

DE
NATIONALE
OPERA

TURANDOT

GIACOMO PUCCINI



NATIONALE OPERA & BALLET

TURANDOT

GIACOMO PUCCINI



Giacomo Puccini

Voorstellingen | Performances

2, 4*, 6, 9, 12, 14, 17, 21, 23, 25*, 28 & 30 december

20.00 uur/*14.00 uur

2, 4*, 6, 9, 12, 14, 17, 21, 23, 25*, 28 & 30 December

8.00 p.m./*2.00 p.m.

Locatie | Location

Nationale Opera & Ballet

[Dutch National Opera & Ballet](#)

Duur | Duration

2 uur, geen pauze

[2 hours, no interval](#)

[Inleidingen | Introductory talks](#)

Benjamin Rous

45 minuten voor aanvang op het

tweede balkon

[45 minutes prior to curtain up on the second balcony](#)

De voorstelling wordt in het Italiaans gezongen.

Nederlandse boventitels op basis van de vertaling van Ivette Brusselmans.

Engelse boventitels met dank aan Andrew Kingsmill.

[The performance is sung in Italian.](#)

[Dutch subtitles based on the translation by Ivette Brusselmans.](#)

[English subtitles courtesy of Andrew Kingsmill.](#)

Giacomo Puccini (1858-1924)

Nieuwe Productie | [New Production](#)

TURANDOT

Lyrisch drama in drie bedrijven

[Lyric drama in three acts](#)

Libretto

Giuseppe Adami & Renato Simoni

Muzikale leiding | Conductor

Lorenzo Viotti

Regie | Director

Barrie Kosky

Decor | Set design

Michael Levine

Kostuums | Costume design

Victoria Behr

Licht | Lighting design

Alessandro Carletti

Choreografie | Choreography

Otto Pichler

La principessa Turandot

Tamara Wilson

L'imperatore Altoum

Marcel Reijans

Timur

Liang Li (2, 4, 6, 9, 17, 21, 23, 28 & 30 dec)

Alexei Kulagin (12, 14 & 25 dec)

Il principe ignoto (Calaf)

Najmiddin Mavlyanov (2, 6, 9, 17, 21 & 28 dec)

Martin Muehle (4, 12, 14, 23, 25 & 30 dec)

Liù

Kristina Mkhitarian (2, 6, 9, 17, 21 & 28 dec)

Juliana Grigoryan (4, 12, 14, 23, 25 & 30 dec)

Ping / Un mandarino

Germán Olvera

Pang

Ya-Chung Huang

Pong

Lucas van Lierop

Nederlands Philharmonisch Orkest

[Netherlands Philharmonic Orchestra](#)

Koor van De Nationale Opera

[Chorus of Dutch National Opera](#)

Koordinator | Chorus master

Edward Ananian-Cooper

Nieuw Amsterdams Kinderkoor

(onderdeel van | [part of](#) Nieuw Vocaal Amsterdam)

Kinderkoordinator | Children's

[chorus master](#)

Sanne Nieuwenhuijsen

INHOUD | CONTENTS

| | |
|----|---|
| 6 | In het kort |
| 9 | Het verhaal |
| 10 | Tijdljn |
| 15 | Interview met Barrie Kosky |
| 18 | Puccini's onmogelijke opgave |
| 23 | Turandot, Puccini en Oriëntalisme |
| 28 | De massa |
| 32 | Uit Puccini's brieven aan Giuseppe Adami |
| 36 | Artistiek team |
| 38 | Zangers |
| 42 | Productieteam |
| | ENGLISH |
| 52 | In a nutshell |
| 55 | The Story |
| 56 | Timeline |
| 61 | Interview with Barrie Kosky |
| 64 | Puccini's impossible task |
| 69 | Turandot, Puccini and Orientalism |
| 74 | Crowds |
| 76 | From Puccini's letters to Giuseppe Adami |
| 80 | Artistic team |
| 82 | Singers |
| 86 | Production team |
| 94 | Colofon Colophon |

IN HET KORT



Giacomo Puccini

GIACOMO PUCCINI

Met *Turandot* sloeg Puccini zowel stilistisch als qua inhoud een nieuwe richting in. Als basis voor zijn opera nam hij een sprookje van de Venetiaanse toneelschrijver Carlo Gozzi over een ijzige en wrede Chinese prinses en de man die uiteindelijk haar hart wint. De bewerking van het werk voor het operapodium bleek geen eenvoudige opgave: Puccini en zijn librettisten Giuseppe Adami en Renato Simoni liepen in een periode van vier jaar steeds weer tegen dramaturgische obstakels aan. Met name het slotduet van de opera bezorgde hen veel hoofdbrekens. Toen Puccini op 29 november 1924 overleed als gevolg van

complicaties bij de behandeling van keelkanker, liet hij zijn opera onvoltooid achter.

- ▶ Lees meer over de totstandkoming en het slot van *Turandot* op p. 18
- ▶ Lees een selectie uit Puccini's brieven aan zijn librettist Giuseppe Adami op p. 32

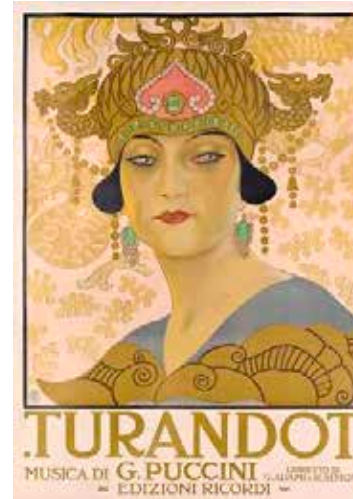


Les mille et un jours

TURANDOT

Het verhaal over prinses Turandot is geen uitvinding van Carlo Gozzi, maar is terug te leiden tot Perzische poëzie uit de twaalfde eeuw. De Franse oriëntalist en tolk François Pétis de la Croix introduceerde het verhaal in West-Europa in zijn verhalenbundel *Les mille et un jours* (Duizend-en-één-dag).

- ▶ Lees over de verschillende verschijningsvormen van Turandot op p. 10



ORIËNTALISME

Puccini ging nooit naar China. Hij verzamelde een paar Chinese melodieën, die hij naar eigen inzicht transformeerde, maar uiteindelijk presenteert *Turandot* een westerse, clichématige en niet geheel onproblematische versie van China. Puccini's werkwijze en representatie van China geeft duidelijk blijk van oriëntalisme, waarbij het Oosten door een westerse lens wordt bekeken en geëxotiseerd.

- ▶ Lees meer over oriëntalisme en *Turandot* op p. 23



Barrie Kosky

COLLECTIEVE DROOM

Regisseur Barrie Kosky kiest ervoor om het oriëntalisme van de opera 'in de orkestbak' te laten, en op het podium een andere richting in te slaan. Hij brengt de opera als een koortsdroom, waarin collectieve angsten en verlangens geprojecteerd worden op de figuur van Turandot. Kosky: "In het libretto van de opera vind je veel verwijzingen naar dromen, slapen en slapeloosheid. De meest iconische aria van het werk is 'Nessun dorma' (Niemand slaapt). Dat is het soort droomtoestand dat we aantreffen in de opera: onsamenhangend, beangstigend en rusteloos."

- ▶ Lees het interview met Barrie Kosky op p. 15

HET VERHAAL

Prinses Turandot legt iedere huwelijkskandidaat die naar haar hand durft te dingen drie onmogelijke raadsels voor. Wie deze niet op weet te lossen, staat een bloederige publieke executie te wachten. De dreiging van de dood heeft allesbehalve een afschrikwekkend effect en huwelijkskandidaten blijven zich melden.

Ook Prins Calaf raakt in de ban van Turandot en wil niets liever dan haar voor zich winnen. Zelfs zijn oude vader Timur en trouwe bediende Liù, die heimelijk verliefd is op de prins, kunnen hem niet op andere gedachten brengen.

Het lukt Calaf om de drie raadsels juist te beantwoorden. Wanneer Turandot zijn overwinning niet wil aanvaarden, doet de prins een tegenvoorstel: als de prinses voor het aanbreeken van de volgende dag zijn naam te weten komt, zal hij toch vrijwillig sterven.

Koortsachtig proberen de inwoners van de stad de naam van de onbekende prins te achterhalen. Ze nemen Timur en Liù gevangen en voeren op bevel van Turandot de druk op. Liù, die zelfs onder martelingen weigert Calafs naam prijs te geven, grijpt een dolk en pleegt zelfmoord.



TIJDLIJN



Haft Peykar

12DE EEUW NA CHRISTUS

Voor het eerst worden in Perzische poëzie, in de *Haft Peykar* ('Zeven schoonheden') van de dichter Nezami en *Javāmi' al-hekāyāt* ('Verhalenverzameling') van Mohammed 'Aufi, verhalen verteld over de ijzige prinses Turandokht ('dochter van Turan') die huwelijkskandidaten aan raadsels onderwerpt.

1710

De Franse oriëntalist François Pétis de la Croix brengt een vijfdelige collectie verhalen uit onder de titel *Les mille et un jours* (Duizend-en-één-dag). Het is onduidelijk hoeveel Pétis de la Croix vertaald heeft uit een bestaande verzameling verhalen, en hoeveel hij zelf verzonnen heeft. Een van de verhalen is de 'Histoire du prince Calaf et de la princesse de la Chine'.



François Pétis de la Croix



Carlo Gozzi

1762

Het toneelstuk *Turandot* van de Venetiaanse schrijver Carlo Gozzi (1720-1806) gaat in première. Gozzi combineerde de oriëntaalse verhaalstof met de wereld van de *commedia dell'arte*. In vijf uitgebreide akten wordt het thema van de strijd der seksen verweven met een schat aan subplots en komische intermezzo's. Hij voegde vier maskers (traditionele personages) uit de *commedia dell'arte* toe als Venetiaanse 'touch': Pantalone, Brighella, Truffaldino en Tartaglia – in Puccini's opera omgevormd tot het drietal Ping, Pang en Pong. Gozzi's *Turandot* sterft liever dan zich te moeten binden aan een man, maar wanneer Calaf uiteindelijk met zelfmoord dreigt, komt ze tot inkeer. Aan het slot van het stuk erkent *Turandot* haar koppigheid en vraagt niet alleen de mannen, maar vooral het publiek om vergiffenis.

1802

Turandot, Prinzessin von China van Friedrich Schiller gaat in première in het Hoftheater Weimar. Het is een herwerking van Gozzi's stuk waarin de invloeden van de

romantiek voelbaar zijn. Schiller minimaliseert de elementen afkomstig van de *commedia dell'arte* en scherpt het karakter van *Turandot* aan. Hij vormt haar om tot een heldin die zich hard maakt voor haar ideaal van trots en vrijheid. Haar eerste woorden luiden dan ook: "Ik ben niet wreed. Ik wil alleen maar vrij leven. Ik wil aan niemand anders toebehoren." Aan haar innerlijke strijd wordt door Schiller veel aandacht gegeven, om zo haar uiteindelijke omme-zwaai aannemelijker te maken.



Friedrich Schiller

1924

Op 29 november 1924 overlijdt Puccini op 66-jarige leeftijd in Brussel na een operatie aan keelkanker. Hij laat zijn laatste opera *Turandot* onvoltooid achter. Met zijn librettisten had hij rijkelijk geput uit de toneelstukken van Gozzi en Schiller, maar er waren ook een groot aantal eigen vondsten, waaronder de toevoeging van het personage Liù, dat zich opoffert om het geheim van Calafs naam te bewaren. Puccini was bij het componeren niet verder gekomen dan de dood van Liù. Bekend is dat hij een groots liefdesduet tussen *Turandot* en Calaf voor ogen had, maar dat heeft hij nooit meer op papier kunnen zetten.



Turandot, De Nationale Opera 2010



Poster voor de première van *Turandot* in 1926

1926

Op 25 april 1926 gaat *Turandot* in première in het Teatro alla Scala in Milaan. Dirigent Arturo Toscanini legt na de laatste maten van de hand van Puccini zijn dirigeerstok neer. Op daaropvolgende avonden wordt

het einde gebracht dat componist Franco Alfano in opdracht van Puccini's uitgever Ricordi had gecomponeerd – al had dirigent Toscanini de compositie van Alfano met zo'n kwart laten inkorten.

2001

De Italiaanse componist Luciano Berio schrijft een nieuw slot voor de opera. In juni 2002 wordt deze versie bij De Nationale Opera uitgevoerd, met het Koninklijk Concertgebouworkest o.l.v. Riccardo Chailly in de bak. De regie is in handen van Nikolaus Lehnhoff. De productie gaat in 2010 in reprise.

2022

Dirigent Lorenzo Viotti en regisseur Barrie Kosky maken voor hun nieuwe *Turandot*-productie bij De Nationale Opera een bijzondere keuze: noch het Alfano-slot, noch het Berio-slot zal te horen zijn. In plaats daarvan kiezen zij voor een andere, niet-muzikale oplossing om het stuk af te ronden.



Juliana Grigoryan (Liù)



'TURANDOT WAS EEN EXPERIMENT VOOR PUCCINI'

Interview met Barrie Kosky

Regisseur Barrie Kosky over *Turandot*, de tweede van drie Puccini-opera's die hij naar De Nationale Opera brengt.

Turandot is Puccini's laatste, onvoltooide opera. Waarin verschilt het werk van *Tosca*, een opera die hij zo'n twintig jaar eerder in zijn carrière componeerde?

De verschillen zijn enorm. De muziek van beide opera's is zeer herkenbaar als van Puccini's hand, maar de stijl, de structuur en de inhoud van *Turandot* is totaal anders. *Tosca* behoort tot de canon van werken van Puccini waarin psychologische verhalen centraal staan en is een uiting van een haast anti-Wagneriaanse benadering van muziektheater. Tegen het einde van zijn leven maakte Puccini met *Turandot* een ommekeer en begon hij te experimenteren met zaken waar hij eerder van wegleef. Hij koos voor een vrij abstract sprookje, dat hij herwerkte om het nog abstracter te maken. Hij bevolkt zijn toneel met archetypen in plaats van de zeer reële personages uit zijn eerdere werken. Dus in veel opzichten was *Turandot* een experiment voor Puccini.

Een experiment dat echter onvoltooid bleef: Puccini stierf voordat de opera af was. Wat betekent dat voor de opera?

We weten dat Puccini tot op zijn sterfbed worstelde met de opera. Hij had een aantal problemen voor zichzelf gecreëerd, met als voornaamste dat hij het personage van Liù had ingevoegd en haar tot het emotionele middelpunt van de opera had gemaakt. Als Italiaanse componist van rond de eeuwwisseling kon hij het blijkbaar toch niet laten om een lijdende jonge vrouw in zijn opera te verwerken. Haar lijden en zelfmoord zijn echter een direct gevolg van de daden van Turandot, waardoor alle sympathie van het publiek tegen de titelrol gekeerd wordt. Daardoor ontstaat een groot dramaturgisch probleem. We weten dat Puccini van plan was om voor Calaf en Turandot een liefdesduet te schrijven van *Tristan und Isolde*-achtige proporties, dat heel zacht en ingetogen zou eindigen. Wat er echter na zijn dood gebeurde, is dat Franco Alfano de opera voltooide en precies het tegenovergestelde deed: in zijn slot schreeuwen het volledige koor en de zangers de longen uit hun lijf. Voor mij heeft dat niets te maken met wat Puccini voor ogen had.



Barrie Kosky tijdens repetities | Barrie Kosky in rehearsal

Dat verklaart waarom we zeker niet het Alfano-slot zullen horen in deze productie. Maar hoe zit het dan met het slot van Luciano Berio, dat in 2001 in opdracht van De Nationale Opera werd gemaakt?

Luciano Berio was een briljant componist, en hij heeft een prachtig stuk muziek afgeleverd. Ik denk alleen dat het niet bij de opera past, omdat de muziek van Berio heel zelfbewust is: wat je hoort is overduidelijk een intellectuele en artistieke tango van Berio met Puccini. Na bijna twee uur Puccini, betreed je daarmee een totaal andere klankwereld. Theatraal is dat niet erg bevredigend. Dus dat slot zullen we ook niet uitvoeren.

Puccini ging nooit naar China. Hij verzamelde een paar Chinese melodieën, maar uiteindelijk presenteert *Turandot* een westerse, clichématige en niet geheel onproblematische versie van China. Er zijn zelfs verhitte discussies geweest of *Turandot* tegenwoordig nog wel opgevoerd zou moeten worden. Wat denk jij hierover?

Ja, er is een probleem met *Turandot*, maar de oplossing is niet om het werk niet meer op te voeren. Ik denk dat zo'n reactie een heel gevaarlijke tendens is. Ik geloof bijvoorbeeld ook niet in het kapotmaken van standbeelden. Ik geloof wel in het contextualiseren ervan, in het verplaatsen van een standbeeld naar een andere plek of het ernaast plaatsen van andere beelden. Dingen vernietigen, de geschiedenis uitwissen of ontkennen, is niet de oplossing.

Het exotisme van *Turandot* is trouwens niet het enige probleem met de opera. Als je kijkt naar de manier waarop het personage van Turandot wordt gepresenteerd, dan tref je ook nogal wat misogynie aan. Het is mijn taak als regisseur om dergelijke zaken te contextualiseren en een manier te vinden om de opera in een ander licht te plaatsen en te laten werken voor een hedendaags publiek. Dat is in de geschiedenis van het theater vaak gedaan. De manier waarop Shakespeare werd opgevoerd is door de eeuwen heen ook radicaal veranderd. Waarom zou dat in de opera niet hetzelfde zijn?

Hoe heeft dit de productie beïnvloed?

Samen met mijn team heb ik besloten om al het exotisme in de orkestbak te laten en op het toneel een andere richting in te slaan. *Turandot* werkt hoe dan ook niet in een realistische regie. Als je het werk probeert op te voeren met het idee dat het een diep psychologisch verhaal vertelt zoals *Tosca* of *Manon Lescaut*, dan ben je gedoemd te mislukken. De personages zijn eenvoudigweg niet gelaagd genoeg voor een dergelijke interpretatie, en dat was ook nooit de insteek. Het zijn eerder archetypen die je tegenkomt in een sprookje of in een droom.

In jouw interpretatie staat het koor centraal. Waarom?

Ik denk dat het koor de motor van het stuk is. Deze mensenmassa is zeer veranderlijk: hun stemmingen en meningen slaan voortdurend om. Het ene moment kijken ze reikhalzend en bloeddorstig uit naar de executie van een van Turandots huwelijkskandidaten, het andere moment zijn ze plots vol sympathie en compassie voor Calaf. Ze lijken Turandot tegelijkertijd te aanbidden én te haten. Het is haast alsof ze getraumatiseerd of in shock zijn. Hun gedrag is irrationeel en onsamenhangend, zoals in een droom. Dat is wat me

fascineerde en wat me op het idee bracht om de opera te interpreteren als een collectieve droom.

Ook in het libretto van de opera vind je veel verwijzingen naar dromen, slapen en slape-loosheid. De meest iconische aria van het werk is 'Nessun dorma' (Niemand slaapt). Dat is het soort droomtoestand dat we aantreffen in de opera – de droom van iemand die slape-loos is: onsamenhangend, beangstigend en rusteloos.

