

ROND DE VULKAAN

La Muette de Portici *tussen Parijse creatie en Noord-Nederlandse receptie*

78

AROUND THE VOLCANO

La Muette de Portici *between creation in Paris and reception in the Northern Netherlands*

Since its première in 1828, *La Muette de Portici* has been one of the most popular grands opéras performed in Dutch theatres in the nineteenth century, despite its reputation of having incited the Belgian Revolt of 1830. Based on a wide range of primary sources, this article analyses how, in the initial process of cultural transfer from Paris to the Netherlands, the opera with its ambivalent political tenor was staged and received differently in three theatres in Amsterdam and The Hague. In the aftermath of the Belgian Revolt, authorities, artists, press critics and audiences subsequently problematized, rehabilitated and enriched the opera with new meanings. After having been feared and condemned, 'Amour sacré de la Patrie' again became a favorite aria to enthusiastically respond to.

Het was een overweldigende ervaring, de Nederlandse premières van Daniel Aubers grand opéra *La Muette de Portici* op 2 en 3 februari 1829 in respectievelijk de Amsterdamse Stadsschouwburg op het Leidseplein en het Théâtre français aan de Erwtenmarkt (thans Kleine Komedie).^{*} 'Nog nooit hebben we bij de Fransen zoiets goeds gezien', schreef de 21-jarige Netje Asser in haar dagboek, en haar jongere broer Eduard viel haar enthousiast bij: 'Netje en ik waren beiden opgetogen. Het ensemble en de executie van de muziek was heerlijk.'¹ Voor de finale acte in de Stadsschouwburg voelde toneelrecensent Anton Cramer zelfs 'mijne

* Dit artikel is een bewerking van de Jacob van Lenneplezing, gehouden op 6 oktober 2016. Ik ben beide anonieme referenten zeer erkentelijk voor hun nuttige en interessante commentaar bij een eerdere versie van dit artikel.

1 I.H. van Eeghen, *Uit Amsterdamse dagboeken. De jeugd van Netje en Eduard Asser, 1819-1833* (Amsterdam: Scheltema en Holkema, 1964), 80.

pen te zwak om den indruk naar waarheid te beschrijven welke het op alle geoederen maakte'.² Na het succes van de Parijse wereldpremière, een jaar eerder, had de spectaculaire opera over de volksofstand in zeventiende-eeuws Napels het Amsterdamse publiek in verrukking gebracht. De Haagse première in juli 1830 had het enthousiasme tot nog grotere hoogte opgestuwd. De ontzetting in de Noordelijke Nederlanden was dan ook enorm toen de oproerige scènes en aria's van *La Muette de Portici* het samengestroomde publiek in de Brusselse Muntshouwborg op 25 augustus 1830 aanmoedigde of zelfs inspireerde om met revolutionaire leuzen, straatrellen en plunderingen het startschot te geven van de Belgische Opstand. Toch zou deze traumatische gebeurtenis de liefde voor de opera in Noord-Nederland niet lang bekoelen. Met in totaal ruim 170 opvoeringen in Den Haag³ en minstens 150 in Amsterdam⁴ werd hij uiteindelijk een van de grootste publiekslievelingen van de negentiende eeuw.

La Muette de Portici is een van de allereerste en bekendste grands opéras die in Parijs werden gecreëerd: een genre dat zich het beste laat omschrijven als avondvullende, volledig gezongen en solistisch zwaar bezette opera's in doorgaans vier of vijf bedrijven, waarin tragische helden en heldinnen samen met machtige volksmassa's verstrikt raken in grote historische conflicten, georneerd met geïntegreerde balletten en spectaculaire effecten.⁵ Het genre, ook bekend van Rossini's *Guillaume Tell*, Halevy's *La Juive* en Meyerbeers *Robert le Diable* en *Les Huguenots*, was in de negentiende eeuw ongekend populair. Ironisch genoeg heeft dat het historische onderzoek naar de opera's eerder belemmerd dan bevorderd. Muziekhistorici beschouwden het genre tot ver in de twintigste eeuw doorgaans als commercieel, slechts op effectbejag belust spektakel, dat vanuit artistiek oogpunt niet kon tippen aan met name Wagners meesterwerken. Het ideaal van 'autonome' kunst – hoe problematisch ook bij opera – had zich te diep in de musicologische prioriteiten ingegraven om serieuze wetenschappelijke aandacht te rechtvaardigen.⁶

-
- 2 [A. Cramer], 'Een uitstapje naar den Vesuvius, of Het sprakeloze meisje van Portici', *De Arche Noachs* 2 (1828): 352-362, aldaar 353.
 - 3 Gebaseerd op de indexen in F. Boulangé, *Théâtre Royal Français. Chronologische lijst van programma's uitgevoerd door Franse toneel-/operagezelschappen in de Koninklijke Schouwburg Den Haag 1804-1919* 3-9 (Typoscript Amstelveen: eigen beheer, 1988-1998).
 - 4 Schatting gebaseerd op advertenties in *Algemeen Handelsblad*, 1829-1900 (www.delfher.nl). In de Stadsschouwburg was het vertaalde zangspel *Het Sprakeloze Meisje van Portici* minstens tot 1841 een van de meest gespeelde successtukken. Henny Ruitenbeek, *Kijkcijfers. De Amsterdamse schouwburg 1814-1841* (Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2002), 405, tabel 5.3.
 - 5 David Charlton, 'Introduction', in *Cambridge Companion to Grand Opera*, red. David Charlton (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1 en 3.
 - 6 Anselm Gerhard, 'Die französische Grand Opera in der Forschung seit 1945', *Acta Musicologica* 59 (1987): 220-270, in het bijzonder 220-222.



Afb 1 François Joseph Pfeiffer, Decorontwerp voor *Het Sprakelooze Meisje van Portici*, Stadsschouwburg Amsterdam, 1828/29 (Collectie Theater Instituut Nederland, 1003637.00)

De toenemende belangstelling voor de relatie tussen kunst, politiek en samenleving, die sinds de jaren 1980 kenmerkend is geworden voor het onderzoek naar de negentiende-eeuwse Europese cultuur, heeft muziek- en andere cultuurhistorici aangespoord om het genre opnieuw in de schijnwerpers te zetten. Gefascineerd door de manier waarop de meeste grands opéras een historiserende verbeelding boden van de grote politieke en maatschappelijke vraagstukken van de eeuw – het zelfbeschikkingsrecht van naties, de verhouding tussen de elite en lagere standen, tussen katholieken, protestanten en joden, tussen Europa en de buiten-Europese wereld – hebben historici zich vooral gericht op de verschillende en niet zelden tegenstrijdige betekenislagen en -mogelijkheden van de libretto's, met inbegrip van de in Frankrijk sterke rol van de politieke censuur. Als *Gesamtkunstwerke* avant-la-lettre hebben de opera's ook interdisciplinair onderzoek uitgelokt naar artistieke creatieprocessen, waarin muziek-, theater-, literatuur-, kunst- en architectuurhistorische perspectieven kunnen worden geïntegreerd. De toenemende kennis van de toenmalige kunstkritiek en de sociale samenstelling en cul-

turele referentiekaders van het publiek heeft, hoewel op meer bescheiden schaal, onderzoek gestimuleerd naar de manier waarop de opera's werden beleefd en gereciperd.⁷

In de laatste jaren is daar nog een belangrijke dimensie bijgekomen. Terwijl de grands opéras werden gecreëerd in de politieke, maatschappelijke en artistieke context van Parijs en primair gericht waren op het Parijse publiek, gingen zij na succesvolle premières al snel de hele wereld over. Ze waren een cultureel exportartikel dat de Franse culturele hegemonie wereldwijd bevestigde, maar in het buitenland aan lokale contexten werd aangepast. Het genre van de grand opéra biedt daarmee een interessante casus voor onderzoek naar processen van *cultural transfer*, dat sinds de jaren 1990 een prominente plaats in de cultuurgeschiedschrijving heeft verworven en historici met name heeft gestimuleerd om cultuur-overdracht niet zozeer vanuit het perspectief van de 'zender', maar vanuit het perspectief van de 'ontvanger' te bestuderen.⁸ In enkele bundels en artikelen is inmiddels aangetoond hoe enkele politiek geladen grands opéras in andere landen en steden soms welbewust werden aangepast en soms heel andere invullingen en betekenissen konden krijgen.⁹ Een vraag die echter nog niet aan de orde is gesteld is hoe, in het proces van cultural transfer, de betekenissen van deze opera's door plots veranderende politieke omstandigheden konden verschuiven. De receptie van *La Muette de Portici* in de Noordelijke Nederlanden voor, tijdens en na de Belgische Opstand biedt hiertoe een uitgelezen kans.

In vergelijking met het bloeiende internationale onderzoek steekt de geschiedschrijving van de Nederlandse opera in de negentiende eeuw nog bijzonder schrill af. Afgezien van de mooie studie van Josine Meurs naar de Wagnerreceptie tot 1914, mijn eigen onderzoek naar publiekssamenstelling, -gedrag en -smaak in de

-
- 7 Gerhard, 'Die französische Grand Opera'. Charlton (red.), *Cambridge Companion to Grand Opera*. Twee inmiddels klassieke studies: Jane Fulcher, *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politized Art* (Cambridge: Cambridge University Press 1987) en Anselm Gerhard, *The Urbanisation of Opera. Music Theatre in Paris in the Nineteenth Century* (Chicago en Londen: Chicago University Press, 1998). Zie voorts onder andere: Diana Hallman, *Opera, Liberalism and Anti-semitism in Nineteenth-Century France. The Politics of Halévy's La Juive* (Cambridge: Cambridge University Press 2002). Sarah Hibberd, *French Grand Opera and the Historical Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- 8 Jean-Claude Yon (red.), *Le théâtre français à l'étranger. Histoire d'une suprématie culturelle* (Parijs: CHCSC, 2008); Annegret Fauser en Mark Everist (red.), *Music, Theatre and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914* (Chicago: Chicago University Press, 2009). Zie in dit verband ook Jan Hein Furnée en Peter Borsay (red.), *Leisure Cultures in Urban Europe, c. 1700-1870: a Transnational Perspective* (Manchester: Manchester University Press, 2016).
- 9 Zie behalve de in noot 8 genoemde publicaties ook bijdragen over de receptie van grand opera in Rusland, Tjechië, Italië en Groot Brittannië en de Verenigde Staten in Charlton (red.), *Cambridge Companion to Grand Opera*. Vgl. Cormac Newark, '“In Italy we don't have the means for illusion”. *Grand Opéra* in Nineteenth-Century Bologna,' *Cambridge Opera Journal* 19 (2007): 199-222.

Koninklijke Schouwburg in Den Haag en enkele belangrijke, verspreide bevindingen over opera in publicaties over schouwburgzalen, -publiek en -censuur,¹⁰ is het onderzoek in Nederland tot nu toe beperkt gebleven tot inmiddels verouderde, vooral institutionele en anekdotische syntheses en enkele nuttige repertoirelijsten.¹¹ Voor een van de populairste kunstvormen in de negentiende eeuw is dat bijzonder merkwaardig. Met name Amsterdam, Den Haag en Rotterdam kenden in het grootste deel van de negentiende eeuw een levendige operacultuur. Enkele schouwburgen werden vrijwel alleen door de elite gefrequenteerd, maar andere werden bezocht door een vrij breed publiek. Favoriete aria's en koormelodieën uit de beroemdste opera's bereikten en beroerden vrijwel alle stadsgenoten in concertzalen, bij gratis openluchtconcerten, in de huiskamer en rond straatorgels.

