

FREIBURGER  
BAROCKORCHESTER  
ZÜRCHER  
SING-AKADEMIE

*LEONORE*  
VERSION · VERSIE 1805

26 OCT. '17

RENÉ JACOBS,  
DIRECTION · LEIDING

GRANDE SALLE HENRY LE BŒUF ·  
GROTE ZAAL HENRY LE BŒUF

„Wahre Kunst bleibt unvergänglich“

« L'art véritable est impérissable »

“Ware kunst is onvergankelijk”

A handwritten signature in black ink, reading 'Ludwig van Beethoven'. The signature is written in a cursive style with a long, sweeping flourish at the end.

Ludwig van Beethoven

Programme · Programma, p. 2  
Clé d'écoute, p. 3  
Argument, p. 10  
Toelichting, p. 11  
Korte inhoud, p. 18  
Biographies · Biografieën, p. 19

# FREIBURGER BAROCKORCHESTER ZÜRCHER SING-AKADEMIE

RENÉ JACOBS, direction · leiding

MARLIS PETERSEN, Leonore  
MAXIMILIAN SCHMITT, Florestan  
DIMITRY IVASHCHENKO, Rocco  
ROBIN JOHANNSEN, Marzelline  
JOHANNES WEISSER, Don Pizarro  
TAREQ NAZMI, Don Fernando  
JOHANNES CHUM, Jaquino, Pfortner & Erster Gefangener

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
1770-1827

Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe, opéra en trois actes ·  
opera in drie bedrijven (1805)  
livret · libretto: Joseph Sonnleithner

pause après le deuxième acte · pauze na de tweede bedrijf

**23:15**

fin de la représentation · einde van de voorstelling

Cette production est partiellement mise en scène ; des accessoires tels  
qu'un couteau et un pistolet font partie de la mise en scène.  
Deze uitvoering is semi-geënceneerd; toneelrekwisieten als een mes en  
een pistool maken deel uit van de voorstelling.

coprésentation · copresentatie

LA MONNAIE / DE MUNT



soutien · steun



brussel



Pour les artistes et la musique, merci de respecter le silence. Veuillez à éteindre téléphones portables,  
montres électroniques et à réprimer les toux. Il est interdit de photographier, filmer et enregistrer.  
Gelieve uit respect voor de artiesten en de muziek de stilte te bewaren. Schakel je gsm of elektronisch  
uurwerk uit en hoest niet onnodig. Het is verboden te fotograferen, te filmen en opnames te maken.

## RENÉ JACOBS :

QUATRE RAISONS POUR LESQUELLES JE CONSIDÈRE LA *LEONORE*  
DE 1805 COMME LA MEILLEURE VERSION DE CET OPÉRA

**Parmi les trois versions existantes de l'opéra de Beethoven - *Leonore* (1805),  
*Leonore* (1806) et *Fidelio* (1814) -, je choisis sans hésiter la première, que je tiens  
pour la plus réussie. J'invoquerai les raisons suivantes :**

### 1. Les suppressions

La *Leonore* de 1805 est la seule version  
complète de l'œuvre. Après deux ans  
d'un travail enthousiaste sur le livret  
captivant de Joseph Sonnleithner,  
Beethoven avait achevé cette œuvre  
maîtresse pour la représentation au  
Theater an der Wien. Chaque numéro  
devait refléter son admiration pour  
les opéras de Mozart, et en même  
temps, le compositeur, alors âgé de  
35 ans, voulait prouver qu'il pouvait  
faire encore mieux, notamment  
s'agissant de l'élaboration de grandes  
structures en arche, de forme sonate.  
Malheureusement, la première  
représentation fut un fiasco, d'une  
part parce qu'il n'y avait dans la salle  
quasiment aucun germanophone -  
presque toute l'aristocratie viennoise  
avait fui devant l'avancée des troupes  
napoléoniennes - et une grande  
majorité de soldats français ; d'autre  
part, parce que l'orchestre et les  
chanteurs n'avaient pas le niveau  
requis pour interpréter cette partition  
difficile, si bien que les tempi n'étaient  
pas respectés et que tout traînait  
en longueur. Le musicologue Willy  
Hess, qui a travaillé sur l'histoire de  
l'opéra de Beethoven, et en a analysé  
et comparé en profondeur les trois  
versions, rapporte une rencontre entre

Beethoven et ses amis viennois : ceux-ci  
parvinrent à le convaincre que son opéra  
était brillant, mais souffrait de trop de  
longueurs<sup>1</sup>. Beethoven transforma alors  
son opéra en ce qui devint la version  
de 1806. Le compositeur y procéda à  
des suppressions incompréhensibles,  
de numéros entiers ou de passages  
allant parfois jusqu'à 150 mesures.  
Cette radicalité s'explique par le fait  
que l'objectif du compositeur était de  
compresser au maximum sa partition  
pour aboutir à deux actes au lieu de  
trois. De magnifiques airs furent ainsi  
sacrifiés sur l'autel de ce travail de  
compression, comme l'air « Hat man  
nicht auch Gold » et le duo entre  
Marzelline et Leonore au deuxième  
acte, « Um in der Ehe froh zu leben »,  
accompagné du violon et du violoncelle  
solo. Il y a là quelque chose de quasi-  
masochiste dans la mesure où il faut  
bien constater aujourd'hui qu'avec  
les bons tempi, on n'a nulle part une  
impression de longueur - Willy Hess  
était d'ailleurs parvenu à la même  
conclusion et considérait la première  
version comme la plus réussie.  
Malheureusement, au XIX<sup>e</sup> siècle,  
s'est imposé le point de vue selon  
lequel seul le *Fidelio* de 1814, œuvre  
d'un compositeur parvenu à maturité,  
méritait que l'on s'y arrête, comme si le

<sup>1</sup> Willy Hess, *Das Fidelio-Buch: Beethovens Oper Fidelio, ihre Geschichte und ihre 3 Fassungen*, Winterthur:  
Amadeus 1986.

Beethoven de 1805, qui avait déjà donné naissance à la *Symphonie héroïque*, n'était encore qu'un jeune apprenti.

## 2. L'ouverture

Des quatre ouvertures existantes, la *Leonore II* de 1805 est la plus moderne et la plus convaincante – les avis sont presque unanimes sur ce point. Elle convainc surtout dans le sens où, poème symphonique avant la lettre, elle prépare musicalement le drame, elle l'anticipe. Le mouvement mélodique descendant de son introduction lente symbolise la descente de Florestan au cachot suite à son arrestation, événement antécédent au lever de rideau. Conséquemment, c'est la mélodie sur laquelle Florestan sera entendu la première fois au troisième acte qui fait office de thème principal de l'exposition. Après un développement très complexe survient l'appel de trompette salvateur. Le dénouement du drame apparaît donc ici dans le contenu musical. Pour cette raison, une réexposition serait un contresens d'un point de vue dramaturgique, ce que Beethoven a parfaitement compris. Mais là aussi, ses amis lui ont donné le plus mauvais conseil qui soit après le fiasco de la première, estimant qu'une ouverture de forme sonate avait besoin d'une réexposition. Le compositeur s'est exécuté : dans l'ouverture *Leonore III* destinée à la représentation de 1806, il a introduit une réexposition et abondamment coupé dans le développement bien que celui-ci soit tout à fait captivant et exigeant musicalement. Passons sur l'ouverture de *Fidelio*, bien plus tardive, qui est une forme sonate plutôt sage. Le fait demeure que la *Leonore II* représente l'introduction au drame la plus osée et la plus captivante, d'un point de vue formel et expressif, et la plus conséquente au niveau dramaturgique.

## 3. La dramaturgie

Trois actes composent la *Leonore* de 1805, qui sont réduits au nombre de deux dans les versions ultérieures. Chacun de ces trois actes possède son propre climat et obéit à une dramaturgie mûrement réfléchie. Dans chacun d'eux, on observe une augmentation des forces en présence, du solo au quatuor ou à la scène de chœur. Chaque acte pourrait porter le nom de l'un des personnages principaux : dans le premier acte, nous sommes dans un *Singspiel* et Marzeline tient le rôle principal. Dans le deuxième, le *Singspiel* laisse la place au mélodrame centré sur Leonore. Le malfaisant Pizarro arrive sur ces entrefaites, tandis que Jaquino, un véritable personnage de *Singspiel*, disparaît, mais Marzeline demeure, contrairement à ce qui se passe dans les versions ultérieures (on l'entend encore dans le duo avec Leonore dans le jardin, où le violon et le violoncelle obligés illustrent les oiseaux). Le grand air de Leonore est plus long que dans *Fidelio*. On y entend un concertino pour trois cors et basson. Ce passage est éprouvant pour les cors naturels qui sont à la limite de leurs possibilités. Contrairement à *Fidelio*, où les nombreuses vocalises de Léonore ont été laissées de côté, ici l'air de l'héroïne se présente comme une grande scène d'opéra italien.

Florestan est le personnage emblématique du troisième acte « tragique ». Il doit attendre deux actes entiers avant de faire son apparition et de pouvoir enfin chanter son air, dont nous avons déjà entendu le début dans l'ouverture. Dans le long prélude orchestral qui prépare son entrée, nous assistons à quelque chose de très inhabituel : les timbales ne sont pas accordées en quinte, comme

à l'habitude, mais dans l'intervalle dissonant du triton (mi bémol-la). Elles laissent ainsi pressentir la sombre terreur que diffuse ensuite le troisième acte – Beethoven n'est d'ailleurs pas le premier à avoir pensé à faire entendre cet accord effrayant aux timbales : on le trouve déjà dans l'opéra *La grotta di Trofonio* de Salieri (1785). L'air de Florestan reste en fa mineur, sans la partie en fa majeur que connaît la version *Fidelio*. On peut le déplorer, mais ce n'est pas mon cas : la musique correspond ainsi bien mieux au désespoir du personnage en ce début d'acte.

## 4. Le Finale

Observons la fin de l'opéra ! Le Finale de *Fidelio* est un anticlimax. Après la scène de Florestan, vient le duo de Léonore et Rocco au cachot, puis le trio avec Florestan et le repas du condamné, qui prend en même temps le caractère d'une sainte Cène. Le quatuor avec Pizarro (n° 16) débouche ensuite sur l'appel de trompette salvateur. D'un seul coup, la tension s'évanouit. La fin est une peinture assez symbolique de Léonore en héroïne pleine d'humanité (en cela, *Fidelio* est déjà proche des drames de Wagner). Les choses se passent différemment dans *Leonore*. Pizarro s'esquive pendant le quatuor, Rocco le suit après avoir réussi à dérober à Léonore son pistolet. Les deux époux restent seuls au cachot et pensent que leur dernière heure est arrivée, qu'ils mourront ensemble unis dans l'amour... La « joie sans nom » qu'ils chantent est sans nom dans la mesure où elle n'est pas motivée par un événement extérieur mais provient d'un amour partagé, d'une solidarité mutuelle dans une situation extrême. Lorsque retentit de l'extérieur le « chœur de la vengeance », on s'imagine, comme

les deux époux, qu'il s'agit des sbires de Pizarro qui déchargent leur colère sur les prisonniers et on s'attend à une fin tragique. La porte s'ouvre mais la pénombre demeure, le chœur n'entre que lentement et on comprend seulement après un certain temps qu'il s'agissait de la voix du peuple, que ce sont les héritiers des preneurs de la Bastille qui sont venus accomplir leur vengeance sur le tyran et despote Don Pizarro, lequel n'est fait prisonnier qu'à cet instant. La tension, telle un suspens à la Hitchcock, est maintenue jusque peu avant la fin de l'opéra et un certain nombre d'éléments restent longtemps nébuleux, par exemple le rôle de Rocco, qui explique désormais avoir dérobé le pistolet par mesure de précaution.