In deze droom is Turandot een amalgaam, een projectie van alle verlangens en angsten van het collectief. Daarom is ze niet fysiek aanwezig in mijn productie – ze bestaat alleen als stem.

Jouw interpretatie neigt meer naar het nachtmerrieachtige dan naar het drome-rige. Hoe komt dat?

Kijk maar eens goed naar het libretto. De tekst staat vol met beelden van marteling en vernedering. Er wordt zelfs gesproken over het afschrappen van de huid van een lichaam. Het koor schreeuwt letterlijk om bloed. Een van de hoofdpersonen – de meest sympathieke – pleegt zelfmoord. In wezen is *Turandot* een uiterst dystopisch sprookje. Sommige ensceneringen doen je misschien anders geloven, maar volgens mij doen juist die geen recht aan het libretto.

Zoals eerder benoemd, zullen we noch een van de Alfano-eindes, noch Luciano Berio's muziek horen. Hoe eindigt de opera dan? Stopt de voorstelling na de dood van Liù?

Dirigent Lorenzo Viotti en ik hebben veel gesproken over het einde, en we kwamen op het idee voor iets nieuws: een epiloog waarin het collectief ontwaakt uit zijn droom, alsof de dood van Liù iets kapot heeft gemaakt en ze wakker doet schrikken. Voor deze epiloog zullen we elementen uit de Italiaanse tekst gebruiken, maar er zal geen muziek te horen zijn. Het wordt waarschijnlijk een heel rustige, verstilde epiloog, maar hij is nog in de maak – we zullen het dus zien bij de première!

Tekst: Laura Roling

PUCCINI'S ONMOGELIJKE OPGAVE

Over het ontstaan van *Turandot* en de ontbrekende finale

Het scheppingsproces van *Turandot*, een opera waarin Giacomo Puccini nieuwe wegen insloeg, was lang en moeizaam. Vooral het einde baarde hem en zijn librettisten de nodige zorgen: hoe moesten zij Turandots transformatie van wrede, onbenaderbare vrouw naar onderworpen geliefde geloofwaardig maken? De opera bleef bij Puccini's dood onvoltooid. Welke oplossingen zijn er sindsdien aangedragen om voor *Turandot* een bevredigend slot te vinden?

Na de première in 1918 van *Il Trittico*, Puccini's drieluik met stilistisch uiteenlopende een-akters, diende een geschikt onderwerp voor een nieuwe opera zich niet direct aan. Geen van de ideeën die werden aangedragen konden rekenen op zijn enthousiasme, totdat de journalist en toneelschrijver Renato Simoni de achttiende-eeuwse Venetiaanse toneelschrijver Carlo Gozzi opperde. Diens fantasievolle en levendige stukken, gekenmerkt door stilerende, satire en absurdisme, en innig verknoopt met de traditie van de Italiaanse *commedia dell'arte*, leken zich uitstekend te lenen voor een opera. De keuze viel op Gozzi's meesterwerk, gebaseerd op een van oorsprong mogelijk Perzisch of Chinees verhaal: *Turandot*, over een mannenhatende prinses die uiteindelijk toch de transformerende kracht van de liefde leert kennen.

Het menselijke aspect

Simoni ging samen met Giuseppe Adami, die hem aan Puccini had voorgesteld en met wie de componist al had samengewerkt voor *La rondine* en *Il tabarro*, aan de slag om *Turandot* te bewerken voor het operatoneel. In hun eerste schetsen vond Puccini veel dat hem bekoorde en inspireerde, maar een essentieel element ontbrak. De confrontatie tussen Calaf en Turandot vergeleek de componist met een duel tussen giganten, maar hij miste het menselijke aspect. In vrijwel al zijn opera's hadden vrouwen centraal gestaan, wier leven uit innerlijke liefde en hartstocht bestond; in de titelrol van de nieuwe opera vond Puccini zo'n vrouw niet. Hij gaf Adami en Simoni de opdracht een tweede vrouwelijk personage te verzinnen als dramatisch tegenwicht voor de hardvochtige prinses. De

librettisten kwamen aan deze wens tegemoet en creëerden Liù, de trouwe bediende die haar hele leven aan de oude vader van de prins wijdt. Omdat Calaf ooit in het paleis naar haar heeft geglimlacht, is ze hopeloos verliefd op hem en vanwege deze liefde geeft ze uiteindelijk zelfs haar eigen leven. Zo smokkelde Puccini een van zijn meelijwekkende 'piccole donne' de opera binnen.

Na de eerste aanzetten verliep het scheppingsproces vaak moeizaam. Simoni en Adami werkten beiden nog aan andere projecten en leverden volgens de ongeduldige Puccini de gewenste verzen niet snel genoeg. Bovendien werd Puccini, net als bij zijn vorige opera's, regelmatig geplaagd door twijfel en wanhoop. Juist bij deze opera speelde hem dat extra parten. Zo worstelde hij met de scènes voor de drie gemaskerde hovelingen Ping, Pang en Pong. Zij vinden hun oorsprong in de Italiaanse *commedia dell'arte* en moesten zorgen voor een levendig contrast met hun verheven omgeving. Ze vereisten een experimentele, groteske muzikale stijl die Puccini nog niet eerder op deze manier had gebruikt. De personages moesten humoristisch zijn, maar tegelijkertijd ernstig, zelfs dreigend. Opnieuw zocht Puccini naar iets herkenbaars in het drama: de menselijke kant van een onmenselijk, wreed en verstard regime.

De problematische finale

Al snel werd het Puccini en zijn librettisten duidelijk dat het belangrijkste dramatische struikelblok het einde van de opera zou zijn. Hoe moesten zij de transformatie van Turandot van ijsprinses tot liefhebbende vrouw gestalte geven? Het is veelzeggend dat er minstens vijf versies van de tekst van het slotduet nodig waren voordat Puccini over de versregels schreef: "ze zijn werkelijk mooi, en maken het duet echt af en rechtvaardigen het." Een probleem van *Turandot* zit hem in het feit dat er een ongemakkelijke balans is tussen een sprookjeswereld met bovenmenselijke figuren en figuren met menselijke, invoelbare emoties, noodzakelijk voor Puccini's creatieve proces. De componist slaagde er prachtig in de twee vrouwenrollen te differentiëren: Turandot is vocaal hoekig en ongenaakbaar, met een afschrikwekkende hoogte, terwijl Liù een en al legato en gloedvolle warmte is.

Maar Puccini manoeuvreerde zichzelf met dit contrast ook in een hoek. De transformatie van de prinses was op zich al lastig, maar werd vrijwel onmogelijk doordat hij in het voorafgaande alle sympathie van het publiek op Liù richt. Ook al brengt haar offerdood Turandot voor het eerst aan het wankelen en is het dramaturgisch de vonk die de prinses uiteindelijk doet smelten, voor het publiek is het moeilijk om Turandot in de allerlaatste fase van de opera te vergeven voor dit specifieke slachtoffer. Die legio geëxecuteerde mannen, *soit*, maar niet Liù. In Gozzi's toneelstuk zorgen de ironie en het absurdisme ervoor dat het publiek nooit een realistisch plot met logische overgangen verwacht; juist de kunstmatigheid van het toneelstuk maakt de transformatie van Turandot gemakkelijker te verteren. Maar Puccini en zijn librettisten ontdeedden het verhaal juist van veel van die elementen. Bovendien maakte de componist van Liù's dood zo'n emotionele climax, dat het moeilijk werd om dat aan het slot van de opera nog te overtreffen. Puccini, Simoni en Adami slaagden er vooralsnog niet in om dit dilemma op te lossen. Op een gegeven moment wendden zij zich zelfs tot Arturo Toscanini, de invloedrijke dirigent, in de hoop dat hij een weg uit de impasse zou wijzen.

Een verweesde opera

In het najaar van 1924 bleek bij Puccini een tumor onder het strottenhoofd te zitten, hoewel hij al veel langer te kampen had met keelklachten. Eind november vertrok de componist naar Brussel om een nieuwe, experimentele bestralingstherapie te ondergaan. Hij nam de partituur van zijn opera en de schetsen voor de finale met zich mee. Op 29 november 1924 overleed Puccini aan een hartaanval, het gevolg van complicaties van de behandeling. Bij zijn overlijden had Puccini de muziek voor de opera voltooid en volledig georkestreerd tot het punt dat de rouwprocessie met Liù's lichaam in de verte verdwijnt: eens te meer een bevestiging hoe problematisch de finale was. Onder een van de schetsen schreef Puccini 'poi *Tristano*', verwijzend naar Wagners *Tristan und Isolde*. Tekst voor een lang duet, zoals in die opera, hadden Adami en Simoni op dit punt niet geleverd. Bedoelde Puccini hier Wagners gave om in muziek een sublieme, transformerende kracht te suggereren, iets dat tot nu toe ontbrak voor de finale van *Turandot*?

Puccini's zoon Tonio, zijn uitgever Tito Ricordi en de dirigent Arturo Toscanini waren vastbesloten om de opera te laten voltooien. Zij gingen op zoek naar iemand die geschikt was om deze complexe, maar in wezen weinig dankbare taak te volbrengen. De componist die de voltooiing van de opera voor zijn rekening zou nemen moest immers niet alleen een overtuigend slot weten te vinden, maar moest ook zijn eigen muzikale persoonlijkheid zoveel mogelijk kunnen uitvlakken. Uiteindelijk viel de keuze op de Napolitaanse componist Francesco Alfano, die bevriend was geweest met Puccini en diens stijl goed kende, en recent met *La leggenda di Sakùntala* zelf ook een exotische opera had geschreven. Zijn werk werd bovendien uitgegeven door Ricordi, zodat controle op het eindproduct gegarandeerd leek.

Kritiek op Alfano

Alfano deed zijn best een samenhangend en overtuigend slotduet te componeren. Om het einde dramatisch overtuigender te maken was het volgens hem nodig om Puccini's nagelaten schetsen grotendeels te negeren; van de meer dan dertig schetsen gebruikte hij er slechts een enkele. Alfano had met eigen muziek het conflict en de verandering van *Turandot* de nodige ruimte gegeven. Toen hij de partituur naar de uitgeverij had gestuurd was de kritiek dan ook: te veel Alfano, te weinig Puccini. Vooral Toscanini was furieus over de eigen inbreng van de componist. Hij wilde dat het einde zo dicht mogelijk bij Puccini zou liggen en dwong Alfano om zijn finale in te korten en meer gebruik te maken van de schetsen van Puccini. Schoorvoetend gaf de componist toe, hoewel hij nauwelijks meer van Puccini's materiaal gebruikte in zijn nieuwe, ingekorte finale.

Toen op 25 april 1926 Puccini's laatste werk in première ging, legde dirigent Arturo Toscanini midden in de derde akte, na de dood van Liù, zijn baton neer, keerde zich naar het publiek toe en zei: 'Hier eindigt de opera, omdat op dit punt de maestro is gestorven.' Pas bij de volgende uitvoering werd de nieuwe finale van Alfano gebruikt. Velen waren kritisch: niet alleen overtuigde het slot niet, ook de orkestratie stak pover en ongepolijst af bij die van Puccini, die juist in deze opera op zijn verfijndst is en de invloed van componisten als Debussy, Strauss en Stravinsky verraadt. Dat viel Alfano niet geheel aan te rekenen; pas enkele weken voor zijn deadline kreeg hij toegang tot de volledige partituur van de opera, te laat om zijn finale stilistisch aan te passen. Ondanks de kritiek zou dit het standaarddeinde van de opera worden.

Een voortdurende zoektocht

In 2001 ontstond een nieuwe optie voor het einde van *Turandot*: Luciano Berio componeerde voor het Festival de Musica de Gran Canaria een nieuw slot voor de opera. De Italiaanse componist gebruikte, anders dan Alfano, zoveel mogelijk van het door Puccini nagelaten materiaal, en smeedde hieruit met een vernuftige montage-techniek een samenhangend geheel. Berio probeert hierbij Puccini niet na te doen, maar geeft aan het bronmateriaal zijn eigen stilistische vingerafdruk, inclusief muzikale citaten van Wagner, Mahler en Schönberg, Het allesbepalende moment van de kus, waardoor *Turandot* voorgoed verandert, geeft Berio de vorm van een orkestraal tussenspel. Zo krijgt bij hem in muziek gestalte wat bijna niet in woorden kan worden uitgedrukt. En in tegenstelling tot het bombastische, kitscherige slotkoor van Alfano kiest Berio voor een verstild einde; een slot met een vraagteken.

We zullen nooit weten of Puccini zelf de opera uiteindelijk een bevredigend slot zou hebben gegeven en de muziek zou hebben gevonden die de finale als logisch en juist had laten klinken. Maar ergens heeft dat vraagteken ook wel iets aantrekkelijks. Het laat de weg vrij voor dirigenten en regisseurs om hun eigen voorkeuren te volgen: het voorbeeld van Toscanini volgen en te kiezen voor de stilte, een van de twee finales van Alfano met hun nadrukkelijke 'zij leefden nog lang en gelukkig', of het nieuwe slot van Berio dat de toeschouwer ruimte laat voor een eigen interpretatie. Of toch de stoute schoenen aantrekken en een nieuw einde presenteren? De artistieke zoektocht naar een *Turandot* die werkelijk bevredigt blijft zo voortduren.

Tekst: Benjamin Rous

TURANDOT, PUCCINI EN ORIËNTALISME

"Het is heel goed mogelijk dat we, door [de personages uit Gozzi's versie] met *discretie* te handhaven, we een Italiaans element inbrengen dat te midden van zoveel Chinees maniërisme – want dat is wat het is – een vleugje van ons leven en vooral van oprechtheid inbrengt."

– Puccini aan Adami

In een brief aan zijn librettist Adami benoemt Puccini dat de Chinese stof voor Gozzi's toneelstuk wel wat Italiaanse invloeden kan gebruiken, zodat de opera voor het Europese publiek oprechter aandoet. De opmerking geeft blijk van oriëntalisme, waarbij het Oosten louter bekeken en ingezet wordt vanuit een westerse lens.

De term oriëntalisme werd bedacht door de Palestijns-Amerikaanse literatuurwetenschapper Edward Said. In zijn gelijknamige boek *Orientalism* (1978) bekritiseert hij de manier waarop de westerse canonieke literatuur, beeldende kunst, maar ook politieke en academische discoursen het Oosten stereotyperen. De westerse perceptie van het Midden-Oosten, Oost-Azië en Noord-Afrika is namelijk niet onschuldig: volgens Said (re)produceert die steevast vooroordelen die niet gestoeld zijn op de realiteit, maar op een door het Westen gecreëerd idee, dat nauw met machtsverhoudingen en kolonialisme verbonden is.

Als tekenend voorbeeld haalt Said hiervoor de negentiende-eeuwse Franse schrijver Gustave Flaubert aan, die een verslag schreef van zijn reis naar Egypte. Hierin presenteert hij



de Egyptische Kuchuk Hanem als een 'typisch' oosterse vrouw: verleidelijk, ondoorgrondelijk en mysterieus. In deze mannelijke, Europese blik op deze Egyptische vrouw ligt een relatie van macht en dominantie besloten, iets wat Said als kerneigenschap van het oriëntalisme beschouwt. De manier waarop 'de Oriënt' wordt 'veroosterd' aan de hand van zulke imaginaire, racistische en vrouwonvriendelijke verbeeldingen is volgens Said een westerse manier om het Oosten "te domineren, te restructureren en er autoriteit over uit te oefenen" – waardoor het Westen er een blijvende koloniale macht over uit kan oefenen. De verwevenheid van racisme, vrouwonvriendelijkheid en kolonialisme die Said aan het licht bracht zorgde voor een golf van kritische lezingen van de westerse culturele canon.

Madama Butterfly en Turandot

Ook canonieke opera's bleven in de vakliteratuur niet gespaard van kritische analyses die oriëntalistische wereldbeelden blootlegden. Van Puccini werden met name *Madama Butterfly* (1904) en *Turandot* (1926) met een scherpe blik bekeken. *Madama Butterfly* vertelt het verhaal van een Japanse geisha die gebruikt en verlaten wordt door de Amerikaanse luitenant Pinkerton. In analyses wordt vooral de stereotypering van Butterfly als naïeve 'ander' als problematisch gezien. Haar vrouwelijke lichaam, dat eerst wordt bezeten en vervolgens verlaten door een westerling, symboliseert de relatie die Europese schrijvers en componisten hebben met hun oosterse onderwerp.

Dezelfde connectie tussen misogynie en oriëntalisme is te ontwaren in *Turandot*. In dit geval is de vrouwelijke, oosterse 'ander' moeilijker om te bezitten, maar des te meer is dat het absolute hoofddoel van prins Calaf – al vergaat de rest van de wereld, zo zegt hij zelf. Bovendien is Puccini's keuze om de *commedia dell'arte*-personages uit Gozzi's toneelstuk in zijn opera te verwerken als Ping, Pang en Pong ook gebaseerd op zijn westerse perceptie van de Oriënt. Net die eigen perceptie vond Puccini trouwens belangrijk: zo schreef hij naar zijn librettisten dat, hoewel Gozzi de basis moest zijn voor hun tekst, ze vooral baat zouden hebben bij het gebruik van hun eigen verbeeldingskracht – dan pas zou de opera een echt succes worden. Maar net die verbeeldingskracht heeft het toegelaten om de opera te doordringen van problematische ideeën over het Oosten – niet in de laatste plaats in de vorm van stereotiepe namen.

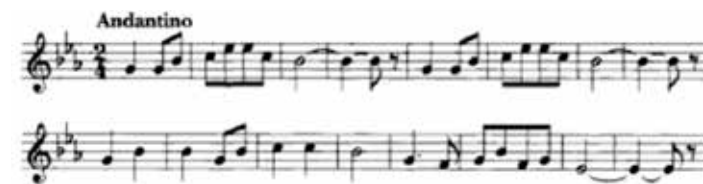
Dat de verbeelding van Puccini en zijn librettisten de oosterse 'anderen' uit de opera kneedt tot stereotiepe beelden van de Oriënt, wordt pas echt duidelijk in de uiteindelijke opvoeringen van Puccini's opera. Zo kwam Opera Philadelphia in 2016 nog in opspraak voor het gebruik van zogenaamde 'yellowface' in een advertentie voor *Turandot*, en wordt ook de pseudo-Chinese pracht en praal in traditionele opvoeringen meer en meer aan de kaak gesteld wegens zijn wrange bijklank: het feit dat *Turandot* eerder een mythisch dan een historisch verhaal vertelt, doet de vraag rijzen waarom de opera traditioneel wordt opgevoerd met gouden juwelen, een wit geschilderde huid, dichtgeknepen ogen en hoog opgetrokken, dunne wenkbrauwen.

Oriëntalisme in de muziek

De muziek van Puccini kan het publiek verblinden voor de meer problematische aspecten van de opera, die niet alleen in het libretto schuilen, maar ook in de muziek, waarin Puccini naar geheel eigen inzichten het Oosten verklankt. Puccini's gebruik van oriëntaalse instrumenten zoals een Chinese gong en een xylofoon kan niet alleen gezien worden als een onschuldige poging om een Chinese sfeer te creëren. Zo worden deze twee instrumenten systematisch gebruikt om het Chinese volk als wreed en barbaars te typeren. Ze zijn te horen aan het begin van de opera, wanneer de Mandarijn het vreselijke decreet voorleest. Vanaf dat moment worden de twee instrumenten geassocieerd met het afhakken van hoofden, iets dat nog meer vorm krijgt wanneer Puccini wat later in de partituur twaalf bassen introduceert die 'selvaggio' – barbaars – moeten worden bespeeld.

