



**KLARA
FESTIVAL**

**Tue & Thu — 14 & 16.3
2017**

**BOZAR
Henry
Le Bœuf
Hall**

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

**B'Rock Orchestra
René Jacobs**

**Stéphane Degout
Katarina Bradić**

Program	4
Toelichting	6
Clé d'écoute	17
Program notes	28
Artist biographies	37

“Ieder vertrek wacht
verlangend op een terugkeer;
alleen jij hebt de dag
van je terugkeer gemist.”

Penelope (Il ritorno d'Ulisse in patria)



Haal je hart
op in **muzikaal
Brussel.**

Laat je verbeelding werken
tijdens het **Klarafestival.**



Whether it's listening (again) to the pieces
on the programme, chatting about the concert
afterwards or simply relaxing over drinks,
the Klarafestival Café is the place to be.



Share your Festival
experiences now
on social media!
#klarafestival17

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

René Jacobs conductor

Stéphane Degout Ulisse

Katarina Bradić Penelope

Anicio Zorzi Giustiniani Telemaco & Giove

Jörg Schneider Iro

Pierre Derhet Eurimaco

Thomas Walker Eumete

Mirella Hagen Amore & Giunone

Mark Milhofer Pisandro

Johannes Chum Anfinomo

Marcos Fink Antinoo & Tempo

Marie-Claude Chappuis Minerva & L'Umana fragilità

Mary-Ellen Nesi Fortuna, Melanto & Ericlea

Jérôme Varnier Nettuno

B'Rock Orchestra

broadcast live on Klara on 14.3, at 19:00

presented by Greet Samyn, looking stunning thanks to Ginger (outfit),
Confetti (jewellery) & MUD (make-up)

flowers provided by Daniël Ost

CD's provided by La Boîte à Musique

co-production Klarafestival, BOZAR, De Munt/La Monnaie

with the support of

CLAUDIO MONTEVERDI 1567–1643

› Il ritorno d'Ulisse in patria, SV 325 (1639–1640)

libretto: Giacomo Badoaro (1602–1654), after Odyssey by Homer

Prologue

Act I

Act II

intermission

› Il ritorno d'Ulisse in patria, SV 325

Act III

Act IV

Act V

the concert is expected to end at 22:45

SYNOPSIS

Wat vooraf ging...

Toen Discordia, de godin van de onenigheid, een gouden appel creëerde – de twistappel – “voor de mooiste godin”, raakten de godinnen Juno, Minerva en Venus in een fel dispuut. Oppergod Jupiter (Giove) besliste dat Paris het oordeel moest vellen. Paris noemde Venus de aller-mooiste godin. Als wederdienst zorgde Venus ervoor dat Helena, de vrouw van de Spartaanse koning Menelaos en de aller-mooiste vrouw op aarde, verliefd werd op Paris. Paris nam haar mee naar Troje, een ontvoering die de aanleiding vormde voor de Trojaanse Oorlog.

Alle Grieken trokken samen naar Troje en belegerden de stad maar liefst tien jaar. Onder meer Minerva en Juno steunden de Grieken, Venus stond uiteraard aan de kant van Troje. Een van leiders van het Griekse leger was Ulisse, koning van het Griekse eiland Ithaka en de bedenker van de list met het houten paard, die de stad uiteindelijk ten val bracht. Na de Trojaanse Oorlog zet Ulisse terug koers naar huis, waar zijn vrouw Penelope op hem wacht. Maar op zijn tocht heeft Ulisse de cycloop Polyfemos, de zoon van de zeegod Neptunus (Nettuno), blind gemaakt door zijn ene oog uit te steken. Neptunus zweert wraak, en stelt alles in het werk om de terugkeer van Ulisse te verhinderen. Na vele omzwervingen landt Ulisse op het eiland van de Faiaken. Dit volk is bereid hem naar Ithaka te brengen.

Proloog

Tempo (Tijd), Fortuna (het Lot) en Amore (de Liefde) maken zich vrolijk over L'umana fragilità (de Sterfelijke Mens). De mens is de speelbal van de goden.

Eerste bedrijf

Al twintig jaar wacht Penelope op de terugkeer van haar man, ze heft een klaagzang aan over zijn afwezigheid. Melanto, de dienstster van Penelope, en Eurimaco, de dienaar van Penelope's Vrijers (Pisandro, Anfinomo en Antinoo), sporen de koningin aan om te kiezen voor een nieuwe geliefde. Tegelijk bezingen Melanto en Eurimaco hun liefde voor elkaar.

Intussen probeert Ulisse zijn weg naar huis te vinden. Hij is aan boord van een schip van de Faiaken. Maar Nettuno, de zeegod, heeft gezworen dat hij de terugkeer van Ulisse zou belemmeren, en is woedend op de Faiaken omdat ze zijn wil trotseren. De boot lijdt schipbreuk en Ulisse wordt uitgeput wakker op een onbekend strand. Ulisse beklagt zich bij de goden. Maar Minerva is de beschermer van Ulisse, en toont zich aan hem in de gedaante van een herder. Ze vertelt Ulisse dat hij in Ithaka is, en wil hem het verwerpelijke gedrag van Penelope's Vrijers laten zien. Voor de veiligheid geeft Minerva Ulisse het uiterlijk van een oude man. Minerva zegt Ulisse op haar

te wachten in het gezelschap van de gast-vrije herder Eumete, terwijl ze Telemaco, Ulisses zoon, naar hem brengt.

Tweede bedrijf

Melanto spoort Penelope opnieuw aan om een nieuwe minnaar te nemen, maar tevergeefs. Ondertussen beklagt Eumete het lot van van koningen – tot vermaak van Iro, een onderkruiper in het gevolg van Penelope's Vrijers. Ulisse, vermomd als oude man, doet het verhaal over zijn eigen terugkeer. Dan komt Minerva aan met Telemaco. Eumete bejubelt de terugkeer van Telemaco, en zegt dat ook Ulisse wel spoedig zal weerkeren. Nadat Eumete naar het paleis gezonden is, laat Minerva Ulisse in zijn ware gedaante zijn zoon Telemaco zien. Vader en zoon omhelzen elkaar.

Derde bedrijf

Melanto beklagt zich bij Eurimaco over Penelope, die zich in haar ongeluk wentelt. Terwijl de twee zich overgeven aan de liefde, proberen de drie Vrijers van Penelope haar nog steeds het hof te maken. Ze worden echter gestoord door Eumete, die het nieuws brengt van Telemaco's terugkeer. Hij zegt dat ook Ulisse spoedig terug zal zijn. De Vrijers beseffen dat Telemaco op wraak zal belust zijn, en besluiten om hem te vermoorden. Maar de adelaar van oppergod Giove (Jupiter) vliegt boven hun hoofden. De drie Vrijers beschouwen dit als een slecht voorteken, en zien af van hun voornemen.

Daarentegen trachten ze Penelope te paaien met goud.

Minerva spreekt haar steun uit voor Ulisse. Ze zal Penelope aanzetten om een wedstrijd onder haar Vrijers te organiseren, waarin Ulisse de kans zal hebben zich op de Vrijers te wreken.

Vierde bedrijf

Telemaco is intussen aangekomen in het paleis. Hij beschrijft de schoonheid van Helena aan Penelope, en zegt dat zij de terugkeer en wraak van Ulisse had voorspeld. Vervolgens komt ook Ulisse, nog steeds vermomd, in het paleis toe. Antinoo verwijt Eumete omdat hij een bedelaar in het paleis heeft binnengelaten. Maar in een worstelpartij trekt Iro aan het kortste eind, en Penelope ontfermt zich over de oude man.

Andermaal proberen de Vrijers Penelope voor zich te winnen met schatten. Ingefluiserd door Minerva, verkondigt de koningin dat diegene die het best overweg kan met de boog, Ulisse zal worden, haar man en koning van Ithaka. Niemand slaagt er echter in de boog te spannen. Dan waagt ook de oude man zijn kans, nadat hij afstand heeft gedaan van de prijs. Met de hulp van Minerva en Giove spant hij de boog, en doodt de Vrijers.

Vijfde bedrijf

Iro weent over de dood van de Vrijers. Van wie kan hij nu profiteren?... Hij maakt een einde aan zijn leven. Melanto vertelt onthutst over de confrontatie tussen de

oude man en de Vrijers. Telemaco en Eumete onthullen de ware identiteit van de bedelaar, tot ongeloof van Penelope.

Intussen vraagt Minerva aan Giunone om er samen bij Giove voor te pleiten. Ulisse eindelijk rust te gunnen. De oppergod gaat akkoord – hij lag uiteindelijk mee aan de basis van de Trojaanse Oorlog – en kan er Nettuno van overtuigen dan enkel wraak op de Faiaken volstaat.

In het Paleis heeft Ericlea, de oude voedster van Penelope, Ulisse intussen

herkend. Samen met Telemaco en Eumete probeert Ericlea Penelope van Ulisses ware identiteit te overtuigen. Nog steeds is ze niet overtuigd, zelfs niet wanneer Ulisse zich in zijn ware gedaante toont. Uiteindelijk, pas wanneer Ulisse vertelt over de deken van hun huwelijksbed – iets dat enkel Ulisse kan weten – is Penelope overtuigd van de identiteit van haar man. In volle blijdschap viert het koppel zijn hereniging.

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

Menselijke emoties in meesterlijke muziek

Rond 1600 onderging de muziekethiek ingrijpende veranderingen. De renaissancepolyfonie, een indrukwekkende conceptuele structuur, begon uiteen te vallen. Een nieuwe relatie tussen muziek en woord tekende zich af. Expressiviteit en dramatische spankracht kwamen op het voorplan. De belangrijkste vertegenwoordiger van deze “muzikale revolutie” was Claudio Monteverdi. In zijn madrigalen, maar evengoed in het genre van de opera, waarvan Monteverdi mee aan de wieg stond, gaf hij op ongeziene manier uitdrukking aan emoties. Zo ook in *Il ritorno d'Ulisse in patria*, een levendige verklanking van de psychologie en gevoelswereld van zowel stervelingen als goden.

Tijdens de renaissance waren madrigalen het meest populaire seculaire muziekgenre. In een complexe polyfonie zongen meerdere stemmen een wereldlijke tekst. Om de tekst zo verstaanbaar mogelijk weer te geven, gaf Monteverdi in zijn madrigalen de solistische stem steeds meer vrijheid. Op die manier ontstond de begeleide monodie met de basso continuo: een aantal hoofdstemmen en ondersteunende stemmen, begeleid door luit of een klavierinstrument, en een viola da

gamba. Die evolutie, weg van de polyfonie naar een grotere expressiviteit, spreekt duidelijk uit de acht madrigaalboeken die Monteverdi geschreven heeft. Vanaf het Derde en het Vierde boek veralgemeende Monteverdi het gebruik van de harmonische bas. Uit die madrigalen, vooral uit het Zevende en Achtste Madrigaalboek, blijkt ook dat Monteverdi's hart bij muziektheatrale composities lag. Sommige van de madrigalen uit deze boeken, die uit meerdere delen bestaan, zouden we zelfs mini-opera's kunnen noemen.

De geboorte van een genre

In de kunstopvatting aan het einde van de renaissance, het begin van de 17e eeuw, was er een grote voorkeur voor uitbeelding en theatraaliteit. Toneel was bijzonder populair, en om het dramatische karakter te versterken, werd er voor allerlei toneelwerken in meer of mindere mate muziek gebruikt. De evolutie van gesproken toneel (dat soms weliswaar reeds muzikale *intermezzi* bevatte) tot een gezongen drama, waarin Monteverdi een cruciale rol heeft gespeeld, leidde tot een nieuw genre. Maar pas vanaf 1650 kreeg deze nieuwe

vorm van muziektheater de naam “opera” – zeven jaar na Monteverdi's dood.

Monteverdi heeft minstens 18 opera's gecomponeerd. Maar slechts drie daarvan hebben de tand des tijds overleefd, onder meer zijn eerste echt mature opera: *L'Orfeo* uit 1607. Met dit werk introduceerde Monteverdi veel nieuwigheden: er zijn solo-aria's en duetten, dramatische dialogen en hartstochtelijke recitatieven waarvoor de componist chromatiek gebruikt, en het orkest is groot en gevarieerd. Schreef Monteverdi deze eerste opera nog voor het hof in Mantua, dan zijn de andere twee die bewaard zijn – tevens zijn twee laatste opera's – gecreëerd voor publieke theaters in Venetië. Dat verschil in publiek laat zich opmerken. Nog meer dan in zijn vroegere werk, geeft Monteverdi in deze laatste opera's op sublieme wijze uitdrukking aan menselijke karakters en hartstochten.

Inspiratie uit heden en verleden

Claudio Monteverdi was al 73 jaar oud, wanneer Giacomo Badoaro hem wist te overhalen zijn libretto van *Il ritorno d'Ulisse in patria* op muziek te zetten. Voor zijn *Ritorno*-verhaal baseerde Badoaro zich op de boeken 13 tot en met 23 van de *Odyssee* van Homerus, de Oud-Griekse dichter uit de 8e eeuw voor Christus. De librettist verbond Homerus' epische vertelkunst met theatrale en muziekdramatische mogelijkheden van zijn eigen tijd, en ook met de actualiteit: uit brieven en dagboek-aantekeningen uit die tijd blijkt bijvoorbeeld dat Badoaro's portrettering van

Penelope's drie Vrijers verwijst naar een groep op macht, roem en rijkdom beluste edellieden. Zij probeerden hun invloed in de Republiek Venetië te laten gelden.

Verscheidenheid en contrasten

In zijn muziek voor *Il ritorno d'Ulisse in patria* zorgde Monteverdi voor voldoende variatie. Instrumentale voor-, tussen- en naspelen punctueren het recitatief: het ensemble speelt sinfonie, de inleiding tot een bedrijf, soms ook tot een afzonderlijke scène. Monteverdi laat het ensemble ook geregeld ritornelli spelen, korte instrumentale passages waarin een belangrijke zangmelodie herhaald of gevarieerd wordt. Er staat niet aangegeven welke instrumenten bespeeld moeten worden. Wel weten we dat de partij van het ensemble, naar de mogelijkheden van de theaters in Venetië, drie-, vier- of vijfstemming was. Voorts begeleidt het complete ensemble aan het slot van de opera ook Penelope's aria met ritornelli – overigens haar enige aria in de opera.