In dit artikel zal ik de opvoeringsgeschiedenis en de receptie van de beroemde en beruchte opera *La Muette de Portici* in Amsterdam en Den Haag in de periode 1828-1840 nader onder de loep nemen op basis van kranten, archivalia, gedrukte en visuele bronnen en enkele egodocumenten. Welke betekenisverschuivingen deden zich voor in het proces van *cultural transfer* tussen de artistieke creatie in Parijs en de receptie in de Noordelijke Nederlanden? Welke betekenis mogelijkheden verkreeg de opera al naar gelang zij in Amsterdam en Den Haag voor verschillende publieksgroepen verschillend werd geënceneerd en uitgevoerd? En wat veranderde er in de manier waarop Amsterdamse en Haagse publieksgroepen de voorstellingen voor, tijdens en na de Belgische Opstand bekeken, beleefden?

-
- 10 Josine Meurs, *Wagner in Nederland, 1843-1914* (Zutphen: Walburg, 2002), voor de grand opera 47-50; Jan Hein Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier. Standsbesef en stedelijke cultuur in Den Haag, 1850-1890* (Amsterdam: Bert Bakker, 2012), hoofdstuk 6; Henk Gras en Philip Hans Franses, 'Toneelverval getoetst. Een statistische analyse van het theaterbezoek te Rotterdam in de eerste helft van de negentiende eeuw,' *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 24 (1998): 256-292; Emile Wennekes, *Het Paleis voor Volksvlucht (1864-1929). 'Edele uiting eener stoute gedachte!'* (Den Haag: SDU, 1999), 203-234; Ruitenbeek, *Kijkcijfers*; Ignaz Matthey, '“Dit kan er wel in blijven”. Toneel- en operacensuur in Amsterdam, 1827-1866,' *Jaarboek Amstelodamum* (2008): 84-135. Chris Engeler, '“... Eene zich overgeevende ziel gevangen in toover van zang”. Opera in Nederland in de negentiende eeuw,' *De Negentiende Eeuw* 24 (2000): 19-32 is vrijwel geheel op de genoemde bronnen gebaseerd.
- 11 H.C. Rogge, 'De opera te Amsterdam, eene bijdrage tot de geschiedenis der opera in Nederland,' *Oud-Holland* (1887): 177-200. D.W.P. Keuskamp, 'Een en ander over den Haagschen Schouwburg en het “Théâtre français” in de 19e eeuw,' *Die Haghe* (1904): 378-423. S.A.M. Bottenheim, *De opera in Nederland* (Amsterdam: Van Kampen, 1946) 113-170, voor de grand opéra in het bijzonder 136-141 en 157-167. Boulangé, *Théâtre Royal Français*. Piet Hein Honig e.a., *Annalen van de operagezelschappen in Nederland, 1886-1995* (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1996).

LA MUETTE DE PORTICI, DE EERSTE GRAND OPÉRA (1825-1828)

De opera *La Muette de Portici*, en het genre van de grand opéra in het algemeen, kwamen tot stand in de context van een artistieke en financiële crisis in de meest prestigieuze schouwburg van Parijs: de Académie Nationale de Musique (kortweg Opéra) in de Rue Le Peletier nabij de Boulevard des Italiens. Zwaar gesubsidieerd door de Franse staat en gedomineerd door de aristocratie verkeerde de Opéra in de jaren 1820 in zwaar weer. De schouwburg trok steeds minder bezoekers met het traditionele genre van de *tragédie lyrique*, dat zijn oorsprong vond aan het Franse hof, zijn verhaalstof ontleende aan mythische verhalen en verfijnde verhevenheid nastreefde. Sinds de revolutiejaren had de Opéra maar mondjesmaat gereageerd op de veranderende smaak van het aristocratische publiek en het (potentiële) publiek uit de haute bourgeoisie, die in populaire boulevardtheaters gewend waren geraakt aan meeslepende melodrama's met spectaculaire verhaallijnen en visuele effecten.¹²

Voor Eugène Scribe (1791-1861), gesjeesd rechtenstudent en sinds zijn twintigste gevierd librettist voor boulevardtheaters en de nabijgelegen Opéra Comique, bood dit alles een uitgelezen kans om bij de prestigieuze Opéra een voet tussen de deur te krijgen. In 1825 meldde hij zich samen met zijn co-auteur Germain Delavigne bij de directie en de literaire jury met de eerste versie van *La Muette de Portici*, dat volgens hem alle ingrediënten zou bevatten om het publiek weer massaal naar de schouwburg te trekken. Het verhaal van de arme visser Tommaso Aniello alias Masaniello die in 1647 een volksoptocht tegen de Spaanse overheersing van Napels had geleid, appeleerde perfect aan minstens drie romantische fascinaties die de Parijse intelligentsia en het bredere publiek in deze jaren deelden: de sterk toegenomen belangstelling voor de geschiedenis, opgezweept door de populaire historische romans van Walter Scott; de genieting van sublieme landschappen en pittoreske volkstaferelen, met de Vesuvius en de arme doch levendige Napolitaanse vissers en arbeiders als perfecte combinatie; en de zucht om mee te leven met de vrijheidsstrijd van onderdrukte naties, rond 1825 vooral geprojecteerd op de Griekse onafhankelijkheidsstrijd.¹³

Scribes keuze voor het historische gegeven van de Napolitaanse opstand was, zoals verschillende onderzoekers hebben aangetoond, beslist niet origineel. De Duitse componist Reinhard Keiser had de geschiedenis al in 1706 bewerkt tot ope-

12 William Crosten, *French Grand Opera: an Art and a Business* (New York: King's Crown Press, 1948). Hervé Lacombe, 'The 'machine' and the State', in *Cambridge Companion to Grand Opera*, red. David Charlton (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 21-42, aldaar 24-26.

13 Gerhard, *The Urbanisation of Opera*. 122-127. Sarah Hibberd, 'La Muette and her Context', in *Cambridge Companion to Grand Opera*, red. David Charlton (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 149-167, aldaar 150-151.

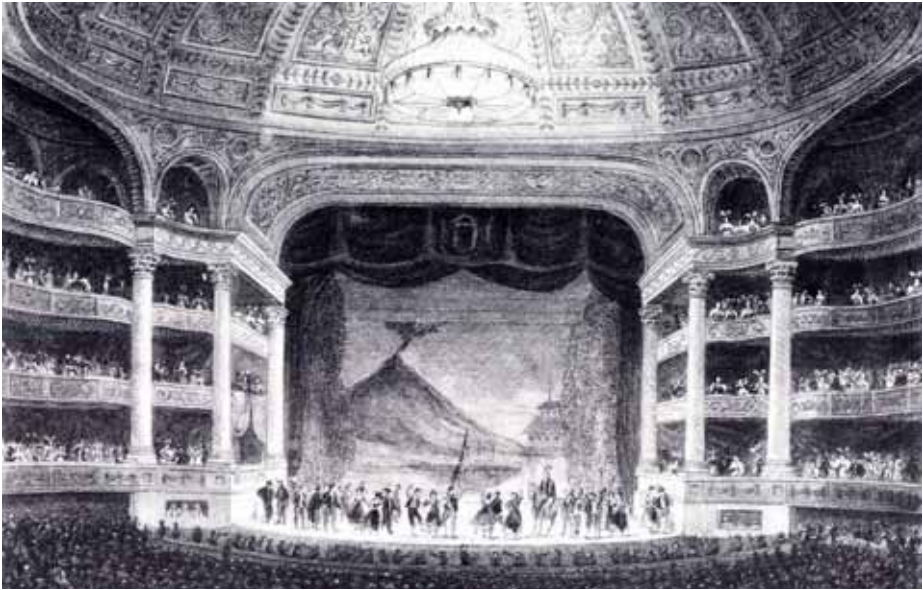
ra *Masaniello Furioso* en sindsdien was het verhaal ook buiten Italië een eigen literair leven gaan leiden. In de jaren 1820 werden in Londen maar liefst acht verschillende toneelstukken over Masaniello op de planken gebracht. In Parijs werd het verhaal opnieuw opgediend in onder meer Auguste Defauconpret's *Masaniello ou huit jours à Naples* (1822) en Michele Carafa's opera comique *Masaniello ou le Pecheur Napolitain* (1827). Voor Scribe was dat geen probleem. Integendeel, hij koos voor een verhaal dat het Parijse publiek al kende en dat voor toeschouwers reeds betekenisvol was, nog voordat ze zijn nieuwe opera hadden gezien. Waar hij het publiek mee wilde plezieren en verrassen was juist de combinatie van verhaalelementen die het publiek al kende en nieuwe verhaalelementen die hij zelf had toegevoegd. Dat laatste gold in het bijzonder de nieuwe protagoniste van Masaniello's zuster die niet kon spreken: een dramaturgisch gegeven dat Scribe ontleende aan de boulevardtheaters, maar wier naam Fenella weer refereerde aan het doofstomme meisje uit Walter Scotts roman *Peveiril of the Peak* over het zogenaamde 'popish plot', die in 1822 was gepubliceerd.¹⁴

We kennen *La Muette de Portici* als een opera over een volksopstand die zelf een volksopstand aanmoedigde. Maar volgens diverse operahistorici was de politieke boodschap van het stuk bij nader inzien aanzienlijk meerduidiger en in veel opzichten eerder ronduit anti-revolutionair. Reeds in de eerste versie van het libretto had Scribe ervoor gekozen om het persoonlijke tragedische liefdesverhaal dat het publiek van vrijwel elke opera verwachtte zodanig in het historische verhaal te verweven dat de historische aanleiding van de volksopstand vrijwel geheel uit beeld verdween. Carafa's opera comique *Masaniello* had de Parijse censors flink zenuwachtig gemaakt omdat de twee belastingkantoortjes die de openings-scene inkaderden suggereerden dat het Napolitaanse volk primair in opstand was gekomen omdat het gebukt was onder steeds zwaardere en onredelijker belastingen. In Scribes libretto werden de belastingen slechts eenmaal lichtjes aangestipt, terwijl hij het publiek een meer persoonlijk motief voorhield dat de visser Masaniello pas daadwerkelijk het sein tot opstand gaf toen hij vernam dat zijn sprake-loze zuster Fenella door een hoge Spaanse edelman zou zijn verleid.¹⁵

Zeker, het beroemde duet 'Amour sacré de la patrie', waarin Masaniello samen met zijn vriend Pietro besluit dat zij liever sterven dan langer onder het juk van de Spanjaarden te leven, liet er geen misverstand over bestaan dat de opstand politiek was gemotiveerd. En de gewelddadige Spaanse soldaten op het toneel riepen volop sympathie op voor het onderdrukte volk. Maar opmerkelijk genoeg bleef de wrede onderkoning zelf volledig buiten beeld. En zijn zoon Alphonso, de boosdoener die Masaniello's zuster heeft verleid, toont zich al in de eerste scene van

14 Hibberd, 'La Muette and her Context', 151. Het 'popish plot' verwijst naar de vermeende katholieke samenzwering rond 1680 om koning Karel II van Engeland te vermoorden.