Pour ce concert, nous avons révisé les dialogues originaux du livret de Sonnleithner et non seulement fait des coupures, mais aussi modernisé le texte afin de mieux mettre en valeur ce que l'œuvre a d'actuel. Ce travail a été réalisé en mettant à contribution les quatre livrets, dont celui d'origine, le livret français de Jean-Nicolas Bouilly, *Léonore, ou l'amour conjugal*, que Sonnleithner a traduit de manière étonnamment littérale.

Propos recueillis par Gregor Herzfeld

# LEONORE DE BEETHOVEN

Le fait que Ludwig van Beethoven, l'arrière-petit-fils d'un boulanger de la ville provinciale de Malines, monta aussi haut dans l'échelle sociale viennoise, pourtant extrêmement figée au XVIII<sup>e</sup> siècle, est sans précédent. Nous ne parlons même pas de la qualité de sa musique : il sut donner un souffle nouveau à presque tous les genres musicaux auxquels il s'adonna. Richard Wagner qualifiait la *Neuvième Symphonie* de Beethoven d'« Évangile humain de l'art du futur » (« *menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft* »), mais c'est précisément le genre dans lequel Wagner excellerait qui avait été problématique pour Beethoven : l'opéra. Bien que Beethoven s'était promis de livrer un opéra chaque année, il n'y en eut qu'un seul, *Leonore*, qui fut ensuite rebaptisé *Fidelio*. Il en fit trois versions (1805, 1806 et 1814) et quatre ouvertures. Quelques mois avant sa mort, Beethoven aurait dit que « l'accouchement de cet enfant spirituel » lui avait causé « les plus grandes souffrances ».

## Des débuts à la Beethoven

Beethoven travailla pendant près de deux ans à la première version de *Leonore*, qui est encore jouée aujourd'hui. C'est énorme pour l'époque. Le compositeur vivait au Theater an der Wien, où l'œuvre fut créée.

L'aventure de cet opéra commença « à la Beethoven » : le compositeur rejeta la proposition d'un livret écrit par le directeur de théâtre Schikaneder. Beethoven qualifiait son livret pour *La Flûte enchantée* de Mozart, également créé au Theater an der Wien, de « baratin de harengère ». Beethoven

voulait de l'élévation, de la profondeur et de l'éthique ; il basa son opéra sur *Leonore, ou l'amour conjugal* de Jean-Nicolas Bouilly (1798). Ce choix était en partie stratégique : Beethoven envisageait de s'installer à Paris, où Pierre Gaveaux avait mis en musique la pièce de Bouilly avec grand succès. C'est Joseph Sonnleithner qui écrivit le nouveau livret. Ce dernier devint également le directeur artistique du Theater an der Wien un peu plus tard, ce qui était doublement profitable à Beethoven : il pourrait l'aider à contourner la censure de l'opéra. Le rôle principal était en effet réservé à une héroïne agissant pour des motifs éthiques et politiques, ce qui était alors un choix osé.

## S'échapper du quotidien

Dans le premier acte, le sujet est le caractère petit-bourgeois. La musique dépeint la vie de Rodco, le gardien de prison, et de sa famille, l'amour feint et la franche jalousie. Beethoven composa pas moins de 25 minutes d'une musique supérieure pour ce spectacle du quotidien, qui sert de mesure au long moment que le personnage principal devra attendre avant de faire son apparition : échapper à la banalité conduit à un héroïsme intact. *Leonore*, qui, sous le nom de *Fidelio*, s'est présentée sous les traits d'un valet, veut en effet libérer Florestan, un prisonnier politique injustement enfermé.

Le deuxième acte se situe directement à un tout autre niveau. Les personnages principaux, Pizarro, le directeur de la prison, et *Fidelio*, montrent leurs vraies natures : corrompu pour l'un, généreux pour

l'autre. Le ministre, qui a eu vent d'abus dans la prison, annonce une visite éclair, raison pour laquelle Pizarro veut faire assassiner le prisonnier politique. Pour donner un peu d'espace à *Fidelio*, Beethoven a prié Sonnleithner de fournir du texte supplémentaire. Dans le grand air « *Komm, Hoffnung* » (Viens, espoir) qu'il a ainsi pu ajouter, les trois cors de l'*Eroica* endossent un rôle clé. La fin du deuxième acte est plus intense encore : Beethoven fait chanter par les prisonniers une musique tellement sublime que son biographe, Jan Caeyers, affirme que « nous pouvons être certains que ce ne sont pas des criminels ». Sonnleithner affirmera plus tard à la censure qu'il n'y a pas de remise en cause politique - il lui suffira d'évoquer le titre complet, *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe* (*Leonore, ou le triomphe de l'amour conjugal*).

Le troisième acte se déroule dans le cachot de la prison, où un Florestan à moitié mort est enchaîné au mur : voilà un homme privé de son individualité. Pour l'écrire, Beethoven est retourné à une œuvre composée quinze ans plus tôt, la *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II* (Cantate sur la mort de Joseph II). Finalement, Florestan est libéré, et avec lui tous les prisonniers, après quoi des louanges sont chantées à la justice dans un hymne magistral. Ici, Beethoven utilise l'un de ses fragments préférés de la cantate : « *Da stiegen die Menschen ans Licht* » (Et les hommes se sont élevés vers la lumière).

## De nouvelles versions après une création décevante

Après de nombreux tracasseries avec la censure, des chipotages avec les musiciens - comme Pizarro qui s'écria que jamais son beau-frère Mozart n'aurait écrit de telles absurdités -,

des répétitions problématiques et un compositeur qui continuait à réviser, *Leonore* fut créé plus tard que prévu, le 20 novembre 1805. Hélas, une semaine plus tôt, les troupes françaises avaient envahi Vienne... Les Viennois avaient donc bien autre chose en tête que le dernier Beethoven. La représentation devant une salle à moitié vide, sans le fidèle public de Beethoven - parce qu'il avait fui -, fut un fiasco et après la troisième représentation, *Leonore* fut annulé.

Pendant plus de vingt ans, Beethoven s'était investi dans le plus élevé de tous les genres, et la déception fut à la mesure. Bien que les compositeurs d'opéra fissent rarement bonne impression avec leur premier opus - Claudio Monteverdi fut la grande exception avec *L'Orfeo* -, Beethoven ne voulait pour le moment pas en écrire un autre. Il décida de réécrire *Leonore*.

Cette fois, Stephan von Breuning, un ami de Beethoven, prenant ses ciseaux et sa colle, s'attaqua au livret. Il trouvait l'œuvre trop lente, l'introduction bourgeoise trop longue et estimait que les personnages principaux apparaissaient trop tard dans l'action. Il sacrifia, déplaça de la musique et supprima la première pause, réunissant les deux premiers actes. La nouvelle version fut donnée pour la première fois le 29 mars 1806. La direction du Theater an der Wien ne considérant pas la représentation comme une création mais comme une reprise, il y eut très peu de répétitions : la prestation fut désastreuse. On en resta à deux représentations en raison d'une vive querelle entre Beethoven et le directeur du théâtre, le premier exigeant d'interrompre la production. Pendant huit ans, Beethoven ne revint plus à *Leonore*. Néanmoins, malgré les mésaventures et le tumulte des deux

représentations, l'œuvre avait bonne réputation auprès du public et de la presse.

Entre-temps, tandis que Beethoven faisait tout pour créer un nouvel opéra mais ne pouvait trouver de livret – il en refusa pas moins de douze –, il accéda subitement à la célébrité en 1814.

L'œuvre pour orchestre *Wellingtons Sieg*, un quart d'heure de musique vide de sens – aux yeux de Beethoven du moins – fut un véritable succès. Le fait que *Leonore* puisse être à nouveau programmé cette année-là contribua grandement à la popularité du compositeur. Ce dernier prêta gratuitement la partition, à condition de pouvoir y apporter quelques changements. Cette fois, c'est le librettiste et metteur en scène Georg Treitschke qui procéda à des coupures. Ce fut à nouveau un geste tactique de la part du compositeur : jusqu'au début de 1814, Treitschke était le directeur du Theater an der Wien et il devint par la suite le metteur en scène du Théâtre de la cour.

Les changements furent plus que cosmétiques : un peu partout, il fut procédé à des interventions fondamentales. Dans le premier acte, le tempo fut accéléré, Rocco devint un personnage plus sympathique, Florestan moins bourgeois mais plus éthique, et la fin n'était plus une ovation au retour du bonheur domestique mais un hymne à la liberté. « Les protagonistes cessèrent de n'être que des êtres de chair et de sang et devinrent les hérauts d'idées abstraites et universelles », explique Jan Caeyers dans sa biographie de Beethoven. « Ainsi, l'opéra cessa d'être un opéra, et au lieu de cela ce fut un grand manifeste chanté, semblable à la conclusion de la *Neuvième Symphonie* ou au Credo de la *Missa solemnis*. »

En raison du processus

psychologique que traverse l'héroïne, cette version s'appelle *Fidelio*. Cette fois, la représentation en mai 1814 fut un succès. Le jeune étudiant Franz Schubert, âgé de 17 ans, était dans la salle.

### Paradoxe

Il existe un certain consensus parmi les spécialistes de Beethoven autour du fait que la thématique de *Leonore* est différente de celle de *Fidelio*. En 1814, Beethoven avait largement perdu foi en une société juste et sociale. *Fidelio* est donc plus réservé et réfléchi que *Leonore*, qui est plus personnel. Les personnages de *Fidelio* ont gagné en franchise ce qu'ils ont perdu en caractère.

Les trois versions ont en commun une fin heureuse. Beethoven ne se préoccupe pas de la peine de Marzelline, qui découvre à la fin qu'elle a été abusée par le héros : elle n'est que d'origine modeste. Voici un extraordinaire paradoxe : Beethoven s'inspire d'une ancienne tradition de l'opéra, qui considère différemment les personnages selon leur origine sociale, perpétuant ainsi la société de classes qu'il dit vouloir rejeter. Le ministre reste ministre, le roi reste le roi. Le descendant très talentueux du boulanger malinois oubliait la simplicité de ses propres origines... À l'inverse, Mozart, le compositeur du « baratin de harengère », savait comment élever les personnages simples, dans une grande liberté d'âme et sociale. Là où Mozart avait su donner à la musique instrumentale de la Vienne de son époque une dimension dramatique qui restait intacte même quand on ne comprenait pas le texte, Beethoven de son côté excellait d'autant plus dans le drame que les idées extra-musicales étaient plus profondes.

Dans la *Neuvième Symphonie*, la musique s'interroge sur elle-même : « O Freunde, nicht diese Töne! » (Oh amis ! Pas de ces sons !). C'est d'ailleurs cette symphonie, et non l'opéra de Beethoven, qui fut pour Wagner une source d'inspiration pour son œuvre musical dramatique.

Peut-être pouvons-nous penser que Beethoven ne devait pas être trop dérangé durant la composition par des éléments non musicaux, tels qu'une action dramatique sur scène. C'est ainsi que la logique interne de son œuvre semble si autonome, sa grammaire musicale si novatrice et sa vision si transcendante. La musique est bien révolutionnaire. Libératrice, même. Et surtout séduisante. Si l'on n'y prend pas garde, la musique de *Leonore* saisit au point que l'histoire passe au second plan.

