

# Rudolf Rasch

## Muziek in de Republiek (Oude Versie)

### Hoofdstuk Tien: De theaters I: Amsterdam

Deze tekst maakt deel uit van de oude versie van het project “Muziek in de Republiek”, die eerder online beschikbaar was onder de titel *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden*. Een nieuwe, geheel bijgewerkte versie is, met talrijke illustraties en op groot formaat, in boekvorm (358 bladzijden) beschikbaar als

*Muziek in de Republiek: Muziek en maatschappij in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*

Uitgeverij: KVNМ, 2018.

ISBN 978 90 6375 231 6

Prijs: €39

Zie: <https://www.kvnm.nl/nl/Webshop/Muziek-in-de-Republiek>

De documentatiedelen van de oude versie zijn niet in het boek opgenomen. Deze zijn raadpleegbaar op de website.

Voor literatuurverwijzingen zie de file “Literatuur”.

Verwijzingen naar deze tekst graag op de volgende manier:

Rudolf Rasch, Muziek in de Republiek (Oude Versie): Hoofdstuk Tien: De theaters I: Amsterdam  
<https://muziekinderepubliek.sites.uu.nl/>

Voor opmerkingen, suggesties, aanvullingen en correcties: [r.a.rasch@uu.nl](mailto:r.a.rasch@uu.nl)

© Rudolf Rasch, Utrecht/Houten, 2018

7 december 2018

## HOOFDSTUK TIEN

### DE THEATERS I: AMSTERDAM

#### **10.1 Inleiding**

#### **10.2 Toneel in Amsterdam tot 1638**

#### **10.3 De Amsterdamse Schouwburg 1638-1672**

#### **10.4 De Amsterdamse Schouwburg 1677-1772**

#### **10.5 Toneel en opera in Amsterdam 1774-1795**

#### **10.1 Inleiding**

De muziek heeft veelvuldig en op allerlei manieren een rol gespeeld in het theater gedurende de tijd van de Republiek en daardoor is de geschiedenis daarvan uitvoerig en ingewikkeld. De toepassing van muziek als onderdeel van theatervoorstellingen - op welke manier dan ook - had verschillende achtergronden, die gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw verder evolueerden en daarbij ook verstrengeld raakten. In principe kan men vier externe 'inspiraties' noemen voor theatermuziek in deze periode. In de eerste en de tweede plaats waren er gezongen elementen die al voorkomen in de inheemse theatervormen van de zestiende eeuw, met name het rederijkerstoneel in het Nederlands en het schooldrama in het Latijn. In de derde plaats was er het ballet in de vorm van theaterdans en in de vierde plaats de opera. Deze vier factoren zullen in de volgende alinea's kort worden toegelicht.

Het rederijkerstoneel is een vorm van toneel die van de vijftiende tot in de zeventiende eeuw typerend is geweest voor zowel Vlaanderen en Brabant in het zuiden als voornamelijk Holland en Zeeland in het noorden. Terwijl veel Zuid-Nederlandse rederijkerskamers ('Kamers van Rhetorike') al in de eerste helft van de vijftiende eeuw waren opgericht, stammen de oudste Hollandse veelal uit de periode rond 1500. Tot in de zeventiende eeuw werden er in de Republiek nieuwe kamers opgericht, deels door immigranten uit het Zuiden. Organisatorisch lijken de rederijkerskamers op gilden, met een hoofd (prins, deken, of anderszins genaamd) en leden; dikwijls waren er connecties met de stedelijke overheid of met broederschappen van godsdienstige aard. De naam van de kamers was, althans in Holland, vaak van een plant afgeleid (Olijftak, Egelantier, Leliebloempje, enz.). Verder voerden de kamers een kenspreuk ('In liefde bloeiende', enz.) en een blazoen of wapen. De spelen, waarin kunstigheid, zo niet gekunsteldheid, van taal, met name op het gebied van rijm, ritme en klank, een belangrijke rol speelde, werden geschreven door de *factor*. De aard van de spelen was variabel: er waren moraliteiten ('spelen van zinnen'), tafelspelen, bijbelse en mythologische spelen, kluchten ('esbattementen'), enz. Opvoering geschiedde door de leden, in de open lucht en zonder toegangsprijs voor het publiek. In het rederijkerstoneel kwamen liederen van verschillende aard regelmatig voor; het muzikale aspect van deze spelen wacht echter nog op een systematische studie.