Monteverdi zorgde ook voor contrasten in de zanglijnen, vaak op basis van de status en het karakter van een personage. Na Penelope's klaagzang waarmee het eerste bedrijf opent bijvoorbeeld, hebben de melodieën in de scène van Penelope's dienaars Melanto en haar minnaar Eurimaco een lichtvoetig karakter – geheel in lijn met de erotische gevoelens en intenties van de personages. Ulisse wisselt tussen declamatie en opgetogen, bijna extatische zang naarmate de hereniging met Penelope naderbij komt. Wanneer



© Lisa Wassmann

beide partners in de slotscène, na twintig jaar, eindelijk weer samen zijn, is hun zang trouwens eerst recitativisch, bijna afstandelijk. Penelope wil immers niet geloven dat Ulisse werkelijk haar teruggekeerde echtgenoot is. Maar die afstandelijkheid gaat bij hun uiteindelijke hereniging over in een intieme samenzang. Verder zingen de drie Vrijers in hun aanhoudende, maar vergeefse pogingen om Penelope voor zich te winnen, in een bloemrijke zangstijl met overmatig veel melismen: uitgeschreven versieringen. Op die manier creëert Monteverdi komische rollen voor de drie Vrijers. De Vrijers zijn bovendien zo goed als altijd samen aan het woord, in trio's, en omdat het stembereik van de drie

rollen dicht bij elkaar ligt (*close harmony*), wordt het komische effect versterkt. Op die manier zijn de trio's van de Vrijers weliswaar erg mooi, maar tegelijk ook wat potsierlijk. Het luchtige karakter van de terzetten maakt ze er evenwel niet minder moeilijk om. De ritmiek in deze passages is bijzonder complex. Monteverdi hanteert vaak polyritmiek: verschillende soorten ritmes door elkaar. In haar rol van godin zingt Minerva dan weer in statische, bijna gekunstelde zanglijnen, eveneens met een overvloed aan coloraturen: korte noten, sprongen en virtuoze loopjes. Ook met het personage van Iro tot slot, de handlanger van de Vrijers, liet Monteverdi een komisch personage aan het woord. Na de dood van de Vrijers heft Iro een groteske klaagzang aan. Daarin parodieerde Monteverdi zijn eigen compositorische hoogstandjes: Penelope's lamento uit het begin van de opera, en zeker ook het bekende *Lamento d'Arianna* uit 1608, de enige passage uit Monteverdi's tweede opera *L'Arianna* die bewaard is gebleven. Iro's lamento is gekenmerkt door ofwel te lange, ofwel te korte klaaglijke uithalen. Zijn klaagzang is komisch, maar omdat Iro uiteindelijk zelfmoord pleegt, ook bijzonder tragisch.

Penelope's isolement

In weerwil van de naam Ulisse in de titel van de opera, heeft dit werk feitelijk maar één echt hoofdpersonage: Penelope. Het *Ritorno*-verhaal is háár verhaal, zij staat centraal: als vrouw, als moeder, als koningin – en voor de Vrijers als begeerlijke huwelijkspartij. Het thema is Penelope's

standvastigheid in haar liefde voor, en haar trouw aan Ulisse, op wiens terugkeer ze wacht. Penelope is omgeven door vele personages, maar desondanks bevindt ze zich in een isolement. Iedereen zet Penelope nochtans aan om iets te doen, om zich uit dat isolement te bevrijden.

In haar lamento, de klaagzang *Di misera regina*, refereert Penelope aan de drie kwelgeesten van de sterfelijke mens uit de Proloog. De muzikale structuur van Penelope's klaagzang is een weergave van haar onrustige gemoedstoestand. Monteverdi heeft Penelope's "gevangenschap", haar isolement, muzikaal vormgegeven door haar vaak declamerend te laten zingen. Soms breekt zij er wel even uit, maar nooit lang, alsof Penelope het zichzelf niet toestaat uit haar deels zelfgekozen isolement te breken.

Pas aan het einde van de opera, wanneer Penelope eindelijk haar echtgenoot herkent, breekt ze uit haar isolement – op aansporen van Ulisse zelf: *Un sospir, un oimè la voce snodi* (Laat een zucht, een 'ach', je stem bevrijden). Monteverdi verklankte de emotionele bevrijding van Penelope letterlijk door haar stem te bevrijden: ze zingt niet langer declamerend, maar onder begeleiding van alle instrumenten brengt Penelope haar enige aria in deze opera: *Illustratevi o cieli* (Hemel, straal weer). En als om haar blijdschap, haar wederopleving te onderstrepen, speelt het instrumentaal ensemble na de eerste twee versregels dezelfde melodie als Penelope's zanglijn.

Naar Chris Engeler

OVER ONZE VERSIE VAN 'IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA' René Jacobs

Een nieuwe productie van *Il ritorno d'Ulisse in patria* opzetten is altijd een onderneming waarbij je de moed moet hebben om keuzes te maken – een massa keuzes, en die gaan uitsluitend terug op de prioriteiten die je bij aanvang vooropgesteld hebt. Voor ons kwam de ziel van het werk altijd op de eerste plaats, en pas dan de dictaten van de musicologie. De grote vragen gaan over de structuur van de opera op zich, de instrumentatie en niet het minst de vocale invulling en stijl. Een musicoloog kan die kwesties onbeantwoord laten, maar een musicus moet daar zelf een antwoord op zoeken.

De structuur: libretto of partituur?

Het libretto van *Il ritorno d'Ulisse in patria* is nooit gedrukt, maar er bestaan wel verschillende versies in manuscriptvorm. In Wenen bevindt zich ook nog een handgeschreven partituur. Eerst hebben we ontdekt dat de

originele tekst in vijf bedrijven verdeeld was, terwijl de muziekpartituur deze structuur alleen in het begin volgt. Het lijkt erop dat de kopiist tijdens het uitschrijven de opdracht heeft gekregen om de nummering van de scènes te veranderen, met het oog op een verdeling in drie bedrijven.

Vervolgens merkten we dat een groot aantal verzen en scènes ontbraken in het muziekmanuscript. Het lijkt alsof sommige inkortingen gemaakt werden door een goede dramaturg met de bedoeling het dramatische effect van bepaalde scènes te verhogen. We kunnen veronderstellen dat Monteverdi die ingrepen zelf heeft gedaan, in nauwe samenwerking met zijn vriend Badoaro. Dat gebeurde wellicht op het ogenblik dat de opera de eerste maal werd opgevoerd, in 1640. Het was trouwens vanaf deze datum, drie jaar na de opvoering van de eerste publieke opera in Venetië (Teatro San Cassiano), dat de driedelige versie meer op de voorgrond trad, terwijl het gesproken drama

een vijfdelige structuur behield. Andere ingrepen lijken minder pertinent, wellicht omdat ze door een andere en onbekende dramaturg gemaakt werden. Sommige van die ingrepen hebben gevolgen voor passages die essentieel zijn voor een goed begrip van de plot. Andere passages konden daarentegen heel goed weggelaten worden, maar die zijn dan weer onaangeroerd gebleven. Een derde reeks ingrepen is wellicht om economische redenen gebeurd. Dat geldt voor de meeste 'koorpassages': ze ontbreken in het muzikale script maar staan wel in het libretto. Volgens mij leunt het libretto nauw aan bij de Romeinse libretti uit die tijd, met hun grote aantal passages voor een vocaal ensemble.

Deze vaststellingen brachten ons ertoe om de volgende beslissingen te nemen. Door terug aan te knopen bij de verdeling van de opera in vijf bedrijven, lijkt de structuur evenwichtiger dan in de driedelige vorm; daar is het tweede bedrijf te lang en het derde te kort. Aan de andere kant hebben we sommige monologen ingekort, wanneer het literaire aspect het haalde ten nadele van de dramatiek en de muzikaliteit. Uiteraard was er geen sprake van om zo ver te gaan als sommige andere bewerkingen, waarin prachtige scènes zijn geschrapt. Denk maar aan de scène waarin Telemachus aan zijn moeder beschrijft hoezeer hij onder de indruk is van Helena, die de Trojaanse Oorlog veroorzaakt heeft en

onrechtstreeks het lijden van Penelope (IV, 1). Het leek ook essentieel om alle scènes te behouden waarin de goden voorkomen. Zij sturen immers het hele menselijke reilen en zeilen aan, ook al zijn ze niet zo alomtegenwoordig als bij Homerus. Bovendien schreef Monteverdi hun partijen in een zeer specifieke vocale stijl, die eerder archaisch en overladen is. De belangrijkste godenrol is die van Minerva. Om haar identiteit te verbergen, verschijnt en zingt ze aanvankelijk als een jonge herder. Aan deze visuele vermomming beantwoordt een muzikale: ze staat Ulisse te woord in de muzikale vorm van een pastorale "canzonetta", een eenvoudig strofisch lied. Pas wanneer ze haar ware identiteit openbaart, begint ze in een "goddelijke" stijl te zingen, die voor het publiek toen archaisch klonk: met een overvloed aan virtuoze coloraturen.

De instrumentatie: totaal purisme of adaptatie?

Een orkestratie – of moet ik zeggen: herwerking? – voor moderne instrumenten leek even ongepast als een nauwgezette reconstructie van de instrumentale begeleiding die *zou kunnen* gebruikt zijn bij de eerste uitvoering van de opera in Venetië. *In beide gevallen* zou het resultaat

on-theatraal zijn. In de eerste helft van de zeventiende eeuw bestond het idee van een 'orkest' dat zangers begeleidt nog niet – zelfs de notie 'orkest' bestond nog niet. Het *recitar cantando* van de zanger-acteur werd ondersteund door de akkoorden van enkele schaarse instrumenten. Dat aantal hing af van de grootte van de zaal en het budget dat het theater ter beschikking had. Samen vormden ze een *concerto*, een term die vaak opduikt in Monteverdi's brieven. Een ander cruciaal aspect is dat de instrumenten de begeleiding van de stemmen improviseerden boven de (min of meer) becijferde bas van de componist. Zo konden ze hun spel aanpassen aan de specifieke zeggingskracht van de zanger. De instrumentale begeleiding kon daarom erg verschillen van productie tot productie. Die vrijheid was een voorwaarde sine qua non voor een levendige en meeslepende scenische uitvoering.

Het andere uiterste is de benadering van de 'pure purist'. Talloze musicologische studies hebben bewezen dat het instrumentaal ensemble in de Venetiaanse publieke opera heel klein was. In *The Rise of Opera* vermeldt Robert Donington een specificering van een Venetiaanse opera van 1664: drie klavecimbels, een niet nader bepaalde partij, vier strijkers en twee luiten. Inderdaad zeer beperkt dus, maar ongetwijfeld voldoende voor een kleine houten schouwburg met

beperkte financiële middelen. Ook in de ogen van het uitsluitend Italiaanse publiek van die tijd voldeed dat: zij gingen immers naar de opera om naar *acteurs* te luisteren die *verzen* declameerden op muziek en niet (alleen) om te genieten van een soort 'vocale striptease' met begeleiding van een orkest. De declamatie van de zanger (met de woorden van Monteverdi: *recitare*) kon ondersteund worden door de begeleiding van een *concerto di stromenti*, maar ze mocht onder geen beding verloren gaan in een overdadige of beperkende begeleiding.

Onze eigen bewerking houdt dus het midden tussen beide benaderingen. Er zullen zeker onderzoekers zijn die gechoqueerd zijn. Sommige passages – deze die eerder worden gezongen dan gedeclameerd – worden begeleid door drie of vijf strijkers, en af en toe door blazers, vooral als de goden in hun 'bovenaardse' liederen losbarsten. Met andere woorden: de instrumentale begeleiding van die passages is rijkelijker. Deze beslissing is gebaseerd op bepaalde aanwijzingen in de brieven van Monteverdi, op talloze notities in andere manuscripten van zeventiende-eeuwse opera's, en op de rijke en gevarieerde orkestratie (met een groot aantal blazers) van de Venetiaanse hofopera. De financiële middelen waren zoveel groter aan het hof dan in de kleine volkstheaters. Onze instrumentatie is er dus een die denkbaar

was in een hoftheater, in Parijs of Wenen bijvoorbeeld, waar *Il ritorno* ook werd opgevoerd. Recente studies van Tim Carter (2002) en Ellen Rosand (2007) staven de hypothese dat een vroegere versie van *Il ritorno* langer en rijker geïnstrumenteerd was.

De vocale voorschriften

Opvallend is het aantal tenorpartijen in *Il ritorno*: Ulysses, Telemachus, Eumaeus, Eurymachus, Anfinomus, Irus, Jove. Anna Amalie Abert (*Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, 1954) is tot de vaststelling gekomen dat het gebrek aan variatie in de keuze van stemtype in tegenspraak is met wat Monteverdi zelf deed en wat hij elders verkondigde. In een van zijn brieven weigert hij een libretto op

muziek te zetten, “per gli molti soprani che gli bisognerebbo per la tante Ninfe impiegate, e con molti tenori per gli tanti pastori”. In deze productie wordt de rol van Ulisse echter vertolkt door Stéphane Degout, een hoge bariton. Op die manier is er toch meer diversiteit in de stemmen.

Daarnaast is de casting voor *Il ritorno* niet evident, simpelweg door het grote aantal rollen. Een praktische oplossing is om sommige zangers meerdere rollen te laten zingen. Dat werd ook zo gedaan in de tijd van Monteverdi zelf. Wel vergt het dan af en toe wat creativiteit om het visueel duidelijk te maken dat het over een ander personage gaat.

Tekst vriendelijk ter beschikking gesteld door harmonia mundi.

SYNOPSIS

Ce qui précède...

Lorsque Discorde, déesse du conflit, créa une pomme d'or – la pomme de la discorde – « pour la plus belle des déesses », une violente dispute éclata entre les déesses Junon, Minerve et Vénus. Le dieu suprême Jupiter (Giove) décréta que Paris devait trancher, et celui-ci estima que Vénus était la plus belle. En retour, Vénus veilla à ce qu'Hélène, femme du roi de Sparte Ménélas et plus belle femme sur terre, tombe amoureuse de Paris. Ce dernier l'emmena à Troie, un enlèvement qui donna lieu à la Guerre de Troie.