15 Fulcher, *The Nation's Image*, 28.



Afb. 2 Voorstelling van *La Muette de Portici* in de Parijse Académie Nationale de Musique.

de opera gekweld door intense wroeging over zijn misstap. Scribe maakte hem zo tot een tragische onzekere held, die door zijn aanstaande vrouw Elvire na een wanhopig boze en verdrietige aria al snel voor zijn misstap wordt vergeven. Alphonso komt daarmee aanzienlijk positiever over het voetlicht dan het volk, dat na in opstand te zijn gekomen zich overgeeft aan een orgie van geweld tegen de gehate Spanjaarden. Scribe tekende Masaniello als een onfortuinlijke protagonist die zich te laat realiseert dat hij een monster heeft geschapen en uiteindelijk de prijs betaalt voor diens bevrijding van het volk. In het vijfde bedrijf wordt hij door zijn kompaan Pietro vergiftigd, waarna zijn zuster Fenella zich met een gil in de uitbarsten vulkaan stort. Van een succesvolle volksopstand is dan allang geen sprake meer: die is in het slotbedrijf hardhandig de kop ingedrukt.¹⁶

Met name in het licht van deze finale is het geen wonder dat de literaire jury en in 1827 ook de censoren en politieke autoriteiten tevreden waren met de politieke kleuring die Scribe zijn stuk had meegegeven. Hij had het historische verhaal van de Napolitaanse opstand op allerlei manieren gedepolitiseerd, toegespitst op een opstand tegen buitenlandse overheersing (een motief voor revolutie dat in Frankrijk niet aan de orde was) en laten uitmonden in een onverholven anti-revolutionai-

16 Gerhard, *The Urbanisation of Opera*, 130.

re boodschap dat niet de strenge regering maar het ongedisciplineerde volk het grootste gevaar vormt voor zichzelf en dat volksoptstanden vrijwel onherroepelijk tot terreur en uiteindelijk ondergang zullen leiden. De spontane uitbarsting van de Vesuvius – die in werkelijkheid plaatsvond in 1631, dus zestien jaar voor de historische revolutie in Napels – kon in die context worden gelezen als geruststellend bewijs dat zelfs de natuur zich tegen volksoptstanden keert. De censors vroegen Scribe daarom om slechts enkele zinnen te schrappen die het publiek mogelijk toch nog op de eigentijdse situatie zou kunnen toepassen, zoals ‘il faut armer le peuple’, ‘le peuple est maitre’ en ‘vengeur de nos droits’.¹⁷

86

Toen het stuk uiteindelijk eind februari 1828 in première ging kon de directie van de Opéra opgelucht ademhalen. *La Muette* werd een gigantisch kassucces.¹⁸ Niet in de allereerste plaats vanwege de politieke lading, want Carafa's opéra comique bevatte veel meer toespelingen op de politieke actualiteit waar liberale aanhangers uit de Parijse aristocratie en haute bourgeoisie graag voor naar de schouwburg kwamen.¹⁹ Doorslaggevend was de volledig nieuwe ervaring om in de officiële en respectabele Opéra te worden overdonderd met spektakel dat tot dan toe alleen in de boulevardtheaters kon worden gezien. Het publiek liet zich graag ontroeren en verrassen door het sprakeloze meisje Fenella, dat met fascinerende en perfect leesbare mime-acts het publiek kon laten meeleven met haar herinneringen en emoties.²⁰ Het voelde mee met Masaniello: een volksheld als centrale protagonist, hetgeen men in de Opéra nog zelden had gezien. Toeschouwers waardeerden de extreme contrasten tussen goed en fout die men zo goed kende van de melodrama's in de boulevardtheaters. Men genoot van de zingende volksmassa's, die de handeling niet zoals gebruikelijk van de zijlijn becommentarieerden maar af en toe een actieve rol speelden in het plot.²¹ Bezoekers keken hun ogen uit naar de historische kostuums, die met een groter historisch realisme waren vervaardigd dan tot dan toe gebruikelijk was, evenals naar de historische decors van Pierre Ciceri en Louis Daguerre, die een werkelijk verbluffend realisme aan de dag legden en het publiek volledig meenamen in de historische, deels ook toeristische illusie.²² Men werd overrompeld door het visuele spektakel van de uitbarsting van de Vesuvius, dat in Parijs niet nieuw was

17 Fulcher, *The Nation's Image*, 31-32; Gerhard, *The Urbanisation of Opera*, 129; Lacombe, 'The 'Machine' and the State', 35-37.

18 Fulcher, *The Nation's Image*, 45. Tot 1882 zou de opera in Parijs nog maar liefst 505 uitvoeringen beleven. Hibberd, 'La Muette and her Context', 167.

19 Fulcher, *The Nation's Image*, 38.

20 Gerhard, *The Urbanisation of Opera*, 145-146; Hibberd, 'La Muette and her Context', 154-159. Zie ook H. Schneider en N. Wild, *La Muette de Portici. Kritische Ausgabe des Libretos und Dokumentation der erste Inszenierung* (Tübingen: Stauffenburg, 1993).

21 Gerhard, *The Urbanisation of Opera*, 140-145; Fulcher, *The Nation's Image*, 33.

22 Gerhard, *The Urbanisation of Opera*, 150-157; Fulcher, *The Nation's Image*, 33-35.

maar nog nooit in de Opéra was vertoond.²³ En bij al dat moois liet het publiek zich naar hartenlust meeslepen door de muziek van de componist Daniel Auber, met diens grote contrastwerking en afwisselende melodieën ontleend aan Spaanse, Italiaanse en Franse bronnen: muziek die door sommige critici als oppervlakkig werd bekritiseerd maar het grote publiek wist in te pakken met melodieën die na elke voorstelling in het hoofd bleven voortzingen.²⁴ Het was een spektakel dat tot in de allerhoogste kringen geliefd werd en dat volgens koning Karel blijkbaar zo weinig politiek bedreigend was dat hij nog in mei 1830 nota bene de koning van Napels uitnodigde om de voorstelling samen met hem te komen zien.²⁵

TRANSFER NAAR AMSTERDAM EN DEN HAAG

De Parijse opera en toneel vormden een exportartikel, en voor het genre van de grand opéra gold dat in het kwadraat. Na de Parijse première van *La Muette* duurde het dan ook niet lang of de voorstelling was in heel Europa te zien. In oktober 1828 vond de Duitse première plaats in Rudolstadt. In november volgde de première in Antwerpen, in december in Budapest, in januari 1829 in Berlijn, in februari in Brussel, in maart in Hamburg, in april in Wenen, in mei in Londen en Kopenhagen, in de jaren 1830 gevolgd door premières in onder meer Praag, Warschau, New York, Sint Petersburg, Basel, Madrid, Stockholm, St. Louis en Lissabon. De Nederlandse premières vonden plaats in februari 1829 in Amsterdam en – vertraagd vanwege een financiële crisis en de aankoop van de schouwburg door het stadsbestuur – in juli 1830 in Den Haag. Hoe werd de opera in de Noordelijke Nederlanden gemonteerd en welke betekenissen verkreeg de opera voor het hoofd- en hofstedelijke publiek?

Het schouwburgpubliek was via advertenties van tevoren warm gemaakt voor de nieuwe Parijse sensatie. De advertenties, vooral die voor de Haagse première, benadrukten vooraf dat de voorstelling zijn betekenis ontleende aan de bijzondere interactie tussen de verschillende kunsten: ‘*La Muette de Portici*, grand opera en cinq actes et à grand *spectacle*. Paroles de MM. Scribe et Germain Lavigne, musique de M. Auber. Décorations peintes par et sous la direction de M. Van Hove, Machines par M. Felix Bellelle.’²⁶ Dit soort advertenties schiepen een kader wat men van dit nieuwe genre van grand opéra zou kunnen verwachten, net als de programmabiljetten waarop alle zangers en vaak ook de afzonderlijke balletten in de eerste en derde acte werden vermeld. Ditzelfde gold voor de libretto’s die al

²³ Gerhard, *The Urbanisation of Opera*, 143. Hibberd, ‘La Muette and her Context’, 161-163.

²⁴ Fulcher, *The Nation's Image*, 44. Hibberd, ‘La Muette and her Context’, 163-166.

²⁵ Gerhard, *The Urbanisation of Opera*, 131.

²⁶ *Dagblad van 's-Gravenhage*, 5 juli 1830.

voor de premières overal te koop waren en waar ook weer flink voor werd geadverteerd.²⁷

88

Anders dan tegenwoordig, nu de productie van een opera wordt beschouwd als een zelfstandige artistieke creatie die een originele visie toevoegt aan de oorspronkelijke voorstelling, speelden schouwburgdirecteuren in negentiende-eeuws Europa juist in op de vermeende voorkeur van het publiek om de Parijse spektakelstukken qua enscenering zo trouw mogelijk na te volgen.²⁸ In Parijs had de regisseur Solomé daartoe een boekje uitgegeven waarin hij de mise-en-scène van *La Muette de Portici* in detail had beschreven, tot aan de exacte positionering van zangers, koren en decorstukken aan toe, voorzien van een uitvoerige toelichting op de vormgeving van de kostuums, de decors en de accessoires – hoewel de decoraanwijzingen in het libretto al vrij uitvoerig waren.²⁹ In het proces van *cultural transfer* versterkten de livrets de boodschap van de Parijse ‘zender’. Terwijl Franse operadirecteuren en operazangers vanuit Parijs en Franse provinciesteden reeds het beheer en de bezetting van alle grote Franse schouwburgen in Europa domineerden, reisde dit boekje samen met vergelijkbare *livrets de mise-en-scène* voor andere grands opéras steeds in de bagage mee, om zo letterlijk mogelijk te worden nagevolgd.³⁰

Het is moeilijk vast te stellen tot in welke details de Nederlandse premières het Parijse origineel trouw imiteerden. De libretto's in zak- en boekformaat die Amsterdamse en Haagse boekhandelaars op de markt brachten waren in elk geval identiek aan het Parijse libretto, en zelfs de ‘vrije’ Nederlandse vertaling die gelijktijdig op de markt kwam week er nauwelijks van af.³¹ Uit de bewaard gebleven declaraties van de Haagse decorschilder Bart van Hove wordt duidelijk dat het Haagse stadsbestuur kosten noch moeite spaarde om de voorstelling luister bij te zetten. Van Hove kreeg de opdracht om maar liefst vier nieuwe achterdoeken te

-
- 27 De programma's van de premières zijn niet bewaard gebleven, wel die van latere voorstellingen. Zie bijv. Theater Instituut Nederland [TIN], programmabiljetten 29 juli, 7, 9, 11 en 14 november 1829 (pb 0023906, 0023908, 0023910, 00023912 en 0023914).
- 28 Dit komt in Nederland in de jaren 1830 sterk tot uitdrukking in advertenties. Zo bracht de directeur van het Haagse Théâtre français de eerste voorstellingen van Rossini's *Guillaume Tell* aan de man met expliciete vermelding van de 'mise en scene et d'une action coreographique d'après celles du grand opéra à Paris' en 'les costumes composés et executés avec la plus grande exactitude d'après ceux du grand opera,' *Dagblad van 's-Gravenhage*, 27 juni en 11 juli 1834.
- 29 M. Salomé, *Indications générales et observations pour la mise en scène de La Muette de Portici, grand opera en cinq actes, paroles de mm. Scribe et G. Delavigne, musique de M. Auber* (Parijs 1829). Voor de context zie: H.R. Cohen, *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premieres* (Stuyvesant: Pendragon Press, 1991), xv-xxiii.
- 30 Simon Williams, 'The Spectacle of the Past in Grand Opera', in *Cambridge Companion to Grand Opera*, red. David Charlton (Cambridge 2003) 58-75, aldaar 61-62.
- 31 *Het sprakeloze meisje van Portici. Zangspel in vijf bedrijven. Vrije navolging van La Muette de Portici de Scribe et De La Vigne, musique D'Auber, door C. Vreedenburg* (Amsterdam 1829).