Ook Puccini's gebruik van bestaande Chinese melodieën stuit vaak op de kritiek dat die toegeëigende tonen niet tot hun eigen recht komen, maar worden opgenomen in een westerse muzikaal systeem. Waar dit in *Madama Butterfly* gebeurt door de Japanse melodieën telkens opnieuw te laten onderbreken door de westerse tonen van Pinkerton en zijn gevolg, gebeurt dit in *Turandot* eerder door een proces van toe-eigening. Zo gebruikt Puccini het volkslied Mo Li Hua ('de jasmijnbloem') steevast om de aanwezigheid van prinses Turandot te signaleren.

De melodie wordt in de opera meerdere keren getransformeerd en aangepast: wanneer Calaf bijvoorbeeld zijn overwinning op Turandot claimt, eigent hij zich het thema toe dat eerst met de prinses werd geassocieerd. Zo zet hij zijn meesterschap over haar muzikaal kracht bij. In feite doet hij daarmee wat Puccini ook al doet met het Mo Li Hua-liedje – en waarmee hij volgens zijn brief naar Adami zo veel moeite had: de Chinese melodieën zo vervormen naar zijn eigen idee over het Oosten, dat vooral de westerse tonale orde hoorbaar is. In dat opzicht schuilt Puccini's gevoel van ongemak vooral in de moeilijkheid om de Chinese melodieën te 'temmen' – net zoals Calaf Turandot temmen wil – en zo te incorporeren dat zijn eigen meesterschap over de melodieën overeind blijft.



Mo Li Hua-thema

Triomfantelijk slot

Puccini stierf voordat hij de opera kon voltooien. Franco Alfano schreef een triomfantelijk slot voor de opera, dat in deze productie niet wordt uitgevoerd. Bovendien wordt er in Barrie Kosky's regie erkend dat er in de muziek genoeg oriëntalistische elementen terug te vinden zijn die niet hoeven te worden gedupliceerd op het podium. Wat we wél mogen terugvinden op het podium, is een grote spiegel – of meerdere – om onszelf als westers publiek in de ogen te kijken: hoeveel angst en obsessief verlangen koesteren wij voor 'de ander', en tot welke hoogte willen we die domineren?

Tekst: Eline Hadermann

BRONNEN

- Said, Edward. *Orientalism: Western conceptions of of the Orient*. 1995, Penguin Books.
- Liao, Ping-hui. "'Of Writing Words for Music Which Is Already Made': *Madama Butterfly*, *Turandot*, and Orientalism". *Cultural Critique* No. 16 (Autumn, 1990), pp. 31-59, University of Minnesota Press.
- Busher, Rob. "Turandot: Time to call it quits on Orientalist Opera?" *Opera Philadelphia*. <https://www.operaphila.org/backstage/operablog/2016/turandot-time-to-call-it-quits-on-orientalist-opera/>.



DE MASSA

In de regie van Barrie Kosky staat het koor, en daarmee de massa, centraal. De Nobelprijswinnende schrijver Elias Canetti schreef over het fenomeen in zijn cultuurfilosofische studie *Massa en Macht*.

Voor niets is de mens meer beducht dan voor aanraking door iets onbekends. Hij wil zien wat naar hem grijpt, hij wil het herkennen of op zijn minst kunnen thuisbrengen. Overal gaat de mens de aanraking door een vreemd element uit de weg. 's Nachts, of ook gewoon in het donker, kan de schrik om een onverwachte aanraking in paniek ontaarden. Zelfs de kleren waarborgen iemand niet genoeg veiligheid; hoe gemakkelijk zijn ze te verscheuren, hoe gemakkelijk is het niet om tot het naakte, weerloze vlees van de aangevallene door te dringen.

Alle afstanden die de mensen om zich heen geschapen hebben, zijn door deze aanrakingsvrees ingegeven. Men sluit zich in huizen op waarin niemand mag binnenkomen, slechts daarin voelt men zich ten dele veilig. De angst voor de inbreker geldt niet alleen zijn roofzuchtige bedoelingen, ze is ook een vrees voor zijn plotselinge, onverwachte greep uit het donker. De hand, tot klauw gevormd, wordt als symbool voor deze angst altijd weer gebruikt. Relevant is in dit opzicht de dubbele betekenis van het Duitse woord 'angreifen'. Zowel de onschuldige aanraking als de gevaarlijke aanval liggen er in besloten, en iets van het laatste klinkt in het eerste altijd door.

Deze weerzin tegen de aanraking verlaat ons ook niet wanneer we ons onder de mensen begeven. De manier waarop we ons op straat, tussen veel mensen, in restaurants, in treinen en autobussen bewegen, wordt door deze vrees ingegeven. Zelfs daar waar we heel dicht naast anderen staan, ze nauwkeurig kunnen waarnemen en taxeren, vermijden we als het enigszins kan een aanraking met hen. Als we het tegendeel doen hebben we sympathie voor iemand opgevat, en de toenadering gaat dan van onszelf uit.

De promptheid waarmee men zich voor een onopzettelijke aanraking verontschuldigt, de spanning waarin deze verontschuldiging wordt afgewacht, de heftige en soms agressieve reactie wanneer ze uitblijft, de afkeer en haat die men jegens de 'boosdoener' voelt, ook

als men er in het geheel niet zeker van kan zijn dat hij het is – dit hele complex van innerlijke reacties tegen de aanraking door een vreemd element bewijst door zijn buitensporige labiliteit en geprikkeldheid dat het hier iets zeer kwetsbaars betreft dat diep in de mens voortdurend waakzaam is en hem nooit meer verlaat zodra hij de grenzen van zijn persoon eenmaal heeft vastgesteld. Zelfs de slaap, waarin men veel weerlozer is, kan door deze soort van vrees maar al te gemakkelijk worden verstoord.

Alleen in de massa kan de mens van deze aanrakingsvrees worden verlost. Het is de enige situatie waarin deze vrees in haar tegendeel omslaat. Hiertoe is de dichte massa nodig, waarin lichaam tegen lichaam gedrukt is; dicht ook in geestelijke zin, namelijk zo dat men er niet op let wie het is die zich 'opdringt'. Zodra men zich eenmaal aan de massa heeft overgegeven, vreest men haar aanraking niet. In het ideale geval zijn allen aan elkaar gelijk. Er geldt geen enkel verschil, zelfs niet tussen de geslachten. Wie het ook is die zich tegen ons aandrukt, hij is gelijk aan onszelf. Men ondergaat hem zoals men zichzelf ondergaat. Alles speelt zich dan plotseling als binnen één lichaam af. Misschien is dit een van de redenen waarom de massa zich zo compact probeert te maken: ze wil de aanrakingsvrees van de afzonderlijke individuen zo volledig mogelijk kwijtraken. Hoe steviger de mensen tegen elkaar aangedrongen zijn, des te zekerder ze voelen dat ze geen angst voor elkaar hebben.

Uit: Elias Canetti, *Massa en Macht* (1960)



UIT PUCCINI'S BRIEVEN AAN GIUSEPPE ADAMI

In 1928 publiceerde Puccini's vriend en librettist Giuseppe Adami een selectie van Puccini's brieven. Deze brieven, allemaal gericht aan Adami, geven een uniek inzicht in Puccini's creatieve worsteling tijdens het werken aan Turandot.

Voorjaar 1920

Ik heb geen zin om nu naar Milaan te komen. Het is beter dat we elkaar later zien – maar dan moet je wel een opzet voorbereiden. Haast je niet. Je moet er goed over nadenken en er details en versieringen in aanbrengen. Neem Gozzi's *Turandot* als uitgangspunt, maar maak er iets anders van. Ik bedoel... – ik kan het niet uitleggen! Uit onze verbeelding (en die zullen we nodig hebben) moet zoveel moois, aantrekkelijks en gracieus voortkomen dat ons verhaal als het ware een boekje van succes wordt. Maak niet te veel gebruik van de standaardfiguren van het Venetiaanse drama – het moeten clowns en filosofen zijn die hier en daar een grap maken of een mening geven (goed gekozen en op het juiste moment), maar ze moeten niet van het soort zijn dat zich voortdurend opdringt of te veel aandacht opeist.

Voorjaar 1920

Meteen na ontvangst van je expresbrief van vandaag heb ik je in een opwelling een telegram gestuurd, waarin ik het schrappen van de maskers adviseer. Maar ik wil niet dat deze impulsieve actie van mij jou en je intelligentie beïnvloedt. Het is heel goed mogelijk dat we, door ze met *discretie* te handhaven, een Italiaans element brengen dat te midden van zoveel Chinees maniërisme – want dat is wat het is – een vleugje van ons leven en vooral van oprechtheid inbrengt. De scherpe observaties van Pantalone en co. zouden ons terugbrengen tot de realiteit van ons eigen leven. Kortom, doe een beetje wat Shakespeare vaak doet, wanneer hij drie of vier vreemde types in zijn stukken brengt die drinken, schunnige taal uitslaan en kwaadspreken over de koning. Ik heb dit gezien in *The Tempest*, bij de elfen en Ariel en Caliban.

De maskers zouden de opera echter ook kunnen bederven. Stel dat je een Chinees element zou kunnen vinden om het drama te verrijken en de kunstmatigheid ervan te verlichten? Ik kom tot de conclusie dat ik eigenlijk voorlopig zout noch peper toe te voegen heb. Ik laat het aan jou over en moge God in zijn goedheid je inspiratie geven!

Oktober 1921

Turandot gunt me geen rust. Ik denk er voortdurend aan, en ik denk dat we misschien op het verkeerde spoor zitten in de tweede akte. Ik geloof dat het duet de kern van de akte moet vormen. En in zijn huidige vorm lijkt het me niet wat we willen. De oplossing die ik voorstel: in het duet toewerken naar een verhoogd niveau van emotie. Om dat te bereiken denk ik dat Calaf Turandot moet kussen en de ijzige prinses zo moet tonen hoe groot zijn liefde is. Nadat hij haar gekust heeft, met een kus van enkele – lange – seconden, moet hij zeggen: "Niets doet er nu nog toe. Ik ben zelfs bereid te sterven," waarna hij zijn naam in haar oren fluistert. Dan zou je een scène kunnen laten volgen die een pendant is van de gruwelijke opening van de akte met "Laat niemand slapen in Peking". De maskers en misschien ook de ambtenaren en slaven die op de loer lagen hebben de naam opgevangen en schreeuwen hem uit. De schreeuw wordt herhaald en doorgegeven, en Turandot zit in het nauw. Dan, in de derde akte, als alles klaar staat, met beul, etc., zegt ze (tot verbazing van iedereen): "Zijn naam ken ik niet."

Ik denk, kortom, dat dit duet de materie aanzienlijk verrijkt en van een emotioneel gewicht voorziet dat we nu nog niet hebben. Wat denk jij? Bespreek het ook met Simoni. Mijn leven is een marteling omdat ik in deze opera nog niet het kloppende leven en de kracht zie die nodig zijn voor een blijvend succesvol theaterwerk.

November 1921

De eerste akte – en daar ben ik zeker van – is goed. Maar waarom werk je niet verder? We moeten het stuk afmaken, en op een goede manier ook. Ik heb wel een paar ideeën, extravagante misschien, maar niet te versmadden. Het duet! Het duet! Het is het scharnierpunt van alles wat beslissend, levendig en dramatisch is in het stuk.

November 1922

Ik ben zo verdrietig! En ook ontmoedigd. De eerste akte van *Turandot* is klaar, maar ik zie geen enkel lichtpuntje in de donkerte van de rest. Misschien blijft het stuk voor altijd gevangen in een ondoordringbare duisternis. Ik heb het gevoel dat ik dit werk misschien aan de kant moet schuiven. We zitten op het verkeerde spoor voor de rest van de opera. [...] Het duet moet de kern van de handeling zijn. Laat het zo fantastisch mogelijk worden, zelfs al moet je ervoor overdrijven. In de loop van dit grote duet, terwijl de ijzige houding van Turandot geleidelijk smelt, verandert de scène, die een gesloten ruimte kan zijn, langzaam in een open en ruimtelijk decor, verrijkt met fantastische versieringen van bloemen en marmeren traceringen. Daar kunnen de menigte en de keizer met zijn hof, in alle pracht en praal van een belangrijke gelegenheid, staan te wachten om Turandots liefdeskreet te verwelkomen. Ik denk dat Liù helaas geofferd moet worden, maar ik zie niet hoe we dat kunnen doen, tenzij we haar laten sterven onder marteling. En waarom niet? Haar dood zou kunnen helpen om het hart van de prinses te verzachten... Ik word heen en weer geslingerd in een zee van onzekerheid. Dit onderwerp bezorgt me veel onrust. Kwamen jij en Renato maar hierheen!¹ Dan kunnen we erover praten en misschien de hele zaak red- den. Maar als we zo doorgaan: *requiescat Turandot!*

December 1923

Ik heb het duet dringend nodig. Probeer het wat sterker te maken. Behoud de motieven waartoe we besloten hebben en die de essentiële zijn. En als je enkele nieuwe elementen kunt vinden om het interessanter te maken, des te beter.

Januari 1924

We hebben de eerste, tweede en derde versie om aan te werken, en uit deze drie zullen we het grote duet samenstellen. Aangezien we elkaar goed begrijpen en jij zo'n snelle werker bent, zullen we spoedig de definitieve versie produceren. Ik wil wel graag terug naar het idee van interne stemmen om de psychologie te illustreren.

September 1924

We moeten afspreken. Als je hierheen komt, kunnen we de dingen in orde maken. Denk ook nog aan ons eerste idee om interne symbolische stemmen te introduceren om te spreken over bevrijding door de liefde en om daarbij te helpen en aan te moedigen. Het moet een groots duet zijn. Deze twee bijna bovenmenselijke wezens dalen door de liefde af tot het niveau van de mens, en deze liefde moet aan het eind het hele toneel in bezit nemen in een groots orkestraal eerbetoen. Nou, doe je best. Kom op!

10 oktober 1924

Is het echt waar dat ik niet meer zal werken? Dat ik *Turandot* niet meer af zal maken? Er moest nog maar zo weinig gebeuren voor de succesvolle voltooiing van het beroemde duet. Kom, kom, lieve Adamino, doe me dit plezier, doe de grote inspanning om twee of drie uur aan me te wijden en stuur me de teksten die ik nodig heb. Maar doe het zo, dat ze definitief zijn en niet meer teruggestuurd hoeven te worden. Stel me niet teleur!

22 oktober 1924

Wat moet ik je zeggen? Ik maak een verschrikkelijke tijd door. De ellende met mijn keel geeft me geen rust, hoewel de kwelling meer geestelijk dan lichamelijk is.² Ik ga naar Brussel om een bekende specialist te raadplegen. Ik vertrek binnenkort. Ik wacht op antwoord uit Brussel en op Tonio's terugkeer uit Milaan.³ Wordt het een operatie? Of een medische behandeling? Of de dood? Ik kan zo niet langer door. En dan is er nog *Turandot*. De verzen van Simoni zijn goed, en ik denk dat hij precies gedaan heeft wat nodig was en wat ik in mijn hoofd had. De rest van het beroep dat Liù doet op *Turandot* was irrelevant, en ik denk dat je gelijk hebt en dat het duet nu compleet is. Misschien is het wel zo dat *Turandot* te veel spreekt in die passage. We zullen zien – als ik weer aan het werk ga na mijn terugkeer uit Brussel.

1 Renato Simoni was Giuseppe Adami's co-librettist voor *Turandot*.

2 De diagnose kanker was inmiddels gesteld, maar Puccini was hier zelf nog niet van op de hoogte gebracht.

3 Tonio was Puccini's zoon en assistent



Het Koor in repetitie voor *Turandot* | The Chorus in rehearsal for *Turandot*

ARTISTIEK TEAM

LORENZO VIOTTI

Dirigent

Lorenzo Viotti is sinds september 2021 chef-dirigent van De Nationale Opera en het Nederlands Philharmonisch Orkest. De jonge Frans-Zwitserse dirigent is een van de rijzende sterren in de wereld van opera en het symfonische repertoire. In 2017 werd hij uitgeroepen tot 'beste nieuwkomer' tijdens de International Opera Awards. Hij dirigeerde aan de operahuizen van onder meer Zürich, Frankfurt, Hamburg, Wenen, Parijs en Milaan. Verschillende prestigieuze orkesten, waaronder het Koninklijk Concertgebouworkest, Gewandhausorchester Leipzig en het Royal Philharmonic Orchestra stonden al onder zijn leiding. Bij De Nationale Opera dirigeerde hij eerder de double bill *Cavalleria rusticana / Pagliacci*, *Der Zwerg* en *Missa in tempore belli*. Ook de eerste opera van de driejarige Puccini-cyclus, *Tosca*, viel onder zijn muzikale leiding.

BARRIE KOSKY

Regie

De Australisch-Duitse regisseur Barrie Kosky is een van de meest gevraagde regisseurs in de opera- en theaterwereld. Zijn regies waren onder meer te zien bij de Wiener Staatsoper, Royal Opera House Londen, Opernhaus Zürich, Opéra national de Paris, de Bayerische Staatsoper München en de Salzburger Festspiele en het Festival d'Aix-en-Provence. Sinds 2012 is hij intendant en chef-regisseur van de Komische Oper Berlin, een functie die hij tot het einde van het theaterseizoen 2021-2022 heeft

vervuld. Bij De Nationale Opera regisseerde hij eerder Glucks *Armide* (2013). Vorig jaar keerde Kosky terug naar Amsterdam voor een driejarige Puccini-cyclus, waarvan *Tosca* de eerste was. Na *Turandot* volgt *Il trittico*.

MICHAEL LEVINE

Decor

De Canadese decor- en kostuumontwerper Michael Levine is afgestudeerd aan The Central School of Art and Design London en werkt al meer dan 35 jaar internationaal voor opera- en theaterproducties. Hij werkte eerder samen met regisseurs als Deborah Warner, Claus Guth, Andreas Homoki, Barrie Kosky, Ted Huffman, en Robert Carsen. Bij De Nationale Opera maakte hij eerder het decorontwerp voor *Hänsel und Gretel* (Lotte de Beer, 2015), *Die Zauberflöte* (Simon McBurney, 2012), en *A Dog's Heart* (Simon McBurney, 2010). In 2019 ontving hij de Dora Award voor Outstanding Scenic Design and Costume Design voor *Jevgeni Onjegin* (Canadian Opera Company) en in 2020 werd een productie waar hij aan meewerkte, *Billy Budd* (Royal Opera House), bekroond met een Olivier Award.

VICTORIA BEHR

Kostuums

Victoria Behr werd geboren in Koblenz, Duitsland, en studeerde kostuumontwerp in Hamburg. Na haar afstuderen in 2003 assisteerde ze bij kostuumontwerpen voor verschillende theaters om uiteindelijk in 2008 als freelance kostuumontwerpster te

beginnen. Sindsdien werkt ze samen met regisseurs zoals Antu Romero Nunes, Herbert Fritsch en Barrie Kosky in theaters in heel Europa. Behr werd vijf keer uitgeroepen tot 'Kostuumontwerper van het jaar' door Theater Heute, een toonaangevend Duits tijdschrift, en in 2013 bekroonde het tijdschrift Opernwelt haar met dezelfde prijs. Bij De Nationale Opera ontwierp ze eerder de kostuums voor *La bohème* (2014).