Erwin Roebroeks

Écrit pour les NTR ZaterdagMatinee du Koninklijk Concertgebouw Amsterdam

## ARGUMENT

### Premier acte

Marzelline, la fille du gardien de prison Rocco, est amoureuse de Fidelio, le valet de ce dernier. Marzelline est elle-même courtisée par le geôlier Jaquino, mais, fidèle à son amour, elle repousse constamment ses avances. Le très zélé Fidelio trouve grâce aux yeux de Rocco. Bien que Marzelline soit convaincue de la réciprocité de ses sentiments, elle ignore que Fidelio est en réalité Leonore, une femme de la noblesse mariée à un prisonnier politique nommé Florestan. Espérant libérer son mari, Leonore s'est travestie et mise au service de Rocco. Marzelline obtient la bénédiction de son père pour son mariage avec Fidelio. En discutant avec Rocco, Fidelio apprend qu'un homme est détenu depuis deux ans sur ordre de Don Pizarro, le gouverneur de la prison. Il s'agirait de Florestan.

### Deuxième acte

Prévenu qu'une inspection de la prison aura bientôt lieu, Don Pizarro cherche à se débarrasser de Florestan, qui est incarcéré illégalement. Il demande à Rocco de tuer Florestan, mais son interlocuteur refuse. Don Pizarro décide de s'en charger lui-même et demande à Rocco de creuser une tombe dans la cellule de Florestan. Entretemps Marzeline expose à Fidelio ses rêves d'avenir : une vie de couple fondée sur la fidélité et l'obéissance. Résolue à mettre un terme à la mascarade, Fidelio convainc Rocco d'octroyer aux prisonniers une pause dans la cour

intérieur. Ne voyant pas Florestan parmi eux, Fidelio demande à Rocco de l'accompagner au cachot. Rocco lui révèle les plans de Pizarro. Ce dernier fait alors son apparition et somme aux gardes de se poster aux tours afin de guetter l'arrivée de Don Fernando, le ministre chargé de l'inspection.

### Troisième acte

Dans sa cellule, Florestan se résout à accepter le destin et à subir la souffrance au nom de la vérité, puis s'endort. Rocco et Fidelio s'introduisent dans la cellule et creusent la tombe destinée à Florestan. À son réveil, Florestan demande à Rocco de lui permettre de visiter Leonore, mais Rocco refuse, craignant pour sa vie. Fidelio, qui n'a pas encore révélé son identité, offre du pain et du vin à son aimé. Arrive Pizarro, qui renvoie Rocco et Fidelio. Il veut tuer Florestan, mais Fidelio s'interpose et révèle son identité. La trompette retentit, annonçant l'arrivée de Don Fernando. Celui-ci apparaît, accompagné d'une foule criant vengeance et justice. Don Fernando invite Leonore à libérer Florestan. Le couple enfin réuni prie que l'on traite Pizarro avec miséricorde. Ce dernier est arrêté sur ordre du roi et les prisonniers sont amnistiés. La foule célèbre le courage de Leonore.

## RENÉ JACOBS:

VIER REDENEN WAAROM IK DE *LEONORE* VAN 1805 ALS DE BESTE VERSIE VAN BEETHOVENS OPERA BESCHOUW

**Van de drie bestaande versies van Beethovens opera - *Fidelio* van 1814, *Leonore* van 1806 en *Leonore* van 1805 - wil ik een lans breken voor die laatste, want volgens mij is dat de meest geslaagde, en wel om de volgende redenen.**

### 1. De schrappingen

De *Leonore* van 1805 is de eerste versie die Beethoven zonder doorhalingen componeerde. Op basis van het inspirerende libretto van Joseph Sonnleithner had hij twee jaar enthousiast gewerkt om een meesterwerk te creëren voor de première in het Theater an der Wien. Elk nummer moest een krachttoer zijn, een blij van bewondering voor Mozarts opera's, en tegelijk wou de 35-jarige componist laten zien dat hij nog beter kon - vooral in de uitwerking van de grote ontwikkelingsbogen van de sonatevorm. Helaas was de première een flop. Enerzijds omdat er nauwelijks Duitstalige Weners in het publiek aanwezig waren: bijna de volledige Weense adel was de stad ontvlucht toen Napoleons troepen de stad binnenmarcheerden. Het publiek bestond bijna uitsluitend uit Franse soldaten. Anderzijds konden het orkest en de zangers de moeilijke muziek niet aan, ze waren te slecht. Het gevolg was dat de tempi niet klopten en dat het werk niet als een succes onthaald werd. Musicoloog Willy Hess heeft de volledige geschiedenis van Beethovens opera bestudeerd en de drie versies grondig geanalyseerd en vergeleken<sup>1</sup>.

Hij vertelt dat Beethoven met zijn Weense vrienden samenzat en dat zij hem ervan overtuigden dat de opera wel geniaal was, maar te lang. Het resultaat was dat Beethoven het stuk herwerkte tot de *Leonore* van 1806. We stellen vast dat er in die versie veel geschrapt is, vaak onbegrijpelijke schrappingen, van hele nummers, en er zijn ook schrappingen binnen nummers die slechts 150 maten telden. Beethoven wou alles in twee bedrijven persen in plaats van de drie in de versie van 1805. Door dat samenballen sneuvelden prachtige aria's, zoals de Gold-aria van Rocco en het duet van Marzelline en Leonore in de tweede akte, "Um in der Ehe froh zu leben", begeleid door viool en cello. Ik vind Beethovens ingrepen bijna auto-agressief, want vanuit een huidig standpunt, met de juiste tempi, moeten we vaststellen dat niets te lang aanvoelt - ook Willy Hess was die mening toegedaan, want ook hij vindt de eerste versie de beste. Helaas kreeg in de 19e eeuw een andere mening de overhand. Veel mensen vonden dat alleen de *Fidelio* van 1814 het werk van een rijpe meester was, alsof de Beethoven van 1805, die op dat moment al de *Eroica* had gecomponeerd, toen eigenlijk nog maar een leerjongen was.

<sup>1</sup> Willy Hess, *Das Fidelio-Buch: Beethovens Oper Fidelio, ihre Geschichte und ihre 3 Fassungen*, Winterthur: Amadeus 1986.

## 2. De ouverture

Van de vier bestaande ouvertures is de *Tweede Leonore-ouverture* van 1805 de modernste en meest overtuigende – daarover bestaat ruime eensgezindheid. Ze overtuigt vooral doordat ze het drama muzikaal voorbereidt als een symfonisch gedicht avant la lettre en erop anticipeert. De dalende sequentie in de langzame inleiding symboliseert Florestan die na zijn arrestatie in de diepe kerker afdaalt. Die arrestatie gebeurde voor het begin van de eerste akte. Het hoofdthema in de expositie van de ouverture bevat ook al de melodie waarmee Florestan in de derde akte voor het eerst te horen zal zijn. Op de erg complexe doorwerking volgt het ‘reddende’ trompetsignaal: de ontkenning van het drama dringt hier in de muzikale textuur door. Daarom heeft deze ouverture, gezien de dramaturgie, geen reprise nodig, en dat had Beethoven heel goed begrepen. Maar ook op dat vlak gaven Beethovens adviseurs hem na het fiasco van de première slechte raad: een ouverture in sonatevorm moet een reprise hebben, en daarom heeft de componist die reprise toegevoegd aan de *Derde Leonore-ouverture*, die voor de uitvoering in 1806, en daarom heeft hij de bijzonder spannende en muzikaal veeleisende doorwerking ingekort. De veel later geschreven *Fidelio-ouverture* kreeg uiteindelijk een veeleer brave sonatevorm. De *Tweede Leonore-ouverture* is qua vorm en zeggingskracht de gewaagde en de boeiendste, en dramaturgisch de meest consequente inleiding van het drama.

## 3. De dramaturgie

De *Leonore* van 1805 telt drie bedrijven, in de latere versies zijn dat er slechts twee. Elk van die drie bedrijven heeft zijn eigen doordachte dramaturgie en sfeer. Ze zijn alle drie zo opgebouwd dat het ensemble geleidelijk groeit, van solo naar kwartet of naar koorscène. Elk van de drie bedrijven kan aan één hoofdpersonage worden toegeschreven. In de eerste akte primeert het zingen en speelt Marzeline de hoofdrol. In de tweede akte moet het zingen plaats ruimen voor meer sentimenteel toneel en is Leonore het hoofdpersonage. De slechterik Pizarro komt erbij en de zingende Jaquino verdwijnt, maar niet Marzeline, die in de latere versies wel wegvalt (het duet tussen haar en Leonore in de tuin met de obligate viool en cello, die de vogels voorstellen). De grote aria van Leonore is langer dan in *Fidelio*. En er zit een concertino met drie hoorns en fagot in. Voor de hoorns is de partituur heel vermoeiend en op de rand van wat fysiek mogelijk is. Heel anders is het bij *Fidelio*, waar de vele coloraturen van Leonore weggevallen zijn. De Leonore-aria in de versie van 1805 is een Italiaans aandoende ‘scena’, geïnspireerd door de in die tijd erg succesvolle opera’s van Bellini en Rossini. Florestan is dan weer het hoofdpersonage van de derde, ‘tragische’ akte. Hij moet twee bedrijven lang geduld oefenen tot hij zijn opwachting mag maken en uiteindelijk de aria kan zingen waarvan we het begin al in de ouverture te horen kregen. In de lange orkestrale inleiding, die zijn verschijning voorbereidt, gebeurt iets heel ongewoons: de pauken zijn niet zoals gebruikelijk in kwinten gestemd maar in mi bemol en si, dus een

dissonante tritonus. Op die manier zijn ze een voorafspiegeling van de donkere gruwel die de derde akte zal brengen (Beethoven was trouwens niet de eerste die die angstaanjagende uitstraling van de pauken bedacht: we vinden ze al terug in Salieri’s opera *La grotta di Trifonio* uit 1785). De aria van Florestan blijft de hele tijd in fa klein, terwijl bij de *Fidelio*-versie een deel van de aria in fa groot is. Sommige mensen vinden dat jammer, maar ik niet, want zo past de muziek beter bij Florestans toestand die aan het begin van die akte ronduit miserabel is.

## 4. De finale

Laten we dan nog eens het einde bekijken. De laatste scène is in *Fidelio* een anticlimax. Na de aria van Florestan volgen het duet van Leonore en Rocco aan het graf en het trio met Florestans galgenmaal, dat tegelijk ook iets wegheeft van een gewoon avondmaal. Het kwartet met Pizarro (nr. 16) eindigt met het reddende trompetsignaal. Daarmee valt alle spanning weg. Wat volgt, is een eerder symbolische evocatie van Leonore als heldin van een betere mensheid. (*Fidelio* staat al heel dicht bij Wagners muzikale drama’s). In *Leonore* gaat het er heel anders aan toe: Pizarro glipt tijdens het kwartet weg, Rocco gaat met hem mee nadat hij Leonore het pistool ontfutseld heeft. Het liefdespaar blijft alleen achter in de kerker en de twee geliefden moeten wel denken dat hun laatste ogenblikken aangebroken zijn, dat ze samen de ‘liefdesdood’ moeten sterven. De ‘onnoemelijke’ vreugde waarover ze zingen is onnoemelijk omdat ze niet zichtbaar is, ze ontspruit uit hun wederzijdse liefde en steun

in deze moeilijke, extreme situatie. Wanneer dan buiten het ‘wraakkoor’ weerklinkt, moeten wij en de geliefden denken dat het Pizarro’s bende is die de gevangenen toezingt. Er is een tragisch einde op til. De deur gaat open, het blijft donker, en langzaam, voetje voor voetje, komt het koor naar binnen. En dan zien we dat het de stem van het volk is, de erfgenamen van zij die de Bastille hebben bestormd, en dat de wrekers de despoot en tiran Don Pizarro gevangennemen. De spanning houdt tot vlak voor het einde aan – je waant je bijna in een film van Hitchcock – en veel dingen blijven onduidelijk, bv. de rol van Rocco, die nu zegt dat hij het pistool heeft gestolen om het paar te beschermen.