schilderen: een bergachtig landschap met een gaanderij voor het eerste bedrijf, een markt te Napels voor het derde bedrijf, de vissershut van Masaniello voor het vierde bedrijf en de uitbarsting van de Vesuvius voor het vijfde bedrijf. Daarnaast had hij blijkens de rekeningen ook decorstukken geschilderd van de koninklijke paleizen Castel la Mare en Castel Nora, acht zijschermen die andere Italiaanse gebouwen uitbeeldden, vier kramen voor de markt, een ingang van een kapel en een rozentron. Voor het effect van de vulkaanuitbarsting had hij nog eens 150 stuks stenen en verschillende rollen en gazen als vuur beschilderd.³² Het achterdoek voor het eerste bedrijf dat tot in de twintigste eeuw bewaard is gebleven maakt duidelijk dat Van Hove op basis van de specifieke aanwijzingen in het libretto en het livret dicht bij de originele compositie, kleuren en sfeer van de Parijse decoratie was gebleven.³³

Het relatief intieme karakter van de Koninklijke Schouwburg, die een kleiner en minder diep podium had dan de Parijse Opéra en beschikte over een kleiner orkest en een kleiner koor, zorgde uiteraard dat bij de Haagse opvoeringen van *La Mulette* hier en daar flink wat concessies moesten worden gemaakt aan het Parijse origineel. Bij de Amsterdamse première in het Théâtre français was dat nog veel sterker het geval. De lijstbreedte van het podium bedroeg hier slechts acht meter en de diepte tot het achterdoek minder dan tien meter. Voor vrijwel alle scènes werden bestaande decorstukken gebruikt die verwezen naar de meest uiteenlopende historische tijden en plaatsen en die dus geenszins de specifieke *couleur locale* opriepen die juist zo typerend was voor het genre van de grand opéra.³⁴ Voor de spectaculaire finale was een haastig geschilderd achterdoek van de Vesuvius neergedaald dat volgens een recensent meer op een ‘aschbelt’ leek dan op een vulkaan en tot algemene ‘spot en lachlust’ had opgeroepen toen een los schutdoek met een slapende vulkaantop werd weggetrokken en een spuwende vulkaan in beeld verscheen.³⁵

Veel indrukwekkender was daarentegen de voorstelling in de Amsterdamse Stadsschouwburg, waar de nieuwe decors van François Pfeiffer en de goed door-dachte mise-en-scène alom bewondering hadden opgeroepen. De uitbarsting

32 Haags Gemeentearchief [HGA], Archief Stadsbestuur 1813-1851, inv.nr. 872, Declaraties Van Hove, 1830.

33 HGA, Bibliotheek, 18A d27, Foto's van toneeldecors van de Koninklijke Schouwburg (ca. 1920). Bij de dertig achterdoeken die in 1972 door de Koninklijke Schouwburg werden overgedragen aan het Theater Instituut ontbraken de achterdoeken van *La Mulette de Portici*. Tuja van den Berg, *Vorstelijk decor. Negentiende-eeuwse achterdoeken van de Koninklijke Schouwburg* (Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1996) bijlage.

34 Ineke van Rossum, Groot theater op een klein toneel. Onderzoek naar de decoraties en ensceneringen van de opera's in het Théâtre Français sur l'Erwtenmarkt in Amsterdam van 1785-1855 (Ongepubliceerde doctoraalscriptie Theaterwetenschap UvA 1988) 32 en 39.

35 [A. Cramer], 'Vergelijkende beoordeling der opera: het Sprakelooze Meisje en La Mulette', *De Arche Noachs* 3 (1828): 386-390, aldaar 390.



Afb. 3 François Joseph Pfeiffer, Decorontwerp voor *Het Sprakelooze Meisje van Portici*, Stadsschouwburg Amsterdam, 1828/29. (Collectie Theater Instituut Nederland, 1003638.00)

van de vulkaan met een plotseling invallende duisternis, rook- en lichteffecten, gevolgd door de uitbarsting met geschilderde stenen en lava had zo'n sterke illusie opgeroepen dat het publiek genietend zat te rillen van schrik. In het toneeltijdschrift *De Arke Noachs*, dat maar liefst zes pagina's aan de decoraties wijdde, bevestigde recensent Cramer op gezag van een bezoeker die onlangs de Parijse voorstelling had gezien dat het decor en de effecten niet onder deden voor het Franse origineel.³⁶

Over de zangkwaliteit van de acteurs in de Stadsschouwburg waren recensenten echter heel wat minder te spreken. Het meest vriendelijke dat men kon zeggen was dat de acteurs Majofski en Naret Koning de zangpartijen van Masaniello en Elvira, die buiten hun zogenaamde emploi vielen, zo goed mogelijk hadden proberen te vervullen.³⁷ De recensent van het *Leidsch Dagblad* was enthousiast over het 'onovertreffbaar schoon orkest', maar velde een hard oordeel over de eerste zangeres 'welker geheele talent in gillen en oogendraaien bestaat'.³⁸ Op dit punt

³⁶ [Cramer], 'Een uitstapje naar den Vesuvius', 353 en 359-361,

³⁷ [Cramer], 'Een uitstapje naar den Vesuvius', 361-362; [A. Cramer], 'Vergelijkende beoordeeling der opera', 388-389.

³⁸ *Leydsche Courant*, 2 februari 1829.

viel er in het Amsterdamse Théâtre français veel meer te genieten. Hoewel het decor als gezegd zelfs enige lachlust opriep, vond het *Leidsch Dagblad* de zangkwaliteiten van de Franse troep ‘veel voortreffelijker dan langen tijd herwaarts’, waarbij vooral de eerste tenor Auguste Nourrit (broer van de Parijse stertenor Alphonse Nourrit) hoog werden geprezen.³⁹

Het is bij nadere beschouwing een opvallend gegeven dat het publiek van beide schouwburgen, ondanks de duidelijke maar zeer verschillende tekortkomingen, overwegend tevreden leek met wat het kreeg. Recensent Cramer vergoelijkte omstandig de betrekkelijk matige zangprestaties in de Stadsschouwburg en meende dat dit ook gold voor het gros van bezoekers: ‘Ik kwam ook slechts om den Vesuvius, den decoratien, den toestel te zien. Ik geloof dat menigeen zijne nieuwsgierigheid daarbij heeft bepaald en om den Vesuvius van nabij te kunnen zien.’⁴⁰ Cramer betitelde zijn uitgebreide recensie zelfs als ‘Een uitstapje naar den Vesuvius’ en presenteerde zijn ervaringen expliciet in een toeristisch kader. Zo waardeerde hij de geste van de schouwburegdirectie die het Nederlandse publiek ‘alles willende laten zien wat er al zo in het wereldrond te zien is’. Hij vertelde hoe hij zich tevoren had verheugd op zijn uitstapje naar de uitbarstende Vesuvius ‘welke wij zoo als zooveele duizenden slechts in plaat zagen afgebeeld’ en vervolgde dat het voor de meeste Amsterdammers ‘te verre is zulks te natura te Portici te gaan zien en dan nog soms te vergeefs, want die berg braakt niet altoos vuur’, zodat het volgens hem ‘geen wonder [was] dat onze inwoners een uitstapje naar den berg deden om zich het Napolitaans tafereel eigen te maken’.⁴¹ Dezelfde toeristische blik had zich ook meester gemaakt van het *Leidsch Dagblad*, dat opmerkte dat ‘nu een ieder, die niet van kunstgevoel ontbloot is, de voorstelling heeft gezien (..) thans allen Napels voor hunne oogen [hebben], en inderdaad Napels is waardig bezigtigd te worden’. Het dagblad schakelde moeiteloos over op een uitgebreide toeristische beschrijving van Napels’ schilderachtige kustlijn, de feëriëke daktuinen, de levendige volksmassa op de Via Toledo en de merkwaardige gelaatstrekken en gebaren van de Napolitanen, die met gretig exotisme eerder Afrikaans aandeden dan Europees.⁴² Het is goed denkbaar dat het merendeel van het schouwburegpubliek, dat relatief breed van sociale samenstelling was, zich verre reizen beslist niet kon veroorloven en gezien het repertoire relatief weinig ervaring had met zangspelen, deze focus op visueel spektakel deelde.⁴³

39 Ibidem.

40 [Cramer], ‘Een uitstapje naar den Vesuvius’, 355.

41 Idem, 352-353.

42 *Leydsche Courant*, 2 februari 1829.

43 Voor de sociale samenstelling van het publiek van de Amsterdamse Stadsschouwburg zie Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, 112-140.

Het elite publiek van de Franse Schouwburg, dat vooral welgestelde kooplieden, makelaars en hoge ambtenaren tot trouwste bezoekers kon rekenen,⁴⁴ scheen daarentegen aanzienlijk meer belang en betekenis te hechten aan de kwaliteit van de zang. De 48-jarige Carel Asser die in februari 1829 met zijn vriend Van Styrum een van de eerste voorstellingen in de Stadsschouwburg had bezocht verklaarde dat de tonelen en de kostuums hem 'heerlijk' waren bevallen, maar dat dit aanzienlijk minder gold voor de zang.⁴⁵ Zijn 19-jarige neef Eduard Asser verklaarde over dezelfde voorstelling: 'de decoraties zijn heerlijk, de zang slecht, de costumes en het spelen niet zoo mooi als in de Franse komedie.' In de Franse schouwburg sloegen bezoekers de zangkwaliteit aanzienlijk hoger aan. De betekenis van de voorstelling leek hier sterker te liggen in de interactie van bezoekers met de zangers en met elkaar. 'Ik was de eerste die Nourrit teruggeroepen heeft,' schreef Eduard trots in zijn dagboek: 'Spoedig volgden er zeer veele stemmen op van anderen, zoodat hij ten laatste nog eens verscheenen is onder zeer veel applausissement.'⁴⁶

Bij de Franse opera in Den Haag, die nog uitdrukkelijker door de aristocratie werd gedomineerd maar tegelijkertijd toegankelijker was voor liefhebbers met een kleine beurs,⁴⁷ waren de kwaliteit van de zang, het orkest, de mise-en-scène en de decors het beste met elkaar in evenwicht gebracht. Volgens het *Dagblad van 's-Gravenhage* waren de eerste uitvoeringen in juli 1830 algemeen onthaald met 'luide toejuiching der samengevloede menigte'. De door Van Hove geschilderde decoraties bestempelde de krant als 'uitnemend fraai' en vonden de 'algemeene goedkeuring van het publiek', terwijl de acteurs, het orkest en de machinist volgens de krant 'gelukkig samenwerkten, om aan dat stuk allen luister bij te zetten'. Ook hier maakte echter het spektakel de meeste indruk: 'De tooneelen, voorstellende de markt van Napels en den brandenden Vesuvius trekken teregt boven alle andere de aandacht tot zich.'⁴⁸

44 Een overgeleverde lijst van 101 abonnees van het Amsterdamse Théâtre français uit 1820-21 maakt duidelijk dat welgestelde kooplieden, makelaars en aanzienlijken van positie het trouwste publiek domineerden; zes gegoede winkeliers en ambachtsbazen vormen een duidelijke minderheid. Nationaal Archief, Archief Familie Steengracht 1459-1846 [3.20.55], inv.nr. 181, Stukken m.b.t. de bespeling van de Koninklijke Schouwburg te 's Gravenhage.

45 Van Eeghen, *Uit Amsterdamse dagboeken*, 80.

46 Idem. 80.

47 Op twee lijsten met 111 abonnees én habitués uit 1828 figureren vrijwel uitsluitend aanzienlijken van positie, (hoge) ambtenaren, officieren, advocaten en renteniers; vijf kooplieden en twee fabrikanten vormen een uitzondering, winkeliers en ambachtsbazen treffen we hier überhaupt niet aan. HGA, Archief Stadsbestuur 1814-1851, inv.nr. 287, Bijlagen bij notulen 19 mei 1828, Adres Hartman c.s. aan het college van B. en W., 18 mei 1828. Idem, Bijlagen bij notulen 29 mei 1828, Adres Hartman c.s. aan het college van B. en W., 29 mei 1828. Tegelijkertijd beschikte de zaal over veel meer plaatsen op de derde rang (à 70 cent) dan in het Amsterdamse Théâtre français. Zie Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, onder andere 416 en 419.