Tous les Grecs se rendirent à Troie et assiégèrent la ville durant pas moins de dix ans. Minerve et Junon parmi d'autres soutinrent les Grecs, tandis que Vénus se rangea, naturellement, du côté de Troie. L'un des chefs de l'armée grecque était Ulysse, roi de l'île grecque d'Ithaque et à l'origine du stratagème du cheval de bois qui leur permit finalement de prendre la ville. À l'issue de la Guerre de Troie, Ulysse mit à nouveau le cap sur son pays où l'attendait sa femme Pénélope. Mais sur sa route, il rendit aveugle le cyclope Polyphème, fils du dieu marin Neptune (Nettuno), en lui crevant l'œil. Jurant de se venger, Neptune mit tout en œuvre afin d'empêcher le retour d'Ulysse. Après bien des pérégrinations, ce dernier débarqua sur l'île des Phéaciens, un peuple disposé à le ramener à Ithaque.

Prologue

Le Temps, la Fortune et l'Amour s'amuse de la Fragilité humaine. L'Homme est le jouet des dieux.

Premier acte

Depuis vingt ans déjà, Pénélope attend le retour de son époux. Elle entonne une complainte sur son absence. Mélantho, servante de Pénélope, et Eurymaque, serviteur des Prétendants de Pénélope (Pisandre, Anphinomos et Antinoos), incitent la reine à se choisir un nouvel amant. Parallèlement, Mélantho et Eurymaque chantent leur amour.

Entre-temps, Ulysse tente de retrouver le chemin de son pays. Il se trouve à bord d'un navire des Phéaciens, mais Neptune, dieu des mers et des océans, a juré d'empêcher son retour au pays et fulmine contre les Phéaciens qui défient sa volonté. Le bateau fait naufrage et Ulysse se réveille, épuisé, sur une plage inconnue. Il se plaint auprès des dieux mais Minerve, sa protectrice, se manifeste à lui sous les traits d'un berger. Elle lui annonce qu'il est sur Ithaque et veut qu'il soit témoin du comportement déplorable des Prétendants de Pénélope. Par sécurité, Minerve déguise Ulysse en vieil homme. Elle lui demande de l'attendre en compagnie de l'aimable berger Eumée tandis qu'elle lui ramène son fils Télémaque.

Deuxième acte

Mélantho encourage à nouveau Pénélope à prendre un nouvel amant, mais en vain. Entre-temps, Eumée plaint le sort des rois – au grand amusement d'Iros, un incapable au service des Prétendants de Pénélope. Ulysse, déguisé en vieil homme, raconte l'histoire de son propre retour. Minerve arrive alors avec Télémaque. Eumée acclame le retour de Télémaque et annonce qu'Ulysse reviendra bientôt lui aussi. Après qu'Eumée a été envoyé au palais, Minerve permet à Ulysse de voir son fils Télémaque sous sa véritable apparence. Père et fils s'embrassent.

Troisième acte

Mélantho se plaint auprès d'Eurymaque de Pénélope, qui se complait dans son malheur. Tandis que les amants s'abandonnent à leur amour, les trois Prétendants, qui n'ont cessé de faire la cour à Pénélope, sont interrompus par Eumée venant annoncer l'arrivée de Télémaque ainsi que le retour prochain d'Ulysse. Les Prétendants réalisent que Télémaque cherchera à assouvir sa vengeance, et décident de le tuer. Mais l'aigle du dieu suprême Jupiter vole au-dessus de leurs têtes. Les trois Prétendants y voient un mauvais présage et renoncent à leur dessein. Ils tentent au contraire d'amaourer Pénélope en lui offrant de l'or.

Minerve exprime son soutien à Ulysse. Elle va inciter Pénélope à organiser un concours entre ses Prétendants, qui donnera à Ulysse l'occasion de se venger d'eux.

Quatrième acte

Télémaque est arrivé au palais. Il décrit à Pénélope la beauté d'Hélène et déclare qu'elle avait prédit le retour et la vengeance d'Ulysse. Ce dernier arrive ensuite, toujours déguisé. Antinoos reproche à Eumée d'avoir laissé entrer un mendiant au palais. Mais ce dernier l'emporte sur Iros lors d'un combat, et Pénélope prend pitié du vieil homme.

Les prétendants essaient une fois de plus de gagner les faveurs de Pénélope en la couvrant de présents. Inspirée par Minerve, la reine annonce que celui qui manie le mieux l'arc deviendra Ulysse, son mari et roi d'Ithaque. Aucun d'entre eux ne parvient cependant à bander l'arc. Après avoir renoncé au prix, le vieil homme tente à son tour sa chance. Avec l'aide de Minerve et de Jupiter, il bande l'arc et tue les Prétendants.

Cinquième acte

Iros pleure la mort des Prétendants. Il se demande de qui il va à présent pouvoir profiter... et met fin à ses jours. Déconcertée, Mélantho raconte la confrontation entre le vieil homme et les Prétendants. Télémaque et Eumée révèlent la véritable identité du mendiant, mais Pénélope ne les croit pas.

Entre-temps, Minerve demande à Junon de l'aider à convaincre Jupiter d'accorder enfin le repos à Ulysse. Celui-ci accepte – après tout, il était aussi à l'origine de la Guerre de Troie – et parvient à persuader Neptune de se contenter d'une vengeance sur les Phéaciens.

Au palais, Euryclée, la vieille nourrice de Pénélope, a reconnu Ulysse. Avec l'appui de Télémaque et d'Eumée, elle tente de convaincre Pénélope de la véritable identité d'Ulysse, mais celle-ci n'est toujours pas convaincue, même lorsqu'Ulysse se montre à elle sous sa

véritable apparence. Finalement, lorsqu'Ulysse décrit la couverture de leur lit conjugal – qu'il est le seul à pouvoir connaître, Pénélope est enfin convaincue de l'identité de son mari. Le couple fête ses retrouvailles dans une immense joie.

LE RETOUR D'ULYSSE DANS SA PATRIE

Des émotions humaines portées par une musique magistrale

Aux alentours de 1600, l'esthétique musicale connaît des changements radicaux. La polyphonie de la renaissance, structure conceptuelle impressionnante, commençait à se décomposer. Une nouvelle relation entre musique et parole se dessinait, plaçant au premier plan l'expressivité et la tension dramatique. Le plus grand représentant de cette « révolution musicale » fut Claudio Monteverdi. Dans ses madrigaux tout comme dans le genre de l'opéra, dont il fut en partie à l'origine, Monteverdi parvint à exprimer les émotions de façon tout à fait inédite. C'est le cas du *Retour d'Ulysse dans sa patrie*, une illustration expressive de la psychologie et des sentiments des mortels comme des dieux.

Au cours de la Renaissance, les madrigaux constituaient le genre musical séculier le plus populaire. Au sein d'une polyphonie complexe, plusieurs voix interprétaient ainsi un texte séculier. Pour rendre ce texte de la manière la plus intelligible possible, Monteverdi offrit dans ses madrigaux de plus en plus de liberté à la voix de soliste, faisant ainsi apparaître la monodie accompagnée et la basse continue, c'est-à-dire la présence de plusieurs voix principales et secondaires

accompagnées par le luth ou un instrument à clavier, et une viole de gambe. Les huit livres de madrigaux écrits par Monteverdi illustrent clairement cette évolution, s'éloignant de la polyphonie pour tendre vers une plus grande expressivité. À partir des troisième et quatrième livres, Monteverdi généralisa l'emploi de la basse harmonique. Ces madrigaux, en particulier dans les septième et huitième livres, révèlent également l'attachement de Monteverdi aux compositions de théâtre musical. Certains des madrigaux de ces livres, composés de plusieurs parties, pourraient même être considérés comme des mini-opéras.

La naissance d'un genre

À l'extrême fin de la Renaissance, au début du XVII^e siècle, la conception de l'art favorisait avant tout l'interprétation et la théâtralité. Le théâtre était particulièrement populaire et pour en renforcer le caractère dramatique, la musique était utilisée dans une plus ou moins large mesure pour toutes sortes de pièces. L'évolution du théâtre parlé (comportant parfois déjà des *intermezzi* musicaux) vers le drame chanté, dans

lequel Monteverdi a joué un rôle crucial, entraîna la naissance d'un nouveau genre. Ce n'est cependant qu'à partir de 1650 – soit sept ans après la mort de Monteverdi –, que cette nouvelle forme de théâtre musical porta le nom « d'opéra ».

Monteverdi a composé au moins dix-huit opéras, dont trois seulement ont résisté à l'épreuve du temps. C'est le cas de son premier opéra vraiment mature : *Orphée*, de 1607. Avec cette œuvre, Monteverdi introduisit de nombreuses nouveautés : des arias solo et des duos, des dialogues dramatiques et des discours enflammés pour lesquels le compositeur recourt aux chromatismes, et l'orchestre est multiple et varié. Si Monteverdi écrivit encore ce premier opéra pour la cour de Mantoue, les deux autres opéras conservés – ses deux derniers opéras – furent créés pour des théâtres publics à Venise. Cette différence de public est perceptible. Plus encore que dans ses œuvres antérieures, Monteverdi exprime de façon sublime dans ses derniers opéras les caractères et passions des êtres humains.

Inspiration du présent et du passé

Claudio Monteverdi était âgé de 73 ans lorsque Giacomo Badoaro parvint à le convaincre de mettre en musique son livret du *Retour d'Ulysse dans sa patrie*. Pour ce récit, Badoaro se basa sur les livres 13 à 23 de l'*Odyssée* d'Homère, le poète grec du VIII^e siècle avant J.C. Le librettiste combina l'art du récit épique d'Homère avec les possibilités de l'époque sur le plan théâtral

et musical, ainsi qu'avec l'actualité : des lettres et extraits de journaux de l'époque révèlent par exemple que le portrait des trois Prétendants de Pénélope dressé par Badoaro fait référence à un groupe de nobles avides de pouvoir, de célébrité et de richesse, qui tentaient d'exercer leur influence dans la république de Venise.

Diversité et contrastes

Dans la musique du *Retour d'Ulysse dans sa patrie*, Monteverdi a veillé à assurer une certaine diversité. Des préludes, interludes ou postludes ponctuent le récitatif : l'ensemble joue des *sinfonie* – introductions à un acte, ou parfois à une scène donnée. S'ajoutent également souvent des ritournelles, de brefs passages instrumentaux dans lesquels une mélodie chantée est répétée ou fait l'objet de variations. Si la partition ne précise pas quels instruments sont censés jouer, on sait en revanche qu'elle comportait trois, quatre ou cinq parties, en fonction des moyens des différents théâtres vénitiens. Enfin, à la fin de l'opéra, l'ensemble complet accompagne par des ritournelles l'aria de Pénélope – son unique aria de tout l'opéra.

Monteverdi a également développé des contrastes dans les lignes de chant, souvent à partir du statut et du caractère du personnage. Ainsi, après la complainte de Pénélope qui ouvre le premier acte, les mélodies de la scène réunissant sa servante Mélantho et son amant Eurymaque se veulent légères, à l'image des sentiments et intentions érotiques des protagonistes. Ulysse alterne quant à lui la déclamation et le chant passionné,

voire extatique, au fur et à mesure que ses retrouvailles avec Pénélope approchent. Lorsque, dans la scène finale, le couple est enfin réuni après vingt ans de séparation, son chant apparaît d'abord sous la forme d'un récitatif quelque peu distant. En effet, Pénélope refuse de croire qu'Ulysse est bel et bien son mari. Mais lors de leur réunion finale, cette distance se mue en une mélodie conjointe intimiste. Dans leurs incessantes mais vaines tentatives de gagner le cœur de Pénélope, les trois Prétendants présentent un style fleuri assorti de méliques exacerbés et d'ornements. De cette manière, Monteverdi prête un caractère comique à ces personnages. De plus, ceux-ci interviennent presque systématiquement ensemble, en trio, et l'effet comique est encore renforcé par le fait que les voix des trois rôles sont harmonisées en *close harmony* – dans un ambitus très restreint de sorte que les notes se frottent les unes aux autres. Il ressort donc de ces trios une certaine élégance parfois tournée en grotesque. Le ton léger des trios ne les rend pas pour autant moins difficiles, en témoignent les nombreuses polyrythmies – superposition de plusieurs rythmes différents – mises en place par Monteverdi. Dans son rôle de déesse, Minerve interprète quant à elle des mélodies statiques et presque artificielles, assorties d'une profusion de coloratures (notes brèves, sauts et traits virtuoses). Enfin, avec le personnage d'Iros, complice des Prétendants, Monteverdi donne la parole à un autre personnage comique. Après le meurtre des Prétendants, Iros entame ainsi une complainte grotesque dans laquelle

Monteverdi parodie ses propres prouesses compositionnelles, à savoir le lamento de Pénélope au début de l'opéra, et surtout le célèbre *Lamento d'Arianna* de 1608, seul passage conservé du deuxième opéra de Monteverdi *L'Arianna*. Le lamento d'Iros se caractérise par des passages plaintifs soit trop longs, soit trop courts. Sa complainte est comique, mais également tragique vu l'issue fatale qui attend le personnage.

L'isolement de Pénélope

En dépit de la présence du nom d'Ulysse dans le titre de l'opéra, l'œuvre ne comporte en fait qu'un seul véritable personnage principal : Pénélope. Le récit du *retour* est le sien, et elle en est le point central : en tant que femme, mère, et reine – et pour les Prétendants en tant que ravissante femme à marier. Le récit a pour thème la persévérance de Pénélope dans son amour et sa confiance en Ulysse dont elle attend le retour.

Malgré la présence de nombreux personnages gravitant autour d'elle, Pénélope est isolée. Chacun l'encourage cependant à agir pour sortir de cet isolement.