ALESSANDRO CARLETTI

Licht

De Italiaan Alessandro Carletti begon zijn carrière eind jaren '90 bij het Rossini Opera Festival in Pesaro, waar hij ervaring in operaproducties opdeed. Samenwerkingen met verschillende regisseurs volgden, waaronder met Damiano Michieletto, Barrie Kosky, Lotte de Beer, Daniele Abbado, Silvia Paoli en John Turturro. Carletti ontwierp onder meer de belichting voor *Don Carlo* (Wiener Staatsoper), *Nabucco* (Royal Opera House Londen) en *Un ballo in maschera* (La Scala in Milaan). Hij won de Knight of Illumination Award 2015 voor zijn werk aan *Guillaume Tell* (Royal Opera House). Bij De Nationale Opera ontwierp Carletti eerder de belichting voor *Il viaggio a Reims* (2015) en *Rigoletto* (2017).

OTTO PICHLER

Choreografie

De Oostenrijkse choreograaf Otto Pichler studeerde aan de Balletschool van het Landestheater Salzburg en de Performing Arts School van het Theater an der Wien. Na zijn

toneelcarrière begon hij als choreograaf en regisseur voor opera, operette, musical en toneel. Tot zijn choreografieën voor operaproducties behoren *Der Ring des Nibelungen* (Opéra national de Paris), *Penthesilea* en *Die Fledermaus* (Semperoper Dresden), *Oorlog en vrede*, *L'elisir d'amore* en *Turandot* (Oper Köln), *Orfeo ed Euridice* (Staatstheater Wiesbaden), *Ezio* (Schwetzingen Festival) en *Mitridate, re di Ponto* (Salzburger Festspiele). Bij De Nationale Opera verzorgde hij eerder de choreografie voor *La forza del destino* (2017).

EDWARD ANANIAN-COOPER

Koordinator

De Australisch-Belgische Edward Ananian-Cooper studeerde koor- en orkestdirectie aan de Sibelius Academie in Helsinki. Hij won in 2017 de tweede prijs in de Northern Choir Conducting Competition in Denemarken, en is vervolgens regelmatig te gast geweest bij verschillende koren en ensembles. Sinds 2018 was hij vaste gastdirigent bij het Deens Radio Koor en artistiek leider van het koor van de Opéra de Limoges. In september 2022 is hij begonnen als artistiek leider van het Koor van De Nationale Opera.

ZANGERS

TAMARA WILSON

La principessa Turandot

De Amerikaanse sopraan Tamara Wilson oogst internationale erkenning voor haar interpretaties van Verdi, Mozart, Strauss en Wagner, en is bekroond met de prestigieuze Richard Tucker Award. Andere recente onderscheidingen zijn een Olivier Award-nominatie en de Grand Prize in de jaarlijkse Francisco Viñas Competition. Ze zong onder meer Leonora in *Il Trovatore* (Lyric Opera of Chicago), Desdemona in *Otello* (Canadian Opera Company), de titelrol in *Ariadne auf Naxos* (Teatro alla Scala) en Chrysothemis in *Elektra* (Opernhaus Zürich).

DNO-debuut

MARCEL REIJANS

L'imperatore Altoum

De Nederlandse tenor Marcel Reijans treedt op in de grote operahuizen in Europa en de Verenigde Staten. Hij beheerst een divers en uitgebreid repertoire, waaronder de rollen van Erik in *Der fliegende Holländer*, Narraboth in *Salome*, Matteo in *Ara-bella*, Max in *Der Freischütz*, Tamino in *Die Zauberflöte* en Anatol in *Vanessa*. Marcel Reijans zong vele rollen bij De Nationale Opera waaronder Don Ottavio in *Don Giovanni*, Jaquino in *Fidelio*, Narraboth in *Salome* en Raaff in *Raaff*. Daarnaast is hij hoofd van de zangfaculteit van Codarts Rotterdam.

LIANG LI

Timur (2, 4, 6, 9, 17, 21, 23, 28 en 30 dec)

De Chinese bas Liang Li is een

veelgevraagd zanger op de internationale operapodia. Op zijn repertoire prijken rollen als König Marke in *Tristan und Isolde*, Il Commendatore in *Don Giovanni*, Fiesco in *Simon Boccanegra*, Filippo in *Don Carlo* en Zaccharia in *Nabucco*. Hij zong onder meer bij het National Center of Performing Arts in Beijing, Opéra national de Paris, Deutsche Oper Berlin, Semperoper Dresden en Staatsoper Stuttgart, waar hij tien jaar lang lid was van het solistenensemble en in 2016 tot Kammersänger benoemd werd. DNO-debuut

ALEXEI KULAGIN

Timur (12, 14 en 25 dec)

Alexei Kulagin behaalde zijn diploma zang aan het conservatorium van St. Petersburg. Hij vertolkte al meer dan 25 belangrijke basrollen, waaronder Koning René en Bertrand in *Iolanta*, Sobakin in *De Tsarenbruid*, Gremin in *Jevgeni Onjegin*, Simone in *Gianni Schicchi*, Masetto in *Don Giovanni* en Angelotti in *Tosca*. Kulagin verscheen op belangrijke podia zoals Gran Teatre del Liceu, de Hongaarse Staatsopera en het Bolshoi Theater, waar hij in 2019 deelnam aan het Young Artist Program. In 2022 maakte hij deel uit van het Young Singers Project van de Salzburger Festspiele. DNO-debuut

NAJMIDDIN MAVLYANOV

Il principe ignoto (Calaf) (2, 6, 9, 17, 21 en 28 dec)

De Oezbekistaanse tenor Najmiddin Mavlyanov studeerde aan het conservatorium van Tashkent, waarna hij in 2010 lid

werd van het ensemble van het Stanislavski en Nemirovich-Danchenko theater in Moskou. Daar zong hij onder meer Don Alvaro (*La forza del destino*), Alfredo (*La traviata*), Don José (*Carmen*), Hoffmann (*Les contes d'Hoffmann*), Rodolfo (*La bohème*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Radames (*Aida*), Hermann (*Pique dame*) en Cavaradossi (*Tosca*). Vooral deze laatste rol bracht hem naar verschillende belangrijke operahuizen, zoals The Royal Opera House, Deutsche Oper Berlin, The Metropolitan Opera, en Semperoper Dresden. DNO-debuut

MARTIN MUEHLE

Il principe ignoto (Calaf) (4, 12, 14, 23, 25 en 30 dec)

De Duits-Braziliaanse tenor Martin Muehle maakte van 2013 tot 2015 deel uit van het solistenensemble van Nationaltheater Mannheim, waar hij onder meer Faust (*La damnation de Faust*), Gabriele Adorno (*Simon Boccanegra*), de titelrol in *Lohengrin*, Pinkerton (*Madama Butterfly*) en Calaf zong. Recent maakte Muehle nog zijn huisdebuut bij Oper Frankfurt als Des Grieux in *Manon Lescaut*, en zijn roldebuut als Otello bij de Staatsoper Hannover. Verder zong hij rollen als Don José (*Carmen*) in Keulen, en de titelrol in *Andrea Chénier* in Deutsche Oper Berlin.

DNO-debuut

KRISTINA MKHITARYAN

Liù (2, 6, 9, 17, 21 en 28 dec)

De Russische sopraan Kristina Mkhitarian maakte haar internationale debuut bij Den

Norske Opera en zong rollen als Violetta (*La traviata*) bij de Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper, Palm Beach Opera, ROH Muscat in Oman en bij de Opera di Roma. Verder heeft Mkhitarian rollen als Lauretta (*Gianni Schicchi*) vertolkt bij de Metropolitan Opera en de Koninklijke Deense Opera. Ook zong ze rollen als Gilda in *Rigoletto* (Opera Australia, Staatsoper Hamburg), Leïla in *Les pêcheurs de perles* (Grand Théâtre de Genève) en Armida in *Rinaldo* in Glyndebourne. Bij De Nationale Opera zong ze eerder de rol van Eritea in een productie van *Eliogabalo*.

JULIANA GRIGORYAN

Liù (4, 12, 14, 23, 25 en 30 dec)

De Armeense sopraan Juliana Grigoryan won eerder dit jaar de Eerste Prijs en de Publieksprijs bij de gerenommeerde Operalia-zangcompetitie. Ze begon haar carrière in haar thuisland Armenië, waar ze onder meer zong in Bachs *Magnificat*, de *Negende Symfonie* van Beethoven en de rol van Zemphira in Rachmaninovs opera *Aleko*. In het seizoen 2022-23 maakt ze verschillende belangrijke huis- en roldebuten, waaronder de titelrol in *Rusalka* bij Teatro alla Scala en Mimì in *La bohème* bij het Ravenna Festival. DNO-debuut

GERMÁN OLVERA

Ping / Un mandarino

De Mexicaanse bariton Germán Olvera maakte in 2013 zijn operadebuut bij de Mexicaanse Nationale Opera als Escamillo in *Carmen*. Andere operarollen waren onder meer Eisenhardt (*Die Soldaten*), Girolamo

(*Bomarzo*), Malatesta (*Don Pasquale*) en Silvio (*I Pagliacci*) voor gezelschappen als Teatro Real, Nederlandse Reisopera, Liceu Barcelona, Opera de Oviedo en Palau de les Arts Valencia. In 2019 trad Germán toe tot het ensemble van de Staatsoper Hannover, waar hij onder meer *Don Giovanni*, Escamillo (*Carmen*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Belcore (*L'elisir d'amore*), Marcello (*La bohème*) en Graaf Almaviva (*Le nozze di Figaro*) heeft vertolkt. Met deze laatste rol maakte Olvera ook zijn debuut op het Glyndebourne Festival.
DNO-debuut

YA-CHUNG HUANG

Pang

De Taiwanese tenor Ya-Chung Huang maakt deel uit van het ensemble van de Deutsche Oper Berlin. Hij zong er onder meer Mime in *Das Rheingold* en in *Siegfried*, evenals David in een nieuwe productie van *Die Meistersinger von Nürnberg*. Dit seizoen maakt hij zijn debuut bij het Theater an der Wien als de Schoolmeester in een nieuwe productie van *Het sluwe vosje*, geregisseerd door Stefan Herheim en zingt hij de rol van Eerste jood in *Salome* (Bayerische Staatsoper). Onlangs vertolkte Ya-Chung de rol van Bardolfo in *Falstaff* voor zijn debuut in de Staatsoper Hamburg. Andere recente optredens waren debuten in de Komische Oper in Berlijn in *De Neus* en het Landestheater Niederbayern (Loge in *Das Rheingold*).
DNO-debuut

LUCAS VAN LIEROP

Pong

De Nederlands-Canadese tenor Lucas van Lierop maakte van 2018 tot 2020 deel uit van De Nationale Opera Studio in Amsterdam. Bij De Nationale Opera zong hij eerder Paulino in Cimarosa's *Il matrimonio segreto*, Joe Cannon in John Adams' *Girls of the Golden West*, Heinrich der Schreiber in Wagners *Tannhäuser* o.l.v. Marc Albrecht, Abdallo in *Nabucco*, Basilio in Mozarts *Le nozze di Figaro*, Man Ray in Willem Jeths' *Ritratto*, Orphée in *O|A|E* van Robin Coops, Spoletta in Puccini's *Tosca* en Der Schneider in Engelbert Humperdincks *Königskinder*.



Najmiddin Mavlyanov (Calaf)

PRODUCTIETEAM

Assistent-dirigent

Boudewijn Jansen

Junior assistent-dirigent

Giuseppe Mengoli

Assistent-regisseur

Astrid van den Akker

Junior assistent-regisseur

Noah van Renswoude

Assistent-choreograaf

Klevis Elmazaj

Avondregie

Astrid van den Akker

Noah van Renswoude

Stagiair regie

Inge-Vera Lipsius

Repetitoren

Peter Lockwood

Ernst Munneke

Taalcoach

Marco Canepa

Taalcoach koor

Valentina di Taranto

Assistent-koordirigent

Ad Broeksteeg

Voorstellingsleiding

Marie-José Litjens

Roland Lammers van Toorenborg

Niek Stroomer

Sanne Tukker

Artistieke planning

Emma Becker

Productieleider orkest

Frouke Terpstra

Assistent decorontwerper

Yannick Verweij

Assistent kostuumproductie

Jojanneke Gremmen

Eerste toneelmeester

Peter Brem

Eerste belichter

Peter van der Sluis

Eerste rekwisiteurs

Peter Paul Oort

Remco Holleboom

Special Effects

Ruud Sloos

Koen Roggekamp

Eerste kleder

Sandra Bloos

Eerste grimeur

Salome Bigler

Geluidstechnici

David te Marvelde

Florian Jankowski

Dramaturgie

Laura Roling

Titelregie

Eveline Karssen

Bediening boventiteling

Jan Hemmer

Productievoorbereider

Sieger Kotterer

Productieleiding

Joshua de Kuyper

KOOR VAN DE NATIONALE OPERA

Sopranen

Esther Adelaar

Patricia Atallah

Diana Axentii

Lisette Bolle

Bernadette Bouthoorn

Else-Linde Buitenhuis

Jeanneke van Buul (solo)

Caroline Cartens

Zane Danga

Anna Emelianova

Melanie Greve

Deasy Hartanto

Frédérique Klooster

Oleksandra Lenyshyn

Simone van Lieshout

Tomoko Makuuchi (solo)

Vida Maticic Malnarsic

Elizabeth Poz

Janine Scheepers

Jannelieke Schmidt

Kiyoko Tachikawa

Claudia Wijers

Alten

Irmgard von Asmuth

Maaïke Bakker

Elsa Barthas

Ellen van Beek

Anneleen Bijnen

Rut Codina Palacio

Johanna Dur

Valérie Friesen

Yvonne Kok

Fang Fang Kong

Carlijn Kooijmans

Maria Kowan

Myra Kroese

Liesbeth van der Loop

Itzel Medecigo

Maaïke Molenaar

Emma Nelson

Sophia Patsi

Carla Schaap

Irina Scheelbeek-Bedicova

Klarijn Verkaart

Ruth Willemse

Tenoren

Thomas de Bruijn

Wim Jan van Deuveren

Frank Engel

Milan Faas

Ruud Fiselier

Cato Fordham

Livio Gabbrielli

John van Halteren

Robert Kops

Roy Mahendratha

Tigran Matinyan

Frank Nieuwenkamp

Sullivan Noulard

Martin van Os

Richard Prada

Mitch Raemaekers

Mirco Schmidt

Raymond Sepe

François Soons (solo)

Julien Traniello

Jeroen de Vaal

Bert Visser

Rudi de Vries

Bassen

Ronald Aijtink

Bora Balci

Nicolas Clemens

Emmanuel Franco

Jeroen van Glabbeek

Jan Willem van der Hagen

Julian Hartman

Agris Hartmanis

Hans Pieter Herman

Sander Heutinck

Tom Jansen

Michal Karski

Richard Meijer

Matthijs Mesdag

Maksym Nazarenko

Wojtek Okraska

Christiaan Peters

Hans Pootjes

Matthijs Schelvis

Jaap Sletterink

Ian Spencer

René Steur

Rob Wanders

NIEUW AMSTERDAMS KINDERKOOR

Onderdeel van Nieuw Vocaal Amsterdam

Alessia Letz
Alice Chatron-Bennett
Anaís Matias Khmelinskaia
Barbara Klee
Bram de Bree
Calla Kemper
Dimitri Bos
Eden Vos
Eva Thijs
Helena Huipe
Helena Jeremiasse
Iris Thijs
Jonathan Lever
Kate van den Broek
Lavinia Weststeijn
Lena Koedam
Lidewij Nieuwenhuizen
Lieneke Homan
Linde Bijvoet
Líva Ririassa
Lois Nollet
Luzia Keuzenkamp
Mara Jacobs
Max Munnecom
Natasja Provily
Nora van den Nieuwenhof
Rhinja Simons
Sanne Mostert
Sarah Lever
Sophia Habashi
Zeynep Ayar

DANSERS

Rachele Chinellato
Lili Kok
Sho Nakasatomi
Renzo Popolizio
Valentin Quitman
Guillaume Rabain
Teresa Royo
Alicia Verdú Macián

FIGURATIE

Alaaedin Baker
Andrea James Child
Frans Dam
Bronwyn Henebury
Lidiane Morena
Federica Panariello
Rowin Prins
Evgenia Rubanova
Floor Scholten
Alexey Shkolnik
Anton van der Sluis
Sien Vanderostijne
Joy Verberk
Lotte Aimée de Weert
Liza Zhukova

NEDERLANDS PHILHARMONISCH ORKEST

Eerste viool

Vadim Tsibulevsky
Saskia Viersen
Camille Joubert
Paul Reijn
Anuschka Franken
Henrik Svahnström
Marina Malkin
Mascha van Sloten
Derk Lottman
Stephanie van Duijn
Valentina Bernardone
Tessa Badenhoop
Marieke Kosters
Sandra Karres
Catharina Ungvari

Tweede Viool

David Peralta Alegre
Marlene Dijkstra
Charlotte Basalo
Vázquez
Jarmila delaporte
Marieke Boot
Lilit Poghosyan
Grigoryants
Eva de Vries
Karina Korevaar
Jeanine van
Amsterdam
Anita Jongerman
Floortje Gerritsen
João Filipe Farinha
Fernandes
Wiesje Nuiver

Altviool

Dagmar Korbar

Laura van der Stoep
Odile Torenbeek
Stephanie Steiner
Suzanne Dijkstra
Ernst Grapperhaus
Michiel Holtrop
Avi Malkin
Karen de Wit
Anna Smith

Cello

Ilia Laporev
Douw Fonda
Anjali Tanna
Rik Otto
Nitzan Laster
Carin Nelson
Atie Aarts
Emma Kroon
Sebastian Koloski

Contrabas

Luis Cabrera Martin
Mario Torres
Valdivieso
Gabriel Abad Varela
Julien Beijer
Larissa Klipp
Antonio Muedra
Ventura
Dobril Popdimitrov

Fluit

Leon Berendse
Liset Pennings
Eva Vennekens

Hobo

Jeroen Soors
Maria Teresa
Martinez Risueño
Vincent van Wijk

Klarinet

Leon Bosch
Maria du Toit
Herman Draaisma

Saxofoon bühne

Juan Manuel
Dominguez
Carlos Gimenez
Martinez

Fagot

Margreet Bongers
Dymphna van
Dooremaal
Jaap de Vries

Hoorn

Fokke van Heel
Fred Molenaar
Miek Laforce
Stef Jongbloed

Trompet

Gertjan Loot
Jeroen Botma
Marc Speetjens

Trompet bühne

Andreu Vidal Siquier
Sven Berkelmans

Tiago Abranchez
Baeza
Anneke Romeijn
Abigail Rowland
Rianne Schoemaker

Trombone

Harrie de Lange
Wim Hendriks
Wouter Iseger
Marijn Migchielsen

Trombone bühne

Wilco Kamminga
Joao Mendes
Canelas
Reinaldo Donoso
Pizarro

Pauken

Theun van Nieuwburg

Slagwerk

Matthijs van Driel
Diego Jaen Garcia
Lennard Nijs
Andrea Tiddi
Bence Csepeli

Slagwerk bühne

Wilbert Grootenboer

Harp

Sandrine Chatron
Jaïke Bakker

Celesta

Celia Garcia Garcia

DE NATIONALE OPERA

De Nationale Opera staat bekend om haar diverse programmering van zowel klassieke als moderne opera's en het constant hoge niveau van haar voorstellingen. Met vernieuwende producties, speciaal voor De Nationale Opera gecomponeerde werken en een frisse blik op bekend repertoire wordt de kunstvorm levendig gehouden voor de toekomst. Sinds september 2018 is Sophie de Lint directeur van De Nationale Opera.