48 *Dagblad van 's-Gravenhage*, 12 juli 1830.

In alle drie schouwburgen in Amsterdam en Den Haag leek het genot van het spektakel en/of de zang de historische en politieke betekenissen van het stuk te overheersen. In recensies werd weinig aandacht besteed aan het historische gegeven van de opstand, aan de historische accuratesse van de theatrale representatie of aan de manier waarop de opera een inspiratiebron zou kunnen vormen voor het heden, of juist een waarschuwing. Zeker, de voorstelling in Stadsschouwburg werd geafficheerd als *Het sprakelooze meisje van Portici of het Oproer te Napels*.⁴⁹ En recensent Cramer vroeg zich openlijk af of het wel zo verstandig was, de uitbeelding van revolutie op het toneel:

Het muitende volk werd door Masaniello aangevoerd. De wapenen waren onder de waren verborgen. Waarlijk men doet wel zijn best een dezer dagen het volk hoe langer hoe meer in te lichten, welke middelen men bezigen moet, ten einde... Ziet eens, wat zijn wij al niet aan de Verlichting verschuldigd. Vroeger zou men zulk een tooneel niet hebben mogen opvoeren, dat men brand en moord eindigt. [...] Men mag dit thans gerust doen, nu men beweert dat er zaken zijn die zich niet laten zeggen, maar wel laten zingen.⁵⁰

Maar echt bang voor het revolutionaire scènes in de opera was Cramer niet. Als een behendig bemiddelaar van betekenissen deed Cramer wel zijn best om het plot van het stuk zodanig weer te geven dat lezers van zijn tijdschrift niet snel op het idee zouden komen om de opstand te verheerlijken. Zo spreekt hij van 'muitend volk' en 'oproerlingen' en laat hij er geen misverstand over bestaan dat Masaniello het volk zelf tot brand en moord heeft aangespoord en zijn verraderlijke gifdood aan zichzelf te wijten heeft. Tegelijk benadrukt hij de goede inborst van de zoon van de onderkoning Alphonso en bagatelliseert hij diens aanranding van Fenella als 'het voorval met het sprakelooze meisje'.⁵¹

Hoewel de autocratische regering van Willem I eind jaren 1820 inmiddels flink wat oppositie had ontketend,⁵² leek het historische verhaal van Masaniello de politieke status quo in Nederland nog minder te bedreigen dan in Frankrijk. De geschiedenis van de zeventiende-eeuwse Napolitaanse volksopstand tegen de Spanjaarden sloot immers wonderwel goed aan bij de toentertijd populaire historische cultus van de Nederlandse Opstand tegen dezelfde overheersers – al werd deze link nergens expliciet gelegd. De voorstelling, die in Amsterdam en Den Haag anderhalf jaar lang volle zalen trok, werd zonder problemen opgevoerd en zelfs met enige regelmaat door leden van de koninklijke familie gefrequent. Zo werden de Nederlandstalige voorstellingen in de Amsterdamse

⁴⁹ Zie noot 28.

⁵⁰ [Cramer], 'Een uitstapje naar den Vesuvius', 357.

⁵¹ Idem, 356.

⁵² Jeroen van Zanten, *Schielijk, winzucht, zwaarhoofd en bedaard. Politieke discussie en oppositievorming in Nederland, 1813-1840* (Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2004).

Afb. 14 Affiche voor *Het Sprakelooze Meisje van Portici* of het Oproer te Napels, 29 juli 1829, Stadsschouwburg Amsterdam. (*Collectie Theater Instituut Nederland*, t 0023906)

STADS SCHOUWBURG

WOENSDAG, den 29^{ten} Julij 1829.
Buitengewone Voorstelling.

Ter gelegenheid dat Zijne Majesteit de Koning den
Schouwburg met Hoogstdezelfs tegenwoordigheid
zal vereeren.

**HET SPRAKELOOZE
MEISJE
VAN PORTICI,
OF HET
OPROER TE NAPELS;**

GROOT ZANGSPEL in vijf bedrijven.
Naar de Vertaling van den Heer J. F. MATOFSKI.
Muziek van AUBER.

VERDEELING.

Max-Amélie,	Alphonse,	Berthe,	Pietro,	Séver,
De Hr. <i>Majesté</i> , kon.	<i>De Koning.</i>	<i>Konig.</i>	<i>Neer.</i>	<i>H. J. van Olfen.</i>
	Marianne,	Stephan,		
	<i>Broeder.</i>	<i>van Huis.</i>		
Françoise,	Elvire,	Émile Stasidame,		
<i>M. Engelman.</i>	<i>Noret Koning.</i>	<i>H. Smock.</i>		

Zullende de oproering van dit Zangspel voorafgegaan worden door
eenige Dichtregelen, vervaardigd en uitgesproken door den
Heer M. WESTERMAN.

Prijzen der Plaatsen:

In de Balkons	f 2 : 50.
In de Loges	" 2 : 30.
Op het Amphitheater.	" 1 : 50.
In den Bal	" 1 : 50.
Op het Tweede Amphitheater	" 1 : 05.
Op de Gaanderij	" - 1 70.
Op het Derde Amphitheater	" - 1 50.
Op de Tweede Gaanderij	" - 1 50.

Te Amsterdam bij M. WESTERMAN, in de Kalverstraat, en G. van BUREL op den Nieuwenmarkt.

94

Stadsschouwburg op 29 juli 1829 en 19 april 1830 vereerd door de aanwezigheid van Willem I en diens vrouw, terwijl de tweede voorstelling in het Haagse Théâtre français werd bijgewoond door de kroonprins, diens vrouw en prins Frederik.⁵³ Minister van Staat W.F. Röell noteerde bij de voorstelling van juli 1829: 'Ik moet betuygen nog nimmer zoveel geestdrift bij Zijner Majesteits receptie aldaar te hebben bijgewoond.'⁵⁴

53 TIN, affiches voorstellingen 29 juli 1829 en 16 april 1830 (pb 0023906 en 0023916), *Dagblad van 's-Gravenhage*, 12 juli 1830.

54 Geciteerd in Jeroen Koch, *Koning Willem I, 1772-1843* (Amsterdam: Balans, 2013), 450.

AMOUR SACRÉ DE LA PATRIE EN HET VIJFDE BEDRIJF

Terwijl *La Muette de Portici* in de Noordelijke Nederlanden met daverend succes werd uitgevoerd, gold het ook in de Zuidelijke Nederlanden als een van de grootste lievelingen van het publiek. Op 12 februari 1829 was het stuk in Brussel op koninklijk bevel in de Muntschouwburg in première gegaan, bijgewoond door de koning, de koningin en een heel leger van hoogwaardigheidsbekleders. In de maanden daarna trok de voorstelling uitverkochte zalen.⁵⁵ Hoe kon het dan in augustus 1830 zo uit de hand lopen?

Een van de factoren waar de Parijse censors zich op hadden verkeken was dat het libretto van Scribe niet bedoeld was om stil te lezen, maar dat de woorden door de ritmes, de melodieën en de vertolking van de muziek tot leven zouden worden gewekt en een extra betekenisdimensie zouden verkrijgen.⁵⁶ Muziekhistorici hebben in dit verband gewezen op de sterk gemarkeerde, soms ronduit martiale ritmes waarmee Auber de revolutionaire uitroepen van Masaniello en zijn kompanen extra kracht bijzette en bij het publiek herinneringen opwekte aan het revolutietijdvak. Maar ook hebben zij aandacht gevraagd voor de soms juist verrassend lichte en vrolijke instrumentatie waarmee Auber andere revolutionaire oproepen begeleidde.⁵⁷ In beide gevallen zorgde de aansprekende muziek dat de belangrijke aria's en duetten in het hoofd van het publiek bleven doorzingen, ook lang nadat zij de schouwburg hadden verlaten, om vervolgens zo populair te worden dat de bladmuziek van afzonderlijke duetten als 'Amour sacré de la Patrie' niet meer was aan te slepen en uit alle huizen, parken en straatorgels weerklonken. De revolutionaire teksten in de opera raakten zo letterlijk losgezongen van de rest van het libretto en met name van de antirevolutionaire finale van het gehele stuk.⁵⁸

De betekenis van een complex kunstwerk als een opera kan in veranderende politieke omstandigheden sterk veranderen. Dat was met *La Muette de Portici* onmiskenbaar het geval. Al kort na de Juli-revolutie in Parijs was een uitvoering in de Brusselse Muntschouwburg voor het eerst met vrij spontane nationalistische kreten begroet, zelfs zodanig dat de autoriteiten ijlings besloten om de opera voorlopig van het repertoire te halen. Eind augustus was de algemene roep om de populaire opera opnieuw te willen zien echter zo groot geworden – zowel onder geagiteerde studenten als onder de Oranjegezinde elite – dat Willem I waarschijnlijk in een zelfverzekerd gebaar van verzoening toestemming gaf om het stuk op woensdag 25 augustus ter ere van zijn 59-ste verjaardag met veel pracht en praal uit te voeren. Het bleek een fatale vergissing. 'Maandag vuurwerk, dinsdag illumi-

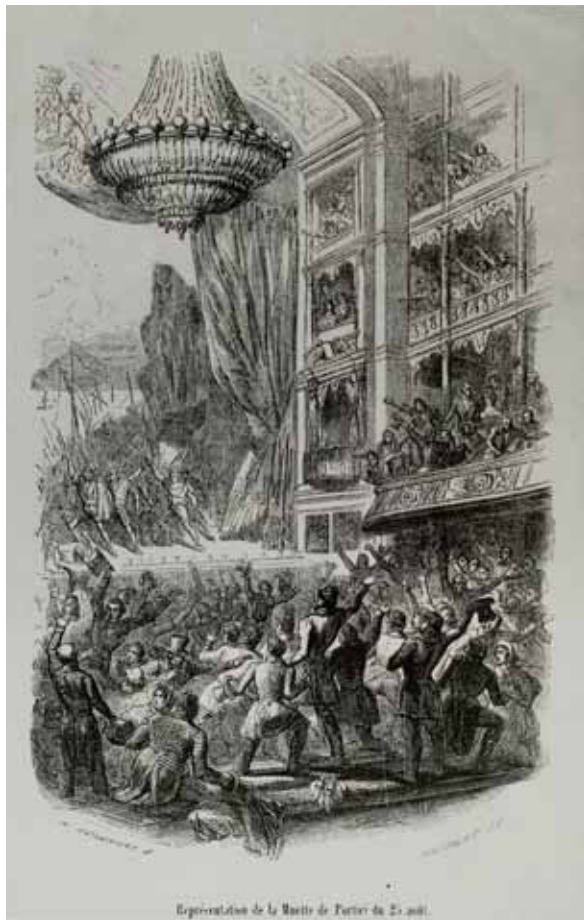
55 Sonja Slatin, 'Opera and revolution. *La Muette de Portici* and the Belgian Revolution of 1830 revisited,' *Journal of Musicological Research* 3 (1979): 45-62, aldaar 47.