Voor deze uitvoering hebben we de originele dialogen van Sonnleithners libretto bewerkt. We hebben niet alleen enkele dingen ingekort, we hebben de taal ook gemoderniseerd, zodat het stuk actueler klinkt. Voor de herwerking van de dialogen hebben we ons gebaseerd op de vier bestaande libretto’s – dus ook op het Franse drama *Léonore ou l’amour conjugal* van Jean Nicolas Bouilly, dat Sonnleithner verrassend genoeg letterlijk heeft vertaald.

Naar een gesprek tussen  
Gregor Herzfeld en René Jacobs



# BEETHOVENS LEONORE

Dat Ludwig van Beethoven, een achterkleinzoon van een bakker uit de provinciestad Mechelen, het zo ver schopte in het door rangen en standen bepaalde Wenen van de achttiende eeuw, was ongekend. Over de kwaliteit van zijn muziek raken we niet uitgepraat; vrijwel alle muziekgenres waarin hij zich begaf, wist hij bovendien een nieuwe draai te geven. Richard Wagner noemde Beethovens *Negende symfonie* niet minder dan “das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft” (het menselijke evangelie van de kunst van de toekomst). Maar precies het genre waarin Wagner zo excelleerde, werd het enige problematische voor Beethoven: opera. Hoewel Beethoven zich verplicht had elk jaar een opera af te leveren, bleef het bij één, *Leonore*, die later werd omgedoopt tot *Fidelio*. Drie versies (1805, 1806 en 1814) en vier ouvertures maakte hij. Een paar maanden voor zijn dood zou Beethoven hebben gezegd dat “vooral dit geesteskind” hem “de grootste weeën” had bezorgd.

## Start à la Beethoven

Aan de eerste versie van *Leonore*, die vandaag wordt gespeeld, heeft Beethoven bijna twee jaar gewerkt. Dat was destijds een enorme periode. De componist woonde in het Theater an der Wien, waar het stuk ook in première ging.

Het muziektheateravontuur begon à la Beethoven: de suggestie om te kiezen voor een libretto van theaterdirecteur Schikaneder wees de componist van de hand. Schikaneders libretto voor Mozarts *Zauberflöte*, die ook aldaar in première was gegaan, vond Beethoven

maar ‘viswijvengezets’. Beethoven wilde verheffing, diepgang en ethiek, en baseerde zijn opera op *Léonore, ou l’amour conjugal* (Leonore, of de echtelijke liefde) van Jean-Nicolas Bouilly uit 1798. Dat was deels een strategische keuze; Beethoven overwoog naar Parijs te verhuizen, waar Pierre Gaveaux het werk van Bouilly met succes op muziek had gezet. Joseph Sonnleithner schreef voor Beethoven het nieuwe libretto. Even later werd Sonnleithner ook artistiek directeur van het Theater an der Wien, hetgeen Beethoven dubbel goed uitkwam, omdat hij hem zou kunnen helpen bij het door de censuur sluisen van de opera. De hoofdrol was namelijk weggelegd voor een heldin die uit ethische en politieke motieven handelde, en dat was een gewaagde keuze in die tijd.

## Ontstijgen van het alledaagse

In het eerste bedrijf is kleinburgerlijkheid troef. We zien het leven van de gevangenisbewaker Rocco en zijn familie. Er is geveinsde verliefdheid en oprechte jaloezie. Maar liefst vijftientig minuten hoogstaande muziek componeert Beethoven voor dit vertoon van alledaagsheid, dat dient als opmaat voor de klus die het hoofdpersonage te wachten staat: het ontstijgen van het triviale, dat zal uitlopen op onversneden heldendom. *Leonore*, die zich onder de naam *Fidelio* als knecht heeft aangeboden, wil namelijk echtgenoot Florestan bevrijden, een politiek gevangene die onterecht vastzit.

Het tweede bedrijf is direct van een heel ander niveau. Hoofdrolspelers

Pizarro, de gevangenisdirecteur, en *Fidelio* laten hun ware aard zien: respectievelijk corrupt en goedhartig. De minister, die lucht heeft gekregen van wantoestanden in de gevangenis, kondigt een bliksembezoek aan, en daarom wil Pizarro de politiek gevangene laten vermoorden. Om *Fidelio* wat meer ruimte te geven verzocht Beethoven Sonnleithner een nieuwe tekst toe te voegen. In de grootse aria “Komm, Hoffnung” die hij daarop kon componeren, is een hoofdrol weggelegd voor de drie hoorns uit de *Eroica*. Het einde van het tweede bedrijf is nog intenser: Beethoven laat de gevangenen dermate sublieme muziek zingen, dat Beethovenbiograaf Jan Caeyers stelt dat “wij er zeker van kunnen zijn dat dit geen misdadigers zijn”. Sonnleithner zou later tegenover de censor verklaren dat er geen sprake is van een politieke aanklacht – hij kon zich eenvoudig beroepen op de volledige titel *Leonore, oder Der Triumph der ehelichen Liebe* (Leonore, of de triomf van de echtelijke liefde).

Het derde bedrijf speelt zich af in de kerker van de gevangenis, waar een halfdode Florestan aan de muur geketend zit: een mens, beroofd van zijn individualiteit. Hiervoor greep Beethoven terug op muziek die hij vijftien jaar eerder componeerde, de *Kantate auf den Tod Kaisers Josephs II*. Uiteindelijk wordt niet alleen Florestan bevrijd, maar met hem alle gevangenen, waarna in een magistrale hymne een vreugdevolle lofzang op gerechtigheid wordt ingezet. Hier gebruikte Beethoven een van zijn favoriete fragmenten uit dezelfde *Josephcantate*: “Da stiegen die Menschen ans Licht” (Dan stegen de mensen op naar het licht).

## Nieuwe versies na teleurstellende première

Na veel gedoe met de censor en met musici – zoals Pizarro die uitriep dat diens zwager Mozart nooit zulke onzin zou hebben geschreven – problematische repetities en een componist die maar bleef reviseren, ging *Leonore* later dan gepland op 20 november 1805 in première. Helaas waren een week eerder Franse troepen Wenen binnengevallen, waardoor de Weners wel iets anders aan hun hoofd hadden dan de nieuwste Beethoven. De première voor een halfflege zaal, zonder Beethovens vertrouwde publiek – want dat was gevlucht – werd een blamage, en al na de derde voorstelling werd *Leonore* geschrapt.

Meer dan twintig jaar had Beethoven zich beziggehouden met het hoogste aller genres, en de teleurstelling was navenant. Hoewel operacomponisten zelden de sier maken met hun eerste werk – Claudio Monteverdi was met *L’Orfeo* de grote uitzondering – wilde Beethoven voorsnog geen tweede maken. Hij besloot *Leonore* te hercomponeren.

Ditmaal ging Beethovens goede vriend Stephan von Breuning met het libretto aan de slag. Het werd een knip- en plakactie. Breuning vond het stuk te traag, de burgerlijke inleiding te lang, en het duurde hem te lang voordat de hoofdpersonages ten tonele verschenen. Er werd muziek geofferd, er werd geschoven, en de eerste pauze werd geschrapt, waardoor de eerste twee bedrijven werden samengevoegd. De vernieuwde versie werd op 29 maart 1806 voor het eerst gespeeld. Omdat de directie van het Theater an der Wien de uitvoering niet als een première maar als een herneming beschouwde, was er amper repetitiemogelijkheid

geweest, met als gevolg een ramp van een uitvoering. Het bleef bij twee voorstellingen, omwille van een fikse ruzie tussen Beethoven en de theaterdirecteur, waarin Beethoven een stopzetting van de productie eiste. Acht jaar lang zou Beethoven niet naar *Leonore* omkijken. Toch had het werk ondanks alle tegenslag en tumult van de twee voorstellingen een goede reputatie bij publiek en pers.

Terwijl Beethoven er inmiddels alles aan deed om een nieuwe opera te maken maar niet eens een geschikt libretto vond - hij wees er maar liefst twaalf af - werd hij in 1814 plotsklaps beroemd. Het orkestwerk *Wellingtons Sieg*, een kwartier muziek met - althans in de ogen van Beethoven - een hoog hoempagehalte, werd een regelrechte hit. Dat droeg dermate bij aan Beethovens populariteit, dat *Leonore* in datzelfde jaar opnieuw geprogrammeerd kon worden. Beethoven leende gratis de partituur uit, op voorwaarde dat hij enkele wijzigingen mocht aanbrengen. Ditmaal ging librettist en regisseur Georg Treitschke in het libretto knippen. Dat was wederom een tactische zet van Beethoven; Treitschke was tot begin 1814 directeur van het Theater an der Wien en werd daarna regisseur aan het Hoftheater.

De wijzigingen waren meer dan cosmetisch: er volgden fundamentele ingrepen in de gehele dramatiek. Het tempo in het eerste bedrijf werd verhoogd, Rocco werd een sympathieker personage, Florestan werd minder burgerlijk en meer ethisch, en het slot was niet langer een hoera voor herwonnen huiselijk geluk, maar een hymne op de vrijheid. "De protagonisten hielden op mensen van vlees en

bloed te zijn, en werden herauten van abstracte en universele ideeën", aldus Jan Caeyers in zijn Beethovenbiografie. "Zo stopte de opera met opera te zijn, en in de plaats daarvoor kwam een groot gezongen manifest, vergelijkbaar met het slot van de *Negende symfonie* of het Credo uit de *Missa solemnis*."

Vanwege het psychologische proces dat de heldin doormaakt, heet deze versie *Fidelio*. Ditmaal werd de voorstelling - met de zeventienjarige student Franz Schubert in de zaal - in mei 1814 wél een succes.

### Paradox

Onder Beethovenexperts bestaat een zekere consensus dat *Leonore* een andere thematiek aan de orde stelt dan *Fidelio*. In 1814 had Beethoven een fiks deel van zijn geloof in een rechtvaardige en sociale samenleving verloren. *Fidelio* werd daardoor afstandelijker en reflectiever dan *Leonore*, dat persoonlijker is. De personages in *Fidelio* winnen aan directheid, maar verliezen aan karakter.

De drie versies hebben met elkaar gemeen dat ze goed aflopen. Om de pijn van Marzeline, die telkens aan het einde ontdekt dat ze door de protagonist is bedrogen, bekommert Beethoven zich niet. Marzeline is immers maar van eenvoudige komaf. Ziehier een schitterende paradox van deze revolutieopera: Beethoven valt terug op een oude operatraditie waarin onderscheid gemaakt werd tussen lage en hoge personages en bestendigt daarmee de standenmaatschappij die hij zei te willen verwerpen. Alle standen blijven intact. De minister blijft de minister, de koning de koning. De supergetalenteerde telg uit het Mechels bakkersgeslacht vergeet zijn eigen

eenvoudige komaf. Daarentegen wist de componist van het 'viswijvengezwets', Mozart, in zijn opera's juist eenvoudige personages op te tillen tot grote hoogten, in innerlijke en sociale vrijheid. Waar Mozart de instrumentale muziek van het Wenen van zijn tijd naar een muziektheatrale dimensie had weten te transformeren die zelfs overleefde bleef wanneer je de tekst niet kon verstaan, schitterde Beethoven theatraal naargelang de buitenmuzikale ideeën reflectiever waren. In de *Negende symfonie* reflecteert de muziek op zichzelf: "O Freunde, nicht diese Töne!" (O vrienden, niet deze klanken!). Het is dan ook deze symfonie, en niet Beethovens opera, die voor Wagner een inspiratiebron voor zijn muziekdramatische werk werd.