Het gezelschap werd opgericht in december 1964 en maakte een ontwikkeling door van repertoiregezelschap naar stagionegezelschap. Dat betekent dat De Nationale Opera geen vast ensemble heeft en dat er gemiddeld één opera per maand te zien is. Hiervoor worden gastsolisten en afzonderlijke artistieke teams aangetrokken. Geld komen coproducties tot stand met gerenommeerde internationale operagezelschappen.

KOOR VAN DE NATIONALE OPERA

Het vaste Koor van De Nationale Opera bestaat uit 50 zangers en wordt regelmatig aangevuld met extra koorleden voor de grote producties. Het Koor van De Nationale Opera heeft al heel wat mijlpalen op zijn naam staan, waaronder *Saint François d'Assise*, *Lady Macbeth van Mtsensk*, *Boris Godoenov*, *La Juive*, *Les Troyens*, *Jevgeni Onjegin*, *Parsifal*, *De legende van de onzichtbare stad Kitesj*, *La forza del destino*, *Das Floß der Medusa*, *Oedipe*, *Tannhäuser*, *Nabucco* en *Carmen*, evenals concerten van *Der fliegende Holländer* in Rotterdam, Parijs en Dortmund en Poulencs *Gloria* in het Concertgebouw. Van 2014 tot het voorjaar van 2021 was Ching-Lien Wu artistiek leider van het Koor van De Nationale Opera. Sinds september 2022 is Edward Ananian-Cooper artistiek leider van het Koor.

NIEUW AMSTERDAMS KINDERKOOR

Onderdeel van Nieuw Vocaal Amsterdam

Nieuw Amsterdams Kinderkoor is onderdeel van de zangopleiding Nieuw Vocaal Amsterdam (NVA) en sinds 2016 de vaste kinderkoor-partner van Nationale Opera & Ballet (NO&B). NVA en NO&B werken er met elkaar aan om kinderen en jongeren muzikaal het beste uit zichzelf te laten halen. Samen verzorgen ze educatiedagen waarin jaarlijks bijna 200 kinderen worden opgeleid voor het opera-vak. NVA heeft een uitgekiend educatief systeem, waarmee kinderen in korte tijd een hoog niveau van zang en spel kunnen bereiken. De twintig koren van NVA treden veelvuldig op in binnen- en buitenland en behaalden op internationale concoursen verschillende prijzen. NVA wil dat alle kinderen die dat willen kunnen zingen en organiseert daarom sinds 2021 op diverse plaatsen in Amsterdam het Leerkoor, in samenwerking met Leerorkest Nederland.

NEDERLANDS PHILHARMONISCH ORKEST

Het Nederlands Philharmonisch Orkest is, samen met het Nederlands Kamerorkest, sinds 1985 vaste orkestpartner van De Nationale Opera en wordt internationaal gerekend tot de beste operaorkesten. Ieder seizoen speelt het orkest het merendeel van de operaproducties in Nationale Opera & Ballet. Het Nederlands Philharmonisch Orkest verzorgt in Het Concertgebouw een veelzijdige concertprogrammering en speelt daarnaast in andere Nederlandse concertzalen, op buitenlandse podia en festivals. In de afgelopen seizoenen boekte het Nederlands Philharmonisch Orkest bij De Nationale Opera door pers en publiek bejubelde successen. Lorenzo Viotti is sinds september 2021 chef-dirigent van het orkest.

STEUN DE NATIONALE OPERA

De Nationale Opera brengt al decennia bijzondere muziektheatervoorstellingen van het allerhoogste niveau. Met grote gedrevenheid en artistieke durf werken we aan producties waarin we traditie en vernieuwing samensmeden. Dat bezorgt ons al vele jaren nationale en internationale faam.

We zijn artistiek en zakelijk kerngezond en om dat te blijven, hebben we uw steun nodig. Natuurlijk door onze voorstellingen te blijven bezoeken, maar – indien mogelijk – ook door middel van een financiële bijdrage. Met uw steun kunnen wij spraakmakende producties van het allerhoogste niveau blijven maken. Voorstellingen die u verrassen, raken en inspireren!

Meer weten?

Voor meer informatie over de mogelijkheden, fiscale aspecten en/of het opvragen van de brochure kunt u contact opnemen met Marthe Seydel via steun@operaballet.nl of 06 2802 3446, of kijken op operaballet.nl/steun-ons.

STEUN
OPERA
&
BALLET



DE NATIONALE OPERA DANKT

SUBSIDIËNTEN



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

Gemeente
Amsterdam

HOOFDSPONSOR NATIONALE OPERA & BALLET

HOUTHOFF

PARTICULIEREN NATIONALE OPERA & BALLET FONDS

Vrienden en Geefkringleden van De Nationale Opera, Patrons en Young Patrons van Nationale Opera & Ballet

NO&B BUSINESS LOUNGE LEDEN

Houthoff, ING, Loyens & Loeff, De Nederlandsche Bank, SPIE Nederland B.V., Snippe Projecten B.V., Endymion Amsterdam, Commenda Family Office, Rodriguez B.V., McKinsey & Company, Höcker Advocaten, 1nergiek, Netvlies, Odgers Berndtson, QA Consulting

PARTNERS

American Express, Matrix Fitness, BOOZTR



LEADERSHIP MASTERCLASS

De afgelopen twee en een half jaar hebben bewezen dat uitdagende tijden nieuwe kansen kunnen bieden, en dat stilstand vooruitgang niet hoeft uit te sluiten. Er is ruimte ontstaan voor nieuwe inzichten en mogelijkheden om op persoonlijk en professioneel vlak te groeien, en we hebben de potentie van online samenwerkingen verder kunnen onderzoeken. Samen met Nationale Opera & Ballet heeft Houthoff een aantal masterclasses samengesteld die focussen op leidinggeven op afstand.

Goed leiderschap vraagt om aanpassingsvermogen, iedere situatie vraagt om een andere benadering. Toch is er een essentieel element in leiderschap dat altijd van belang is: focus. Matthew Rowe, muzikaal leider van Het Nationale Ballet en chef-dirigent van Het Balletorkest, deelt de leiderschapstechnieken en -ervaringen die hem hebben geholpen om zijn team succesvol door de crisis te loodsen.



Bekijk de masterclass op [YouTube](#).

HOUTHOFF

Hoofdsponsor van Nationale Opera & Ballet
Houthoff.com



IN A NUTSHELL



Giacomo Puccini

GIACOMO PUCCINI

With *Turandot*, Puccini was treading new ground both stylistically and in terms of content. As the starting point for his opera, he chose a fairy tale by Venetian playwright Carlo Gozzi about a cold and cruel Chinese princess and the man who eventually wins her heart. Adapting the work for the opera stage proved no easy feat: over a four-year period, Puccini and his librettists Giuseppe Adami and Renato Simoni continued running into dramaturgical obstacles. The opera's final duet, in particular, presented many challenges. When Puccini died on 29 November 1924, due to complications

while being treated for throat cancer, he left his opera unfinished.

- ▶ Read more about the creative process and the ending of the opera on page 64
- ▶ Read a selection from Puccini's letters to his librettist Giuseppe Adami on page 76



Les mille et un jours

TURANDOT

The story of princess Turandot is not an invention of Carlo Gozzi, but can be traced back to Persian poetry from the 12th century. In 1710, the French orientalist François Pétis de la Croix introduced the story to Western Europe in his collection of stories *Les mille et un jours* (A thousand and one days).

- ▶ Read about the different versions of the story of Turandot on page 56



ORIENTALISM

Puccini never went to China. He collected a few Chinese melodies, which he reworked into his composition, but ultimately *Turandot* presents a thoroughly Western, clichéd and not entirely unproblematic version of China. Puccini's approach and representation of Chinese culture is a clear example of what Edward Said defined as Orientalism, in which the East is viewed and exoticised through a Western lens.

- ▶ Read more about Orientalism and *Turandot* on page 69



Barrie Kosky

A COLLECTIVE DREAM

Director Barrie Kosky chooses to relegate the orientalism of the opera "to the orchestra pit", and move into a different direction on the stage. He presents the opera as a feverish dream, in which Turandot is a projection of collective fears and desires. Kosky: "In the opera's libretto, you will find many references to sleep, dreams and insomnia. A case in point is that the work's most iconic aria is 'Nessun dorma' (No one sleeps). That is the kind of dream state that is central to my interpretation: restless, incoherent and frightening."

- ▶ Read the interview with Barrie Kosky on page 61

THE STORY

Princess Turandot challenges any prince, who dares to vie for her hand in marriage, to solve three impossible riddles. A bloody execution awaits those who fail. Far from being deterred by the threat of death, potential suitors continue to announce themselves.

Prince Calaf too becomes enchanted by Turandot and will do anything to win her hand. Even his elderly father Timur and the loyal servant girl Liù, who is secretly in love with him, are unable to change his mind.

Calaf manages to answer the three riddles correctly. When Turandot refuses to accept his victory, Calaf offers Turandot a challenge of his own: If she can learn his name by dawn, he will forfeit his life.

The city's inhabitants desperately try to find out the name of the mysterious prince. On Turandot's instruction they capture Timur and Liù. Liù is tortured, but she remains silent, refusing to reveal Calaf's name. She then grabs a dagger and kills herself.



TIMELINE



Haft Peykar

TWELFTH CENTURY AD

Stories about the cold-hearted princess, Turandokht ('daughter of Turan'), who challenges suitors to solve riddles, appear for the first time in Persian poetry, namely in *Haft Peykar* ('Seven beauties') by the poet Nezami and *JJavāmi' al-hekāyāt* ('Collection of stories') by Mohammed 'Aufi.

1710

The French Orientalist François Pétis de la Croix publishes a five-volume collection of stories entitled *Les mille et un jours* ('Thousand and One Days'). It is unclear now how much of this work was a translation by Pétis de la Croix from an existing collection, and how much he wrote himself. One of the stories is the 'Tale of Prince Calaf and the princess of China'.



François Pétis de la Croix



Carlo Gozzi

1762

Premiere of the play *Turandot* by the dramatist Carlo Gozzi (1720-1806), in which the oriental subject matter is combined with the traditions of *commedia dell'arte*. In five long acts, the theme of the battle of the sexes is interwoven with a multitude of subplots and comic intermezzos. To give a Venetian touch, Gozzi added four masks (stock characters) from the *commedia dell'arte* tradition: Pantalone, Brighella, Truffaldino and Tartaglia. In Puccini's opera, they became the three characters Ping, Pang and Pong. Gozzi's *Turandot* prefers to die rather than become tied to a man, but she relents when Calaf threatens to commit suicide. In the finale, *Turandot* admits she was stubborn, and she begs forgiveness from the men in the play, but above all from the audience.

1802

Turandot, Prinzessin von China by Friedrich Schiller premieres in the Hoftheater in Weimar. It is an adaptation of Gozzi's play, with

distinct Romantic influences. Schiller has downplayed the *commedia dell'arte* elements and refined the character of *Turandot*, turning her into a heroine who stands up for her ideals of pride and liberty. Indeed, her first words are, "I am not cruel. I merely want to live in freedom. I don't want to belong to anyone else." Schiller pays considerable attention to her inner struggle, which makes her change-of-mind at the end more plausible.



Friedrich Schiller

1924

On 29 November 1924, Puccini dies in Brussels at the age of 66 after an operation for throat cancer. He leaves his final opera, *Turandot*, unfinished. He and his librettists had made extensive use of the plays by Gozzi and Schiller, but many new elements were added, including the character Liù, who sacrifices herself to keep Calaf's name a secret. Puccini did not get further than Liù's death with his composition. It is known that he had a grand love duet in mind for *Turandot* and Calaf, but he was never able to commit it to paper.



Turandot, Dutch National Opera 2010



Poster for the de premiere of *Turandot* in 1926

1926

On 25 April 1926, *Turandot* premieres in the Teatro alla Scala in Milan. After the final bars composed by Puccini, the conductor Arturo Toscanini lays down his baton. On

the following evenings, the end is performed that the composer Franco Alfano wrote at the behest of Puccini's publisher Ricordi — although Toscanini cuts about a quarter of Alfano's composition.

2001

The Italian composer Luciano Berio writes a new ending to the opera. This version was performed with Dutch National Opera in June 2002, with the Royal Concertgebouw Orchestra conducted by Riccardo Chailly. The director was Nikolaus Lehnhoff. The production was revived in 2010.

2022

In their new production of *Turandot* for Dutch National Opera, conductor Lorenzo Viotti and stage director Barrie Kosky make the unusual decision to use neither the Alfano ending nor the Berio ending. Instead, they opt for a different, non-musical solution for the conclusion of the performance.



Alexei Kulagin (Timur) & Barrie Kosky



'TURANDOT WAS A TRUE EXPERIMENT FOR PUCCINI'

Interview with Barrie Kosky

Director Barrie Kosky on *Turandot*, the second of three Puccini operas he is bringing to Dutch National Opera.

***Turandot* is Puccini's final, unfinished opera. In what sense does it differ from *Tosca*, which was composed some twenty years earlier in Puccini's career?**

The differences are massive. The music for both operas is very much recognisable as Puccini, but the style, the structure and the content of *Turandot* is completely different. *Tosca* belongs to the canon of works by Puccini that focuses on psychological storytelling and is an expression of an almost anti-Wagnerian approach to music theatre. With *Turandot*, towards the end of his life, Puccini made a complete U-turn and started to experiment with things he had never done before. He opted for a rather abstract fairy story, which he reworked to make even more abstract. He populates his stage with archetypes rather than the very real characters of his earlier works. So in many ways, *Turandot* was a true experiment for Puccini.

An experiment, however, that was left unfinished: Puccini died before finishing the opera. What does that mean?

We know that Puccini was struggling with the opera before he died. He had created a few problems for himself, the major one being that he had invented the character of the servant girl Liù and had made her the emotional centre point of the opera. Being an Italian composer at the turn of the century, he apparently couldn't resist having a suffering young woman in his opera. Her suffering and suicide, however, is a direct consequence of *Turandot*'s actions, and turns all sympathy against the title role, creating an immense dramaturgical problem. We know that Puccini's plan was to write a final love duet for *Turandot* and Calaf of *Tristan und Isolde*-esque proportions, which was to end very softly and quietly. What happened after his death, however, is that Franco Alfano finished the opera and did the exact opposite, ending the opera with the full chorus and the singers just screaming their lungs out. For me, it has nothing to do with what Puccini envisioned.



That explains why you won't be using any version of the Alfano ending. But what about the ending by Luciano Berio, which was commissioned by Dutch National Opera in 2001? Luciano Berio was a brilliant composer, and he delivered a beautiful piece of music. I don't think it fits the opera, however, because the music of Berio makes you very aware of the fact that it's Berio doing this very intellectual artistic tango with Puccini. After nearly two hours of full-blown Puccini, the Berio ending switches gears entirely and enters a completely different sound world. Theatrically, it's just not very satisfying. So we won't be performing that either.

When you worked on *Tosca*, you said that the score gives directors a clear roadmap, almost as though Puccini was directing the opera as he was writing it. Is that also the case with *Turandot*?

No, absolutely not, and I think it may have something to do with the massive chorus. Also, there is not a lot of drama in the piece. It's very suspenseful nevertheless, but there are vast passages where people are just explaining things, rather than things actually happening. In this sense, it's the polar opposite of *Tosca*. When talking to Lorenzo Viotti the other day, we discussed how we feel that *Turandot* was such a transition piece for Puccini. I think it's the work after *Turandot* that would have been even more extraordinary, with a composer who's comfortable with a new way of telling stories.

Puccini never went to China. He collected a few Chinese melodies, but in the end, *Turandot* presents a Western, clichéd and not entirely unproblematic version of China. There have even been heated discussions whether we should still stage *Turandot* today. What are your thoughts about this?

Yes, there is a problem with *Turandot*, but the answer to that problem is not to stop performing it. I don't believe the answer to dealing with the 'problem children' like *Turandot* ever is to ban them from the stage entirely. I think that's actually a very dangerous tendency. I don't believe in destroying statues either. I do believe in contextualising them, in moving them to a different place or placing other statues beside them. Destroying things, destroying or denying history, is not the answer.

The exoticism of *Turandot* is not the only problem with the opera, by the way. If you look at the way the character of Turandot is presented, there's also quite some misogyny at play. It is my job as a director to contextualise such issues and to find a way to present the opera in a different light and to make it work for contemporary audiences. That has been done a lot throughout the history of theatre. The way Shakespeare has been performed has also changed radically over the centuries. Why not opera?

So how did you deal with the orientalism of the opera in your interpretation?

Together with my team, I decided to leave all the exoticism in the orchestra pit and to go into an entirely different direction on stage. *Turandot* does not work as a realistic piece anyway. If you try to stage it with the idea that it tells a deep psychological story like *Tosca* or *Manon Lescaut*, then you're doomed. The characters simply are not complex enough to

support such an interpretation, and they were not intended to be. Rather, they are the archetypes that you would encounter in a fairy story or in a dream.

In your interpretation, the chorus takes centre stage. Why is that?

I think the chorus is the motor of the piece. They are highly mercurial: their moods and opinions change constantly. One moment, they are eagerly looking forward to the punishment of one of Turandot's suitors, the next they are suddenly full of sympathy towards Calaf. They seem to adore and hate Turandot at the same time. It's almost like they are traumatised or shellshocked. Their behaviour is irrational and dream-like. That's what I found particularly fascinating and what gave me the idea to interpret the opera as a collective dream. There are also lots of references to dreaming, sleeping and sleeplessness in the opera's libretto. Even the work's most iconic aria is called 'Nessun dorma' (No one sleeps). That's the type of dream-state we're dealing with – an insomniac's dream, incoherent, scary and restless.

In this dream, Turandot is an amalgamation on which all the collective's desires and fears are projected. That's why she has no physical presence in my production – she only exists as a voice.

Your interpretation leans much more towards the nightmarish than the dreamy. Why is that?

Just have a close look at the libretto. The text is full of images of torture and humiliation – there are even references to scraping the skin off people's bodies. The chorus quite literally calls out for blood. One of the lead characters – the most sympathetic one at that – commits suicide. In essence, this is an extremely dystopian fairy story. Some stagings would have you believe otherwise, but in my opinion they're not doing justice to the libretto.

As you said earlier, your production won't have any of the Alfano endings, nor will we hear Luciano Berio's music. How does the opera end? Will you simply drop the curtain after Liù's death?