Dans son lamento, la complainte *Di misera regina*, elle fait référence aux trois démons des mortels apparus dans le Prologue. La structure musicale de la complainte de Pénélope est le reflet de son humeur agitée. Monteverdi traduit son « emprisonnement », son isolement, en lui attribuant souvent des chants déclamatoires. Elle s'en échappe parfois, mais jamais longtemps, comme si elle ne s'autorisait

pas à sortir d'un isolement qu'elle a en partie choisi.

Ce n'est qu'à la fin de l'opéra, lorsque Pénélope reconnaît enfin son époux, qu'elle sort de cet isolement – grâce à Ulysse lui-même : *Un sospir, un oimè la voce snodi* (Qu'un soupir, un « ah », libère ta voix). Monteverdi traduit ici littéralement sa délivrance émotionnelle en libérant sa voix : elle ne chante plus dans le registre déclamatoire, mais interprète avec

l'accompagnement de tous les instruments son seul aria de cet opéra : *Illustratevi o cieli* (Cieux, brillez à nouveau). Et comme pour mettre en évidence sa joie, sa renaissance, l'ensemble instrumental joue la même mélodie que celle chantée par Pénélope après ses deux premiers vers.

D'après Chris Engeler

À PROPOS DE NOTRE VERSION DU « RETOUR D'ULYSSE »

René Jacobs

Préparer une réalisation du *Retour d'Ulysse dans sa patrie* est une entreprise qui demande le courage de prendre des décisions, des dizaines de décisions avec pour seul guide l'ordre de priorité qu'on a établi avant de commencer. Cet ordre a été pour nous comme toujours : d'abord l'esprit de l'œuvre, ensuite la lettre dictée par la musicologie. Les grandes questions – qu'un musicologue peut laisser sans réponse mais auxquelles le musicien se doit d'apporter la sienne – se posent dans le domaine de la structure même de l'opéra, dans celui de l'instrumentation et enfin – *last but not least* – dans celui de la distribution et du style vocaux.

La structure – livret ou partition ?

Le livret du *Retour d'Ulysse* n'a jamais été imprimé, mais il en existe plusieurs livrets manuscrits, plus une partition, également manuscrite, qui se trouve à Vienne. D'une part, nous

avons constaté que le texte original se divisait en cinq actes, alors que le manuscrit musical ne suit cette structure qu'au début : il semble que le copiste ait reçu l'ordre, alors en plein travail, de modifier la numérotation des scènes, en passant à une division en trois actes.

D'autre part, un grand nombre de vers et de scènes manquent dans le manuscrit musical. Certaines coupures semblent être le fait d'un bon dramaturge qui aurait voulu accroître l'efficacité dramatique de certaines scènes. Nous pouvons présumer que Monteverdi, en étroite collaboration avec son ami Badoaro, procéda lui-même à ces coupures lors de la création en 1640. C'est d'ailleurs seulement à partir de cette date – trois ans après la création du premier opéra public (San Cassiano) à Venise – que la division en trois actes commence à s'imposer, tandis que le théâtre conserve sa structure en cinq actes. D'autres coupures (dues vraisemblablement à un autre



René Jacobs © Mirjam Devriendt

dramaturge dont nous ignorons toujours l'identité), semblent beaucoup moins pertinentes, en ce sens qu'elles affectent parfois ce qui est essentiel à la compréhension même de l'histoire, tandis que ce qui pourrait être modifié est parfois laissé intact. Une troisième catégorie de coupures paraît avoir été inspirée par des considérations économiques : c'est le cas de la plupart des « chœurs », qui manquent dans le manuscrit musical mais qui apparaissent néanmoins dans le livret (proche encore, me semble-t-il, des livrets romains de l'époque avec leurs nombreux ensembles vocaux).

Ces constatations nous ont amené à prendre les décisions suivantes : en retournant à la division de l'opéra en cinq actes, la structure nous semble plus équilibrée que l'autre, où le deuxième acte est très long et le troisième très court. D'autre part, nous avons décidé de procéder à des coupures dans certains monologues, aux endroits où l'intérêt littéraire prime sur l'intérêt dramatique et musical. Cela dit, il serait hors de question d'aller aussi loin que certains adaptateurs, qui suppriment par exemple la belle scène (IV, 1) où Télémaque décrit à sa mère la vive impression que lui a laissée Hélène – celle-là même qui a causé la Guerre de Troie et, indirectement, les souffrances de Pénélope. De même, il paraît indispensable de conserver toutes les scènes des dieux car, même si ceux-ci ne sont pas aussi omniprésents que chez Homère, ils guident toutes les actions des humains. Monteverdi leur a d'ailleurs réservé un style vocal très particulier, à la fois plus archaïque et plus orné. Le rôle divin le plus important est celui de Minerve. Pour ne pas dissimuler son identité, celle-ci apparaît et chante initialement sous les traits d'un berger. À cette métamorphose visuelle correspond une transformation musicale : elle s'adresse à Ulysse par une « canzonetta » pastorale, un simple chant strophique. Ce n'est que lorsqu'elle révèle sa véritable identité, que son chant évolue vers un style « divin »,

ressenti par le public de l'époque comme archaïque : un style foisonnant de coloratures virtuoses.

L'instrumentation : purisme total ou adaptation ?

Une instrumentation – ou faut-il dire réécriture ? – pour instruments modernes nous semble aussi déplacée qu'une reconstitution puriste de l'accompagnement instrumental, tel qu'il *aurait pu* exister à l'époque de la création de l'opéra à Venise. *Dans les deux cas*, le résultat serait antithéâtral. Dans la première moitié du XVII^e siècle, l'idée d'un « orchestre » accompagnant les chanteurs n'est pas encore née – la notion même « d'orchestre » n'existe pas. Le *recitar cantando* de l'acteur-chanteur était « soutenu » par des accords, joués par quelques instruments seulement. Leur nombre dépendait de la grandeur de la salle et du budget dont le théâtre disposait. Ensemble, ils formaient un *concerto*, terme qui revient souvent dans les lettres de Monteverdi. Autre élément essentiel : les instruments *improvisaient* l'accompagnement des voix, en suivant la basse (plus ou moins) chiffrée du compositeur, et en adaptant leur jeu à l'expression précise du chanteur. L'accompagnement instrumental pouvait donc sonner très différemment d'une production à l'autre,

cette liberté étant la condition *sine qua non* pour faire du théâtre musical vivant et émouvant.

Autre extrême, l'approche « purement puriste ». De nombreuses études musicologiques ont démontré que l'ensemble instrumental qui accompagnait les opéras publics vénitiens, était très réduit. Robert Donnington mentionne, dans son ouvrage sur la naissance de l'opéra *The Rise of Opera*, l'effectif d'un opéra vénitien en 1664 : trois clavecins, une partie non spécifiée, quatre cordes et deux luths. C'est très peu mais sans doute assez pour les dimensions d'un petit théâtre en bois, pour les moyens dont ledit théâtre disposait, et pour la mentalité du public exclusivement italien de l'époque : celui-ci se rendait à l'opéra pour entendre des *acteurs* déclamer des *vers* en musique et non pas (seulement) pour prendre plaisir à un « strip-tease » vocal accompagné par un orchestre. Cette déclamation (Monteverdi : *recitare*) du chanteur pouvait être appuyée par l'accompagnement d'un *concerto d'istrumenti*, mais en aucun cas elle ne pouvait se perdre dans un accompagnement trop dense et trop contraignant.

Notre adaptation se situe donc quelque part au milieu de ces deux approches. Quelques puristes crieront au scandale : plusieurs passages, plutôt chantés que déclamés, sont accompagnés par trois ou cinq cordes, même parfois par des vents – surtout quand les dieux lancent leurs chants

« divins », donc plus richement instrumentés. Cette option a été inspirée par certaines indications dans les lettres de Monteverdi lui-même, par de nombreuses indications dans d'autres manuscrits d'opéras vénitiens du XVII^e siècle (comme les partitions d'« *aria con violini* » où les parties de violons ne sont pas écrites) et par l'instrumentation riche et variée (beaucoup de vents) des opéras de cour du type vénitien. Les moyens financiers étant beaucoup plus importants à la cour que dans les petits théâtres populaires, notre instrumentation est telle qu'elle pouvait être imaginée dans un théâtre de cour, à Paris ou Vienne par exemple, où *Le Retour* fut également joué. Des études récentes de Tim Carter (2002) et Ellen Rosand (2007) étayaient l'hypothèse d'une ancienne version du *Retour* plus longue et plus étoffée au niveau de l'instrumentation.

La distribution vocale

Ce qui est étrange dans le *Retour*, c'est le nombre de rôles tenus par des ténors : Ulysse, Télémaque, Eumée,

Eurymaque, Amphinomos, Iros, Jupiter. Anna Amalia Abert (*Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, 1954) a observé que le manque de variété dans le choix des voix est en contradiction avec ce que Monteverdi fait et proclame ailleurs. Dans une de ses lettres, il refuse de mettre de la musique sur un livret, « *per gli molti soprani che gli bisognerebbero per la tante Ninfe impiegate, e con molti tenori per gli tanti pastori* ». Dans cette production, le rôle d'Ulysse est toutefois interprété par Stéphane Degout, un baryton léger, ce qui permet d'apporter une certaine diversité dans les voix.

Pour le reste, la distribution du *Retour* n'est pas évidente, tout simplement en raison du grand nombre de rôles – exigeant en outre différents types de voix. Une solution pratique revient à confier plusieurs rôles à certains chanteurs, ce qui était déjà courant à l'époque de Monteverdi, mais requiert parfois une certaine créativité au niveau visuel pour marquer la différence entre les personnages.

Texte aimablement mis à disposition
par harmonia mundi.

SYNOPSIS

What came before...

When Discordia, goddess of strife and discord, created the Golden Apple of Discord 'for the most beautiful goddess', it sparked fierce dispute amongst the goddesses Juno, Minerva and Venus. King of the gods Jupiter (Giove) decided that Paris was to pass judgement. Paris declared Venus the most beautiful goddess and to return the favour, Venus arranged Helen, the wife of the Spartan king and the most beautiful woman on earth, to fall in love with Paris. Paris took her to Troy with him, an abduction that led to the Trojan War.

All the Greeks marched to Troy together and laid siege to the city for ten years. The camp of Greek supporters included Minerva and Juno, Venus of course was on the side of the Trojans. One of the leaders of the Greek army was Ulysses (Ulisse), king of the Greek island Ithaca and the designer of the wooden horse which eventually brought the city down. After the Trojan War, Ulisse sets course for home again where his wife Penelope is waiting for him. However, on his journey home, Ulisse has blinded the cyclops Polyphemus, son of Neptune (Nettuno) god of the sea, by driving a stake into his eye. Neptune swears revenge and does everything he can to prevent Ulisse returning home. After many years of wandering, Ulisse lands on the island of the Phaeaceans who are willing to take him to Ithaca.

Prologue

Tempo (Time), Fortuna (Fortune) and Amore (Cupid) are mocking L'umana fragilità (Human Frailty). Humans are the puppets of the gods.

Act one

For twenty years already, Penelope has been waiting for the return of her husband and she is singing a lament about his absence. Melanto, Penelope's servant, and Eurimaco, servant to Penelope's suitors (Pisandro, Anfinomo and Antinoo), encourage the queen to choose one of the suitors. At the same time, Melanto and Eurimaco sing of their love for each other. Meanwhile, Ulisse is trying to find his way home aboard a ship of the Phaeaceans. However, Nettuno, the god of the sea, who has sworn to prevent Ulisse from returning home, is furious with the Phaeaceans for defying his will. Their vessel is shipwrecked and Ulisse comes to on a strange shore and complains to the gods. Minerva watches over Ulisse and appears to him in the guise of a shepherd. She informs Ulisse that he is in Ithaca and wants to show him the despicable behaviour of Penelope's suitors. For his safety, Minerva gives Ulisse the appearance of an old man. She tells him to wait for her in the company of the hospitable shepherd Eumete while she brings Telemaco, Ulisse's son, to him.

Act two

Melanto encourages Penelope again to choose a suitor, but in vain. Meanwhile,

Eumete deplors the fate of kings – to the amusement of Iro, a sycophant in the suitors' retinue. Ulisse, disguised as an old man, tells the story of his return. Then Minerva arrives with Telemaco. Eumete is elated by Telemaco's return and says that Ulisse will soon return as well. After Eumete has been sent to the castle, Minerva shows Ulisse to Telemaco in his true form. Father and son embrace.

Act three

Melanto complains to Eurimaco about Penelope who is wallowing in her unhappiness. While Melanto and Eurimaco surrender to love, the three suitors continue to court Penelope. They are interrupted by Eumete who brings news of Telemaco's return. He also says that Ulisse will soon return. The suitors realise that Telemaco will be seeking vengeance and they decide to kill him. But then the eagle of supreme god Giove (Jupiter) flies overhead. The three suitors consider this a bad omen and decide to abandon their plan. Instead, they redouble their efforts to win over Penelope, this time by using gold.

Minerva voices her support for Ulisse. She convinces Penelope to set a challenge for the suitors, one that will allow Ulisse to seek vengeance on them.

Act four

Telemaco has now arrived at the palace. He describes the beauty of Helen to Penelope and says that she had predicted Ulisse's return and vengeance. Ulisse, still in disguise, also arrives at the palace. Antinoo

reproaches Eumete for having allowed a beggar into the palace. In a fight with the beggar, Iro ends up on the losing end and Penelope looks after the old man.

Yet again, Penelope's suitors attempt to win her over with treasure. At Minerva's whispered suggestion, the queen proclaims that he who is able to string Ulisse's bow will become her husband and king of Ithaca. When nobody succeeds, the old man tries his luck after declining the prize. With the help of Minerva and Giove, he strings the bow and kills the suitors.

Act five

Iro weeps over the death of the suitors. Of whom may he now take advantage?... He chooses to end his own life. Melanto, dismayed, tells of the confrontation between the old man and the suitors. Telemaco and Eumete reveal the true identity of the beggar and Penelope refuses to believe them.

Meanwhile, Minerva asks Juno (Giunone) to plead with Giove to let Ulisse off the hook. The supreme god agrees – after all, he was partly responsible for the Trojan War – and is able to convince Nettuno that revenge on the Phaeacians suffices.