In de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw kwamen de rederijkerskamers uit een bepaalde streek van tijd tot tijd bijeen om zich onderling te meten in hun kunsten. Zo'n bijeenkomst werd in Brabant landjuweel genoemd en ging met veel ceremonieel gepaard. Voor allerlei onderdelen waren er prijzen en in een aantal gevallen werden de spelen en de wedstrijdliederen gebundeld en fraai uitgegeven. De Brabantse landjuwelen vormen een reeks die met dat van Mechelen (1515) begint en met dat van Antwerpen (1561) eindigt. In de Republiek vonden landjuwelen plaats onder meer in Leiden (1596), Haarlem (1606) en Vlaardingen (1616). In deze periode produceerden rederijkers ook nogal eens liedboeken.

In de zestiende eeuw was het rederijkerstoneel de dominante toneelvorm in het Nederlandse taalgebied, maar dat is voorbij in de zeventiende eeuw. In Amsterdam evolueerden de rederijderskamers naar modern staand toneel met toegangsprijs, dat wil zeggen de vorm van toneel die wij thans ook nog kennen. In een aantal andere plaatsen bleven de rederijderskamers bestaan, maar na het midden van de zeventiende eeuw daalden zij door stilstand af naar het niveau van provincialisme of hielden zij op te bestaan.

Het *schooldrama* in de Latijnse taal beleefde zijn bloeiperiode in de zestiende eeuw. Merkwaardig is het dat de belangrijkste klassieke voorbeelden — Terentius en Plautus voorop — geen koren kenden ter afsluiting van de bedrijven, terwijl een aantal zestiende-eeuwse schooldrama's die juist wel had. Wellicht ging het om een invloed vanuit de Griekse tragedie of die van Seneca, waar koren wél voorkomen. De koren in de schooldrama's werden zeker gezongen. De melodieën die gedrukt zijn bij de koren van de Latijnse schooldrama's van Georgius Macropedius (1475c-1558), van 1535 tot 1554 rector te Utrecht, in de uitgave van deze schooldrama's door Herman van Borculo te Utrecht in 1552-1553, zijn de oudste voorbeelden van notendruk in de Noordelijke Nederlanden; de muziek is vrij primitief gedrukt door middel van houtsneden. Koren ter afsluiting van een bedrijf bleven een vast bestanddeel ook van het wat latere Latijnse drama, bijvoorbeeld dat van Daniël Heinsius (1580-1655; *Auriacus sive Libertas saucia* 1602) en Hugo de Groot (1583-1645: *Adamus exul* 1601, *Sofompaneas* 1635), maar het lijkt niet aannemelijk dat hierbij aan gezongen uitvoering is gedacht.

Hetzij direct vanuit de Griekse tragedie, hetzij vanuit het schooldrama, werden later in de zestiende eeuw koren ter afsluiting van bedrijven ook opgenomen in toneelstukken die men niet meer als rederijkerstoneel beschouwt, zoals de toneelstukken van Dirk Volkertszoon Coornhert (1522-1590), geschreven in de jaren-1570 en -1580. Koren en liederen — gezongen door de acteurs of ingehuurde zangers — vormen een belangrijk bestanddeel van Nederlandse toneelstukken uit de eerste helft van de zeventiende eeuw.

*Ballet* is voor het eerst gedocumenteerd voor de Amsterdamse Schouwburg in 1642. Daarna is het niet meer weg te denken van het toneel, hetzij als geheel zelfstandig element, hetzij als onderdeel van een toneelstuk. Soms weten wij niets over de muziek waarop is gedanst, soms is de partituur volledig bewaard gebleven. Kennis over de choreografie ontbreekt geheel. Wel zijn uit de achttiende eeuw afbeeldingen en beschrijvingen bekend.