Lorenzo Viotti and I have talked about the ending a lot, and we came up with the idea for something new, some sort of epilogue in which the collective wakes up from its dream, as though Liù's death has broken something. For this epilogue, we will be using elements of the Italian text, but there will be no music to accompany it. It will probably be a very quiet, hushed epilogue, but it's still very much in the making – so we'll see at the premiere!

Text: Laura Roling

PUCCINI'S IMPOSSIBLE TASK

On the creation of *Turandot* and the missing finale

Giacomo Puccini set a new course with *Turandot*, but its creation was a lengthy and arduous process. The ending in particular posed a challenge for the composer and his librettists: how could they make Turandot's transformation from a cruel and aloof woman into a submissive lover seem believable? When Puccini died, the opera was still unfinished. What solutions have been proposed since then to give *Turandot* a satisfying conclusion?

After the 1918 premiere of *Il Trittico*, a trio of stylistically divergent one-act operas, Puccini did not have an immediately obvious subject for his next opera. None of the ideas that were suggested enthused him, until the journalist and playwright Renato Simoni proposed the eighteenth-century Venetian dramatist Carlo Gozzi. His stylised, lively plays, rich in fantasy and known for their satire and absurdism, were deeply embedded in the Italian tradition of the *commedia dell'arte* and seemed ideally suited as a source for an opera. The choice fell on Gozzi's masterpiece *Turandot*, based on a story – possibly of Persian or Chinese origin – about a man-hating princess who eventually discovers the transformative power of love.

The human aspect

Simoni set to work on adapting *Turandot* to an opera in partnership with Giuseppe Adami. The latter had introduced Simoni to Puccini and had already collaborated with the composer on *La rondine* and *Il tabarro*. When they presented their first rough drafts, Puccini found a lot that he admired and thought inspiring, but one essential element was lacking. The composer compared the confrontation between Calaf and Turandot to a duel between giants, but he felt that the human aspect was missing. Women whose lives revolve around love and passion had been at the centre of nearly all of Puccini's operas, but he did not see such a woman in the title role of his new opera. He instructed Adami and Simoni to come up with a second female character who could serve as a dramatic counterweight to the hard-bitten princess. The librettists complied with his wishes and created Liù, the faithful

servant who devoted her whole life to the prince's elderly father. She fell hopelessly in love with Prince Calaf after he once smiled at her in the palace, a love that eventually drives her to sacrifice her own life. Puccini was thus able to sneak one of his sympathetic *piccole donne* into the opera.

After the initial drafts, the creation process faltered frequently. Simoni and Adami were both working on other projects and the impatient Puccini felt they were not delivering the verses he needed fast enough. Moreover, Puccini was regularly plagued by doubt and despair. This had been the case with his previous operas too, but it was particularly problematic with this opera. For example, he struggled with the scenes for the three masked courtiers Ping, Pang and Pong. They were drawn from the Italian *commedia dell'arte*, and the idea was that they should offer light relief in contrast to their elevated environment. This required an experimental, grotesque music style that Puccini had not previously used in this way. The characters needed to be both humorous and severe, menacing even. Once again, Puccini sought something he could relate to in the drama: the human side of a cruel, inhuman and inflexible regime.

The problematic finale

It soon became clear to Puccini and his librettists that the main dramatic challenge would be how to end the opera. How could they give shape to Turandot's transformation from ice princess into loving woman? It is telling that at least five versions of the text for the final duet had to be produced before Puccini was able to write "They [the lines of verse] are truly beautiful; they complete the duet properly and justify it". One of the opera's problems lies in its uneasy balance between a fairy-tale world with superhuman characters on the one hand, and the recognisable human emotions that Puccini needed for his creative process on the other. The composer succeeded admirably in differentiating the two main female roles: Turandot is vocally jagged and aloof, frighteningly haughty, whereas Liù is constant legato and glowing warmth.

But by creating this contrast between the two female roles, Puccini pushed himself into a corner. It would have been difficult to render Turandot's sudden transformation any credibility anyway, but now this had become virtually impossible: when Liù commits suicide under torture, all the audience's sympathy is directed towards Liù and away from Turandot. Even if it is Liù's sacrificial death that causes Turandot to waver and sets off the process by which the princess finally thaws, it is difficult for audiences to forgive Turandot for the death of this particular victim in the final stage of the opera. The executions of Turandot's suitors are forgivable – but Liù's death is not. In Gozzi's play, the irony and absurdism meant the audience never expected a realistic plot with logical transitions; it was precisely the artificial nature of the play that made Turandot's transformation easier to accept. But Puccini and his librettists removed most of those elements from the storyline. Moreover, the composer made Liù's death such an emotional climax that it would be difficult to surpass in the opera's finale. Puccini, Simoni and Adami remained unable to resolve the dilemma. At one point they even turned to Arturo Toscanini, the influential conductor, in the hope that he would be able to suggest a way out of the impasse.

An abandoned opera

In autumn 1924, Puccini was found to have a tumour under the larynx, although he had in fact been suffering from throat complaints for quite some time. Late in November, the composer left for Brussels to undergo a new, experimental radiation treatment. He took the score of his opera and the sketches for the finale with him. On 29 November 1924, Puccini died of a heart attack, caused by complications from the treatment. At the time of his death, Puccini had completed writing the music for the opera, including the full orchestration, up to the point where the funeral procession with Liù's body disappears into the distance – confirmation once again of how much of a challenge the finale was. Under one of the sketches, Puccini had written “*poi Tristano*”, a reference to Wagner's *Tristan und Isolde*. But at this point Adami and Simoni had not delivered a text for a long duet like in Wagner's opera. Was Puccini pointing to Wagner's ability to suggest a sublime, transformative power in music, something that was lacking so far in the finale for *Turandot*?

Puccini's son Tonio, his publisher Tito Ricordi and the conductor Arturo Toscanini were determined to have the opera completed. They went in search of someone capable of taking on this difficult but also rather thankless task. After all, the composer who took charge of the completion of the opera would not only have to work out a convincing conclusion but would also need to suppress his own musical individuality as much as possible. In the end they chose the Neapolitan composer Francesco Alfano, a friend of Puccini's who knew his style well and had recently written an exotic opera of his own, *La leggenda di Sakuntala*. His finale was to be published by Ricordi, one of the most prestigious publishing houses around the world.

Criticism of Alfano

Alfano did his best to compose a cohesive and convincing final duet. He decided that if he was to make the ending more dramatically persuasive, he would need to largely ignore the sketches Puccini had left; he eventually used only a few of the more than thirty sketches available. To create room for the conflict and the change *Turandot* undergoes, Alfano composed his own music. When he sent the score to the publisher, the criticism was inevitably: too much Alfano, not enough Puccini. Toscanini in particular was furious that the composer had used so much of his own input. Toscanini wanted the end to be as close as possible to Puccini's intentions, and he forced Alfano to cut his finale and make more use of Puccini's sketches. The composer reluctantly agreed, although his new, shortened finale barely incorporated any more of Puccini's material.

When Puccini's final work premiered on 25 April 1926, the conductor Arturo Toscanini laid down his baton after the death of Liù in the middle of the third act, turned to the audience and said: “Here is where the opera ends because this is the point where the maestro died.” Alfano's new finale was only included in the following performance. It was met with a critical reception. Not only was the ending unconvincing, but the orchestration also seemed feeble and unpolished in comparison with Puccini, who is at his most refined in this opera, showing the influence of composers such as Debussy, Strauss and Stravinsky. This was not entirely Alfano's fault as he had only been able to see the complete score for the opera

a few weeks before the deadline – too late to make stylistic changes to his finale. Despite the criticism, this would become the standard finale in performances of *Turandot*.

A continuing quest

In 2001, an alternative option appeared for the ending of *Turandot*, when the Italian composer Luciano Berio composed a new finale for the opera. Unlike Alfano, Berio drew on the material left behind by Puccini as much as possible, using a deft montage technique to combine it into a cohesive whole. But rather than trying to imitate Puccini, Berio added his own stylistic touch to the source material, including musical quotes from Wagner, Mahler and Schönberg. For the all-important kiss, which changes *Turandot* for good, Berio uses an orchestral intermezzo, deploying music to express what is almost beyond words. In contrast to the bombastic and somewhat kitsch final chorus in Alfano's finale, Berio opts for a tranquil ending, a conclusion with a question mark.

We will never know whether Puccini would have eventually arrived at a satisfying finale and whether he would have found the right music to make the ending seem logical and correct. But there is also something appealing about that question mark: it opens up possibilities for conductors and stage directors to express their own preferences. Should they follow Toscanini's example and go for silence, use one of Alfano's two finales with their happily-ever-after message, or opt for Berio's new finale that leaves room for the spectator's own interpretation? Or perhaps they could take the plunge and come up with an entirely different ending? And so the artistic quest for a truly satisfying *Turandot* finale continues.

Text: Benjamin Rous

TURANDOT, PUCCINI AND ORIENTALISM

“It is just possible that by retaining [the characters from Gozzi’s version] *with discretion* we should have an Italian element which, into the midst of so much Chinese mannerism – because that is what it is – would introduce a touch of our life and, above all, of sincerity.”

– Puccini to Adami

In a letter to his librettist Adami, Puccini suggests that the Chinese material in Gozzi’s play could use some Italian influences to make the opera appear more sincere to European audiences. This comment reveals an Orientalist viewpoint, in which the East is seen and deployed exclusively from a Western perspective. To what extent is this reflected in Puccini’s *Turandot*?

Edward Said’s Orientalism

The term ‘Orientalism’ was conceived by the Palestinian-American scholar of literature, Edward Said. In his eponymous book *Orientalism* (1978), he criticises the way the East is stereotyped in the canonical literature and fine art of the West, as well as in political and academic discourses. According to Said, there is nothing innocent about the West’s perception of the Middle East, the Far East and North Africa. Preconceptions are produced and reproduced based on an idea of the East that the West has constructed; it has nothing to do with reality but is closely interlinked with colonialism and the associated unequal power relations.



Said gives the telling example of an account the nineteenth-century French author Gustave Flaubert wrote of his trip to Egypt. In it, Flaubert presents the Egyptian woman Kuchuk Hanem as a 'typical' oriental female: seductive, inscrutable and mysterious. Underlying this European male view of Kuchuk Hanem was a relationship of power and dominance. For Said, this was the essence of Orientalism. The way 'the Orient' is 'orientalised' using such imaginary, racist and misogynist constructions is seen by Said as "a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient", enabling the West to exercise lasting colonial control over the East. Said's exposure of the interconnection between racism, misogyny and colonialism prompted a wave of critical readings of the Western cultural canon.

Madama Butterfly and Turandot

Canonical operas did not escape such scrutiny either, and penetrating analyses in the academic literature laid bare their Orientalist worldview. Of Puccini's operas, most attention has been directed at *Madama Butterfly* (1904) and *Turandot* (1926). *Madama Butterfly* tells the story of a Japanese geisha who is used and abandoned by the American Lieutenant Pinkerton. In these analyses, the stereotyping of *Madama Butterfly* as the naive 'Other' is seen as particularly problematic. The woman's body that is first possessed and then rejected by a Western man symbolises the relationship European writers and composers have with their oriental subject matter.

The same connection between misogyny and Orientalism can be seen in *Turandot*. The female, oriental 'Other' is not so easily possessed in this story, but that only makes Prince Calaf all the more determined to have her – though the skies fall, as he puts it himself. Puccini's decision to incorporate the *Commedia dell'arte* figures from Gozzi's play as Ping, Pang and Pong in his opera also reflects his Western perception of the Orient. It should be noted that Puccini attached great importance to that individual perception. For example, he wrote to his librettists that while they should use Gozzi as the basis, they would benefit from drawing on their own powers of the imagination: only that would make the opera a real success. But it was precisely that imagination that left room for the influence of problematic ideas about the Orient – not least in the form of stereotypical names.

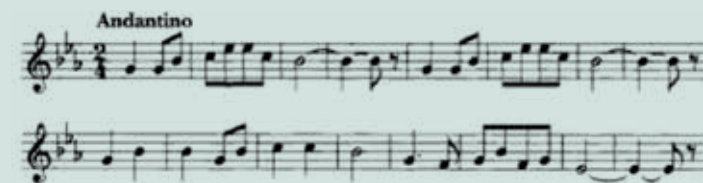
How Puccini and his librettists used their imagination to mould the characters into stereotypes of the Orient becomes particularly clear when we consider performances of Puccini's opera. For example, as recently as 2016, Opera Philadelphia caused a scandal when it used 'yellowface' in an advertisement for *Turandot*. Moreover, the pseudo-Chinese splendour that marked traditional performances has become increasingly unacceptable because of its questionable overtones: given that *Turandot* is a mythical story rather than an account of a historical event, is there any justification for the traditional approach of a character laden with gold jewellery, with skin painted white, slit eyes and thin, arched eyebrows?

In the music

Puccini's music can blind audiences to the more problematic aspects of the opera. However, the Orientalism is reflected not only in the libretto but also in the music, where Puccini produces his own version of the sounds of the East. Puccini's use of oriental instruments such as a Chinese gong and a xylophone are not simply innocent attempts to create a Chinese atmosphere. Rather, these two instruments are used systematically to portray the Chinese people as cruel and barbaric. They are heard at the start of the opera, when the Mandarin reads out the horrific decree. From that point on, the two instruments are associated with beheadings. This association is reinforced a little later on in the score when Puccini introduces twelve double basses with the instruction for the music to be *selvaggio* (barbaric).

Puccini's use of existing Chinese melodies has also been criticised as he incorporates them into a Western musical system that does not allow them to shine in their own right. In *Madama Butterfly*, this is because the Japanese melodies are repeatedly interrupted by the Western sounds of Pinkerton and his entourage, whereas in *Turandot* the process is more one of appropriation. For instance, Puccini repeatedly uses the traditional song Mo Li Hua (the 'Jasmine Flower song') to indicate the presence of Princess Turandot.

In the course of the opera, the melody is modified and adapted several times. For example, when Calaf claims victory over Turandot, he takes over this theme that was initially associated with the princess. In doing so, he demonstrates his dominance over her. In fact, this is precisely what Puccini does with the Mo Li Hua song – and what the composer struggled with, according to a letter he wrote to Adami: he twists the Chinese melodies until they fit his idea of the Orient. This is evident in particular in his use of Western tonality. Puccini's unease is mainly due to the difficulty he experienced in 'taming' the Chinese melodies – just as Calaf tries to tame Turandot – and incorporating them in such a way that he retained control over the tunes.



Mo Li Hua theme

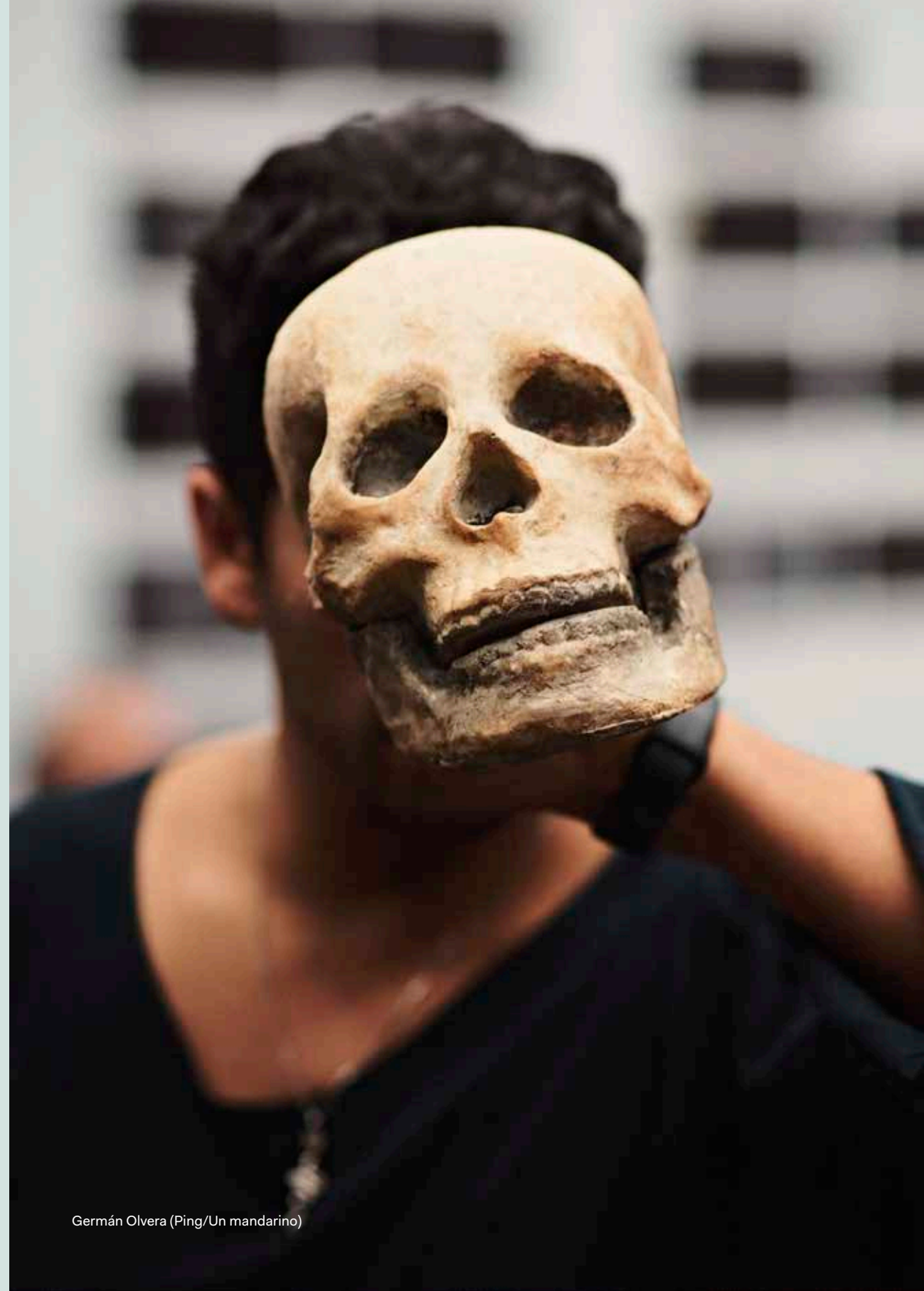
Whispering

Puccini died before he was able to finish the opera. Franco Alfano wrote a triumphant finale to the opera, but it is not included in the present production. Barrie Kosky's stage direction also recognises that there are enough orientalist elements in the music without any need to replicate them in the staging. What we *can* find on the stage is a large mirror – or several mirrors – in which we see ourselves reflected as a Western audience: to what extent do we harbour fears and obsessive desires for the 'Other' and how far do we want to go to control them?

Text: Eline Hadermann

SOURCES

- Said, Edward. *Orientalism: Western conceptions of of the Orient*. 1995, Penguin Books.
- Liao, Ping-hui. "'Of Writing Words for Music Which Is Already Made': *Madama Butterfly*, *Turandot*, and Orientalism". *Cultural Critique* No. 16 (Autumn, 1990), pp. 31-59, University of Minnesota Press.
- Busher, Rob. "Turandot: Time to call it quits on Orientalist Opera?" *Opera Philadelphia*. <https://www.operaphila.org/backstage/operablog/2016/turandot-time-to-call-it-quits-on-orientalist-opera/>.