56 Gerhard, *The Urbanisation of Opera*, 128.

57 Idem, 131 en 133.

58 Fulcher, *The Nation's Image*, 44.

Afb. 5 25 augustus 1830:
La Muette de Portici in de
 Brusselse Muntchouw-
 burg. (Collectie Archives et
 Musée de la Littérature, Brus-
 sel)



96

natie, woensdag revolutie' stond er al snel op affiches in de stad te lezen, en de liberale oppositiekrant *Courrier des Pays-Bas* maakte het publiek in nauwelijks bedekte termen warm om de galavoorstelling aan te grijpen als startschot voor groot oproer. De krant adviseerde het publiek om, zoals sinds de Juli-revolutie in Parijs gebeurde, de schouwburg na het vierde, revolutionaire bedrijf te verlaten en niet het anti-revolutionaire slotbedrijf uit te zitten dat in haar ogen op bevel van de censors was toegevoegd. De spontane uitbarstingen van Belgisch nationalisme 'Vive la Liberté!' die losbarstten na de bekende oproeraria 'Amour sacré de la Patrie' en de luide navolging van Masaniello's kreet 'Aux armes!' waren in hoge mate geregisseerd en geënceneerd – als twee spiegelbeeldige voorstellingen als het ware, een op de planken en een in de zaal. Ze misten hun effect niet. Een groot deel van de toeschouwers verliet de zaal, voegde zich bij de verzamelde menigte

op het Muntplein en trok opgewonden de stad in.⁵⁹ De rest is geschiedenis ...

In de Noordelijke Nederlanden grepen de autoriteiten dadelijk in. Zoals Ignaz Matthey enkele jaren geleden met diepgravend archiefwerk heeft aangetoond, was de revolutionaire betekenis potentie van het stuk de gezagsdragers in en rond Amsterdam geenszins ontgaan. Al een maand na de Juli-revolutie had gouverneur baron Van Tuyll van Serooskerken de minister van Binnenlandse Zaken De la Coste gerustgesteld dat hij zou zorgen dat in de hoofdstad 'noch op de Stadsschouwburg, noch op het Fransche Tooneel, noch op eenig ander theater stukken worden vertoond die toespelingen op de tegenwoordige omstandigheden bevatten'.⁶⁰ Een dag voor het uitbreken van de Belgische Opstand beloofden de commissarissen van de Stadsschouwburg dat zij de opvoering van *La Muette* in de onder hun toezicht staande Hoogduitsche schouwburg zouden verhinderen. Een paar dagen na de Opstand liet de gouverneur weten dat deze opera net als Rossini's *Guillaume Tell* voorlopig in alle hoofdstedelijke schouwburgen ongewenst zou zijn, hetgeen het begin inluidde van een periode van intensieve toneelcensuur die Matthey gedetailleerd heeft gedocumenteerd.⁶¹ Ook in Den Haag zien we het stuk, dat in juli nog bomvolle zalen had getrokken, plotseling niet meer terug.

In Amsterdamse en Haagse kranten werd intussen uitgebreid gediscussieerd hoe het oproer in België zo plotseling had kunnen uitbreken en in welke mate het favoriete spektakelstuk van Auber daarvoor verantwoordelijk kon worden gehouden. 'De vertooning van de *Muette de Portici* gaf aanleiding tot het uitbreken van het oproer,' schreef het *Dagblad van 's-Gravenhage*, wijzend op de 'vele zinssneden' in het stuk 'welke de strekking kunnen hebben tot opwinding van verhitte gemoederen'.⁶² In een min of meer spontaan revolutionair effect van het kunstwerk zelf geloofde niemand, anders dan later in de negentiende eeuw het geval zou zijn.⁶³ Als om de geliefde opera van dergelijke effecten vrij te pleiten benadrukten sommige kranten dat er bij de voorstelling zelf helemaal 'geen disorder' had plaatsgevonden en dat het oproer pas op het Muntplein was begonnen.⁶⁴

Terwijl Noord-Nederlandse kranten het revolutionaire potentieel van *La Muette de Portici* minimaliseerden, verschaftte de antirevolutionaire finale van

59 Slatin, 'Opera and revolution'; Koch, *Koning Willem I*, 447-452.

60 Matthey, 'Dit kan er wel in blijven', 84-85, 90-92.

61 Idem, 92.

62 *Dagblad van 's-Gravenhage*, 30 augustus 1830.

63 Beroemd is vooral Wagners stellige uitspraak: 'Diese Oper, deren Aufführungen selbst Emeuten zum Ausbruche brachten, ward als der offenbare theatralische Vorläufer der Juli Revolution erkannt und selten stand eine künstlerische Erscheinung mit einem Weltereignisse in einer genaueren Beziehung'; R. Wagner, 'Erinnerungen an Auber', in *Gesammelte Schriften und Dichten* (Leipzig 1873), 71.

64 *Algemeen Nieuws- en Advertentieblad*, 4 september 1830.

het stuk een hoopvol kader om de gebeurtenissen in Brussel te interpreteren. Begin september begonnen kranten te berichten dat het ‘gemeen’ in Brussel en Parijs in verschillende schouwburgen eiste dat *La Muette* voortaan zou worden vertoond zonder het vijfde bedrijf, waarin de Napolitaanse volksopstand wordt neergeslagen en leider Masaniello door zijn eigen vrienden wordt vermoord. ‘Zoo gaat het ook met het publiek uit den grooten schouwburg,’ schreef het *Algemeen Handelsblad* bezwerend, wijzend op de eigentijdse publieke opinie die de natuurwetten van de maatschappij niet altijd onder ogen zou wensen te zien.⁶⁵ Half september begon de krant toch wel wat ongerust te worden over de gebeurtenissen in Brussel, en zette zij het slot van de populaire opera in als geruststellend argument:

Langen tijd kan het niet duren of het vijfde bedrijf van de Muette de Portici zal in het groot vertoond worden; zoodra de ingezetenen van Brussel de geheele ondergang hunner stad, als een gevolg der misdadige gedragingen van eenige hunner medeburgers ontwaren, kan het niet anders of zij zullen de eerste zijn, die hunne snoode misleiders ter welverdiende straffe zullen brengen.⁶⁶

JUICHEN EN ZWIJGEN: RITUELE REHABILITATIE IN DEN HAAG

Hopend dat het vijfde bedrijf van *La Muette* zich in de Zuidelijke Nederlanden wel dra in het echt zou voltrekken, voelden Amsterdamse en Haagse schouwburgliefhebbers en -directeuren zich intussen beroofd van een van de meest geliefde en financieel succesvolste opera’s die in jaren op de planken was gebracht. De opera was verboden en politiek besmet. Voor de directeur van het Haagse Théâtre français was dat een groot probleem, maar dat gold ook voor het Haagse stadsbestuur dat de noodlijdende schouwburg net van de oorspronkelijke oprichters had overgenomen en samen met Willem I zwaar subsidieerde, mede om het corps diplomatique te voorzien van Parijse genoegens waar dit in een hofstad recht op meende te hebben.⁶⁷ Toen de schouwburgdirecteur in december 1830 bedeesd contact opnam met hofmaarschalk Huyssen van Kattendijke kreeg hij tot zijn opluchting toestemming om *La Muette de Portici* in Den Haag opnieuw uit te voeren. De voorwaarde van de autoriteiten was veelzeggend: de winst van de eerste voorstelling zou moeten worden geschonken aan Nederlandse soldaten die bij Belgische Opstand waren gewond geraakt.⁶⁸

⁶⁵ *Algemeen Handelsblad*, 4 september 1830.

⁶⁶ *Algemeen Handelsblad*, 15 september 1830.

⁶⁷ Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 416-417.

⁶⁸ *Algemeen Nieuws- en Advertentieblad*, 22 december 1830.

Het besluit om de *Muette* opnieuw op te voeren bleef niet onopgemerkt. Het werd een nationale kwestie die in de hofstad en daarbuiten zeer gemengde gevoelens opriep. ‘Bij eene zoo getrouwe natie als de onze kan de opvoering van zulk een stuk voorzeker geen kwaad,’ schreef de liberale *Arnhemsche Courant* inschikkelijk.⁶⁹ Het *Rotterdamsch Avondblad* was echter des duivels:

Wij kunnen dit stuk naauwelijks noemen of de herinnering der Brusselsche opstand verlevendigt zich voor onzen geest. De *Muette* toch, heeft in dat moordhol het sein tot den opstand gegeven, die ons in bekommering gebragt heeft en waardoor wij onze dierbaarste bezittingen, goed en bloed moeten opofferen. De *Muette* is de afgodin en lieveling der Jacobijnen geworden (...) Zullen de Belgen, zo zij dit vernemen, niet hoogmoedig juichen en het er voor houden dat ook in 's-Gravenhage de geest slecht en omwentelingsgezind is?⁷⁰

De krant spoorde de bevolking vurig aan (naar eigen zeggen uit naam van diverse ‘aanzienlijke inwoners’ uit de residentie) om indien de reprise daadwerkelijk zou doorgaan, met een lege zaal ‘het karakter en den geest der brave Hagenaren’ te bewijzen.

Zover wilden de Hagenaren niet gaan. Integendeel, bij de reprise van *La Muette de Portici* op 23 december 1830 was de schouwburg tot de nok toe gevuld. Uit de dagelijkse recettestaten blijkt dat er die avond maar liefst 859 kaarten waren verkocht, terwijl de schouwburg slechts ruim 700 plaatsen bevatte.⁷¹ Nog opmerkelijker en interessanter dan de uitverkochte zaal was de manier waarop het publiek de opera bevrijdde van zijn revolutionaire besmetting en opnieuw toe-eigende als anti-revolutionair spektakel. Volgens diverse Nederlandse kranten – die in groten getale over de heropvoering berichtten – had het publiek alle scènes en duetten die in het voorjaar nog met groot applaus en gejuich waren onthaald met ijzige stilte aangehoord. Niet omdat ze slecht werden uitgevoerd, maar om publiekelijk te demonstreren dat het Nederlandse volk zich op geen enkele manier met de revolutiegeest wilde identificeren. Het publiek had alleen gejuicht voor scènes en aria’s indien dit ‘voor geene twijfelachtige maar voor hoogstloffelike geestdrift kon gehouden worden’, zo schreef de *Middelburgsche Courant* tevreden. Het had ‘geen der minste dubbelzinnig teekenen van goedkeuring van tooneelen [gegeven], welke te Brussel de oproergeest zoo teugelloos toejuichte’.⁷² De scene in het vijfde bedrijf waar het wettig gezag werd hersteld was volgens de *Opregte Haarsche Courant* met luid applaus ontvangen. En na de uitbarsting van de vulkaan en de zelfmoord van Fenella had het orkest drie keer opnieuw het *Wien Neer-*

⁶⁹ *Arnhemsche Courant*, 25 december 1830.

⁷⁰ *Rotterdamsch Avondblad*, 20 december 1830.

⁷¹ HGA, Archief Stadsbestuur 1811-1851, inv.nr. 861, Bijlagen bij de jaarrekeningen van de schouwburg, 23 december 1830.