*Opera* is in de Republiek in beginsel een importproduct, ingevoerd in eerste instantie (vanaf 1677) uit Frankrijk en Italië, later (tweede helft van de 18de eeuw) ook uit Duitsland. Een Nederlands karakter kreeg de opera toen de bekendste titels uit het buitenland van een in het Nederlands vertaald libretto werden voorzien, een praktijk die vanaf ca. 1760 aanwijsbaar is. Uiteindelijk zijn er ook enkele in de Republiek geschreven opera's te noemen, maar deze maken meestal gebruik van Duitse dan wel Franse libretto's.

Wat betreft de relatie tussen een groep van toneelspelers (vaak troep genoemd) en de speelvloer kan een tweedeling worden gemaakt, namelijk in staand en reizend toneel. Weinig goede wil is nodig om het rederijkerstoneel staand toneel te noemen: het was aan een vaste plaats gebonden en de organisatie ervan was min of meer continu. De ontwikkeling van het rederijkerstoneel naar een toneelorganisatie in de moderne zin van het woord was - het is al gezegd - in het begin vooral een Amsterdamse aangelegenheid, die later in andere plaatsen werd nagevolgd. Voor de zeventiende en achttiende eeuw kan het volgende beeld van de organisatie worden geschetst.

Het staand toneel heeft zijn grondslag in een vaste speelplaats (theater of schouwburg, later ook wel komedie) en een vaste groep van toneelspelers. Voorstellingen vinden plaats met een zekere regelmaat. De artistieke en organisatorische leiding ligt in handen van een directeur; bij een meerhoofdige directie spreekt men ook wel van hoofden en/of regenten. Het gebouw is doorgaans niet het bezit van de directeur(en), maar wordt gehuurd van de eigenaar tegen een vaste som, dan wel een afdracht per bezoeker, een deel van de recette

of tegen winstafdrachten. Naar behoefte zijn er een speciale dansmeester en concertmeester aanwezig, alsmede orkestmusici.

Behalve in Amsterdam ontwikkelde zich gedurende de Republiek een staand toneel in de Nederlandse taal uitsluitend in Den Haag (vanaf 1660), Leiden (vanaf 1705), Rotterdam (1774) en Haarlem (1779). Van dit Nederlands staand theater heeft alleen het Amsterdamse met zekerheid continu een muzikaal ensemble in dienst gehad. In de andere gevallen zijn er in wisselende mate aanwijzingen voor zo'n ensemble.

Het Amsterdamse toneel speelt niet alleen wat betreft de muziek maar ook in algemene zin de hoofdrol in de geschiedenis van het Nederlands toneel van de Republiek. Wat in Amsterdam gebeurde, werd elders nagevolgd. Aan het begin van de zeventiende eeuw waren er in Amsterdam nog verschillende speelvloeren, maar door 'fusies' werd het toneel steeds meer geconcentreerd. In 1632 was het fusieproces voltooid. De Amsterdamse Schouwburg neemt vanaf de opening in 1638 een centrale plaats in op het gebied van Nederlandstalig toneel in de stad en daarmee een aanvoerderspositie in den lande. In het Amsterdamse toneel wisselde het muzikale aandeel in de uitgevoerde stukken enorm, van geheel afwezig tot prominent als gevolg van de aanwezigheid van tal van liederen.

Met name in de achttiende eeuw ging ook het staande toneel in het Frans een belangrijke rol spelen in de theatermuziek van de Republiek. Het Franse theater was een permanente factor in de achttiende eeuw in Den Haag, gedurende de tweede helft van de eeuw ook in Amsterdam en Maastricht. In wisselende mate speelden deze troepen wat wij nu opera noemen. Het Franse toneelrepertoire kende een vloeiende overgang tussen geheel gesproken stukken en stukken waarin veel wordt gezongen. Daardoor geldt in veel gevallen dat waar Frans toneel werd gespeeld ook Franse opera werd gegeven.