Germán Olvera (Ping/Un mandarino)

CROWDS

In Barrie Kosky's interpretation of *Turandot*, the crowd takes centre stage. Nobel Prize-winning writer Elias Canetti described the phenomenon in his cultural-philosophical study *Crowds and Power*.

There is nothing that man fears more than the touch of the unknown. He wants to see what is reaching towards him, and to be able to recognize or at least classify it. Man always tends to avoid physical contact with anything strange. In the dark, the fear of an unexpected touch can mount to panic. Even clothes give insufficient security: it is easy to tear them and pierce through to the naked, smooth, defenceless flesh of the victim.

All the distances which men create round themselves are dictated by this fear. They shut themselves in houses which no-one may enter, and only there feel some measure of security. The fear of burglars is not only the fear of being robbed, but also the fear of a sudden and unexpected clutch out of the darkness.

The repugnance to being touched remains with us when we go about among people; the way we move in a busy street, in restaurants, trains or buses, is governed by it. Even when we are standing next to them and are able to watch and examine them closely, we avoid actual contact if we can. If we do not avoid it, it is because we feel attracted to someone; and then it is we who make the approach.

The promptness with which apology is offered for an unintentional contact, the tension with which it is awaited, our violent and sometimes even physical reaction when it is not forthcoming, the antipathy and hatred we feel for the offender, even when we cannot be certain who it is—the whole knot of shifting and intensely sensitive reactions to an alien touch—proves that we are dealing here with a human propensity as deep-seated as it is alert and insidious; something which never leaves a man when he has once established the boundaries of his personality. Even in sleep, when he is far more unguarded, he can all too easily be disturbed by a touch.

It is only in a crowd that man can become free of this fear of being touched. That is the only situation in which the fear changes into its opposite. The crowd he needs is the dense

crowd, in which body is pressed to body; a crowd, too, whose psychical constitution is also dense, or compact, so that he no longer notices who it is that presses against him. As soon as a man has surrendered himself to the crowd, he ceases to fear its touch. Ideally, all are equal there; no distinctions count. not even that of sex. The man pressed against him is the same as himself. He feels him as he feels himself. Suddenly it is as though everything were happening in one and the same body. This is perhaps one of the reasons why a crowd seeks to close in on itself: it wants to rid each individual as completely as possible of the fear of being touched. The more fiercely people press together, the more certain they feel that they do not fear each other.

From: Elias Canetti, *Crowds and Power* (1960)

FROM PUCCINI'S LETTERS TO GIUSEPPE ADAMI

In 1928, Puccini's friend and librettist Giuseppe Adami published a collection of Puccini's letters. These letters, all addressed to Adami, give a unique insight in Puccini's creative struggles as he worked on *Turandot*.

Spring 1920

I do not feel like coming to Milan just now. It is better that we see each other later on – you must prepare an outline. Do not hurry it. You must ponder it well and fill it out with details and embellishments. Make Gozzi's *Turandot* your basis, but on that you must rear another figure; I mean – I can't explain! From our imaginations (and we shall need them) there must arise so much that is beautiful and attractive and gracious as to make our story a bouquet of success. Do not make too much use of the stock characters of the Venetian drama – these are to be the clowns and philosophers that here and there throw in an jest or an opinion (well chosen, as also the moment for it), but they must not be the type that thrust themselves forward continually or demand too much attention.

Spring 1920

Immediately on the receipt of your express letter today I wired to you on a first impulse, advising the exclusion of the masks. But I do not wish this impulse of mine to influence you and your intelligence. It is just possible that by retaining them *with discretion* we should have an Italian element which, into the midst of so much Chinese mannerism – because that is what it is – would introduce a touch of our life, and above all, of sincerity. The keen observation of Pantaloon and Co. would bring us back to the reality of our lives. In short, do a little of what Shakespeare often does, when he brings in three or four extraneous types who drink, use bad language, and speak ill of the King. I have seen this done in *The Tempest*, among the Elves and Ariel and Caliban.

But these masks could possibly also spoil the opera. Suppose you were to find a Chinese element to enrich the drama and relieve the artificiality of it? So I come to the conclusion that for the moment I am adding neither salt nor pepper. I leave it to you and may the good God give you inspiration!

October 1921

Turandot gives me no peace. I think of it continually, and I think that perhaps we are on the wrong track in Act II. I think that the duet is the kernel of the whole act. And the duet in its present form doesn't seem to me to be what is wanted. Therefore I should like to suggest a remedy. In the duet I think that we can work up to a high pitch of emotion. And to do so I think that Calaf must *kiss* Turandot and reveal to the icy Princess how great is his love. After he has kissed her, with a kiss of some – long – seconds, he must say "Nothing matters now. I am ready even to die," and he whispers his name to her lips. Here you could have a scene which could be the pendant to the grisly opening of the act with its "Let no one sleep in Pekin." The masks and perhaps the officials and slaves who were lurking behind have heard the name and shout it out. The shout is repeated and passed on, and Turandot is compromised. Then in the third act when everything is ready, with executioner, etc., as in Act I, she says (to the surprise of everyone), "His name I do not know." In short, I think that this duet enriches the subject considerably and raises it to an emotional interest which we have not now attained. What do you think of it? Tell Simoni¹.

My life is a torture because I fail to see in this opera all the throbbing life and power which are necessary in a work for the theatre if it is to endure and hold.

November 1921

That first act – I am sure of it – is good. Why don't you get on? We must get it finished, and successfully. I have some ideas, extravagant perhaps, but not to be despised. The duet! The duet! It is the meeting-point of all that is decisive, vivid and dramatic in the piece.

November 1922

I am so sad! And discouraged too. *Turandot* is there with the first act finished, and there isn't a ray to pierce the gloom which shrouds the rest. Perhaps it is wrapped forever in impenetrable darkness. I have the feeling that I shall have to put this work on one side. We are on the wrong track for the rest of the opera. [...] The basis of the act must be the duet. Let this be as fantastic as possible, even if you should exaggerate. In the course of this *grand duet*, as the icy demeanour of Turandot gradually melts, the scene, which may be an enclosed place, changes slowly into a spacious setting enriched with every fantastic adornment of flowers and marble tracery, where the crowd and the Emperor with his Court, in all the pomp of an important occasion, are waiting to welcome Turandot's cry of love. I think that Liù must be sacrificed to some sorrow, but I don't see how to do this unless we make her die under torture. And why not? Her death could help to soften the heart of the Princess... I am tossed in a sea of uncertainty. This subject is causing me tremendous anxiety of spirit. I wish that both you and Renato would come here! We could talk it over and perhaps save the whole thing. If we go on as we are doing, *requiescat Turandot!*

December 1923

I need the duet urgently. Try to strengthen it a bit. Keep the motives which we have decided upon and which are the essential ones, but if you can find some new elements to make it more interesting, so much the better.

January 1924

We have the first, second and third versions to work on, and from these three we shall construct the great duet. Between us, understanding each other as we do, and with such a quick worker as you are, we shall soon produce the final version. I should like to return to the idea of internal voices to illustrate psychological moments.

September 1924

We must meet. If you come here we shall fix things up. Bear in mind also our first idea of introducing internal symbolic voices, speaking of liberation for the love which is coming to birth and helping and encouraging it. It must be a great duet. These two almost superhuman beings descend through love to the level of mankind, and this love must at the end take possession of the whole stage in a great orchestral peroration. Well, then, make an effort. Come!

October 10, 1924

Is it really true that I am not to work any more? Not to finish *Turandot*? There was so little still to do for the successful completion of the famous duet. Come, come, dear little Adami, do me this favour, make me the great effort of devoting two or three hours to me and send me the lines which I need. But do this little piece of work in such a way that it will be final and not have to be returned again. Don't disappoint me!

October 22, 1924

What am I to say to you? I am going through a terrible time. This trouble in my throat is giving me no rest, although the torment is more mental than physical.² I am going to Brussels to consult a well-known specialist. I am setting out very soon. I am waiting for a reply from Brussels and for Tonio's return from Milan.³ Will it be an operation? Or medical treatment? Or sentence of death? I cannot go on any longer like this. And then there's *Turandot*. Simoni's verses are good, and I think he has done just what was needed and what I had dreamed of. All the rest of Liù's appeal to Turandot was irrelevant, and I think your opinion is correct that the duet is now complete. Perhaps Turandot has too much to say in that passage. We shall see – when I get to work again on my return from Brussels.

1 Renato Simoni was Giuseppe Adami's co-librettist on *Turandot*.

2 The trouble had been diagnosed as cancer, but Puccini himself had not been told this.

3 Tonio was Puccini's son and secretary.



Het Koor in repetitie voor *Turandot* | The Chorus in rehearsal for *Turandot*

ARTISTIC TEAM

LORENZO VIOTTI

Conductor

Lorenzo Viotti has been chief conductor of Dutch National Opera and the Netherlands Philharmonic Orchestra since September 2021. The young French-Swiss conductor is one of the rising stars in the world of opera and symphonic repertoire. In 2017, he was named 'best newcomer' at the International Opera Awards. He has conducted at the opera houses of Zurich, Frankfurt, Hamburg, Vienna, Paris and Milan, among others. He has already conducted several prestigious orchestras, including the Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester Leipzig and the Royal Philharmonic Orchestra. At Dutch National Opera, he previously conducted the double bill *Cavalleria rusticana* / *Pagliacci*, *Der Zwerg* and *Missa in tempore belli*. The first opera of the three-year Puccini cycle, *Tosca*, was also under his musical direction.

BARRIE KOSKY

Director

Australian-German director Barrie Kosky is one of the most in-demand directors in the opera and theatre world. His productions have been presented at the Wiener Staatsoper, Royal Opera House London, Opernhaus Zurich, Opéra national de Paris, the Bayerische Staatsoper in Munich and the Salzburg Festival and Festival d'Aix-en-Provence, among others. In 2012, he started as intendant of the Komische Oper Berlin, a position he held until the end of the 2021-2022 theatre season. At Dutch

National Opera, he previously directed Gluck's *Armide* (2013). Last year, Kosky returned to Amsterdam for a three-year Puccini cycle, the first of which was *Tosca*. *Turandot* will be followed by *Il trittico*.

MICHAEL LEVINE

Set design

Canadian set and costume designer Michael Levine graduated from The Central School of Art and Design London and has worked internationally for opera and theatre productions for more than 35 years. He has previously worked with directors such as Deborah Warner, Claus Guth, Andreas Homoki, Barrie Kosky, Ted Huffman, and Robert Carsen. At Dutch National Opera, he previously created the set design for *Hänsel und Gretel* (Lotte de Beer, 2015), *Die Zauberflöte* (Simon McBurney, 2012), and *A Dog's Heart* (Simon McBurney, 2010). In 2019, he received the Dora Award for Outstanding Scenic Design and Costume Design for *Eugene Onegin* (Canadian Opera Company), and in 2020, a production he collaborated on, *Billy Budd* (Royal Opera House), was awarded an Olivier Award.

VICTORIA BEHR

Costume design

Victoria Behr was born in Koblenz, Germany, and studied costume design in Hamburg. After graduating in 2003, she assisted in costume designs for various theatres before eventually starting as a freelance costume designer in 2008. Since then, she has worked with directors such as

Antu Romero Nunes, Herbert Fritsch and Barrie Kosky in theatres across Europe. Behr was named 'Costume Designer of the Year' five times by Theater Heute, a leading German magazine, and in 2013 Opernwelt magazine awarded her with the same prize. At Dutch National Opera, she previously designed the costumes for *La bohème* (2014).

ALESSANDRO CARLETTI

Lighting design

Italian Alessandro Carletti began his career in the late 1990s at the Rossini Opera Festival in Pesaro, where he gained valuable experience in opera production. Collaborations with several directors followed, including with Damiano Michieletto, Barrie Kosky, Lotte de Beer, Daniele Abbado, Silvia Paoli and John Turturro. Carletti designed the lighting for a.o. *Don Carlo* (Wiener Staatsoper), *Nabucco* (Royal Opera House London) and *Un ballo in maschera* (La Scala in Milan). He won the Knight of Illumination Award 2015 for his work on *Guillaume Tell* (Royal Opera House). At Dutch National Opera, Carletti previously designed the lighting for *Il viaggio a Reims* (2015) and *Rigoletto* (2017).

OTTO PICHLER

Choreography

Austrian choreographer Otto Pichler studied at the Ballet School of the Landestheater Salzburg and the Performing Arts School of the Theater an der Wien. After his stage career, he started working as a choreographer and director for opera, operetta,

musical and theatre. His choreographies for opera productions include *Der Ring des Nibelungen* (Opéra national de Paris), *Penthesilea* and *Die Fledermaus* (Semperoper Dresden), *War and Peace*, *L'elisir d'amore* and *Turandot* (Oper Köln), *Orfeo ed Euridice* (Staatstheater Wiesbaden), *Ezio* (Schwetzingen Festival) and *Mitridate, re di Ponto* (Salzburger Festspiele). At Dutch National Opera, he previously choreographed for *La forza del destino* (2017).

EDWARD ANANIAN-COOPER

Chorus master

Australian-Belgian Edward Ananian-Cooper studied choral and orchestral conducting at the Sibelius Academy in Helsinki. He won second prize in the Northern Choir Conducting Competition in Denmark in 2017, and has subsequently been a regular guest conductor with various choirs and ensembles. Since 2018, he has been a permanent guest conductor with the Danish Radio Choir and artistic director of the chorus of the Opéra de Limoges. In September 2022, he started his tenure as chorus master of the Chorus of Dutch National Opera.

SINGERS

TAMARA WILSON

La principessa Turandot

American soprano Tamara Wilson is garnering international recognition for her interpretations of Verdi, Mozart, Strauss and Wagner, and has received the prestigious Richard Tucker Award. Other recent accolades include an Olivier Award nomination and the Grand Prize in the annual Francisco Viñas Competition. She sang, among others, Leonora in *Il Trovatore* (Lyric Opera of Chicago), Desdemona in *Otello* (Canadian Opera Company), the title role in *Ariadne auf Naxos* (Teatro alla Scala) and Chrysothemis in *Elektra* (Opernhaus Zürich).

DNO debut

MARCEL REIJANS

L'imperatore Altoum

Dutch tenor Marcel Reijans performs in the major opera houses in Europe and the United States. He masters a diverse and extensive repertoire, including the roles of Erik in *Der fliegende Holländer*, Narraboth in *Salome*, Matteo in *Arabella*, Max in *Der Freischütz*, Tamino in *Die Zauberflöte* and Anatol in *Vanessa*. Marcel Reijans sang many roles with Dutch National Opera including Don Ottavio in *Don Giovanni*, Jaquino in *Fidelio*, Narraboth in *Salome* and Raaff in *Raaff*. He is also head of the vocal faculty at Codarts Rotterdam.

LIANG LI

Timur (2, 4, 6, 9, 17, 21, 23, 28 and 30 Dec)
Chinese bass Liang Li is in great demand on international opera stages. His

repertoire includes roles such as König Marke in *Tristan und Isolde*, Il Commendatore in *Don Giovanni*, Fiesco in *Simon Boccanegra*, Filippo in *Don Carlo* and Zaccaria in *Nabucco*. He sang at the National Center of Performing Arts in Beijing, Opéra national de Paris, Deutsche Oper Berlin, Semperoper Dresden and Staatsoper Stuttgart, among others, where he was a member of the soloist ensemble for ten years and was appointed Kammersänger in 2016.

DNO debut

ALEXEI KULAGIN

Timur (12, 14 and 25 Dec)

Alexei Kulagin received his diploma in singing from the St Petersburg Conservatory. He has already performed more than 25 notable bass roles, including King René and Bertrand in *Iolanta*, Sobakin in *The Tsar's Bride*, Gremin in *Eugene Onegin*, Simone in *Gianni Schicchi*, Masetto in *Don Giovanni* and Angelotti in *Tosca*. Kulagin has appeared on major stages such as Gran Teatre del Liceu, the Hungarian State Opera and the Bolshoi Theatre, where he participated in the Young Artist Programme in 2019. In 2022, he was part of the Young Singers Project of the Salzburg Festival.

DNO debut

NAJMIDDIN MAVLYANOV

Il principe ignoto (Calaf) (2, 6, 9, 17, 21 and 28 Dec)

Uzbekistani tenor Najmiddin Mavlyanov studied at the Tashkent Conservatory before joining the ensemble of the

Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Theatre in Moscow in 2010. There he sang, among others, Don Alvaro (*La forza del destino*), Alfredo (*La traviata*), Don José (*Carmen*), Hoffmann (*Les contes d'Hoffmann*), Rodolfo (*La bohème*), Pinkerton (*Madama Butterfly*), Radames (*Aida*), Hermann (*Pique dame*) and Cavaradossi (*Tosca*). The latter role in particular brought him to several important opera houses, including The Royal Opera House, Deutsche Oper Berlin, The Metropolitan Opera, and Semperoper Dresden.

DNO debut

MARTIN MUEHLE

Il principe ignoto (Calaf) (4, 12, 14, 23, 25 and 30 Dec)

German-Brazilian tenor Martin Muehle was a member of Nationaltheater Mannheim's soloist ensemble from 2013 to 2015, where he sang Faust (*La damnation de Faust*), Gabriele Adorno (*Simon Boccanegra*), the title role in *Lohengrin*, Pinkerton (*Madama Butterfly*) and Calaf, among others. Most recently, Muehle made his house debut at Oper Frankfurt as Des Grieux in *Manon Lescaut*, and his role debut as Otello at the Staatsoper Hannover. He also sang roles such as Don José (*Carmen*) in Cologne, and the title role in *Andrea Chénier* at Deutsche Oper Berlin.

DNO debut

KRISTINA MKHITARYAN

Liù (2, 6, 9, 17, 21 and 28 Dec)

Russian soprano Kristina Mkhitarian made her international debut with Den Norske

Opera and has sung roles such as Violetta (*La traviata*) at Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper, Palm Beach Opera, ROH Muscat in Oman and at Opera di Roma. Furthermore, Mkhitarian has sung Laetitia (*Gianni Schicchi*) at the Metropolitan Opera and the Royal Danish Opera. She also sang Gilda in *Rigoletto* (Opera Australia, Staatsoper Hamburg), Leïla in *Les pêcheurs de perles* (Grand Théâtre de Genève) and Armida in *Rinaldo* at Glyndebourne. At Dutch National Opera, she previously sang the role of Eritea in a production of *Eliogabalo*.

JULIANA GRIGORYAN

Liù (4, 12, 14, 23, 25 and 30 Dec)

Armenian soprano Juliana Grigoryan won First Prize and the Audience Award at the renowned Operalia singing competition earlier this year. She began her career in her native Armenia, where she sang, among others, in Bach's *Magnificat*, Beethoven's *Ninth Symphony* and the role of Zempira in Rachmaninov's opera *Aleko*. In the 2022-23 season, she will make several important house and role debuts, including the title role in *Rusalka* at Teatro alla Scala and Mimì in *La bohème* at the Ravenna Festival.