⁷² *Middelburgsche Courant*, 28 december 1830.

lands bloed en het *Wilhelmus* aangeheven, met luide toejuichingen en uit volle borst meegezongen door het parterrepubliek.⁷³

100

Met het collectieve stilzwijgen bij de revolutionaire scenes en aria's demonstreerde het publiek in de Haagse schouwburg aan welke kant van de geschiedenis het wilde staan – niet alleen ten overstaan van de koning, maar ook tegenover buitenlandse mogendheden die hier, zoals meerdere kranten expliciet vermeldden, met vrijwel het hele corps diplomatie waren vertegenwoordigd. Volgens het *Dagblad van 's-Gravenhage* was dit staaltje van collectieve culturele diplomatie volledig geslaagd: 'De goede orde, de bedaardheid en de geestdrift welke het publiek bij deze gelegenheid wederom heeft ten toon gespreid hebben de bewondering en den eerbied opgewekt der vreemdelingen welke in den schouwburg in aanzienlijken getalen tegenwoordig waren.'⁷⁴

Het lijkt weinig twijfel dat Nederlandse kranten de 'goede orde' en de 'goede geest' bij de reprise van *La Mulette* stevig aanzetten en misschien wel wat overdreven om de voorstelling een extra politieke, symbolische lading te geven. Maar fascinerend genoeg deden sommige toeschouwers dat zelf ook. De 22-jarige Netje Asser, die speciaal voor de reprise uit Amsterdam was overgekomen, gebruikte vrijwel exact dezelfde bewoordingen om de stemming in de zaal te beschrijven als de kranten pas enkele dagen *later* zouden publiceren:

Wij zijn naar de Mulette gegaan. De treurige herinneringen die bij dit stuk voor de geest komen, de spanning daar men het zedert dien tijd niet heeft gezien en de ontzettende menigte volks die er was, gaven een wonderlijk gevoel. Alles is met de grootste orde gegaan. De representatie was zeer mooi, zeer rustig en na het vallen van de scherm, alsof men wilde toonen wat men gevoelde, wierden de volksliederen geroepen en staande, door de geheele menigte toegejuicht, die gedeeltelijk mede zong en met de hoeden zwaaide. Die avond getuigde regt van de ware geest van het volk.⁷⁵

Met deze zwijgende, juichende en zingende performance van trouw was *La Mulette de Portici* gerehabiliteerd. Het *Journal de la Haye* schreef zelfs letterlijk: 'la pièce désormais réhabilitée sera toujours revue avec un nouveau plaisir.'⁷⁶ En hoe! Het Haagse publiek sloot de *Mulette* met hernieuwd enthousiasme in de armen. Blijkens de bewaard gebleven dagstaten trokken de acht voorstellingen van deze opera in de rest van het theaterseizoen gemiddeld 477 bezoekers, tegenover gemid-

73 *Opregte Haarlemsche Courant*, 25 december 1830. Zie ook *Journal de la Haye*, 25 december 1830; *Dagblad van 's-Gravenhage*, 27 december 1830; *Bredasche Courant*, 27 december 1830; *Arnhemsche Courant*, 28 december 1830; *Rotterdamsche Courant*, 28 december 1830.

74 *Dagblad van 's-Gravenhage*, 27 december 1830.

75 Van Eeghen, *Uit Amsterdamse dagboeken*, 80-81.

76 *Journal de la Haye*, 25 december 1830.

deld slechts 121 bezoekers op alle overige 80 voorstellingen in 1830-31. Alle rangen waren steevast ruim bovengemiddeld goed bezet. De duurste plaatsen in de loges op de eerste en tweede rang trokken veel bezoekers uit de aristocratie en fatsoenlijke standen, maar ook het parterre was goed bezet en zelfs in het schellinkje van de derde rang, dat op alle andere voorstellingen slechts gemiddeld 13 bezoekers trok, vond men regelmatig een bonte mix van kleine burgers die elders in de zaal geen plaats hadden kunnen bemachtigen.⁷⁷

Terwijl de Koninklijke Schouwburg in de rest van de jaren 1830 met de premières van nieuwe grands opera's als *Robert le Diable*, *Les Huguenots*, *La Juive* en *Guillaume Tell* gouden jaren beleefde, bleef ook *La Muette* met 53 opvoeringen in dit decennium een van de lievelingen van het Haagse publiek.⁷⁸ De herinnering aan de Belgische Opstand was natuurlijk niet zomaar uitgewist en bleef waarschijnlijk voor de meeste bezoekers blijvend aan de opera verbonden. Maar de zwijgende rehabilitatie in december 1830 had de pijnlijke herinnering verrijkt met een nieuwe betekenislaag, waarin het bezoek aan deze opera juist dierbare herinneringen opriep aan de goede geest en de eendracht die de Nederlanders kort na de Opstand zo krachtig had verenigd. Het publiek kon weer met volle teugen genieten van het aangrijpende en ontroerende mimespel van het sprakeloze meisje en van de sublieme schrik van de uitbarstende vulkaan. En dat gold niet minder voor de nieuwe Boléro-balletten die in 1831 en 1836 werden geïntroduceerd,⁷⁹ de nieuwe decors die in 1835 volgden,⁸⁰ de gastoptredens van de wereldberoemde Parijse sterzangers Adolphe Nourrit en madame Dorus Gras in 1833 en 1835,⁸¹ en de soms briljante kwaliteiten van de eigen Franse zangers, het orkest dat volgens recensenten beter was dat het operaorkest in Parijs⁸² – evenals voor de dagelijkse society gossip en het politieke overleg in de loges, omlijst door de beroemde aria's die men na verloop van tijd al tientallen keren had gehoord. Na verloop van tijd leken de oproerige scènes geen enkele vrees meer in te boezemen. Zelfs de beruchte aria 'Amour sacré de la Patrie' was al in 1835 zo letterlijk losgezongen van de herinnering aan de Belgische Opstand dat het *Journal de la Haye* zonder gêne kon berichten dat deze aria 'a surtout excité des transport d'enthousiasme dans toutes les parties de la salle'.⁸³

77 HGA, Archief Stadsbestuur 1811-1851, inv.nr. 861, Bijlagen bij de jaarrekeningen van de schouwburg, 1830- 1831. Vgl. Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 419-420.

78 Boulangé, *Théâtre Royal Français. Chronologische lijst van programma's*.

79 *Journal de la Haye*, 26 februari 1831; *Dagblad van 's-Gravenhage*, 27 mei 1835.

80 *Dagblad van 's-Gravenhage*, 27 mei 1835

81 *Dagblad van 's-Gravenhage*, 2 oktober 1833. *Journal de la Haye*, 31 juli en 1 augustus 1835.

82 *Journal de la Haye*, 24 augustus 1835.

83 Ibidem.

EEN GEVAARLIJK STUK VOOR AMSTERDAM

102

Zover was men in Amsterdam voorlopig nog niet. Zeker, het Théâtre français kreeg ook hier vanaf het najaar van 1831 weer toestemming om de opera opnieuw op te voeren. Maar al teveel enthousiasme maakte het stuk hier niet meer los. Terwijl de decors en de mise-en-scène notoir beneden peil bleven, lezen we in het *Algemeen Handelsblad* regelmatig litanieën tegen de gebrekkige zangkwaliteiten van de eerste zangers en de vernederende fluitconcerten waarop zij werden ontvaard.⁸⁴ In september 1832 vermeldde de krant dat de beroemde oproerscène opnieuw slecht was uitgevallen, hetgeen op zijn beurt weer een geruststellende betekenislaag aan de opera leek toe te voegen: ‘in de wezenlijke wereld heeft het ten alle gelukke ook nimmer een goed einde’. Interessant genoeg werden de voorstellingen van de *Muette* ook hier meermaals met het Wilhelmus afgesloten, om de goede vaderlandse – lees gezagsgetrouwe – geest van de Amsterdamse elite te bewijzen en blijvend aan het stuk te verbinden.⁸⁵

In de Stadsschouwburg bleef de *Muette* intussen verboden, en dat gold ook voor de Hoogduitse Schouwburg aan de Amstelstraat, waar de directeur keer op keer vergeefs verzocht om het successtuk te mogen opvoeren. Toen die, zoals Matthey reeds heeft beschreven, eerst bij het stadsbestuur en begin 1834 uiteindelijk rechtstreeks bij de koning protesteerde tegen het verbod om stukken als *La Muette de Portici* en *Guillaume Tell* op te voeren die in het Théâtre français inmiddels allang weer waren toegestaan, bleken de meningen van hoge Nederlandse bestuurders over de revolutionaire betekenis en impact van deze grands opéras sterk verdeeld. De Raad van State en de gouverneur van Zuid Holland betoogden expliciet dat de ‘stukken op zichzelf niet gevaarlijk zijn’, want niet *La Muette de Portici* zelf had het Brusselse publiek tot opstand aangemoedigd, maar de ‘volksverleiders’ die de opera hadden misbruikt om de ‘heerschende volksgeest’ op te zwepen. In Frankrijk, zo verklaarde de Raad van State, werden de grands opera’s met historisch revolutionaire thema’s altijd zonder problemen opgevoerd en ook in de Noordelijke Nederlanden hadden ze ‘nimmer eenige nadeelige invloed gehad’.⁸⁶

De gouverneur van Noord-Holland dacht daar heel anders over, net als de Amsterdamse schouwburgcommissarissen en het College van B en W. Toen ze moesten rechtvaardigen waarom stukken als *La Muette* wel in het Théâtre français maar niet in de Hoogduitse Schouwburg mochten worden opgevoerd, betoogden de schouwburgcommissarissen dat het publiek van het Théâtre français ‘uitsluitend uit de meer beschaafde klasse’ was samengesteld, terwijl de Hoogduit-

⁸⁴ Zie bijv. *Algemeen Handelsblad*, 14 september 1832, 9 en 18 september 1837, 8 oktober 1842.

⁸⁵ *Algemeen Handelsblad*, 14 september 1832.

⁸⁶ Matthey, “Dit kan er wel in blijven”, 92-94. NA, Archief Binnenlandse Zaken 1813-1848 [2.04.01], inv.nr. 2390, 20 maart 1835.



Afb. 6 Théodore, de premier ténor van het Amsterdamse Théâtre français, 1835. (Collectie Stadsarchief Amsterdam)

sche Schouwburg ook veel bezoek trok uit de ‘geringere volksklasse, terwijl de Duitstalige voorstellingen bovendien ‘zeer gemakkelijk verstaanbaar’ waren.⁸⁷ Net als het College van B en W erkenden ze hierbij impliciet dat de betekenis van *La Muette de Portici* niet primair besloten lag in het kunstwerk, maar in specifieke publieksgroepen die vanuit hun eigen sociale positie meer en minder wenselijke betekenissen herkenden in en toekenden aan het stuk.