De relatieve beperktheid van het staand toneel in de Republiek heeft veel ruimte gegeven aan het reizende toneel. Troepen van allerlei aard hebben de Republiek bereisd en hun voorstellingen gegeven hetzij in eigen, meegebrachte of ter plaatse verzorgde accommodaties (tenten,<sup>1</sup> loodsen), hetzij in bestaande gebouwen (toneelzalen of zalen van andere aard). In de eerste halve eeuw van de Republiek waren dat vooral Engelse troepen, later waren er Franse troepen, maar ook Duitse en Italiaanse. In het laatste kwart van de zeventiende eeuw en gedurende de tweede helft van de achttiende eeuw zijn ook buitenlandse operatroepen van belang geweest, waaronder Italiaanse, Franse, Duitse en Vlaamse.

Reizende troepen waren kleiner dan de staande; familieverbanden waren bij deze troepen nog belangrijker dan bij de reguliere. Zes spelers/zangers/instrumentalisten uit één gezin (vader, moeder, zoons, dochters, schoonfamilie, enz.) was geen uitzondering. De verblijfsduur van een troep in de Republiek kon variëren van enkele weken tot enkele jaren. Gewoonlijk deden de troepen verschillende locaties aan.

Wanneer een staande toneelgroep zijn voorstellingen in het vaste theater tijdens de zomerperiode opschortte, vormden de spelers nogal eens een reizende troep om elders te kunnen optreden. Er waren ook Nederlandse reizende troepen met wat meer continuïteit, die behalve in eigen land ook wel in Noord-Duitsland en Scandinavië optraden.

Een favoriete tijd voor reizende toneelgroepen om op te treden waren de kermessen, wanneer zich veel volk in bepaalde plaatsen verzamelde, mede voor het geboden vermaak. Het Nederlandse kermisseizoen duurde van begin mei (Den Haag) tot eind september (Amsterdam). Maar het optreden van theatergroepen - inclusief operatroepen - was geenszins beperkt tot de kermistijd. Sommige troepen speelden een hele zomer of zelfs enkele jaren op dezelfde plek alvorens verder te trekken (of zichzelf op te heffen).

De Nederlandse operageschiedenis van de zeventiende en achttiende eeuw is er een van vallen en opstaan. De enige plaats in Nederland met een langjarige traditie van Franse opera was Den Haag, met een redelijk

---

1. In de zeventiende en achttiende eeuw had het woord tent mede de betekenis van 'houten, demontabele loods,' en niet uitsluitend die van een verplaatsbare accommodatie van zeildoek, zoals tegenwoordig.

continu Frans Theater van de jaren-1680 tot aan de Bataafse Revolutie. In Amsterdam kon het monopolie van de Schouwburg wat betreft theatervoorstellingen de opera als constante factor vrijwel buiten de deur houden tot de laatste decennia van de achttiende eeuw, toen er (vanaf ca. 1780) in de Schouwburg<sup>2</sup> onder het regime van Bartholomeus Ruloffs talrijke opera's in Nederlandse vertaling en bewerking werden gegeven. Buiten de Schouwburg om werden er aan het eind van de achttiende eeuw diverse toneelverenigingen opgericht, die opera's opvoerden, in de originele taal of vertaald in het Duits, Frans of Nederlands.

Gedurende de gehele tijd van de Republiek streden hervormde predikanten en kerkenraden tegen toneel, dans en opera, als zijnde in moreel opzicht verderfelijk. Het succes van deze strijd varieerde nogal van stad tot stad en was afhankelijk van de kracht van de stad of het hof tegenover de kerk: in Amsterdam en Den Haag moest de kerk het doorgaans afleggen tegen de wereldlijke overheden, die vonden dat het theater onder hun zeggenschap viel. Maar in steden als Utrecht en Groningen, met sterke conservatieve universitaire theologische faculteiten was de kerk succesvoller in haar streven het theater te weren. In Utrecht werd in 1796 een Schouwburg opgericht, in Groningen pas in de negentiende eeuw. Oorlogsomstandigheden of -dreiging waren wel argumenten die tot sluiting van de theaters leidden voor één of meerdere seizoenen, bijvoorbeeld in 1664, 1672, 1747, 1792, 1794. Het overlijden van een stadhouder (1650, 1702, 1751) of een natuurramp werd ook vaak gevolgd door het opschorten van toneelvoorstellingen.