DNO debut

GERMÁN OLVERA

Ping / Un mandarino

Mexican baritone Germán Olvera made his opera debut with the Mexican National Opera in 2013 as Escamillo in *Carmen*. Other operatic roles include Eisenhardt (*Die Soldaten*), Girolamo (*Bommarzo*), Malatesta

(*Don Pasquale*) and Silvio (*I Pagliacci*) for companies such as Teatro Real, Nederlandse Reisopera, Liceu Barcelona, Opera de Oviedo and Palau de les Arts Valencia. In 2019, Germán joined the ensemble of the Staatsoper Hannover, where he has performed Don Giovanni, Escamillo (*Carmen*), Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Belcore (*L'elisir d'amore*), Marcello (*La bohème*) and Count Almaviva (*Le nozze di Figaro*). With the latter role, Olvera also made his debut at the Glyndebourne Festival.
DNO debut

YA-CHUNG HUANG

Pang

Taiwanese tenor Ya-Chung Huang is part of the Deutsche Oper Berlin's ensemble. There, he has sung, among other roles, Mime in *Das Rheingold* and *Siegfried*, as well as David in a new production of *Die Meistersinger von Nürnberg*. This season, he makes his debut at the Theater an der Wien as the Schoolmaster in a new production of *The Cunning Little Vixen*, directed by Stefan Herheim, and sings the role of First Jew in *Salome* (Bayerische Staatsoper). Most recently, Ya-Chung performed the role of Bardolfo in *Falstaff* for his debut at the Staatsoper Hamburg. Other recent performances include debuts at the Komische Oper Berlin in *The Nose* and the Landestheater Niederbayern (Loge in *Das Rheingold*).
DNO debut

LUCAS VAN LIEROP

Pong

Dutch-Canadian tenor Lucas van Lierop was part of Dutch National Opera Studio in Amsterdam from 2018 to 2020. At Dutch National Opera, he previously sang Paulino in Cimarosa's *Il matrimonio segreto*, Joe Cannon in John Adams' *Girls of the Golden West*, Heinrich der Schreiber in Wagner's *Tannhäuser* led by Marc Albrecht, Abdallo in *Nabucco*, Basilio in Mozart's *Le nozze di Figaro*, Man Ray in Willem Jeths' *Ritratto*, Orphée in Robin Coops' *O/A/E*, Spoletta in Puccini's *Tosca* and Der Schneider in Engelbert Humperdinck's *Königskinder*.



Lucas van Lierop (Pong)

PRODUCTION TEAM

Assistant conductor

Boudewijn Jansen

Junior assistant conductor

Giuseppe Mengoli

Assistant director

Astrid van den Akker

Junior assistant director

Noah van Renswoude

Assistant choreographer

Klevis Elmazaj

Assistant director during performances

Astrid van den Akker

Noah van Renswoude

Directing intern

Inge-Vera Lipsius

Rehearsal pianists

Peter Lockwood

Ernst Munneke

Language coach

Marco Canepa

Language coach chorus

Valentina di Taranto

Assistant chorus master

Ad Broeksteeg

Stage managers

Marie-José Litjens

Roland Lammers van Toorenburg

Niek Stroomer

Sanne Tukker

Artistic affairs and planning

Emma Becker

Orchestra inspector

Frouke Terpstra

Assistant set design

Yannick Verweij

Costume supervisor

Jojanneke Gremmen

Master carpenter

Peter Brem

Lighting manager

Peter van der Sluis

Props manager

Peter Paul Oort

Remco Holleboom

Special Effects

Ruud Sloos

Koen Roggekamp

First dresser

Sandra Bloos

First make-up artist

Salome Bigler

Sound technician

David te Marvelde

Florian Jankowski

Dramaturgy

Laura Roling

Surtitle director

Eveline Karssen

Surtitle operator

Jan Hemmer

Set supervisor

Sieger Kotterer

Production management

Joshua de Kuyper

CHORUS OF DUTCH NATIONAL OPERA

Sopranos

Esther Adelaar

Patricia Atallah

Diana Axentii

Lisette Bolle

Bernadette Bouthoorn

Else-Linde Buitenhuis

Jeanneke van Buul (solo)

Caroline Cartens

Zane Danga

Anna Emelianova

Melanie Greve

Deasy Hartanto

Frédérique Klooster

Oleksandra Lenyshyn

Simone van Lieshout

Tomoko Makuuchi (solo)

Vida Maticic Malnarsic

Elizabeth Poz

Janine Scheepers

Jannelieke Schmidt

Kiyoko Tachikawa

Claudia Wijers

Altos

Irmgard von Asmuth

Maaïke Bakker

Elsa Barthas

Ellen van Beek

Anneleen Bijnen

Rut Codina Palacio

Johanna Dur

Valérie Friesen

Yvonne Kok

Fang Fang Kong

Carlijn Kooijmans

Maria Kowan

Myra Kroese

Liesbeth van der Loop

Itzel Medecigo

Maaïke Molenaar

Emma Nelson

Sophia Patsi

Carla Schaap

Irina Scheelbeek-Bedicova

Klarijn Verkaart

Ruth Willemse

Tenors

Thomas de Bruijn

Wim Jan van Deuveren

Frank Engel

Milan Faas

Ruud Fiselier

Cato Fordham

Livio Gabbrielli

John van Halteren

Robert Kops

Roy Mahendratha

Tigran Matinyan

Frank Nieuwenkamp

Sullivan Noulard

Martin van Os

Richard Prada

Mitch Raemaekers

Mirco Schmidt

Raymond Sepe

François Soons (solo)

Julien Traniello

Jeroen de Vaal

Bert Visser

Rudi de Vries

Basses

Ronald Aijtink

Bora Balci

Nicolas Clemens

Emmanuel Franco

Jeroen van Glabbeek

Jan Willem van der Hagen

Julian Hartman

Agris Hartmanis

Hans Pieter Herman

Sander Heutinck

Tom Jansen

Michal Karski

Richard Meijer

Matthijs Mesdag

Maksym Nazarenko

Wojtek Okraska

Christiaan Peters

Hans Pootjes

Matthijs Schelvis

Jaap Sletterink

Ian Spencer

René Steur

Rob Wanders

NIEUW AMSTERDAMS KINDERKOOR

Part of Nieuw Vocaal Amsterdam

Alessia Letz
Alice Chatron-Bennett
Anaís Matias Khmelinskaia
Barbara Klee
Bram de Bree
Calla Kemper
Dimitri Bos
Eden Vos
Eva Thijs
Helena Huipe
Helena Jeremiasse
Iris Thijs
Jonathan Lever
Kate van den Broek
Lavinia Weststeijn
Lena Koedam
Lidewij Nieuwenhuizen
Lieneke Homan
Linde Bijvoet
Liva Ririassa
Lois Nollet
Luzia Keuzenkamp
Mara Jacobs
Max Munnecom
Natasja Provily
Nora van den Nieuwenhof
Rhinja Simons
Sanne Mostert
Sarah Lever
Sophia Habashi
Zeynep Ayar

DANCERS

Rachele Chinellato
Lili Kok
Sho Nakasatomi
Renzo Popolizio
Valentin Quitman
Guillaume Rabain
Teresa Royo
Alicia Verdú Macián

EXTRAS

Alaaedin Baker
Andrea James Child
Frans Dam
Bronwyn Henebury
Lidiane Morena
Federica Panariello
Rowin Prins
Evgenia Rubanova
Floor Scholten
Alexey Shkolnik
Anton van der Sluis
Sien Vanderostijne
Joy Verberk
Lotte Aimée de Weert
Liza Zhukova

NETHERLANDS PHILHARMONIC ORCHESTRA

First violin

Vadim Tsibulevsky
Saskia Viersen
Camille Joubert
Paul Reijn
Anuschka Franken
Henrik Svahnström
Marina Malkin
Mascha van Sloten
Derk Lottman
Stephanie van Duijn
Valentina Bernardone
Tessa Badenhoop
Marieke Kosters
Sandra Karres
Catharina Ungvari

Second violin

David Peralta Alegre
Marlene Dijkstra
Charlotte Basalo
Vázquez
Jarmila delaporte
Marieke Boot
Lilit Poghosyan
Grigoryants
Eva de Vries
Karina Korevaar
Jeanine van
Amsterdam
Anita Jongerman
Floortje Gerritsen
João Filipe Farinha
Fernandes
Wiesje Nuiver

Viola

Dagmar Korbar

Laura van der Stoep
Odile Torenbeek
Stephanie Steiner
Suzanne Dijkstra
Ernst Grapperhaus
Michiel Holtrop
Avi Malkin
Karen de Wit
Anna Smith

Cello

Ilia Laporev
Douw Fonda
Anjali Tanna
Rik Otto
Nitzan Laster
Carin Nelson
Atie Aarts
Emma Kroon
Sebastian Koloski

Double bass

Luis Cabrera Martin
Mario Torres
Valdivieso
Gabriel Abad Varela
Julien Beijer
Larissa Klipp
Antonio Muedra
Ventura
Dobril Popdimitrov

Flute

Leon Berendse
Liset Pennings
Eva Vennekens

Oebo

Jeroen Soors
Maria Teresa
Martinez Risueño
Vincent van Wijk

Clarinet

Leon Bosch
Maria du Toit
Herman Draaisma

On-stage

saxophone

Juan Manuel
Dominguez
Carlos Gimenez
Martinez

Bassoon

Margreet Bongers
Dymphna van
Dooremaal
Jaap de Vries

Horn

Fokke van Heel
Fred Molenaar
Miek Laforce
Stef Jongbloed

Trumpet

Gertjan Loot
Jeroen Botma
Marc Speetjens

On-stage trumpet

Andreu Vidal Siquier
Sven Berkelmans

Tiago Abranchez
Baeza
Anneke Romeijn
Abigail Rowland
Rianne Schoemaker

Trombone

Harrie de Lange
Wim Hendriks
Wouter Iseger
Marijn Migchielsen

On-stage trombone

Wilco Kamminga
Joao Mendes Canelas
Reinaldo Donoso
Pizarro

Timpani

Theun van Nieuwburg

Percussion

Matthijs van Driel
Diego Jaen Garcia
Lennard Nijs
Andrea Tiddi
Bence Csepeli

On-stage percussion

Wilbert Grootenboer

Harp

Sandrine Chatron
Jaïke Bakker

Celesta

Celia Garcia Garcia

DUTCH NATIONAL OPERA

Dutch National Opera is known for its diverse repertoire, which consists of both famous opera classics and modern productions, and for always presenting performances on the highest level. With innovative productions, works that are composed especially for Dutch National Opera and new interpretations of well-known repertoire, the company aims to keep the art form alive. Since September 2018, Sophie de Lint is the director of Dutch National Opera.

The company was founded in December 1964, and has since developed from a repertoire company into a 'stagione company', meaning that Dutch National Opera does not have one permanent ensemble and performs on average one opera per month. For these productions, the company works with guest soloists and specially assembled artistic teams. Dutch National Opera also regularly collaborates with renowned international opera companies, resulting in various co-productions.

CHORUS OF DUTCH NATIONAL OPERA

The permanent Chorus of The Dutch National Opera consists of 50 singers and is regularly supplemented by additional chorus members for the major productions. The Chorus of Dutch National Opera has performed in many large-scale operas, including *Saint François d'Assise*, *Lady Macbeth of Mtsensk*, *Boris Godunov*, *La Juive*, *Les Troyens*, *Eugene Onegin*, *Parsifal*, *The Legend of the Invisible City of Kitesh*, *La Forza del Destino*, *Das Floß der Medusa*, *Oedipe*, *Tannhäuser*, *Nabucco* and *Carmen*, as well as concerts of *Der fliegende Holländer* in Rotterdam, Paris and Dortmund and Poulenc's *Gloria* in the Concertgebouw. Since September 2022, Edward Ananian-Cooper is the chorus master of the Chorus of Dutch National Opera.

NIEUW AMSTERDAMS KINDERKOOR

Part of Nieuw Vocaal Amsterdam

The Nieuw Amsterdams Kinderkoor is part of the vocal training programme Nieuw Vocaal Amsterdam (NVA) and, since 2016, the regular children's choir partner of Dutch National Opera & Ballet (NO&B). NVA and NO&B work together to help children and young people get the best out of themselves musically. Together, they provide educational workshops in which nearly 200 children are trained for the opera profession every year. NVA has a sophisticated educational system, which allows children to reach a high level of singing and acting in a short time. NVA's twenty choirs perform frequently in The Netherlands and abroad and have won several prizes at international competitions.

NVA wants all children to be able to sing and has therefore been organising the Leerkoor at various locations in Amsterdam since 2021, in collaboration with Leerorkest Nederland.

NETHERLANDS PHILHARMONIC ORCHESTRA

The Netherlands Philharmonic Orchestra, together with the Netherlands Chamber Orchestra, has been a regular orchestral partner of Dutch National Opera since 1985 and is internationally counted among the best opera orchestras. Every season, the orchestra plays the majority of opera productions at the Dutch National Opera & Ballet. The Netherlands Philharmonic Orchestra performs a versatile concert programme in The Concertgebouw and also plays in other Dutch concert halls, on foreign stages and festivals. In recent seasons at Dutch National Opera, the Netherlands Philharmonic Orchestra was acclaimed by press and audiences alike. Lorenzo Viotti has been chief conductor of the orchestra since September 2021.

SUPPORT DUTCH NATIONAL OPERA

For decades, Dutch National Opera has put on bold productions with performances of the highest standard. With great dedication and artistic courage, we work on productions that blend tradition and innovation. That has given us a superb and lasting reputation, both in the Netherlands and internationally.

We are in a very sound state both artistically and financially, but we need your support to stay that way. Of course you can do that by continuing to attend our performances, but there is also — if possible — the option of a financial contribution. With your support, we can continue to put on top-class productions that get people talking. Performances that surprise, move and inspire you!

To find out more

For more information about the options and tax aspects and/or to request our brochure, you can contact Marthe Seydel at steun@operaballet.nl or +31 (0)6 2802 3446.

Alternatively, see operaballet.nl/en/support-us/become-donor

SUPPORT
OPERA
&
BALLET



DUTCH NATIONAL OPERA WOULD LIKE TO THANK

FOR PROVIDING GRANTS



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap

Gemeente
Amsterdam

MAIN SPONSOR OF DUTCH NATIONAL OPERA & BALLET

HOUTHOFF

PRIVATE DONORS TO THE DUTCH NATIONAL OPERA & BALLET FONDS

Vrienden en Geefkringleden van De Nationale Opera, Patrons en Young Patrons van Nationale Opera & Ballet

NO&B BUSINESS LOUNGE MEMBERS

Houthoff, ING, Loyens & Loeff, De Nederlandsche Bank, SPIE Nederland B.V., Snippe Projecten B.V., Endymion Amsterdam, Commenda Family Office, Rodriguez B.V., McKinsey & Company, Höcker Advocaten, 1nergiek, Netvlies, Odgers Berndtson, QA Consulting

PARTNERS

American Express, Matrix Fitness, BOOZTR



©Altin Kalfura

LEADERSHIP MASTERCLASS

The past two and a half years have demonstrated that challenging times can offer new opportunities, and a standstill does not necessarily preclude progress. During this period, space was created for new insights and opportunities to grow, both personally and professionally, and we were able to explore the potential of online collaboration further. Together with Dutch National Opera & Ballet, Houthoff organised various masterclasses on remote leadership.

Good leadership is all about versatility, as each situation requires its own approach, but an essential element at all times is focus. Matthew Rowe, musical director of Dutch National Ballet and chief conductor of Dutch Ballet Orchestra, shares the leadership techniques and experiences that helped him get his team through the crisis successfully.



Watch the masterclass on [YouTube](#).

HOUTHOFF

Main sponsor of Dutch National Opera & Ballet
Houthoff.com

COLOFON | COLOPHON

Uitgever | Publisher

Nationale Opera & Ballet | Dutch National Opera & Ballet

Sophie de Lint (directeur De Nationale Opera) | (director Dutch National Opera)

Stijn Schoonderwoerd (algemeen directeur) | (general director)

Samenstelling en redactie | Composition and editing

Laura Roling & Eline Hadermann

Tekstredactie | Text editing

Jasmijn van Wijnen & Eline Hadermann

Grafisch ontwerp | Graphic design

Lesley Moore

Opmaak | Layout

Mark Drillich

Productie | Production

Saskia van Dongen

Druk | Print

Tuijtel

Fotografie en beeld | Photography and images

Repetiefoto's door Milagro Elstak en Melle Meivogel

Rehearsal photography by Milagro Elstak and Melle Meivogel

Teksten | Texts**In het kort | In a nutshell**

Nederlands: Laura Roling

English translation: Laura Roling

Het verhaal | The story

Nederlands: Laura Roling

English translation: Clare Wilkinson

Tijdlijn | Timeline

Nederlands: Laura Roling

English translation: Clare Wilkinson

Interview met Barrie Kosky | Interview with Barrie Kosky

English: Laura Roling

Nederlandse vertaling: Laura Roling

Puccini's onmogelijke opgave | Puccini's impossible task

Nederlands: Benjamin Rous

English translation: Clare Wilkinson

Turandot, Puccini en oriëntalisme | Turandot, Puccini and Orientalism

Nederlands: Eline Hadermann

English translation: Clare Wilkinson

De massa | Crowds

Nederlandse vertaling: Jenny Tuin (Athenaeum - Polak & Van Gennep, 1970)

English translation: Carol Stewart (Continuum, 1962)

Uit Puccini's brieven aan Giuseppe Adami | From Puccini's letters to Giuseppe Adami

Nederlandse vertaling: Laura Roling

English translation: Ena Makin, revised by Mosco Carner (Harrap, 1974)

Biografieën | Biographies

Nederlands: Eline Hadermann

English translation: Eline Hadermann

Muziekrechten | Music rights

Turandot, Drama lirico in tre atti e cinque quadri. Giacomo Puccini

Giuseppe Adami e Renato Simoni (libretto)

Uitgegeven door Casa Ricordi, geleverd door Albersen Verhuur B.V., 's Gravenhage

Published by Casa Ricordi, supplied by Albersen Verhuur B.V., 's Gravenhage

Rechthebbenden die menen aan deze uitgave aanspraken te kunnen ontlenen, wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever. Niets uit deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

Rightsholders who believe they can derive rights from this publication are requested to contact the publisher. No part of this publication may be reproduced and/or made public by means of printing, photocopying, microfilm or in any other way without the prior permission of the publisher.

CIP-gegevens Koninklijke Bibliotheek, Den Haag
CIP data Koninklijke Bibliotheek, The Hague

Turandot, Giacomo Puccini, [samenstelling Laura Roling]. Amsterdam, De Nationale Opera.

ISBN|EAN: 9789050823319

Trefw.: Turandot (opera) | Giacomo Puccini | Giuseppe Adami | Renato Simoni | Barrie Kosky | Lorenzo Viotti



NATIONALE OPERA & BALLET

9 t/m 25
februari 2023
—
operaballet.nl

Giuseppe Verdi

MESSA DA REQUIEM

Imposant koor, solisten en dansers
in een regie en choreografie
van Christian Spuck

meer info



Hoofdsponsor
Nationale Opera & Ballet
HOUTHOFF



DE
NATIONALE
OPERA

16 januari t/m
5 februari
—
operaballet.nl

Georg Friedrich Händel

GIULIO CESARE

Caesar en Cleopatra,
passie en strijd

meer info



NATIONALE OPERA & BALLE

Hoofdsponsor
Nationale Opera & Ballet

HOUTHOFF

Emmanuelle Haïm

Le Concert d'Astrée

FOTO: MARTA SYRKO