Misschien mogen we stellen dat Beethoven tijdens het componeren niet al te veel gehinderd moest worden door buitenmuzikale aspecten als een dramatische handeling op de bühne. Daarvoor lijkt de innerlijke logica van zijn werk te autonoom, zijn muzikale grammatica te vernieuwend, en zijn visioen te transcendent. De muziek is wel revolutionair. Bevrijdend zelfs. En bovenal verleidelijk. Als je niet oppast word je in *Leonore* zodanig door de muziek in beslag genomen, dat het verhaal op het tweede plan komt.

Erwin Roebroeks

Geschreven voor de NTR  
ZaterdagMatinee in het Koninklijk  
Concertgebouw Amsterdam

## KORTE INHOUD

### Eerste bedrijf

Marzelline, de dochter van hoofdciplier Rocco, is verliefd op diens helper Fidelio. Marzelline wordt echter zelf het hof gemaakt door Jaquino, een cipier en de assistent van Rocco, maar wijst zijn avances voortdurend af, want Fidelio is voor haar de ware. De overijverige Fidelio werkt zich in de gunst bij Rocco. Marzelline is ervan overtuigd dat haar liefde voor Fidelio wederkerig is, maar weet niet dat Fidelio eigenlijk Leonore is, een adellijke vrouw die gehuwd is met Florestan, een politiek gevangene. In de hoop haar man te bevrijden, heeft Leonore zich vermomd en is ze in dienst van Rocco gaan werken. Marzelline krijgt haar vaders zegen om met Fidelio te trouwen. Tijdens een gesprek met Rocco verneemt Fidelio dat er al twee jaar een man gevangen zit in opdracht van Don Pizarro, directeur van de gevangenis. Het zou om Florestan gaan.

### Tweede bedrijf

Don Pizarro krijgt te horen dat de gevangenis binnenkort inspectie krijgt en probeert zich te ontdoen van Florestan, die onwettig opgesloten zit. Hij vraagt Rocco om Florestan te doden, maar die weigert. Daarop beslist Don Pizarro om zelf de klus te klaren. Hij vraagt aan Rocco om een graf te delven in Florestans cel. Intussen vertelt Marzelline haar toekomstdromen aan Fidelio: samen door het leven gaan en elkaar trouw en gehoorzaamheid beloven. Fidelio wil absoluut komaf maken met de maskerade en weet

Rocco ervan te overtuigen om de gevangenen even te laten 'luchten' op het binnenplein. Fidelio ziet Florestan echter niet tussen de gevangenen en vraagt Rocco om hem te begeleiden naar de cel van Florestan, waarop Rocco onthult wat Pizarro van plan is. Die laatste verschijnt op het toneel en geeft de bewakers het bevel om post te vatten op de torens en uit te kijken naar de komst van Don Fernando, de minister die belast is met de inspectie.

### Derde bedrijf

In zijn cel legt Florestan zich uiteindelijk neer bij zijn lot en aanvaardt hij zijn lijden in naam van de waarheid, waarna hij in slaap valt. Rocco en Fidelio komen de kerker binnen en delven Florestans graf. Wanneer Florestan wakker wordt, vraagt hij aan Rocco om Leonore te mogen bezoeken, maar Rocco weigert uit vrees voor zijn leven. Fidelio, die zijn identiteit nog niet heeft bekendgemaakt, geeft zijn geliefde brood en wijn. Daarop arriveert Pizarro, die Rocco en Fidelio wegstuurt. Hij wil Florestan doden, maar Fidelio komt tussenbeide en maakt zich bekend. De trompet weergalmt om de komst van Don Fernando aan te kondigen. Die is vergezeld van een menigte die om wraak en gerechtigheid schreeuwt. Don Fernando geeft Leonore de toestemming om Florestan vrij te laten. Het eindelijk verenigde koppel smeekt om Pizarro te sparen. Hij wordt op bevel van de koning aangehouden, en de gevangenen krijgen amnestie. De massa roemt de moed van Leonore.



© Josep Molina

### RENÉ JACOBS, direction · leiding

FR René Jacobs débute sa formation musicale comme jeune chanteur dans la cathédrale de Gand, sa ville natale. Il reste actif en tant que chanteur durant ses études de philologie classique, puis parfait sa voix de contre-ténor. Rapidement il est considéré comme l'un des plus grands contre-ténors de son temps. Passionné pour le répertoire riche mais méconnu de la musique de chambre vocale du XVII<sup>e</sup> 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) au Festival de musique ancienne d'Innsbruck de 1983. Il défend les œuvres de Monteverdi, Cavalli, Händel, Gluck, Mozart et Rossini sur les plus grandes scènes internationales. Parallèlement, il poursuit 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. Sa discographie compte près de 260 albums. Il a remporté entre autres un Grammy Award pour son enregistrement des *Noces de Figaro* (harmonia mundi, 2004).

NL 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 kamermusiek uit de 17e eeuw, richtte hij in 1977 het Concerto Vocale op. Met de productie van *Oronthea* (Cesti) op de Innsbrucker Festwochen in 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 discografie telt bijna 260 albums. Zijn opname van *Le Nozze di Figaro* (harmonia mundi, 2004) werd bekroond met een Grammy Award.



© Ymavropoulos

MARLIS PETERSEN, soprano · sopraan

FR La soprano Marlis Petersen a étudié à l'Université de musique et des arts de la scène de Stuttgart et a commencé sa carrière au Staatstheater Nürnberg dans *Die Entführung aus dem Serail*, *Ariadne auf Naxos* et *Die Zauberflöte*. En tant que membre de la troupe de l'Opéra allemand sur le Rhin, elle a joué les rôles de Morgana (*Alcina*) et Norina (*Don Pasquale*). Marlis Petersen a acquis une reconnaissance internationale pour son interprétation de Lulu, un rôle qui a marqué ses débuts à l'Opéra d'État de Vienne et qu'elle a également endossé à l'Opéra d'État de Hambourg, à l'Opéra lyrique de Chicago, mais aussi Zerbinetta à la Royal Opera House Covent Garden... Elle a en outre pris part

à de nombreuses créations, telles que *La Grande Magia* de Manfred Trojahn au Semperoper de Dresde, *Phaedra* de Hans Werner Henze à l'Opéra d'État de Berlin, *Hamlet* d'Anno Schreier au Theater an der Wien et *Medea* d'Aribert Reimann à l'Opéra d'État de Vienne.

NL Sopraan Marlis Petersen studeerde aan de Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart en begon haar loopbaan in het Staatstheater Nürnberg in *Die Entführung aus dem Serail*, *Ariadne auf Naxos* en *Die Zauberflöte*. Als ensemblelid van de Deutsche Oper am Rhein vertolkte ze rollen als Morgana (*Alcina*) en Norina (*Don Pasquale*). Petersen maakte internationaal naam als Lulu, een rol waarmee ze in de Wiener Staatsoper debuteerde en die ze tevens zong in de Hamburgische Staatsoper, de Chicago Lyric Opera, de Bayerische Staatsoper en de New Yorkse Met. Ze vertolkte de rol van Adele (*Die Fledermaus*) in de Opéra national de Paris, de Met, de Bayerische Staatsoper en de Chicago Lyric Opera, Zerbinetta in het Royal Opera House Covent Garden... Ze werkte bovendien mee aan vele wereldpremières, zoals *La Grande Magia* van Manfred Trojahn in de Semperoper Dresden, *Phaedra* van Hans Werner Henze in de Staatsoper Berlin, *Hamlet* van Anno Schreier in het Theater an der Wien en *Medea* van Aribert Reimann in de Wiener Staatsoper.



© DR · CR

MAXIMILIAN SCHMITT, ténor · tenor

FR Le ténor Maximilian Schmitt a chanté, dans sa jeunesse, au sein du célèbre chœur des Regensburger Domspatzen, puis a étudié le chant à l'Université des arts de Berlin. Il a ensuite intégré l'Opéra studio de l'Opéra d'État de Bavière et la troupe du Théâtre national Mannheim. Il a fait ses débuts au Nationale Opera d'Amsterdam en tant que Tamino (*Die Zauberflöte*), à la Scala de Milan dans le rôle de Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*), à l'Opéra national du Rhin dans celui d'Idomeneo et à l'Opéra d'État de Vienne dans celui de Don Ottavio (*Don Giovanni*). Maximilian Schmitt a chanté Tamino au Festival de Bregenz, Ferrando (*Così fan tutte*) à l'Oper Köln et Tito Vespasiano

(*La clemenza di Tito*) lors du Festival de musique de Brême. Maximilian Schmitt est également actif dans le domaine du concert et a notamment collaboré avec les chefs d'orchestre Franz Welser-Möst, Claudio Abbado, Thomas Hengelbrock, Fabio Luisi et Trevor Pinnock, et avec le Symphonique de Vienne, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig ou encore les orchestres symphoniques des radios bavaroise et de l'Allemagne centrale.

NL Tenor Maximilian Schmitt zong als kind bij de befaamde Regensburger Domspatzen en studeerde zang aan de Universität der Künste Berlin. Hij zong in de Opernstudio van de Bayerische Staatsoper en in het ensemble van het Nationaltheater Mannheim. Hij debuteerde bij De Nationale Opera in Amsterdam als Tamino (*Die Zauberflöte*), in de Scala van Milaan als Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*), in de Opéra national du Rhin in *Idomeneo* en in de Wiener Staatsoper als Don Ottavio (*Don Giovanni*). Hij zong Tamino tijdens de Bregenzer Festspiele, Ferrando (*Così fan tutte*) in de Oper Köln en Tito Vespasiano (*La clemenza di Tito*) tijdens het Musikfest Bremen. Schmitt is ook zeer actief als concertzanger en werkte met dirigenten als Franz Welser-Möst, Claudio Abbado, Thomas Hengelbrock, Fabio Luisi en Trevor Pinnock, en orkesten als de Wiener Symphoniker, het Gewandhausorchester Leipzig en de symfonieorkesten van de Bayerische en de Mitteldeutsche Rundfunk.



© Josep Molina

#### DIMITRY IVASHCHENKO, basse · bas

FR La basse russe Dimitry Ivashchenko a étudié aux conservatoires de Novossibirsk et Karlsruhe. Durant plusieurs années, le chanteur a fait partie de la troupe du Theater Augsburg, où il a incarné Gremin (*Eugène Onéguine*) et Don Quichotte dans l'opéra éponyme de Massenet. On a pu l'entendre également dans les rôles de Timur (*Turandot*) au Festival de Bregenz, d'Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*) au Scottish Opera, au Théâtre Gayarre à Pampelune et à l'Opéra d'État de Dresde, dans ceux de Daland (*Der fliegende Holländer*) au Teatro Real Madrid et de Sparafucile (*Rigoletto*) au MET à New York. Il a chanté Sarastro (*Die Zauberflöte*) à

l'Opéra allemand et à l'Opéra-Comique de Berlin, à l'Opéra national de Paris, au Gran Teatre del Liceu de Barcelone, au Festival d'Edinbourg et au Theater an der Wien. Il a également interprété le Commandeur (*Don Giovanni*) et Frère Laurent (*Roméo et Juliette* de Gounod) à l'occasion du Festival de Salzbourg et le Prince Ivan Khovansky dans *La Khovanchtchina* de Moussorgski au Nationale Opera d'Amsterdam.

NL De Russische bas Dimitry Ivashchenko studeerde aan de conservatoria van Novossibirsk en Karlsruhe. Hij maakte een aantal jaren deel uit van het ensemble van het Theater Augsburg, waar hij rollen zong als Gremin (*Jevgeni Onegin*) en Don Quichotte in Massenets gelijknamige opera. Hij was als Timur (*Turandot*) te zien tijdens de Bregenzer Festspiele, zong Osmin (*Die Entführung aus dem Serail*) in de Scottish Opera, het Teatro Gayarre in Pamplona en de Staatsoper Dresden, Daland (*Der fliegende Holländer*) in het Teatro Real Madrid en Sparafucile (*Rigoletto*) in de New Yorkse MET. Hij zong de rol van Sarastro (*Die Zauberflöte*) in de Deutsche Oper en de Komische Oper van Berlijn, de Opéra national de Paris, het Gran Teatre del Liceu van Barcelona, het Edinburgh Festival en in het Theater an der Wien. Hij was ook te horen als Commendatore (*Don Giovanni*) en Frère Laurent (Gounods *Roméo et Juliette*) tijdens de Salzburger Festspiele en trad op als Prins Ivan Chovanski in *Chovansjtchina* van Moessorgski bij De Nationale Opera in Amsterdam.