In the palace, Ericlea, Penelope's old wet nurse, has now recognised Ulisse. Together with Telemaco and Eumete, Ericlea tries to convince Penelope of Ulisse's true identity. Still she is not convinced, not even when Ulisse appears to her in his true form. Finally, after Ulisse describes the bedlinen on their marital bed – something only Ulisse can know – Penelope is convinced of her husband's identity. Overjoyed, the couple celebrates their reunion.

IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

Human emotions in masterful music

Around 1600, there was a radical change in the musical aesthetic. The Renaissance polyphony, an impressive conceptual structure, started to fall apart. A new relationship between music and word emerged. Expressiveness and dramatic tension moved to the forefront. The greatest figurehead of this “musical revolution” was Claudio Monteverdi. In his madrigals, but just as much in opera – which Monteverdi helped originate – he gave expression to emotions in a way that was unprecedented. This was also true of *Il ritorno d'Ulisse in patria*, a vivid musical impression of the psychological and the emotional life of both mortals and gods.

During the Renaissance, madrigals were the most popular secular music genre. In a complex polyphony, multiple voices sang a profane text. To render the text as clear as possible, Monteverdi gave the soloist voice increasingly more freedom in his madrigals. This resulted in the accompanied monody with the basso continuo: a number of leading voices and supporting voices, accompanied by lute or a keyboard instrument and a viola da gamba. This evolution away from polyphony and towards a greater expression is made evident in the eight madrigal books that Monteverdi wrote.

As of the Third and the Fourth Book of Madrigals, Monteverdi generalised the use of the harmonic bass. From these madrigals, especially from the Seventh and the Eighth Book of Madrigals, it appears that musical theatre compositions were close to Monteverdi's heart. Some of the madrigals in these books – which comprise several parts – could even be referred to as mini operas.

The birth of a genre

The idea of art in the early 17th century, in the late Renaissance, demanded a great predilection for drama and theatricality. The stage was a very popular medium and to amplify its dramatic character, a variety of stage work to some extent incorporated music. The evolution of spoken theatre (although it sometimes already included musical intermezzi) to sung drama, in which Monteverdi played a crucial role, led to a new genre. However, it was only from 1650 on, seven years after Monteverdi's death, that this new form of musical theatre was given the name ‘opera’.

Monteverdi composed at least 18 operas. Only three of those survived the test of time, including his first mature opera: *L'Orfeo* from 1607. Monteverdi introduced

many novelties in this work: there are solo arias and duets, dramatic dialogues and passionate addresses – for which the composer used chromaticism – and the orchestra is large and varied. Whereas Monteverdi wrote this first opera for the court in Mantua, the other surviving two – incidentally also his last two operas – were created for public theatres in Venice. The difference in target audience is noticeable. More so than in his earlier work, in these final operas Monteverdi brilliantly portrays human characters and passions.

Inspiration from the present and the past

Claudio Monteverdi was 73 years old when Giacomo Badoaro persuaded him to set the libretto of *Il ritorno d'Ulisse in patria* to music. Badoaro based the *Ritorno* story on books 13 to 23 of the *Odyssey* by Homer, the Ancient Greek poet from the 8th century BCE. The librettist combined Homer's epic narrative with the theatrical and musico-dramatic possibilities of his own time while also commenting on a topical issue: letters and diary entries from that time indicate that Badoaro's depiction of Penelope's suitors refers to a group of power-hungry, fame-craving and money-grubbing noblemen who are trying to exert their influence in the Republic of Venice.

Variation and contrast

Monteverdi provided ample variation in his music for *Il ritorno d'Ulisse in patria*.

Instrumental preludes, interludes and postlude punctuate the recitative: the ensemble plays sinfonias: the introduction to an act, sometimes also to individual scenes. Also time and again, Monteverdi has the ensemble play ritornelli regularly, a short instrumental passage in which an important vocal melody is repeated or varied. There is no indication as to which instruments are to play. We do know, however, that the part of the ensemble, as theatres in Venice allowed, was for three, four or five voices. Furthermore, the complete ensemble accompanies Penelope's aria at the end of the opera, which also happens to be her only aria in it.

Monteverdi also provided contrast in the vocal lines, often based on the status and the psychology of the character. For instance, after Penelope's lament that opens the first act, the melodies in the scene of Penelope's handmaiden Melanto and her lover Eurimaco have a fleet-footed character, entirely in keeping with the erotic sentiment and intentions of the characters. Ulisse alternates between declamatory and excited, almost ecstatic vocals as the reunion with Penelope draws nearer. When finally they are together again after 20 years, their vocals are at first recitativistic, almost detached. Indeed, Penelope refuses to believe that her husband Ulisse has really returned to her. Yet as they are ultimately reunited, detachment becomes intimate harmony. The three suitors, in their incessant, but futile attempts to win over Penelope, display an overly florid singing style with an excessive number of melismas: written-out adornments. This is how Monteverdi turns the three suitors into

comic roles. The suitors are furthermore almost always speaking at the same time, in trios, and because the vocal range of the three parts is so similar (close harmony), the comedic effect is amplified. This may make the suitors' trios very pleasing to listen to but it also makes them look rather ludicrous. The light character of the terzets does not, however, make them any easier. The rhythm in these passages is quite complex. Monteverdi often uses polyrhythm: different kinds of rhythm mixed together. Minerva, in turn, in her role as a goddess, sings static, almost contrived vocal lines with an equal excess of coloraturas: short notes, jumps and virtuoso loops. And finally, with the character of Iro, the accomplice to the suitors, Monteverdi adds another comical character. After the demise of the suitors, Iro launches into a grotesque lament by which Monteverdi parodies his own compositional feats: Penelope's lament at the beginning of the opera and certainly also the famous *Lamento d'Arianna* from 1608, the only passage from Monteverdi's second opera *L'Arianna* that survived the centuries. Iro's lament is characterised by plaintive cries that are either too long or too short. Iro's lament is comical but because he ultimately commits suicide, also very tragic.

Penelope's isolation

Contrary to what the title of the opera suggests, this work really has only one protagonist: Penelope. The *Ritorno* story is her story, she is the one in the limelight: as a woman, a mother, the queen; and for the

suitors as a desirable partner in marriage. The theme is Penelope's steadfastness in her love for and loyalty to Ulisse, whose return she awaits. Penelope is surrounded by many characters yet in spite of that she is isolated. At the same time everybody is urging Penelope to do something to break free from that isolation.

In her lament in the Prologue, *Di misera regina*, Penelope refers to the three tormentors of the spirit of human frailty. The musical structure of Penelope's lament is a representation of her distressed emotional state. Monteverdi musically shaped Penelope's 'imprisonment', her isolation, by having her sing repeatedly in recitatives. Sometimes she briefly escapes, but never for long, as though she doesn't allow herself to break free from her partly self-inflicted isolation.

Only at the end of the opera, when Penelope finally recognises her husband, does she break free from her isolation – and after Ulisse entreats her to do so: *Un sospir, un oimè la voce snodi* (Let out a sigh, an 'ah', free your voice). Monteverdi expressed Penelope's emotional liberation by literally freeing her voice. She is no longer singing declamatorily and begins her only aria in this opera (*Illustratevi o cieli* – O, heavens, shine again) accompanied by all instruments. And, as if to underscore her happiness, her revival, after the first two lines the instrumental ensemble starts playing the same melody as Penelope's vocal line.

After Chris Engeler

ON OUR VERSION OF IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA

René Jacobs

To embark on a new production of *Il ritorno d'Ulisse in patria* is an undertaking that demands the courage to take difficult decisions, dozens of decisions which are governed solely by the priorities established before beginning. Our first priority has always been the spirit of the work followed by the dictates of musicology. The big questions, which a musicologist need not answer but which the musician must answer, concern the very structure of the opera itself, the instrumentation and, last but not least, the vocal specification and style.

The structure – libretto or score?

There was never a printed version for the libretto of *Il ritorno d'Ulisse in patria*, but there are several handwritten copies of it, as well as a score, also handwritten, in Vienna. We discovered first that the original text was divided into five acts, while the musical

manuscript only follows this structure initially: it appears that while writing it out, the copyist received the order to change the numbering of the scenes with a view to dividing it into three acts.

We then found that a large number of verses and scenes were missing from the musical manuscript. Some of the cuts seem to have been made by a good dramatist to heighten the dramatic effect of some scenes. It may be presumed that Monteverdi, working closely with his friend Badoaro, made these cuts himself when the opera was first produced in 1640. It was, incidentally, only from this date, three years after the production of the first public opera in Venice (San Cassiano), that the three-act division began to assert itself while the spoken drama preserved its five-act structure. Other cuts (apparently by a different dramatist who has remained anonymous) seem much less relevant insofar as they sometimes affect passages that are essential to understanding the plot while some passages that could have been omitted



B'Rock © Davy De Pauw

were left intact. A third group of cuts would seem to have been made for reasons of economy: this is the case in most of the 'choruses', which are missing from the musical manuscript but are present in the libretto (this is, it would appear, closer to the Roman librettos of the period with their numerous vocal ensembles).

These findings led us to take the following decisions: by dividing the opera into five acts again, the structure seemed more balanced than the other in which the second act is too long and the third act too short. Nonetheless, we have cut some of the monologues where the literary interest wins at the expense of the dramatic and the musical interests. However, it would be out of the question to go as far as certain adapters who omit fine scenes like the one in which

Telemachus describes to his mother the deep impression left on him by Helen, who had caused the Trojan War and, indirectly, the suffering of Penelope (IV, 1). It also seemed vital to retain all the scenes with the gods, because, even if they are not as omnipresent as they are in Homer, they govern all the human action. Moreover, Monteverdi employed a very special vocal style for them, both more archaic and more ornate. The most important role amongst the gods is Minerva's. To hide her identity, she initially appears and sings as a young shepherd. This visual disguise merits a musical one: she addresses Ulisse in the musical form of a pastoral "canzonetta", a simple strophic song. Only after she has revealed her true identity, she starts singing in a style that becomes a goddess, a style that sounded archaic

to the audience then with an excess of virtuoso coloraturas.

The instrumentation – total purism or adaptation?

An orchestration – or should one say a re-scoring? – for modern instruments seemed as inappropriate as a punctilious re-creation of the instrumental accompaniment that *might have existed* when the opera was first played in Venice. *In either case* the result would be untheatrical. In the first half of the 17th century the idea of an "orchestra" accompanying the singers did not yet exist, the very notion of an "orchestra" did not exist. The *recitar cantando* of the actor-singer was supported by no more than a few instruments playing a few chords. The number of musicians depended on the size of the hall and the budget at the disposal of the theatre. Together they formed a concerto, a term that often crops up in Monteverdi's letters. Another essential element: the instruments *improvised* the accompaniment to the voices from the composer's (more or less) figured bass, adapting their playing to the specific expression of the singer. The instrumental accompaniment could, therefore, sound very different from one production to another, this freedom being a *sine qua*

non condition of living, moving theatrical performance.

Another extreme is the 'purely purist' approach. Numerous musicological studies have proven that the instrumental ensemble that accompanied the Venetian public opera was very small. In his *The Rise of Opera*, Robert Donington mentions the specifications of a Venetian opera in 1664: three harpsichords, an unspecified part, four strings and two lutes. Very small indeed, but no doubt sufficient for the size of a little wooden theatre, for the financial means at its disposal and for the mentality of the exclusively Italian audiences of the period: they went to the opera to listen to *actors declaiming verse* to music and not (only) to enjoy a kind of 'vocal striptease' accompanied by an orchestra. The singer's declamation (Monteverdi: *recitare*) could be supported by the accompaniment of a *concerto di stromenti*, but under no circumstances could it be allowed to become lost in an excessively heavy or constricting accompaniment.

Our adaptation thus lies somewhere between these two approaches. There will certainly be scholars who are shocked. Some passages – those that are sung rather than declaimed – are accompanied by three or five string instruments, and occasionally by wind instruments, especially when the gods break into their 'divine' songs. In other words, they are more richly instrumented. This decision was based on certain indications in Monteverdi's

letters, on numerous indications in other manuscripts of 17th century Venetian operas, and on the rich and varied orchestration (large numbers of winds) of the Venetian type of court opera. The financial means were much more ample at court than in the small popular theatres. Our instrumentation is therefore one that was conceivably used in a court theatre, for instance in Paris or Vienna where *Il ritorno* was also staged. Recent studies by Tim Carter (2002) and Ellen Rosand (2007) support the hypothesis that an earlier version of *Il ritorno* was longer and had a broader instrumentation.

The vocal specifications

One is struck by the number of tenor parts in *Il ritorno*: Ulysses, Telemachus, Eumaeus, Eurymachus, Anfinomus, Irus, Jove. Anna Amalie Abert (*Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, 1954) has observed that the lack of variety in the choice of the voices is in stark contrast to what Monteverdi practised and proclaimed elsewhere. In one of his letters he refuses to set a libretto to music, 'per gli molti soprani che gli bisognerebbo per la tante Ninfe impiegate, e con molti tenori per gli tanti pastori'. However, in this production, the role of Ulysses is performed by Stéphane Degout, a high baritone. In this way, there is more diversity in the voices.

Furthermore, it is not a simple task to cast *Il ritorno*, if only because of the large number of roles. A practical solution would be to give some singers several roles to sing. This was how it was resolved in the time of Monteverdi himself. It does occasionally require a certain amount of creativity to make it visually clear that it is a different character. For this reason, at the beginning of the opera when, during her lament, Penelope starts a dialogue with her former wet nurse Ericlea, I decided to have the same singer perform the roles of Ericlea and Melanto (I,1). This adaptation was necessary otherwise one singer would have had to appear in three consecutive scenes to sing three different roles. At the same time, such an intervention creates a dramaturgical bonus. In the original story, a plaintive Penelope addresses an equally plaintive Ericlea. Melanto, by contrast, is a young girl and she finds the complaining excessive. Thus the tone is different with her, thereby creating greater contrast. What no commentator seems to know about this scene is that Badoaro's beautiful verses were inspired by the imaginary letter from Penelope to Ulisse, as imagined by the Roman poet Ovid in his *Heroides* (*The Heroines*). This letter is never sent, of course, but written again every day, something Melanto finds ridiculous.

