
15	Médée	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
16	Elisabetta, Regina d’Inghilterra	Opéra en concert <i>Concertante opera</i>	Bozar	20:00
17	Médée	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
	La Lumière Antigone	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie, Salle Malibran <i>De Munt, Malibranzaal</i>	20:00
18	Rencontre Musicale <i>Muzikale Ontmoeting</i>	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30
	La Lumière Antigone	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie, Salle Malibran <i>De Munt, Malibranzaal</i>	20:00
	Descrizione del diluvio	Opéra <i>Opera</i>	Halles de Schaerbeek	20:30
19	Descrizione del diluvio	Opéra <i>Opera</i>	Halles de Schaerbeek	18:00
	Joyce DiDonato	Récital <i>Recital</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
	Descrizione del diluvio	Opéra <i>Opera</i>	Halles de Schaerbeek	22:00
20	Médée	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	15:00
	La Lumière Antigone	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie, Salle Malibran <i>De Munt, Malibranzaal</i>	16:00
21	Szenen aus Goethes Faust	Concert <i>Concert</i>	Bozar	20:00
22	Elisabetta, Regina d’Inghilterra	Opéra en concert <i>Concertante opera</i>	Bozar	20:00
	Joyce DiDonato	Récital <i>Recital</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
23	Médée	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
	La Lumière Antigone	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie, Salle Malibran <i>De Munt, Malibranzaal</i>	20:00
24	La Lumière Antigone	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie, Salle Malibran <i>De Munt, Malibranzaal</i>	20:00
25	Rencontre Musicale <i>Muzikale Ontmoeting</i>	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30
	Médée	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
26	Sinfonia espansiva	Concert <i>Concert</i>	Bozar	20:00
27	Médée	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	15:00
30	Médée	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00

MAI MEI				
2	Médée	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
4	Magdalena Kožená & Dorothea Röschmann	Récital <i>Recital</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
6	Pierre Boulez I	Concert <i>Concert</i>	Bozar	20:00
7	Pierre Boulez II	Concert <i>Concert</i>	Bozar	20:00
9	Rencontre Musicale <i>Muzikale Ontmoeting</i>	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30
	Sacred Monsters	Danse <i>Dans</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
10	Sacred Monsters	Danse <i>Dans</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
16	Rencontre Musicale <i>Muzikale Ontmoeting</i>	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30
21	Concours Reine Elisabeth pour chant <i>Koningin Elisabethwedstrijd voor zang</i>	Finale <i>Finale</i>	Bozar	20:00
22	Concours Reine Elisabeth pour chant <i>Koningin Elisabethwedstrijd voor zang</i>	Finale <i>Finale</i>	Bozar	20:00
23	Concours Reine Elisabeth pour chant <i>Koningin Elisabethwedstrijd voor zang</i>	Finale <i>Finale</i>	Bozar	20:00
24	Concours Reine Elisabeth pour chant <i>Koningin Elisabethwedstrijd voor zang</i>	Finale <i>Finale</i>	Bozar	20:00
28	Rencontre Musicale <i>Muzikale Ontmoeting</i>	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30
29	Rencontre Musicale <i>Muzikale Ontmoeting</i>	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30
30	Rencontre Musicale <i>Muzikale Ontmoeting</i>	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30

CALENDAR

JUN JUNI				
4	Rencontre Musicale Muzikale Ontmoeting	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30
5	Rencontre Musicale Muzikale Ontmoeting	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30
	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
6	Rencontre Musicale Muzikale Ontmoeting	Concert <i>Concert</i>	La Monnaie, Grand Foyer <i>De Munt, Grote Foyer</i>	12:30
8	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	15:00
11	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
12	Amore Haydn	Opéra Studio <i>Opera Studio</i>	La Monnaie, Salle Malibran <i>De Munt, Malibranzaal</i>	20:00
13	Amore Haydn	Opéra Studio <i>Opera Studio</i>	La Monnaie, Salle Malibran <i>De Munt, Malibranzaal</i>	20:00
14	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
	Amore Haydn	Opéra Studio <i>Opera Studio</i>	La Monnaie, Salle Malibran <i>De Munt, Malibranzaal</i>	20:00
15	Ein Heldenleben	Concert <i>Concert</i>	Bozar	20:00
17	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
19	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
	Nederlands Dans Theater 1	Danse <i>Dans</i>	Théâtre National	20:15
20	Nederlands Dans Theater 1	Danse <i>Dans</i>	Théâtre National	20:15
21	Nederlands Dans Theater 1	Danse <i>Dans</i>	Théâtre National	15:00
	Christoph Prégardien	Récital <i>Recital</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
22	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	15:00
24	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
26	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
27	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	20:00
29	La Forza del destino	Opéra <i>Opera</i>	La Monnaie <i>De Munt</i>	15:00

FASHION FOR WALLS

Atelier
Maak kennis met Ambiance Atelier:
de nieuwste collectie van
Christophe Coppens. 9 visuele
effecten voor je huis, geïnspireerd
op de laatste modetrends.

Ga aan de slag met Chesterfield,
Pied-de-poule motieven, het
Tweed effect... en sta versteld van
je eigen creativiteit.

Ontdek Atelier in de brochure of op
www.levis.info/atelier





Ambiance



ARMANI code

the secret code of women

GIORGIO ARMANI



www.giorgioarmaniparfums.com