© Tatjana Dachsel

#### ROBIN JOHANNSEN, soprano · sopraan

FR La soprano américaine Robin Johannsen s'est produite en tant que « jeune artiste » à l'Opéra allemand de Berlin dont elle a très vite intégré la troupe, interprétant ainsi les rôles de Susanna (*Le nozze di Figaro*), Norina (*Don Pasquale*), Oscar (*Un ballo in maschera*) et Sœur Constance (*Dialogues des Carmélites*). Par la suite, elle a travaillé à l'Opéra de Leipzig et fait ses débuts à l'Opéra d'État de Hambourg dans le rôle-titre d'*Almira* de Händel et dans le rôle d'Adina (*L'elisir d'amore*). À l'Opéra d'État de Berlin, elle a débuté dans le rôle-titre d'*Emma und Eginhard* de Telemann et a chanté Giuturna et Venere dans *Amor*

*vien dal destino*, l'opéra méconnu de Steffani. Robin Johannsen s'est produite à la Monnaie, à l'Opéra flamand (Pamina, *Die Zauberflöte*) et a fait ses débuts au Festival de musique de Brême (*Die Entführung aus dem Serail*). Elle a collaboré à plusieurs enregistrements discographiques, dont entre autres *Die Entführung aus dem Serail* dirigé par René Jacobs.

NL De Amerikaanse sopraan Robin Johannsen kwam als 'young artist' bij de Deutsche Oper Berlin en trad al snel toe tot het ensemble, waar ze rollen zong als Susanna (*Le nozze di Figaro*), Norina (*Don Pasquale*), Oscar (*Un ballo in maschera*) en Sœur Constance (*Dialogues des Carmélites*). Aansluitend was ze verbonden aan de Oper Leipzig en debuteerde ze aan de Hamburgische Staatsoper in de titelrol van Händels *Almira* en als Adina (*L'elisir d'amore*). Bij de Staatsoper Berlin debuteerde ze als Emma in Telemanns *Emma und Eginhard* en zong ze Giuturna/Venere in Steffani's onbekende *Amor vien dal destino*. Johannsen was als Smorfiosa in Gassmanns *L'Opera Seria* te zien in de Munt, vertolkte de rol van Pamina (*Die Zauberflöte*) bij de Vlaamse Opera en debuteerde bij het Musikfest Bremen als Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*). Ze maakte meerdere cd-opnamen, onder meer van *Die Entführung aus dem Serail* met dirigent René Jacobs.



© DR · CR

JOHANNES WEISSER,  
baryton · bariton

FR Le baryton norvégien Johannes Weisser a étudié au conservatoire ainsi qu'à l'Académie royale d'opéra de Copenhague et a fait ses débuts dans le rôle de Masetto (*Don Giovanni*) à l'Opéra national de Norvège et à l'Opéra-Comique de Berlin. Il a interprété Guglielmo (*Così fan tutte*) au Festival de Salzbourg, et le rôle-titre de *Don Giovanni* au Festival de musique ancienne d'Innsbruck, à l'Opéra-Comique de Berlin et à l'Opéra national de Norvège, Giove dans *La Calisto* de Cavalli à la Monnaie, Mr. Flint (*Billy Budd*) au Teatro Arriaga Bilbao et Melisso (*Alcina*) au Teatro Real Madrid et à l'Opéra national de Norvège. Il a chanté King Theseus dans

*A Midsummer Night's Dream* de Britten à l'Opéra royal danois et Adonis dans *Venus and Adonis* de John Blow au MAfestival de Bruges. S'ajoutent à son répertoire les rôles de Schaunard (*La bohème*), Malatesta (*Don Pasquale*) et le rôle-titre d'*Eugène Onéguine*. Johannes Weisser a collaboré avec des chefs tels que Fabio Biondi, Alan Curtis, Philippe Herreweghe et Kirill Petrenko, et a pris part à de nombreux enregistrements.

NL De Noorse bariton Johannes Weisser studeerde aan het conservatorium en de Royal Opera Academy in Kopenhagen en debuteerde als Masetto (*Don Giovanni*) in de Noorse Opera en de Komische Oper Berlin. Hij zong de rol van Guglielmo (*Così fan tutte*) tijdens de Salzburger Festspiele, de titelrol in *Don Giovanni* tijdens de Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, in de Komische Oper Berlin en de Noorse Opera, Giove in Cavalli's *La Calisto* in de Munt, Mr. Flint (*Billy Budd*) in het Teatro Arriaga Bilbao en Melisso (*Alcina*) in het Teatro Real Madrid en de Noorse Opera. Hij vertolkte de rol van King Theseus in Britten's *A Midsummer Night's Dream* in de Koninklijke Deense Opera en Adonis in John Blows *Venus and Adonis* tijdens het MAfestival in Brugge. Op zijn repertoire staan tevens rollen als Schaunard (*La bohème*), Malatesta (*Don Pasquale*) en de titelrol in *Jevgeni Onegin*. Weisser werkte met dirigenten als Fabio Biondi, Alan Curtis, Philippe Herreweghe en Kirill Petrenko en maakte meerdere cd-opnamen.



© DR · CR

TAREQ NAZMI, basse · bas

FR La basse germano-égyptienne Tareq Nazmi a étudié à l'Université de musique et des arts de Munich avant d'intégrer l'Opéra studio et la troupe de l'Opéra d'État de Bavière. Dans cette institution, il a endossé les rôles de Don Fernando, Masetto (*Don Giovanni*), Publio (*La clemenza di Tito*), Truffaldin (*Ariadne auf Naxos*), Nachtwächter (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Caronte (*L'Orfeo*), Sylvano (*La Calisto*) et Osman (*Les Indes galantes*). Il a fait ses débuts à l'Opéra de Cologne dans le rôle de Leporello (*Don Giovanni*) et au Theater an der Wien dans celui de Masetto. Sous la direction de René Jacobs, il a incarné le Commandeur et Masetto dans une version concertante de *Don Giovanni* présentée entre autres

à Barcelone, Shanghai, Pékin et Paris. Il a chanté le rôle-titre de l'opéra *Thamos, Roi d'Égypte* de Mozart au Festival de Grafenegg et à la Philharmonie de Cologne, et Zaccaria (*Nabucco*) au Theater St. Gallen. Tareq Nazmi se produit également en concert et aborde un vaste répertoire dédié entre autres à Bach, Beethoven, Haydn et Dvořák.

NL De Duits-Egyptische bas Tareq Nazmi studeerde aan de Hochschule für Musik und Theater in München en vervoegde de Opernstudio en later het ensemble van de Bayerische Staatsoper, waar hij rollen vertolkte als Don Fernando, Masetto (*Don Giovanni*), Publio (*La clemenza di Tito*), Truffaldin (*Ariadne auf Naxos*), Nachtwächter (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Caronte (*L'Orfeo*), Sylvano (*La Calisto*) en Osman (*Les Indes galantes*). In de Oper Köln debuteerde hij als Leporello (*Don Giovanni*) en in het Theater an der Wien als Masetto. Onder dirigent René Jacobs was hij als Commendatore en Masetto te horen tijdens concertante uitvoeringen van *Don Giovanni* in o.m. Barcelona, Shanghai, Peking en Parijs. Tijdens het Grafenegg Festival en bij de Kölner Philharmonie zong hij de titelrol in Mozarts zelden uitgevoerde *Thamos, König in Ägypten*, en in het Theater St. Gallen was hij te zien als Zaccaria (*Nabucco*). Als concertzanger vertolkt Nazmi een breed repertoire, met werk van onder meer Bach, Beethoven, Haydn en Dvořák.



© DR · GR

#### JOHANNES CHUM, ténor · tenor

FR Le ténor autrichien Johannes Chum a été choriste au sein des Wiener Sängerknaben et a étudié à l'Académie de musique de Vienne auprès de Kurt Equiluz. À ses débuts, le chanteur s'est principalement produit dans des oratorios, sous la direction de chefs tels que Nikolaus Harnoncourt et René Jacobs. Très vite s'en sont suivis ses premiers engagements à l'opéra, notamment aux festivals de Salzbourg et de Bregenz. Il a endossé le rôle de Piquillo dans *La Périhole* d'Offenbach à l'Opéra-Comique de Berlin et a fait ses débuts à l'Opéra de Graz dans le rôle-titre de *Ritter Blaubart* du même compositeur, avant d'y incarner Stolzing

dans *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner. Il a chanté Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*) au Teatro Comunale di Bologna et au Teatro municipale de Reggio d'Émilie. Il s'est également illustré dans le rôle de Steffen dans *Emma und Eginhard* de Telemann à l'Opéra d'État de Berlin et à l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole, dans celui de Flamand dans *Capriccio* de Strauss.

NL De Oostenrijkse tenor Johannes Chum zong bij de Wiener Sängerknaben en studeerde aan de Wiener Musikschule bij Kurt Equiluz. Hij zong aanvankelijk vooral oratoria en werkte met dirigenten als Nikolaus Harnoncourt en René Jacobs. Niet veel later volgden de eerste opera-engagements, onder meer tijdens de Salzburger en de Bregenzer Festspiele. Hij vertolkte de rol van Piquillo in Offenbachs *La Périhole* in de Komische Oper Berlin en debuteerde in de titelrol van Offenbachs *Ritter Blaubart* in de Oper Graz, waar hij ook zijn eerste Lohengrin zong. In het Theater Chemnitz was hij te zien in de titelrol van Verdi's *Don Carlos* en als Stolzing in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*. Hij zong Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*) in het Teatro Comunale di Bologna en in het Teatro municipale van Reggio Emilia. In de Berliner Staatsoper was hij te zien als Steffen in Telemanns *Emma und Eginhard* en in het Opéra-Théâtre de Metz Métropole als Flamand in Strauss' *Capriccio*.



Freiburger Barockorchester © Annelies van der Vegt

## FREIBURGER BAROCKORCHESTER

**FR** Depuis près de trente ans, le Freiburger Barockorchester est reconnu comme étant un des meilleurs ensembles baroques au monde. Il interprète sur les scènes les plus prestigieuses un vaste répertoire, allant du baroque à la musique contemporaine. Son credo : entretenir la curiosité et la créativité de ses musiciens, dans le but de proposer des interprétations vivantes et pleines d'expressivité. L'orchestre collabore avec des artistes tels que Christian Gerhaher, Isabelle Faust, René Jacobs ou Andreas Staier. Ensemble à géométrie variable, il présente, sous la direction artistique de ses deux Konzertmeister, Gottfried von der Goltz et Petra Mülleians, près d'une centaine de concerts par année, dans une variété d'effectifs, allant de l'ensemble de chambre à l'orchestre d'opéra. Ses enregistrements, pour le label harmonia mundi, ont reçu un nombre impressionnant de récompenses prestigieuses (Gramophone Award, ECHO Klassik Deutscher Musikpreis, Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik, etc.). Sont sortis en 2016, un CD dédié aux symphonies n<sup>os</sup> 2 et 4 de Mendelssohn s.l.d. Pablo Heras-Casado, et un CD consacré au concertos pour piano de Mozart avec le pianiste Kristian Bezuidenhout.