Text kindly made available
by harmonia mundi.

René Jacobs

N

René Jacobs begon zijn muzikale vorming als koorzanger in de kathedraal van zijn geboortestad Gent. Tijdens zijn studies klassieke filologie bleef hij als zanger actief. Hij specialiseerde zich als contratenor en werd snel beschouwd als een van de belangrijkste contratenoren van zijn tijd. Vanuit zijn passie voor het omvangrijke, maar weinig bekende repertoire van de vocale kamermuziek uit de 17e eeuw, richtte hij in 1977 het Concerto Vocale op. Met de productie van *Oronthea* (Cesti) op de Innsbrucker Festwochen van 1983 maakte Jacobs zijn debuut als operadirigent. Hij dirigeerde werken van Monteverdi, Cavalli, Händel, Gluck, Mozart en Rossini op de belangrijkste internationale podia. Parallel bleef hij pionierswerk verrichten om onbekende partituren ingang te doen vinden in het operarepertoire, zoals *Orpheus und der geduldige Socrates* van Telemann, *Cleopatra e Cesare* van Graun, *L'Opera seria* van Gassmann, *Eliogabalo* van Cavalli en *Croesus* van Reinhard Keiser. In 2001 verstrekte de Académie Charles Cros haar hoogste onderscheiding, de Prix in Honorem, aan René Jacobs voor zijn opname van Keisers opera *Croesus*, en zijn volledige carrière. Zijn opname van *Le Nozze di Figaro* werd bekroond met een Grammy Award.

F

René Jacobs débute sa formation musicale comme jeune chanteur dans la

cathédrale de Gand, sa ville natale. Durant ses études de philologie classique, il reste actif en tant que chanteur, puis parfait sa voix de contreténor. Rapidement il est considéré comme l'un des plus grands contreténors de son époque. Passionné pour le répertoire riche mais méconnu de la musique de chambre vocale du XVII^e siècle, il fonde en 1977 le Concerto Vocale. René Jacobs fait ses débuts en tant que chef d'orchestre à l'opéra avec la production d'*Oronthea* (Cesti) lors du Festival de musique ancienne d'Innsbruck de 1983. Il a dirigé des œuvres de Monteverdi, Cavalli, Händel, Gluck, Mozart et Rossini sur les plus grandes scènes étrangères. Parallèlement, il a poursuivi sa mission de pionnier visant à introduire dans le répertoire d'opéra des partitions inconnues telles qu'*Orpheus et La Patience de Socrate* de Telemann, *Cleopatra e Cesare* de Graun, *L'Opera seria* de Gassmann, *Eliogabalo* de Cavalli et *Croesus* de Reinhard Keiser. En 2001, l'Académie Charles Cros a décerné à René Jacobs sa plus grande distinction, le Prix in Honorem, pour son enregistrement de l'opéra *Croesus* de Keiser et pour l'ensemble de sa carrière. Son enregistrement des *Noces de Figaro* a été récompensé par un Grammy Award.

E

René Jacobs started his musical training as a member of the choir at the cathedral in the city of his birth, Gent. He remained active as a singer while he was studying classical philology and specialised as a countertenor, soon becoming known as one of the best countertenors of his time. From his passion for the extensive, but

little-known repertoire of 17th century vocal chamber music, he founded the Concerto Vocale in 1977. Jacobs made his debut at the 1983 Innsbrucker Festwochen with the production of *Oronthea* (Cesti). He has conducted works by Monteverdi, Cavalli, Handel, Gluck, Mozart and Rossini on the most important international stages. At the same time he has continued his pioneering work in introducing lesser-known scores in opera, amongst which, Telemann's *Orpheus und der geduldige*, Graun's *Cleopatra e Cesare*, Gassmann's *L'Opera seria*, Cavalli's *Eliogabalo* and Reinhard Keiser's *Croesus*. In 2001, the Académie Charles Cros awarded René Jacobs its highest award, the Prix in Honorem, for his recording of the Keiser's opera *Croesus*, and for his entire career. The recording of *Le Nozze di Figaro* would be crowned with a Grammy Award.

Stéphane Degout

N

Stéphane Degout studeerde af aan het Conservatoire National Supérieur de Musique in Lyon en werd daarna lid van het Atelier Lyrique van de opera in Lyon. Hij maakte faam met zijn debuut als Papageno op het Festival d'Aix-en-Provence in 1999. Sindsdien trad hij aan in huizen als de Opéra de Paris, de Staatsoper in Berlijn, De Munt, het Theater an der Wien, het Royal Opera House in London en de Metropolitan Opera in New York. Degout is ook recital- en concertzanger. Een recent hoogtepunt in dit genre zijn zijn optredens met het Chicago

Symphony Orchestra onder leiding van Riccardo Muti. Dit seizoen treedt de bariton onder meer aan bij de Nederlandse Opera in *Le nozze di Figaro*. Degout maakte reeds vele opnames, onder meer van *Werther*, *Così fan tutte* en *Pelléas et Mélisande*. Stéphane Degout is sinds 2012 Chevalier in de Ordre des Arts et des Lettres.

F

Diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, Stéphane Degout intègre l'Atelier Lyrique de l'opéra de la ville. Ses débuts dans le rôle de Papageno au Festival d'Aix-en-Provence en 1999 le propulsent sur le devant de la scène. Depuis, il s'est produit dans des salles comme l'Opéra de Paris, le Staatsoper de Berlin, la Monnaie, le Theater an der Wien, la Royal Opera House de Londres et le Metropolitan Opera de New York. Outre l'opéra, Stéphane Degout donne également des récitals et des concerts. Dans ce dernier registre, il a eu récemment le privilège de se produire avec le Chicago Symphony Orchestra sous la direction de Riccardo Muti. Cette saison, le baryton donne ses premières prestations à l'Opéra national des Pays-Bas dans *Les Noces de Figaro*. Stéphane Degout a participé à de nombreux enregistrements, dont ceux de *Werther*, *Così fan tutte* et *Pelléas et Mélisande*. Il a été nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en 2012.

E

Stéphane Degout graduated from the Conservatoire National Supérieur de Musique in Lyon and then joined the Atelier Lyrique of the opera in Lyon.

He gained renown with his debut as Papageno at the Festival d'Aix-en-Provence in 1999. Since then, he has appeared in opera houses like the Opéra de Paris, the Staatsoper in Berlin, De Munt, the Theater an der Wien, the Royal Opera House in London and the Metropolitan Opera in New York. Degout also sings in operas and recitals. A recent highlight in this genre are his performances with the Chicago Symphony Orchestra conducted by Riccardo Muti. This season, the baritone will appear with the Nederlandse Opera in *Le nozze di Figaro*. Degout already has many recordings to his name, including *Werther*, *Così fan tutte* and *Pelléas et Mélisande*. In 2012, Stéphane Degout was appointed Chevalier in the Ordre des Arts et des Lettres.

Katarina Bradić

N

Mezzosopraan Katarina Bradić genoot haar opleiding in Novi Sad (Servië) waar ze haar operadebuut maakte in 2002 in het Servische Nationale Theater als Mamma Lucia (*Cavalleria Rusticana*). Sindsdien werkte ze mee aan producties van onder meer *Les Contes d'Hoffmann*, *Die Zauberflöte*, *Rigoletto*, *La Traviata* en *Idomeneo*. In november 2008 zong Katarina Bradić de titelrol in Francesco Pistocchi's opera *Il Narciso* onder leiding van Kai Wessel. Dit seizoen is ze aan het werk in onder meer het Theater an der Wien en de Norwegian Opera in Oslo,

en maakt ze haar debuut bij het Bolsjoj-Theater in Händels *Alcina* o.l.v. Andrea Marcon.

F

La mezzo-soprano Katarina Bradić a étudié à Novi Sad en Serbie. Elle a fait ses débuts à l'opéra en 2002, au Théâtre national serbe, dans le rôle de Mamma Lucia (*Cavalleria Rusticana*). Depuis, elle a entre autres participé aux productions des *Contes d'Hoffmann*, de *Die Zauberflöte*, de *Rigoletto*, de *La Traviata* et d'*Idomeneo*. En novembre 2008, Katarina Bradić a incarné le rôle-titre dans l'opéra *Il Narciso* de Francesco Pistocchi sous la direction de Kai Wessel. Cette saison, elle collabore entre autres avec le Theater an der Wien et l'Opéra d'Oslo, et fait ses débuts au Théâtre Bolchoï dans *Alcina* de Händel sous la baguette d'Andrea Marcon.

E

Mezzosoprano Katarina Bradić completed her studies in Novi Sad (Serbia) where, in 2002, she made her opera debut at the Serbian National Theatre as Mamma Lucia (*Cavalleria Rusticana*). Since then, she has collaborated on such productions as *Les Contes d'Hoffmann*, *Die Zauberflöte*, *Rigoletto*, *La Traviata* and *Idomeneo*. In November 2008, Katarina Bradić sang the title role in Francesco Pistocchi's opera *Il Narciso* conducted by Kai Wessel. This season, she is working with the Theater an der Wien and the Norwegian Opera in Oslo, and she will be making her debut with the Bolshoi theatre in Handel's *Alcina* under the baton of Andrea Marcon.

Anicio Zorzi Giustiniani

N

Anicio Zorzi Giustiniani is geboren in Firenze, Italië. Hij studeerde eerst viool, maar zijn interesse verschoof na enkele jaren naar zang. Hij begon zijn opleiding aan het Conservatorio Luigi Cherubini in zijn geboortestad. Vervolgens vervolmaakte hij zich bij tenor Fernando Cordeiro Opa. Giustiniani maakte zijn debuut in het Teatro della Pergola in Firenze in 2001, in het *Te Deum* van Charpentier. Intussen heeft Giustiniani vele hoofdrollen vertolkt, hoofdzakelijk in het klassieke repertoire, in internationale opera-huizen, waaronder het Teatro La Fenice, het Teatro Real de Madrid en het Theater an der Wien. Giustiniani werkte mee aan opnames van onder meer *Ezio* en *Berenice* van Händel, *I due Figaro* van Mercadante, en *Tebaldo e Isolina* van Morlacchi.

F

Anicio Zorzi Giustiniani est né à Florence, en Italie. Il a d'abord étudié le violon, avant de se tourner vers le chant. Giustiniani a débuté sa formation au Conservatoire Luigi Cherubini de sa ville natale. Il s'est ensuite perfectionné auprès du ténor Fernando Cordeiro Opa. Il a fait ses débuts au Teatro della Pergola à Florence en 2001, dans le *Te Deum* de Charpentier. Depuis, il a incarné de nombreux rôles, principalement dans le répertoire classique, dans des opéras de renommée internationale dont La Fenice, le Teatro Real de Madrid et le Theater an der Wien. Anicio Giustiniani a entre autres participé aux enregistrements d'*Ezio* et de

Berenice de Händel, *I due Figaro* de Mercadante, et *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi.

E

Anicio Zorzi Giustiniani was born in Florence, Italy. He first studied violin, but after a few years his interests shifted to voice. He began his training at the Conservatorio Luigi Cherubini in his home town. He then perfected his art with the tenor Fernando Cordeiro Opa. Giustiniani made his debut in the Teatro della Pergola in Florence in 2001, in the *Te Deum* by Charpentier. In the meantime, Giustiniani has performed several leading roles, mostly in the classical repertoire, in international opera houses, including the Teatro La Fenice, the Teatro Real de Madrid and the Theater an der Wien. Giustiniani has collaborated on recordings of works like Handel's *Ezio* and *Berenice*, Mercadante's *I due Figaro*, and Morlacchi's *Tebaldo e Isolina*.

Jörg Schneider

N

De Oostenrijkse tenor Jörg Schneider kreeg zijn eerste muziekonderricht als lid van de Wiener Sängerknaben. Vervolgens studeerde hij zang in Wenen bij Elfriede Obrowsky. In 2007 werd hij lid van het ensemble van de Wiener Volksoper. In de jaren nadien maakte hij zijn opwachting in de grootste internationale operahuizen, zoals het Teatro alla Scala di Milano, de Deutsche Oper Berlin, de Semperoper

in Dresden en De Munt. In 2012 maakte Schneider zijn debuut als Iro in *Il ritorno d'Ulisse in patria* bij het Theater an der Wien. Dezelfde rol vertolkte hij vorig jaar in het Théâtre des Champs-Élysées. En nog in 2016 maakte hij zijn debuut als Herodes in *Salomé* van Richard Strauss.

F

Le ténor autrichien Jörg Schneider a suivi ses premiers cours de musique en tant que membre des Wiener Sängerknaben (Petits chanteurs de Vienne). Il a ensuite étudié le chant à Vienne auprès d'Elfriede Obrowsky. En 2007, il est devenu membre de l'ensemble du Wiener Volksoper. Au cours des années suivantes, il s'est produit dans les plus grands opéras internationaux comme la Scala de Milan, le Deutsche Oper Berlin, le Semperoper de Dresde et la Monnaie. En 2012, Schneider a fait ses débuts dans le rôle d'Iros dans *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* au Theater an der Wien. Il a incarné ce même rôle l'année dernière au Théâtre des Champs-Élysées. En 2016 toujours, il a fait ses débuts sous les traits d'Hérode dans *Salomé* de Richard Strauss.

E

The Austrian tenor Jörg Schneider's first music lesson was as a member of the Wiener Sängerknaben. He then went on to study voice in Vienna with Elfriede Obrowsky. In 2007, he joined the ensemble of the Wiener Volksoper. In the years that followed he made appearances in the greatest international opera houses, like the Teatro alla Scala di Milano, the Deutsche Oper Berlin, the Semperoper in

Dresden and De Munt. In 2012, Schneider made his debut as Iro in *Il ritorno d'Ulisse in patria* at the Theater an der Wien. He performed the same role last year at the Théâtre des Champs-Élysées. And then in 2016 he made his debut as Herodes in *Salomé* by Richard Strauss.