De vrees voor de revolutionaire toe-eigening van deze overwegend anti-revolutionaire grand opéra was overigens niet onterecht. Sinds de Belgische Opstand

⁸⁷ Mattheij, ‘“Dit kan er wel in blijven”’, 94-95. Stadsarchief Amsterdam [SAA], Archief College van B & W, inv.nr. 36, Notulen B & W, 18 augustus 1835.

was het stuk in verschillende Europese steden herhaaldelijk gebruikt om gevoelens van politieke ontevredenheid tot uitbarsting te laten komen. In december 1830 waren de autoriteiten in Milaan op een nippertje aan een opstand ontsnapt door tijdens de pauze van de voorstelling, toen oproerlingen op een afgesproken teken begonnen te morren, plotseling het doek op te trekken en het publiek met een enorme batterij soldaten een doodschrik aan te jagen. In Frankfurt zongen studenten in 1831 het beroemde duet ‘Amour sacré de la Patrie’ als strijdlied. In april 1834 was de opera in Brussel opnieuw met succes aangegrepen om een oproer los te maken tegen Orangisten, die een nationale inzamelingsactie waren begonnen voor de paarden van kroonprins Willem.⁸⁸

Pas eind 1836 gingen de Amsterdamse autoriteiten overstag, nadat commissaris De Neufville bij het College van B en W de noodklok had geluid over de financiële verliezen van de Stadsschouwburg en had gesmeekt om het populaire zangspel *Het Sprakelooze Meisje van Portici* opnieuw te mogen opvoeren. Het stuk was volgens De Neufville jarenlang ‘om destijds zeer gegronde en gewigtige redenen niet op ons repertoire [...] gebracht’. Maar het zou volgens hem inmiddels een noodzakelijk hulpmiddel zijn om het publiek weer naar de schouwburg te lokken, weg van de concurrerende Franse en vooral Hoogduitse schouwburg. Het College van B en W ging door de knieën, expliciet vermeldend dat het ‘geen gevaar meer’ zag in het stuk.⁸⁹

Zoals Henny Ruitenbeek in haar studie over de Stadsschouwburg op basis van recettes heeft kunnen aantonen werd *Het sprakelooze meisje van Portici* in de volgende jaren opnieuw een gigantisch kassucces.⁹⁰ Volgens het *Handelsblad* wist de reprise alle verwachtingen ‘verreweg’ te overtreffen, waarbij opnieuw niet zozeer de zangkwaliteiten van de acteurs maar vooral de prachtige decoraties, de ‘bevalige’ dansen en de vulkaanuitbarsting de meeste emoties opriepen.⁹¹ In de Hoogduitse schouwburg, waar *Die Stumme von Portici* gelijktijdig werd toegestaan, misten de nieuwe decors volgens het *Handelsblad* het beoogde effect, omdat ze ‘eenigszins koud’ waren. Maar de ‘talrijke en aanzienlijke toevloed van toehoorders’ waren hier op hun beurt juist weer ‘verrukt’ van de rijkbegaafde tenor Nieser in de rol van Masaniello, die keer op keer werd teruggeroepen.⁹² Een volmaakt *Gesamtkunstwerk* zoals de Parijse grands opéras waren bedoeld en zoals het in Den Haag zowel oren als ogen wist te strelen, werd in Amsterdam uiteindelijk in geen van de drie schouwburgen gerealiseerd.

88 Gerhard, *The urbanisation of opera*, 131. *Nederlandsche Staatscourant*, 16 december 1830; *Dagblad van 's-Gravenhage*, 9 april 1834; *Journal de la Haye*, 14 april 1834; *Dagblad van 's-Gravenhage*, 8 juni 1838.

89 Mattheij, “‘Dit kan er wel in blijven’”, 95. SAA, Archief College van B & W, inv.nr. 40, Notulen B & W, 8 november 1836.

90 Ruitenbeek, *Kijkcijfers*, tabel 5.3.

91 *Algemeen Handelsblad*, 18 januari 1837.

92 *Algemeen Handelsblad*, 21 februari 1837.

BESLUIT

La Muette de Portici is in meerdere opzichten een uitzonderlijke opera: niet alleen vanwege zijn rol in de Belgische Opstand maar ook omdat het samen met *Guillaume Tell* de eerste grand opéra is die het publiek in Parijs, Europa en wereldwijd in vervoering bracht. De verschillende, soms diametraal tegengestelde betekenissen die bezoekers van de Amsterdamse en Haagse schouwburgen rond 1830 aan de opera toekenden en de meerdere betekenis mogelijkheden die de opera zelf faciliteerde is typerend voor het genre van de grand opéra in het algemeen. De populairste grand opéra's van de negentiende eeuw – *La Muette*, *Tell*, maar ook *Les Huguenots*, *Robert le Diable*, *La Juive*, *Le Prophète* tot en met *L'Africaine* – lieten het Europese publiek avond aan avond reflecteren op de grote politieke en maatschappelijke vraagstukken van de eeuw. Conservatieven en progressieven, aristocratie, burgerij en volk, protestanten, katholieken en joden konden elk hun eigen opvattingen en wereldbeeld op de opera's projecteren en hun begrip van de tekst, de muziek, de handeling, het spektakel na de voorstelling een plaats geven in hun persoonlijke en sociale leven. Doordat grands opéras verschillende kunsten integreerden, landsgrenzen overschreden en steeds opnieuw aan andere nationale, stedelijke en actuele contexten werden aangepast konden schouwburgdirecteuren, zangers, figuranten, decorbouwers, recensenten, autoriteiten en liefhebbers steeds andere betekenisaccenten leggen.

105

De opvoeringsgeschiedenis en receptie van *La Muette de Portici* in Amsterdam en Den Haag voor, tijdens en na de Belgische Opstand heeft gedemonstreerd hoe het historische onderzoek naar de cultuurtransfer van grands opera verder kan worden verdiept door de impact van grote politieke omwentelingen in de analyse mee te wegen en de opvoeringsgeschiedenis over een wat langere tijdsperiode te volgen. Nu verschillende Europese operahuizen het genre de laatste jaren nieuw leven inblazen, bieden de grands opéras unieke kansen om behalve op basis van nieuw bronnenonderzoek ook via eigen luister- en kijkervaring toegang te krijgen tot aspecten van de Nederlandse cultuur van de lange negentiende eeuw die tot nu toe vrijwel volledig ongeëxploreerd zijn gebleven. Voor *La Muette de Portici* is dat laatste nog niet zo gemakkelijk. De opera is sinds 1904 niet meer in Nederland opgevoerd en de Belgische reprise werd gedurende de lange kabinetsformatie in 2011 voortijdig afgelast, uit vrees voor ... 'een politiek statement'.⁹³

93 P. de Caluwe, directeur van de Muntsschouwburg, in *NRC Handelsblad*, 18 augustus 2011. Honig e.a., *Annalen van de operagezelschappen in Nederland, 1886-1995*, 228.

BIBLIOGRAFIE

- Berg, Tuja van den. *Vorstelijk decor. Negentiende-eeuwse achterdoeken van de Koninklijke Schouwburg*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1996.
- Bottenheim, S.A.M. *De opera in Nederland*. Amsterdam, Van Kampen, 1946.
- Boulangé, F. *Théâtre Royal Français. Chronologische lijst van programma's uitgevoerd door Franse toneel-/operagezelschappen in de Koninklijke Schouwburg Den Haag 1804-1919*. Typoscript Amstelveen: eigen beheer, 1988-1998, 9 delen.
- Charlton, David. 'Introduction', in *Cambridge Companion to Grand Opera*. red. David Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 1-18.
- Cohen, H.R.. *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premieres*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1991.
- Crosten, William. *French Grand Opera. An Art and a Business*. New York: King's Crown Press, 1948.
- Eeghen, I.H. van. *Uit Amsterdamse dagboeken. De jeugd van Netje en Eduard Asser, 1819-1833*. Amsterdam: Scheltema en Holkema, 1964.
- Chris Engeler, "‘...Eene zich overgevende ziel gevangen in toover van zang’. Opera in Nederland in de negentiende eeuw,' *De Negentiende Eeuw* 24 (2000): 19-32.
- Fausser, Annegret en Mark Everist (red.), *Music, Theatre and Cultural Transfer. Paris, 1830-1914*. Chicago: Chicago University Press, 2009.
- Fulcher, Jane. *The Nation's Image. French Grand Opera As Politics and Politized Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Furnée, Jan Hein. *Plaatsen van beschaafd vertier. Standsbesef en stedelijke cultuur in Den Haag, 1850-1890*. Amsterdam: Bert Bakker, 2012.
- Furnée, Jan Hein en Peter Borsay (red.), *Leisure Cultures in Urban Europe, c. 1700-1870. A transnational perspective*. Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Gerhard, Anselm. 'Die französische Grand Opera in der Forschung zeit 1945,' *Acta Musicologica* 59 (1987): 220-270.
- Gerhard, Anselm. *The Urbanisation of Opera. Music Theatre in Paris in the Nineteenth Century*. Chicago/Londen: Chicago University Press, 1998.
- Gras, Henk, en Philip Hans Franses, 'Toneelverval getoetst. Een statistische analyse van het theaterbezoek te Rotterdam in de eerste helft van de negentiende eeuw,' *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 24 (1998): 256-292.
- Hallman, Diana. *Opera, Liberalism and Anti-Semitism in Nineteenth-Century France. The Politics of Halévy's La Juive*. Cambridge: Cambridge U.P., 2002.
- Hibberd, Sarah. *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge: Cambridge U.P. 2009.
- Hibberd, Sarah. 'La Mulette and her Context', in *Cambridge Companion to Grand Opera*. red. David Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 149-167.
- Honig, Piet Hein e.a., *Annalen van de operagezelschappen in Nederland, 1886-1995*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 1996.
- Keuskamp, D.W.P. 'Een en ander over den Haagschen Schouwburg en het 'Théâtre français' in de 19e eeuw,' *Die Haghe* (1904): 378-423.
- Matthey, Ignaz. "‘Dit kan er wel in blijven’. Toneel- en operacensuur in Amsterdam, 1827-1866,' *Jaarboek Amstelodamum* (2008): 84-135.
- Koch, Jeroen. *Koning Willem I, 1772-1843*. Amsterdam: Balans, 2013.
- Lacombe, Hervé. 'The "Machine" and the State', in *Cambridge Companion to Grand Opera*. red. David Charlton. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 21-42.

- Meurs, Josine. *Wagner in Nederland, 1843-1914*. Zutphen: Walburg, 2002.
- Newark, Cormac. "In Italy we don't have the Means for Illusion". *Grand Opéra in Nineteenth-Century Bologna*, *Cambridge Opera Journal* 19 (2007): 199-222.
- Rogge, H.C. 'De opera te Amsterdam. Eene bijdrage tot de geschiedenis der opera in Nederland,' *Oud-Holland* (1887): 177-200.
- Rossum, Ineke van. *Groot theater op een klein toneel. Onderzoek naar de decoraties en ensceneringen van de opera's in het Théâtre Français sur l'Erwtenmarkt in Amsterdam, van 1785-1855*. Doctoraalscriptie Theaterwetenschap Universiteit van Amsterdam, 1988.
- Ruitenbeek, Henny, *Kijkcijfers. De Amsterdamse schouwburg 1814-1841*. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2002.
- Schneider, H. en N. Wild, *La Muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der erste Inszenierung*. Tübingen: Stauffenburg, 1993.
- Slatin, Sonja. 'Opera and revolution. *La Muette de Portici* and the Belgian Revolution of 1830 revisited,' *Journal of Musicological Research* 3 (1979): 45-62.
- Wagner, Richard. 'Erinnerungen an Auber', in *Gesammelte Schriften und Dichten*. Leipzig 1873.
- Wennekes, Emile. *Het Paleis voor Volkslijdt (1864-1929)*. 'Edele uiting eener stoute gedachte!'. Den Haag: SDU 1999.
- Williams, Simon. 'The Spectacle of the Past in Grand Opera,' in *Cambridge Companion to Grand Opera*. red. David Charlton, 58-75. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Yon, Jean-Claude ed. *Le théâtre français à l'étranger. Histoire d'une suprématie culturelle*. Parijs: CHCSC, 2008.
- Zanten, Jeroen van. *Schielijk, winzucht, zwaarhoofd en bedaard. Politieke discussie en oppositievorming in Nederland, 1813-1840*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2004.

Jan Hein Furnée is hoogleraar Europese cultuurgeschiedenis aan de Radboud Universiteit. Zijn onderzoek richt zich op de geschiedenis van stedelijke vrijetijdscultuur, cultuurparticipatie, consumptiecultuur, toerisme en cultuurbeleid in Nederland en West-Europa sinds 1750. Recente publicaties: *Plaatsen van beschaafd vertier. Standsbesef en stedelijke cultuur in Den Haag, 1850-1890* (Amsterdam: Bert Bakker, 2012); met Clé Lesger (red.), *The landscape of consumption. Shopping streets and cultures in Western Europe, 1600-1900* (Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014); met Peter Borsay (red.), *Leisure cultures in urban Europe, c. 1700-1870: a transnational perspective* (Manchester: Manchester University Press, 2016).