**NL** Het Freiburger Barockorchester is al bijna dertig jaar gekend als een van de meest vooraanstaande barokensembles ter wereld. Het vertolkt een breed repertoire, gaande van barok- tot hedendaagse muziek, op de meest prestigieuze podia. Het credo van de groep: de nieuwsgierigheid en creativiteit van de muzikanten blijven prikkelen om levendige, expressieve interpretaties brengen. Het orkest werkt samen met artiesten als Christian Gerhaher, Isabelle Faust, René Jacobs en Andreas Staier. Het orkest varieert qua bezetting, van kamermuziekensemble tot operaorkest, en geeft een honderdtal concerten per jaar, onder de artistieke leiding van zijn twee concertmeesters, Gottfried von der Goltz en Petra Mülleians. De opnames van het orkest, voor het label harmonia mundi, werden met een indrukwekkend aantal prestigieuze prijzen bekroond (Gramophone Award, ECHO Klassik Deutscher Musikpreis, Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik enz.). In 2016 verschenen een cd met de symfonieën nrs. 2 en 4 van Mendelssohn, o.l.v. Pablo Heras-Casado, en een cd met de pianoconcerto's van Mozart, met pianist Kristian Bezuidenhout.

**flûte · fluit**  
Daniela Lieb  
Aya Komatsu (piccolo)

**hautbois · hobo**  
Josep Domenech  
Maïke Buhrow

**clarinette · clarinet**  
Lorenzo Coppola  
Eduardo Raimundo Beltran

**basson · fagot**  
Javier Zafra  
Eyal Streett

**contrebasson · contrafagot**  
Pol Centelles

**cor · hoorn**  
Bart Aerbeydt  
Gijs Laceulle  
Pierre-Antoine Tremblay  
Renske Wijma

**trompette · trompet**  
Jaroslav Roucek  
Almut Rux  
Hannes Rux (solo)

**trombone**  
Robert Schlegl  
Keal Couper  
Justin Clark

**timbales · pauken**  
Charlie Fischer

**premier violon · eerste viool**  
Anne Katharina Schreiber  
Brian Dean  
Martina Graulich  
Kathrin Tröger  
Peter Barczi  
Katharina Grossmann  
Lotta Suvanto  
Judith von der Goltz

**tweede violon · second viool**  
Beatrix Hülsemann  
Christa Kittel  
Brigitte Täubl  
Eva Borhi  
Marie Desgoutte  
Irina Granovskaya  
Jörn-Sebastian Kuhlmann

**alto · altviool**  
Ulrike Kaufmann  
Annette Schmidt  
Werner Saller  
Lothar Haass  
Chloé Parisot

**violoncelle · cello**  
Guido Larisch  
Stefan Mühleisen  
Marie Deller  
Andreas Voss

**contrebasse · contrabas**  
James Munro  
Christopher Scotney  
Miriam Shalinsky

**répétiteur du chœur · koorrepetitor**  
Clemens Flick



## ZÜRCHER SING-AKADEMIE

**FR** La Zürcher Sing-Akademie a été constituée en 2011, en tant que chœur de concert professionnel et partenaire du Tonhalle-Orchester Zürich. Sa direction artistique est assumée par le chef allemand Florian Helgath. Le chœur a réalisé des tournées passant par l'Allemagne, Israël, l'Italie, les Pays-Bas et le Liban. Dans le répertoire symphonique, il s'est produit, outre avec le Tonhalle-Orchester Zürich, en compagnie d'un grand nombre d'orchestres et sous la direction de chefs prestigieux comme Giovanni Antonini, Daniel Barenboim, Ivor Bolton, Frans Brüggen, Charles Dutoit, Neeme Järvi, René Jacobs, Bernard Haitink, Pablo Heras-Casado, Ton Koopman, Krzysztof Penderecki et David Zinman. Ses collaborations avec des ensembles de musique baroque tels que l'Orchestra La Scintilla à l'Opéra de Zurich ou le Tafelmusik Baroque Orchestra au Canada figurent parmi les plus remarquables de l'histoire de la Zürcher Sing-Akademie. En 2014, celle-ci fut l'invitée des BBC Promenade Concerts à Londres, aux côtés du Zürcher Kammerorchester et s.l.d. Sir Roger Norrington. Lors de la saison 2017-2018, le chœur inaugure sa première collaboration avec le Freiburger Barockorchester (René Jacobs), le Sinfonieorchester Luzern (James Gaffigan) et la Hofkapelle München (Florian Helgath).

**NL** De Zürcher Sing-Akademie ontstond in 2011 als professioneel concertkoor en partner van het Tonhalle-Orchester Zürich. De artistiek leider is de Duitse dirigent Florian Helgath. Concerttournees brachten de zangers naar Duitsland, Israël, Italië, Nederland en Libanon. Als symfonisch koor heeft de Zürcher Sing-Akademie, behalve met het Tonhalle-Orchester Zürich, opgetreden met vele andere orkesten en met dirigenten als Giovanni Antonini, Daniel Barenboim, Ivor Bolton, Frans Brüggen, Charles Dutoit, Neeme Järvi, René Jacobs, Bernard Haitink, Pablo Heras-Casado, Ton Koopman, Krzysztof Penderecki en David Zinman. Bijzonder is de samenwerking met barokorkesten als het Orchestra La Scintilla in de Oper Zürich en het Tafelmusik Baroque Orchestra in Canada. In 2014 was de Zürcher Sing-Akademie met het Zürcher Kammerorchester onder leiding van Sir Roger Norrington te gast bij de BBC Promenade Concerts in Londen. In het seizoen 2017-2018 werkt de Sing-Akademie voor het eerst samen met het Freiburger Barockorchester (René Jacobs), het Sinfonieorchester Luzern (James Gaffigan) en de Hofkapelle München (Florian Helgath).

### **soprano · sopraan**

Alice Borciani  
Lucy de Butts  
Alina Godunov  
Jenny Högström  
Anna Miklashevich  
Yuki Nakashima  
Florence Renaut  
Anja Scherg

### **alto · alt**

Franziska Brandenberger  
Franziska Gündert  
Eva Hage  
Liz Irvine  
Franziska Neumann  
Ursina Patzen  
Isabel Pfefferkorn  
Jane Tiik

### **ténor · tenor**

Florian Feth  
Peter Gus  
Matthias Klosinski  
Jens Krekeler  
Martin Logar  
Michael Mogl  
Loic Paulin  
Patrick Siegrist  
Fabian Strotmann  
Eelke van Koot

### **basse · bas**

Ekkehard Abele  
Matija Bizjan  
Simón Millán  
Julián Millán  
Daniel Pérez  
Julian Popken  
Jan Sauer  
Alexander Schmidt  
Peter Strömberg  
Thomas Trolldenier

### **direction du chœur · koorleiding**

Sebastian Breuing

Monsieur et Madame Charles Adriaenssen • Madame Geneviève Alsteens • Madame Marie-Louise Angenent • Monsieur et Madame Etienne d'Argembeau • Comte Gabriel Armand • Comte et Comtesse Christian d'Armand de Chateaueux • Monsieur Laurent Arnauts • Duchesse d'Audiffret Pasquier • Monsieur et Madame Laurent Badin • Baron en Barones Jean-Pierre de Bandt • Monsieur Erard de Becker • Monsieur et Madame Roger Bégault • Madame Marie Bégault • Monsieur Jan Behlau • Monsieur Jean-François Bellis • Baron et Baronne Berghmans • Monsieur Tony Bernard • Baron en Barones Luc Bertrand • De Heer Stefaan Bettens • De Heer en Mevrouw Carl Bevernage • Madame Bia • Mevrouw Liliane Bienfet • Monsieur Philippe Bioul • Mevrouw Roger Blanpain • Monsieur et Madame Mickey Boël • Comte et Comtesse Boël • De heer en Mevrouw Michel Bonne • Monsieur et Madame Bernard Boon Falleur • Monsieur Vincent Boone • Monsieur et Madame Thierry Bouckaert • De Heer en Mevrouw Alfons Brenninkmeijer • Ambassadeur Dr. Günther Burghardt en Mevrouw Rita Burghardt-Byl • Mevrouw Helena Bussers • Madame Marie Anne Carbonez • Baron Cardon de Lichtbuer • Monsieur et Madame Michel Carlier • Monsieur et Madame Hervé de Carmoy • Monsieur et Madame Jean-Charles Charki • Monsieur Robert Chatin • Prince et Princesse de Chimay • Monsieur et Madame Christian Chéruy • Madame Marienne Claes • Monsieur Nicolas Clarembeaux • Monsieur Jim Cloos • Madame Jean de Cock de Rameyen • Monsieur Bernard de Cock de Rameyen • Comtesse Michel Cornet d'Elzuis • Monsieur et Madame Patrice Crouan • Prince Guillaume de Croÿ • De Heer en Mevrouw Géry Daeninck • Monsieur et Madame Denis Dalibot • Monsieur et Madame Bernard Darty • Comte Davignon • De Heer en Mevrouw Philippe De Baere • Mevrouw Philippe Declercq • Monsieur Pascal De Graer • De heer en Mevrouw Bert De Graeve • Mevrouw Brigitte De Groof • Baron Andreas De Leenheer • Monsieur Michel Delloye • Monsieur et Madame Alain De Pauw • Monsieur Patrick Derom • Monsieur Laurent Desseille • De heer Eric Devos • Monsieur Amand-Benoît D'Hondt • Monsieur Régis D'Hondt • Madame Iro Dimitriou • De heer en Mevrouw Pieter Dreesmann • M. Bruce Dresbach et Dr. Corinne Lewis • De Heer en Mevrouw Bernard Dubois • Madame Sylvie Dubois • Monsieur et Madame Pierre Dumolard-Balthazard • Monsieur et Madame Paul Dupuy • Mr. Graham Edwards • Madame Dominique Eickhoff • Madame Jacques E. François • Madame Sophie de Galbert • De heer en Mevrouw Marnix Galle Sioen • Monsieur Marc Ghysels • Monsieur et Madame Léo Goldschmidt • Madame Sylvia Goldschmidt • De heer André Gordts • Comtesse Nadine le Grelle • Monsieur et Madame Pierre Guilbert • Madame Nathalie Guiot • Madame Bernard Guttman • Monsieur Paul Haine • Monsieur et Madame Bernard Hanotiau • De Heer en Mevrouw Philippe Haspelslagh • Monsieur Thierry Hazevoets • De Heer en Mevrouw Pieter Heering • Monsieur Jean-Pierre Hoa • De Heer Xavier Hufkens • Madame Christine Huvelin • Mevrouw Bonno H. Hylkema • Monsieur et Madame Fernand Jacquet • Monsieur Maxime Jadot • Monsieur et Madame Jean-François Jans • Barones Janssen • Baron et Baronne Paul-Emmanuel Janssen • Monsieur et Madame Mathieu Janssens van der Maelen • Madame Patricia de Jong • Madame Elisabeth Jongen • De heer en Mevrouw Martin Kallen • Monsieur et Madame Adnan Kandiyoti • Monsieur Claude Kandiyoti • Monsieur Sam Kestens • Monsieur Peter Klein et Madame Susanne Hinrichs • Dr. et Madame Klaus Körner • Monsieur Charles Kramarz • Madame Jean-Jacques Kreglinger • Monsieur et Madame Charles Kriwin • Monsieur et Madame Antoine Labbé • Madame Marleen Lammerant • Mademoiselle Alexandra van Laethem • Madame Brigitte de Laubarede • Comte et Comtesse Yvan de Launoit • Chevalier et Madame Laurent Josi • Monsieur Pierre Lebeau • Monsieur et Madame François Legein • Monsieur et Madame Laurent Legein • Monsieur et Madame Charles-Henri Lehideux • Monsieur Mark Le Jeune • Monsieur et Madame Gérald Leprince Jungbluth • Madame Dominique Leroy • De Heer en Mevrouw Thomas Leysen • De heer en Mevrouw Paul Lievevrouw - Van der Wee • Madame Florence Lippens • Madame Daphné Lippitt • Monsieur et Madame Clive Llewellyn • Monsieur Manfred Loeb • Madame Marguerite de Longeville • Comte et Comtesse Jean-Baptiste de Looz-Corswarem • Monsieur et Madame Thierry Lorang • Madame Olga Machiels - Osterrieth • De heer Peter Maenhout • Madame