Pierre Derhet

N

De jonge Belgische tenor Pierre Derhet studeerde zang aan het Institut de Musique et de Pédagogie de Namur (IMEP) bij Françoise Viatour, Elise Gäbele en Benoit Giaux. Derhet werd onderscheiden op nationale wedstrijden, waaronder het Dexia-concours, de wedstrijd voor nieuw operatalent, en het Concours Jacques Dôme in Verviers. Hij nam solopartijen voor zijn rekening in onder meer het *Requiem* van Mozart, het *Te Deum* van Charpentier, het *Oratorio de Noël* van Saint-Saëns, de *Johannespassie* van Bach en het *Stabat Mater* van Dvořák, en in missen van Schubert, Zelenka en Pergolesi. Als operazanger werkte hij mee aan producties van *La Vie parisienne*, *Cendrillon* en *Un ballo in maschera*.

F

Le jeune ténor belge Pierre Derhet a étudié le chant à l'Institut de Musique et de Pédagogie de Namur (IMEP) auprès de Françoise Viatour, Elise Gäbele et Benoit Giaux. Il s'est distingué lors de concours nationaux, dont le concours Dexia, le

concours des nouveaux talents de l'art lyrique et le Concours Jacques Dôme à Verviers. Il a entre autres assuré les parties solistes dans le *Requiem* de Mozart, le *Te Deum* de Charpentier, l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns, la *Passion selon saint Jean* de Bach et le *Stabat Mater* de Dvořák, ainsi que dans les messes de Schubert, Zelenka et Pergolèse. À l'opéra, il s'est illustré dans les productions de *La Vie parisienne*, *Cendrillon* et *Un bal masqué*.

E

The young Belgian tenor Pierre Derhet studied voice at the Institut de Musique et de Pédagogie de Namur (IMEP) with Françoise Viatour, Elise Gäbele and Benoit Giaux. Derhet has won honours at national competitions, including the Dexia competition for new opera talent, and the Concours Jacques Dôme in Verviers. He has sung solo parts in Mozart's *Requiem*, Charpentier's *Te Deum*, Saint-Saëns's *Kerstatorium*, Bach's *St John Passion* and Dvořák's *Stabat Mater*, and in masses by Schubert, Zelenka and Pergolesi. As an opera singer, he has collaborated on productions of *La Vie parisienne*, *Cendrillon* and *Un ballo in maschera*.

Thomas Walker

N

Thomas Walker studeerde aanvankelijk trompet. Tegelijk was hij actief in meerdere koren en nam hij zanglessen bij Ian Thompson en Peter Alexander Wilson. Vervolgens zette hij zijn zangstudie voort

aan het Royal College of Music in Londen. Recentelijk zong de Schotse tenor de titelrol in *Platée* van Rameau en was hij te horen als Don Pedrarias Dávila in Peter Sellars' productie van *The Indian Queen* van Purcell, in de English National Opera. Walker werkte onlangs mee aan opvoeringen van Orff's *Carmina Burana* (BBC Proms), Beethovens *Koraalfantasie* en een concertante uitvoering van *Dialogues des Carmélites* van Poulenc. Walker stond al meerdere keren op het podium met René Jacobs, onder meer in *Alceste* van Gluck op de Ruhrtriennale en *Die Schöpfung* van Haydn tijdens het Holland Festival.

F

Après des études de trompette, Thomas Walker a étudié le chant avec Ian Thompson et Peter Alexander Wilson, tout en étant actif dans plusieurs chorales. Il a poursuivi ses études de chant au Royal College of Music de Londres. Le ténor écossais a récemment interprété le rôle-titre dans *Platée* de Rameau ainsi que le rôle de Don Pedrarias Dávila dans la production de *The Indian Queen* de Purcell mise en scène par Peter Sellars, à l'English National Opera. Thomas Walker a récemment participé au *Carmina Burana* de Orff (BBC Proms), à la *Fantaisie chorale* de Beethoven et à une interprétation concertante des *Dialogues des Carmélites* de Poulenc. Walker a partagé la scène avec René Jacobs à plusieurs reprises, entre autres dans *Alceste* de Gluck lors de la Ruhrtriennale et *Die Schöpfung* de Haydn lors du Holland Festival.

E

Thomas Walker initially studied trumpet. At the same time, he sang in several choirs and took singing lessons with Ian Thompson and Peter Alexander Wilson. He then continued his voice studies at the Royal College of Music in London. The Scottish tenor recently sang the leading role in *Platée* by Rameau and he also performed as Don Pedrarias Dávila in Peter Sellars's production of Purcell's *The Indian Queen*, at the English National Opera. Walker recently collaborated in performances of Orff's *Carmina Burana* (BBC Proms), Beethoven's *Koraalfantasie* and a concert performance of *Dialogues des Carmélites* by Poulenc. Walker has shared the stage several times with René Jacobs, including in *Alceste* by Gluck at the Ruhrtriennale and Haydn's *Die Schöpfung* at the Holland Festival.

Mirella Hagen

N

De Duitse sopraan Mirella Hagen studeerde zang bij Christiane Hampe in Karlsruhe en bij Ulrike Sonntag in Stuttgart, en volgde masterclasses bij Edith Mathis en Helen Donath. Ze behaalde verschillende prijzen en was finaliste in de internationale Hugo-Wolf-wedstrijd in Stuttgart. Haar repertoire reikt van *Die Zauberflöte* over *L'elisir d'amore*, *Rigoletto*, *Der Ring des Nibelungen*, *Die lustige Witwe* en *Elektra* tot *My Fair Lady*. Als concertzangeres gaf ze talrijke concerten in Europa

en Azië onder Helmuth Rilling, Umberto Benedetti Michelangeli en Hans-Christoph Rademann. Als liedzangeres werkt ze nauw samen met de pianiste Kerstin Mörk. Van dit duo is ook een debuut-cd verschenen, *Mädchenherzen*, met liederen van Richard Strauss, Ludwig Thuille und Hugo Wolf (Genuin, 2016).

F

La soprano allemande Mirella Hagen a étudié le chant avec Christiane Hampe à Karlsruhe et Ulrike Sonntag à Stuttgart, et a suivi les master class d'Edith Mathis et de Helen Donath. Elle a remporté plusieurs prix et a été finaliste du concours international Hugo Wolf à Stuttgart. Son répertoire s'étend de *Die Zauberflöte* à *My Fair Lady* en passant par *L'Élixir d'amour*, *Rigoletto*, *L'Anneau du Nibelung*, *La Veuve joyeuse* et *Elektra*. Dans le domaine du concert, elle a donné de nombreuses représentations en Europe et en Asie, sous la direction de Helmuth Rilling, Umberto Benedetti Michelangeli et Hans-Christoph Rademann. En ce qui concerne le répertoire du lied, elle collabore étroitement avec la pianiste Kerstin Mörk. Le duo a enregistré son premier disque, *Mädchenherzen*, reprenant des lieder de Richard Strauss, Ludwig Thuille et Hugo Wolf (Genuin, 2016).

E

The German soprano Mirella Hagen studied voice with Christiane Hampe in Karlsruhe and with Ulrike Sonntag in Stuttgart, and took masterclasses with Edith Mathis and Helen Donath. She has won various awards and was a finalist in the international Hugo Wolf competition in Stuttgart.

Her repertoire ranges from *Die Zauberflöte*, *L'elisir d'amore*, *Rigoletto*, *Der Ring des Nibelungen*, *Die lustige Witwe*, *Elektra* to *My Fair Lady*. As concert singer she has performed numerous concerts in Europe and Asia under the baton of Helmuth Rilling, Umberto Benedetti Michelangeli and Hans-Christoph Rademann. As Lieder singer, she collaborates closely with pianist Kerstin Mörk. This duo also released the debut CD *Mädchenherzen* with songs by Richard Strauss, Ludwig Thuille and Hugo Wolf (Genuin, 2016).

Mark Milhofer

N

De Engelse tenor Mark Milhofer studeerde aan de Guildhall School of Music in Londen. Zijn operadebuut maakte hij in Britten's *Curlew River*, maar het was de rol van Gianetto in Rossini's *La Gazza Ladra* die hem bekend maakte bij het publiek en de pers. Hij voelt zich thuis in muziek van zowel Monteverdi, Mozart, Rossini, Strauss als Britten. Enkele recente hoogtepunten waren *Nicea in Amor vien dal destino* van Steffani in de Staatsoper Berlin, de titelrol in *Le Comte Ory* in London en in *Acteon* van Charpentier in Beaune. In de Scottish Opera zong hij in de wereldpremière van *The Lady from the Sea* van Craig Armstrong. Voorts nam hij de titelrol op zich in Pergolesi's onlangs ontdekte *La Morte di S. Giuseppe*, aan de zijde van o.a. Renata Scotto.

F

Le ténor anglais Mark Milhofer a étudié à la Guildhall School of Music de Londres. Il a fait ses débuts à l'opéra dans *Curlew River* de Britten, mais doit sa célébrité auprès du public et de la presse à son interprétation du rôle de Gianetto dans *La Pie voleuse* de Rossini. Il interprète volontiers des œuvres de Monteverdi comme de Mozart, Rossini, Strauss et Britten. Parmi ses dernières grandes prestations figurent *Nicea in Amor vien dal destino* de Steffani au Staatsoper de Berlin, le rôle-titre principal dans *Le Comte Ory* à Londres et *Acteon* de Charpentier à Beaune. Au Scottish Opera, il a présenté la première mondiale de *The Lady from the Sea* de Craig Armstrong. Il a également tenu le rôle-titre dans l'oratorio de Pergolèse récemment redécouvert *La Morte di S. Giuseppe*, entre autres aux côtés de Renata Scotto.

E

The English tenor Mark Milhofer studied at the Guildhall School of Music in London. He made his opera debut in Britten's *Curlew River*, but it was the role of Gianetto in Rossini's *La Gazza Ladra* that earned him acclaim from the public and the press. He feels at home with music by Monteverdi, Mozart, Rossini, Strauss and Britten. A few highlights include *Nicea in Amor vien dal destino* by Steffani at the Staatsoper Berlin, the leading role in *Le Comte Ory* in London and in *Acteon* by Charpentier in Beaune. He sang in the world première of *The Lady from the Sea* by Craig Armstrong. In addition, he assumed the leading role in Pergolesi's recently discovered *La Morte di S. Giuseppe*, alongside Renata Scotto, amongst others.

Johannes Chum

N

De Oostenrijkse tenor Johannes Chum studeerde zang, met nadruk op het lied en op het oratorium, bij Kurt Equiluz in Wenen. Sinds 1994 treedt hij op in de grote opera huizen in Europa en Noord-Amerika, en op festivals als die van Lucerne, Salzburg en Ludwigsburg. Hij zong reeds onder leiding van gerenommeerde maestro's als Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs en Sir Roger Norrington, en trad op aan de zijde van orkesten als de Wiener Philharmoniker en Klangforum Wien. Chum werd bekroond voor zijn werk in opera's van Mozart, onder meer met de titel van 'Zanger van het jaar' in Tsjechië na zijn vertolking van de titelrol in Mozarts *La clemenza di Tito* in het Nationaal Theater in Praag. Een heruitgave van Chums opnames o.l.v. Harnoncourt is vorig jaar verschenen bij Sony, als deel van de box (65 cd's) *Nikolaus Harnoncourt: The Complete Sony Recordings*.

F

Le ténor autrichien Johannes Chum a étudié la pratique du chant dans les domaines du lied et de l'oratorio avec Kurt Equiluz à Vienne. Dès 1994, il se produit dans les grandes maisons d'opéra d'Europe et d'Amérique du Nord, et foule la scène des festivals de Lucerne, Salzbourg et Ludwigsbourg. Il a chanté sous la direction de chefs de renom tels que Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Sir Roger

Norrington, et côtoyé des orchestres comme le Wiener Philharmoniker et le Klangforum Wien. Johannes Chum a reçu des prix pour ses prestations dans des opéras de Mozart, dont le titre de « Chanteur de l'année » en République tchèque après avoir incarné le rôle-titre dans *La clemenza di Tito* au Théâtre national de Prague. Une réédition de ses enregistrements s.l.d. de Harnoncourt est parue chez Sony en 2016 au sein du coffret (65 CD) *Nikolaus Harnoncourt: The Complete Sony Recordings*.

E

The Austrian tenor, Johannes Chum, studied voice in Vienna with Kurt Equiluz focusing on lieder and oratorio. Since 1994, he has performed in the great opera houses in Europe and North America and at festivals like Lucerne, Salzburg and Ludwigsburg. He has already sung under the baton of renowned maestros like Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs and Sir Roger Norrington, and performed with orchestras like the Vienna Philharmonic and Klangforum Wien. Chum is acclaimed for his work in operas by Mozart, winning such titles as "Singer of the Year" in Czech following his performance of the title role in Mozart's *La clemenza di Tito* at the National Theatre in Prague. Last year, Sony reissued recordings of Chum's performances under the baton of Harnoncourt as part of the 65 CD box set *Nikolaus Harnoncourt: The Complete Sony Recordings*.

Marcos Fink

N

Bas-bariton Marcos Fink werd geboren in Buenos Aires in een Sloveense familie. Hij begon zijn zangopleiding bij Victor Srugo en volgde interpretatie bij o.a. Phillipe Huttenlocker, Erik Werba en Heather Harper. Hij was wereldwijd te gast in de grote operahuizen en concertzalen en werkte samen met dirigenten als Michel Corboz, Leopold Hager, Semyon Bychkov, Pinchas Steinberg, René Jacobs... en orkesten als het Orchestre de la Suisse Romande, de Wiener Symphoniker, de Münchner Philharmoniker, het Freiburger Barockorchester, de Akademie für Alte Musik Berlin... Zijn discografie is omvangrijk en omvat Bachs *H-Moll Messe*, Händels *Messiah*, de *Messa di Gloria* van Puccini, het *Requiem* van Fauré en van Mozart, maar ook de opera's *Don Giovanni*, *Così fan tutte* en *Die Zauberflöte*, Händels *Agrippina* etc.

F

Le baryton-basse Marcos Fink est né à Buenos Aires dans une famille slovène. Il a débuté ses études de chant avec Victor Srugo et a entre autres suivi les cours d'interprétation de Phillipe Huttenlocker, Erik Werba et Heather Harper. Il a foulé la scène des grands opéras et salles de concert du monde entier et travaillé avec des chefs d'orchestre comme Michel Corboz, Leopold Hager, Semyon Bychkov, Pinchas Steinberg, René

Jacobs... Il a également collaboré avec des orchestres comme l'Orchestre de la Suisse Romande, le Wiener Symphoniker, le Münchner Philharmoniker, le Freiburger Barockorchester, l'Akademie für Alte Musik Berlin... Sa vaste discographie comprend entre autres la *Messe en si mineur* de Bach, *Le Messie* de Händel, la *Messa di Gloria* de Puccini, les *Requiem* de Fauré et Mozart, mais également les opéras *Don Giovanni*, *Così fan tutte* et *Die Zauberflöte*, *Agrippina* de Händel, etc.

E

Bass-baritone Marcos Fink was born into a Slovenian family in Buenos Aires. He started his vocal training with Victor Srugo and studied interpretation with, amongst others, Phillipe Huttenlocker, Erik Werba and Heather Harper. He has been invited to sing at the great opera houses and concert halls around the world and has collaborated with conductors like Michel Corboz, Leopold Hager, Semyon Bychkov, Pinchas Steinberg, René Jacobs, and so on, and with orchestras including the Orchestre de la Suisse Romande, the Wiener Symphoniker, the Münchner Philharmoniker, the Freiburger Barockorchester and the Akademie für Alte Musik Berlin. He has an extensive discography that includes Bach's *Mass in B minor*, Handel's *Messiah*, the *Messa di Gloria* by Puccini, the *Requiem* by Fauré and by Mozart, as well as the operas *Don Giovanni*, *Così fan tutte* and *Die Zauberflöte*, and Handel's *Agrippina*.

Marie-Claude Chappuis

N

De mezzosopraan Marie-Claude Chappuis studeerde aan het Mozarteum van Salzburg. De grote podia die ze regelmatig aandoet, zijn de Staatsoper Berlin, de Salzburger Festspiele, het Grand Théâtre de Genève, het Festival d'Aix-en-Provence, het Opernhaus Zürich, het Theater an der Wien... Ze werkte samen met dirigenten als Riccardo Muti, Giovanni Antonini, Riccardo Chailly, Christophe Rousset en natuurlijk René Jacobs, met wie ze verschillende opera's van Monteverdi en Mozart bracht. In 2016–2017 staan op haar programma o.m. een tournee met Mozarts *Requiem* o.l.v. René Jacobs (gevolgd door een opname) en *The Fairy Queen* van Purcell met Christophe Rousset in het Theater an der Wien. Ze geeft geregeld recitals met luitist Luca Pianca en pianisten als Helmut Deutsch en Malcolm Martineau.

F

La mezzosoprano Marie-Claude Chappuis a étudié au Mozarteum de Salzburg. Elle se produit régulièrement sur les grandes scènes du Staatsoper de Berlin, du Festival de Salzburg, du Grand Théâtre de Genève, du Festival d'Aix-en-Provence, de l'Opernhaus de Zurich, du Theater an der Wien... Elle a collaboré avec des chefs d'orchestre tels que

Riccardo Muti, Giovanni Antonini, Riccardo Chailly, Christophe Rousset et bien sûr René Jacobs, avec lequel elle a présenté plusieurs opéras de Monteverdi et Mozart. En 2016–2017, elle effectue entre autres une tournée avec le *Requiem* de Mozart sous la direction de René Jacobs (suivie d'un enregistrement) et *The Fairy Queen* de Purcell avec Christophe Rousset au Theater an der Wien. Elle présente régulièrement des récitals avec le luthiste Luca Pianca et des pianistes comme Helmut Deutsch et Malcolm Martineau.

E

Mezzo-soprano Marie-Claude Chappuis studied at the Mozarteum in Salzburg. The venues at which she regularly sings are the Staatsoper Berlin, the Salzburger Festspiele, the Grand Théâtre de Genève, the Opernhaus Zürich, the Theater an der Wien, and so on. She collaborates with such conductors as Riccardo Muti, Giovanni Antonini, Riccardo Chailly, Christophe Rousset and of course René Jacobs, with whom she has performed various operas by Monteverdi and Mozart. In 2016–2017, her programme includes a tour with Mozart's *Requiem* conducted by René Jacobs (followed by a recording) and *The Fairy Queen* by Purcell with Christophe Rousset in the Theater an der Wien. She regularly gives recitals with luteist Luca Pianca and such pianists as Helmut Deutsch and Malcolm Martineau.

Mary-Ellen Nesi

N

De Griekse mezzosopraan Mary-Ellen Nesi voelt zich vooral thuis in het barokke en klassieke repertoire. Haar vertolkingen van de titelrollen in onder meer *Oreste*, *Rodrigo* en *Faramondo* van Händel konden op veel bijval rekenen. Verder werkte ze mee aan producties van opera's als *Orfeo ed Euridice*, *Il barbiere di Siviglia*, *Le Nozze di Figaro* en *L'Olimpiade*. Nesi zingt echter ook romantisch en hedendaags werk. Ze verzorgde talrijke wereldpremières van eigentijdse Griekse componisten. Als soliste werkte ze samen met onder meer het Montreal Symphony Orchestra o.l.v. Charles Dutoit en het Venice Baroque Orchestra o.l.v. Andrea Marcon. In 2003 richtte Nesi het Opera Festival of Ancient Corinth op, waar, op de archeologische site van Korinthe, opera's gebracht worden, geïnspireerd door het Oude Griekenland.

F

Mary-Ellen Nesi est une mezzo-soprano née en Grèce. Elle affectionne particulièrement les répertoires baroque et classique. Ses interprétations des rôles principaux d'*Oreste*, *Rodrigo* et *Faramondo* de Händel ont remporté un franc succès. Elle a par ailleurs collaboré aux productions d'opéras comme *Orphée et Eurydice*, *Le Barbier de Séville*, *Les Noces de Figaro* en *L'Olimpiade*. Cependant, Mary-Ellen Nesi interprète également des œuvres

romantiques et contemporaines. Elle a d'ailleurs présenté de nombreuses premières mondiales de compositeurs grecs contemporains. En tant que soliste, elle a entre autres travaillé avec l'Orchestre symphonique de Montréal sous la direction de Charles Dutoit et le Venice Baroque sous la baguette d'Andrea Marcon. En 2003, elle a fondé l'Opera Festival of Ancient Corinth, un festival d'opéras inspiré par la Grèce antique et organisé sur le site archéologique de Corinthe.

E

Mary-Ellen Nesi is a mezzo-soprano born in Greece. She feels especially at home with the baroque and classical repertoires. Her renditions of the leading roles in pieces like Handel's *Oreste*, *Rodrigo* and *Faramondo* have won her much acclaim. She has also collaborated in productions of operas like *Orfeo ed Euridice*, *Il barbiere di Siviglia*, *Le Nozze di Figaro* and *L'Olimpiade*. However, Nesi also sings works from the romantic and the contemporary periods. She performed in numerous world premières of contemporary Greek composers. As soloist, the mezzo-soprano has worked with the Montreal Symphony Orchestra conducted by Charles Dutoit and the Venice Baroque Orchestra conducted by Andrea Marcon. In 2003, Nesi founded the Opera Festival of Ancient Corinth that stages operas inspired by Ancient Greece on the archaeological site of the same name.

B'Rock

N

Barokorkest B'Rock, gespecialiseerd in de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk, werd in 2005 opgericht in Gent uit zinn voor vernieuwing en verjonging in de wereld van de oude muziek. In zijn programmatische verbinding B'Rock vasten waarden uit de barokliteratuur met minder gekend repertoire uit de 17e en 18e eeuw. Het orkest engageert zich voor creaties op maat van zijn historisch instrumentarium, en voor multidisciplinaire producties. B'Rock werkt regelmatig samen met gerenommeerde artiesten als René Jacobs, Jérémie Rhorer, Alexander Melnikov en Sophie Karthäuser. Het orkest is te gast bij prestigieuze huizen en festivals als BOZAR, De Munt, de Wigmore Hall, de BBC Proms, de Ruhrtriennale en Holland Festival.

F

L'orchestre baroque B'Rock, spécialisé dans les pratiques d'interprétation et d'exécution historiques, a été fondé à Gand en 2005. Ses créateurs étaient animés par la volonté de renouveler et de rajeunir le monde de la musique ancienne. Dans ses programmes, B'Rock a pour habitude de mêler des valeurs confirmées

de la littérature baroque avec un répertoire moins connu des XVII^e et XVIII^e siècles. L'orchestre se consacre à des créations sur mesure pour son effectif historique, mais aussi à des productions multidisciplinaires. B'Rock collabore régulièrement avec des artistes renommés tels René Jacobs, Jérémie Rhorer, Alexander Melnikov et Sophie Karthäuser. L'orchestre est également invité par des salles et festivals prestigieux comme BOZAR, la Monnaie, le Wigmore Hall, les BBC Proms, la Triennale de la Ruhr et le Holland Festival.

E

Baroque orchestra B'Rock, specialised in authentic performance, was founded in Gent in 2005 from a sense of innovation and rejuvenation in the world of early music. B'Rock programming combines established work from baroque literature with lesser known repertoire from the 17th and 18th century. The orchestra focuses on made-to-measure creations for its historic instrumentation as well as multidisciplinary productions. B'Rock regularly works with renowned artists like René Jacobs, Jérémie Rhorer, Alexander Melnikov and Sophie Karthäuser. The orchestra has been hosted by prestigious halls and festivals like BOZAR, de Munt, Wigmore Hall, BBC Proms, the Ruhr Triennale and Holland Festival.

PRODUCTION ASSISTANT

**Damien Chardonnet-
Darmaillacq**

B'ROCK ORCHESTRA

VIOLIN

Rodolfo Richter concert master
Guadalupe Del Moral

VIOLA

Luc Gysbregts
Manuela Bucher

DOUBLE BASS

Tom Devaere

basso continuo

CEMBALO / ORGAN

Andreas Küppers
Sebastian Wienand

LUTE

Shizuko Noiri archlute
Karl Nyhlin

theorbe & baroque guitar

RECORDER

Bart Coen
Katelijne Lanneau

CORNETTO

Josué Meléndez
Frithjof Smith

DULCIAN

Tomasz Wesolowski

HARP

Mara Galassi

VIOLA DA GAMBA

Juan Manuel Quintana
Heidi Gröger
Imke David lirone

TROMBONE

Simen Van Mechelen
Gunter Carlier
Joost Swinkels

PERCUSSION

Laurent Sauron

CELLO

Rebecca Rosen

Thu 16.3**THE VIOLINS WEEP****Quatuor Amôn**

During Klarafestival, the Brussels Quatuor Amôn will perform never-before heard creations, commissioned by Klarafestival in the framework of Music Masters on Air.

Sun 19.3**FROM THE NEW WORLD****Taiwan Philharmonic
/ Ray Chen**

The Taiwan Philharmonic plays the virtuoso Violin Concerto No. 2 by Sergey Prokofiev with Ray Chen as soloist, followed by the world-renowned New World Symphony.

Tue 21.3**SALAAM SYRIA****Syrian Expat Philharmonic
Orchestra**

The Syrian Expat Philharmonic Orchestra is completely made up of Syrian refugees. The ensemble joins forces with the National Orchestra of Belgium for a unique concert in the spirit of reconciliation and solidarity.

Wed 22.3 & Thu 23.3**VANISH BEACH****Hof van Eede**

Arnold Schönberg travelled to the USA in the early 1930s to escape the Nazis but found it difficult to adjust. His struggle with his new environment was the starting point for Hof van Eede's latest production.



Does your seat feel a bit more comfortable than usual? Then you're probably sitting in the *golden seat*! Take a peek under the chair and, who knows, you could win a great prize!

BOZAR

09 MAY '17 – 20:00



Église
Notre-Dame
de la Chapelle · Kerk
van Onze Lieve
Vrouw ter
Kapelle

ŒUVRES DE · WERKEN VAN
JOHANN SEBASTIAN BACH, JAMES MACMILLAN

STILE ANTICO

PALAIS DES BEAUX-ARTS
BRUXELLES
PALEIS VOOR SCHONE KUNSTEN
BRUSSEL

Rue Ravensteinstraat 23
1000 Brussels
+32 2 507 82 00 / bozar.be



© Photo - Foto: Stile Antico © Marco Borggreve

MUSIC

CENTRE FOR FINE ARTS
BRUSSELS



OPERA

MAA
MAR

17

>

31

APR
AVR

2

'17

LA MONNAIE AT
TOUR &
TAXIS

DE MUNT / LA MONNAIE FOXIE!

HET SLUWE VOSJE /
LA PETITE RENARDE RUSÉE

LEOŠ JANÁČEK

EEN VOSJE VALT NIET TE TEMMEN /
TROP RUSÉE POUR ÊTRE DOMESTIQUÉE

VANAF / À PARTIR DE € 10

DEMUNT.BE / LAMONNAIE.BE



MM TICKETS +32 2 299 12 11

© Megan Cump, renewed by De Munt / La Monnaie



Fournisseur Breveté de la Cour de Belgique
Gebrevetteerde Hofleverancier van België

ouvert / open 7/7

la boîte à musique

www.laboiteamusique.eu

+32 2 513 09 65
74 Coudenberg 1000 Brussels

Bertrand de Wouters d'Oplinter
et son équipe de spécialistes en musique classique
vous souhaitent d'excellents moments musicaux

Bertrand de Wouters d'Oplinter
en zijn medewerkers, specialisten in
klassieke muziek wensen u veel luisterplezier

© design hdmh.eu



Driven by Music

KPMG and Klarafestival
await you with amazing
performances

Since its early beginnings music has been a part of history. Over time, while the notes have remained the same, technology has made it possible to bring music into the digital age. This is what KPMG can do for you: improve performance, manage risks, stimulate growth, and help you flourish in a digital world.

Some things never change.
They only get smarter.

kpmg.com/be

The Klara festival logo is a white, irregularly shaped tag-like graphic with the words 'klara festival' in a lowercase, sans-serif font. The background of the entire advertisement is a close-up photograph of a person's hands playing a violin, with the bow and strings visible in the foreground and the person's face blurred in the background.

klara
festival