Oscar Mairlot • Monsieur et Madame Jean-Pierre Mariën • Monsieur et Madame Jean-Pierre Marchant • Notaris Luc L. R. Marroyen • De heer en Mevrouw Frederic Martens • Monsieur et Madame Yves-Loïc Martin • De heer en Mevrouw Paul Maselis • Monsieur et Madame Dominique Mathieu-Defforey • Monsieur Etienne Mathy • Madame Luc Mikolajczak • De heer en Mevrouw Frank Monstrey-Noé • Madame Philippine de Montalembert • Baron et Baronne Dominique Moorkens • Madame Jean Moureau-Stoclet • Madame Nelson • Monsieur Hervé Ollagnier • De heer en Mevrouw Robert van Oordt • Mevrouw Thérèse Opstal • Monsieur Laurent Pampfer • Monsieur Peter Henrich • Comte et Comtesse Baudouin du Parc Locmaria • Madame Jessica Parser • Madame Jean Pelfrene - Piquery • Monsieur et Madame Dominique Peninon • Monsieur et Madame Olivier Périer • Monsieur Frédéric Peyré • Monsieur Gérard Philippson • Madame Florence Pierre • Madame Marie-Caroline Plaquet • Madame Suzanne de Potter • Baronne Caroll Pucher • Monsieur et Madame André Querton • Madame Hermine Rédélé Siegrist • Madame Olivia Nicole Robinet-Mahé • Madame Didier Rolin Jacquemyns • De heer en Mevrouw Anton van Rossum • Monsieur et Madame Bernard Ruiz Picasso • Monsieur et Madame Jean Russotto • Monsieur et Madame Samir Sabet d'Acre • Monsieur et Madame Dominique de Saint-Rapt • Monsieur et Madame Frederic Samama • Monsieur Jean-Pierre Schaeken-Willemaers • Monsieur et Madame Philippe Schöller • Monsieur et Madame Hans C. Schwab • Chevalier Alec de Selliers de Moranville • Monsieur et Madame Tommaso Setari • Madame Gaëlle Siegrist Mendelsohn • Messieurs Bernard Slegten et Olivier Toegemann • Mr. & Mrs. Trevor Soames • Monsieur Patrick Solvay • Madame Mario Spandre • Monsieur Eric Speeckaert • Vicomte Philippe de Spoelberch • Madame Anne-Véronique Stainier • Madame Irene Steels-Wilsing • De heer en Mevrouw Jan Steyaert • Stichting Liedts-Meesen • Monsieur et Madame Stoclet • Baron et Baronne Hugues van der Straten • Mevrouw Christiane Struyven • Monsieur et Madame Julien Struyven • De heer Coen Teulings • Monsieur Daniel Thierry • Madame Véronique Thierry • Monsieur Gilbert Tornel • Monsieur Paul Tulcinsky • Madame Astrid Ullens de Schooten • Madame Brigitte Ullens de Schooten • Monsieur Marc Urban • Dr. Philippe Uytterhaegen • De heer Marc Vandecandelaere • De heren Pascal van der Kelen en Patrick Haemelincx • Monsieur et Madame Bruno Vanderschelden • Mevrouw Greet Van de Velde • De heer Jan Van Doninck • Madame Nadine van Havre • Madame Lizzie Van Nieuwenhuyse • De heer Johan Van Wassenhove • Baron et Baronne de Vaucleroy • Baronne Velge • De heer Eric Verbeeck • Monsieur et Madame Denis Vergé • Monsieur et Madame Bernard Vergnes • Monsieur et Madame Alexis Verougstraete • Mevrouw Eddy Vermeersch • De heer en Mevrouw Axel Vervoordt • Monsieur Guy Vieillevigine • De heer en Mevrouw Karel Vinck • Vrienden van het Zoute • Madame Gabriel Waucquez • Monsieur et Madame Peter Wilhelm • Monsieur et Madame Luc Willame • Monsieur Robert Wilcox • Monsieur et Madame Antoine Winckler • Monsieur et Madame Bernard Woronoff • Chevalier Godefroid de Wouters d'Oplinter • Mr. Johan Ysewyn & Ms Georgia Brooks • Monsieur et Madame Jacques Zucker • Monsieur et Madame Yves Zurstrassen • Zita House

Contact : 02 507 84 21 ou 02 507 84 01 - patrons@bozar.be

#### YOUNG PATRONS

Monsieur Ludovic d'Auria • Comte Xavier de Brouhoven de Bergeyck • Monsieur José de Pierpont • Mevrouw Valentine Deprez • Monsieur et Madame Alexandre Lattès • Madame Elozi Lomponda • De heer Stephane Nerinckx • Madame Constance Nguyen • Prince Rahim Khan Samii • Monsieur Jean-Charles Speeckaert • De heer Alexander Tanghe • Mevrouw Elise Van Craen • Mevrouw Julie Van Craen • Madame Valentine van Rijckevorsel • Madame Sarah Zucker

Contact : 02 507 84 28 - youngpatrons@bozar.be

**Soutien public · Overheidssteun · Public partners**



**Gouvernement Fédéral · Federale Regering**

Services du Premier Ministre, Cellule de coordination générale de la politique · Diensten van de Eerste Minister, Cel algemene beleidscoördinatie · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de l'Emploi, de l'Economie et des Consommateurs, chargé du Commerce extérieur · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Werk, Economie en Consumenten, belast met Buitenlandse Handel · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Sécurité et de l'Intérieur, chargé des Grandes Villes et de la Régie des bâtiments · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Veiligheid en Binnenlandse Zaken, belast met Grote Steden en de Regie der gebouwen · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Coopération au développement, de l'Agenda numérique, des Télécommunications et de la Poste · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Ontwikkelingssamenwerking, Digitale Agenda, Telecommunicatie en Post · Services du Vice-Premier Ministre et Ministre des Affaires étrangères et européennes, chargé de Beliris et des Institutions culturelles fédérales · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Buitenlandse Zaken en Europese Zaken, belast met Beliris en de Federale Culturele Instellingen · Services du Ministre du Budget, chargé de la Loterie nationale · Diensten van de Minister van Begroting, belast met de Nationale Loterij · Services du Ministre des Finances · Diensten van de Minister van Financiën

**Communauté Française**

Cabinet du Ministre-Président · Cabinet de la Vice-Présidente et Ministre de l'Education, de la Petite enfance, des Crèches et de la Culture · Cabinet du Ministre de l'Aide à la jeunesse, des Maisons de justice et de la Promotion de Bruxelles

**Vlaamse Gemeenschap**

Kabinet van de Minister-president en Minister van Buitenlands Beleid en Onroerend Erfgoed · Kabinet van de Minister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel

**Deutschsprachige Gemeinschaft Belgiens**

Kabinet des Ministerpräsidenten

**Région Wallonne**

Cabinet du Ministre-Président

**Région de Bruxelles-Capitale · Brussels Hoofdstedelijk Gewest**

Cabinet du Ministre-Président · Kabinet van de Minister-President · Cabinet du Ministre des Finances, du Budget, des Relations extérieures et de la Coopération au Développement · Kabinet van de Minister van Financiën, Begroting, Externe Betrekkingen en Ontwikkelingssamenwerking

**Commission Communautaire Française**

**Vlaamse Gemeenschapscommissie**

**Ville de Bruxelles · Stad Brussel**

**Partenaires internationaux · Internationale partners · International partners**

European Concert Hall Organisation: Concertgebouw Amsterdam · Gesellschaft der Musikfreunde in Wien · Wiener Konzerthausgesellschaft · Cité de la Musique Paris · Barbican Centre London · Town Hall & Symphony Hall Birmingham · Kölner Philharmonie · The Athens Concert Hall Organization · Konserthuset Stockholm · Festspielhaus Baden-Baden · Théâtre des Champs-Élysées Paris · Salle de concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte de Luxembourg · Paleis voor Schone Kunsten Brussel/Palais des Beaux-Arts de Bruxelles · The Sage Gateshead · Palace of Art Budapest · L'Auditori Barcelona · Elbphilharmonie Hamburg · Casa da Música Porto · Calouste Gulbenkian Foundation Lisboa · Palau de la Música Catalana Barcelona · Konzerthaus Dortmund



**Partenaires institutionnels · Institutionele partners · Institutional partners**



**Partenaires structurels · Structurele partners · Structural partners**



**Partenaires privilégiés · Bevoorrechte partners · Privileged partners**



**Fondations · Stichtingen · Foundations**



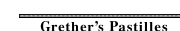
**Partenaires médias · Media partners**



**Partenaires promotionnels · Promotiepartners · Promotional partners**



**Fournisseur officiel · Officiële leverancier · Official supplier**



**Corporate Patrons**

EDMOND DE ROTHSHILD (EUROPE) · BIRD & BIRD · EDF LUMINUS · LHOIST · LINKLATERS · PUILAETCO DEWAAY PRIVATE BANKERS S.A. · SOCIÉTÉ FÉDÉRALE DE PARTICIPATIONS ET D'INVESTISSEMENTS S.A. · FEDERALE PARTICIPATIE EN INVESTERINGSMAATSCHAPPIJ NV ·

Contact : 02 507 84 45 – patrons@bozar.be

# BO ZAR

Votre soif de musique n'est pas éteinte ?  
Faites donc votre choix parmi les suggestions suivantes.

Je honger naar muziek is nog niet gestild?  
Maak je keuze tussen de volgende suggesties.

07.12.2017 · 20:00 · HLB

**Balthasar-Neumann-Chor & Ensemble**  
**Une soirée de Noël · Een Kerstavond:**  
**Monteverdi**  
Thomas Hengelbrock, direction · leiding  
Claudio Monteverdi, *Vespro della Beata Vergine*

21.12.2017 · 20:00 · HLB

**Vox Luminis**  
**Magnificat**  
Ensemble vocal et instrumental · Vocaal en instrumentaal ensemble  
Lionel Meunier, direction · leiding  
Johann Sebastian Bach, *Magnificat*, BWV 243

08.02.2018 · 20:00 · HLB

**Collegium 1704**  
**Collegium Vocale 1704**  
**Messiah**  
Václav Luks, direction · leiding  
Giulia Semenzato, soprano · sopraan  
Benno Schachtner, contre-ténor · contratenor  
Krystian Adam, ténor · tenor  
Matthew Brook, basse · bas  
Georg Friedrich Händel, *Messiah*, HWV 56

24.03.2018 · 20:00 · HLB

**Rotterdams Philharmonisch Orkest**  
**European Gala**  
Groot Omroepkoor,  
Orfeon Donostiarra,  
Rotterdam Symphony Chorus,  
Vocaal Talent Nederland (kinderkoor),  
Yannick Nézet-Séguin, direction · leiding  
Angela Meade, Erin Wall, Erin Morley,  
soprano · sopraan  
Sarah Connolly, Mihoko Fujimura,  
mezzo  
Michael Schade, ténor · tenor  
Markus Werba, baryton · bariton  
Christof Fischesser, basse · bas  
Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 8*  
Coprod.: Klarafestival

Pour toute info · Alle info vind je op: [www.bozar.be](http://www.bozar.be)