Toneelgeschiedenis, en dus ook de geschiedenis van de muziek op het toneel, kan men beschrijven vanuit twee invalshoeken: die van de geschiedenis van het spelen en die van de geschiedenis van het gespeelde. In het eerste geval houdt men zich primair bezig met de theaters en hun spelers, in het tweede geval met de overgeleverde toneelteksten, inclusief muziekwerken. De eerste benadering is theaterhistorisch, de tweede literatuurhistorisch dan wel muziekhistorisch. De ideale toneelgeschiedschrijving lijkt die waarin beide benaderingen zijn geïntegreerd, maar dit is een beetje schijn. Net als bij de muziekgeschiedschrijving doet zich het verschil voor tussen theaterleven en theateraal repertoire als onderwerp van studie. De bronnen voor beide sectoren zijn heel verschillend van aard, hetgeen een probleem is voor een succesvolle integratie, vooral wanneer de overlevering van de bronnen niet evenwichtig is. Met andere woorden, soms beschikken we over veel uitvoeringsgegevens, maar over weinig repertoiregegevens, soms is het andersom.

Dit hoofdstuk gaat, in overeenstemming met de andere hoofdstukken, primair uit van het theaterleven, dat wil zeggen, dat we het reilen en zeilen van de theater- en of schouwburgorganisaties zo goed mogelijk zullen proberen te volgen. Een behandeling van het gespeelde komt op de tweede plaats.

Wat betreft de terminologie moeten nog enkele opmerkingen worden gemaakt, omdat veel woorden in het gewone spraakgebruik in verschillende betekenissen voorkomen, terwijl zij hier zoveel mogelijk in slechts één specifieke betekenis zullen worden gebruikt, soms in meerdere. Het woord *toneel* zullen we enerzijds in z'n concrete betekenis gebruiken, verwijzend naar 'het getimmerte waarop een schijnvertoning ten vermaken van een publiek wordt opgevoerd,' anderzijds meer algemeen als 'dat wat in een bepaald land of in een bepaalde tijd geschreven wordt om als toneelstuk te worden opgevoerd'.<sup>3</sup> Wat wordt gespeeld noemen we een *toneelstuk* of korter *stuk*, soms *toneelspel* of *spel*. (Hoe er wordt gespeeld wordt ook toneelspel of spel genoemd.) In de zeventiende en achttiende eeuw is de aanduiding 'spel' voor toneelstuk normaal, wat z'n sporen heeft achtergelaten in samenstellingen als *blijspel* en *treurspel*. Wij zullen aan de laatstgenoemde Nederlandse termen de voorkeur geven boven de klassieke aanduidingen 'komedie' en 'tragedie,' waarbij we aantekenen dat in de zeventiende eeuw het woord 'komedie' dikwijls elke vorm van toneelstuk en -spel inhoudt; het woord 'komediant' heeft dan ook nog niet de beperkende connotatie die het nu heeft, maar betekent gewoon *toneelspeler* of *acteur*. Het woord 'drama' in de betekenis van 'toneel' zullen we vermijden. Een toneelstuk

---

2. In de 17de en 18de eeuw spreekt men altijd over spelen 'op de Schouwburg.'

3. Definities naar het *Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal*.

---

waarin gecomponeerde muziek een onmisbare, maar niet overheersende rol speelt noemen we een *zangspel*. In geval van een overheersende rol van gecomponeerde muziek kan men van *opera* spreken. In de zeventiende en achttiende eeuw werd het woord ‘opera’ ruimer gebruikt dan tegenwoordig, dat wil zeggen ook voor toneelvormen met wat eenvoudige muziek of wat liedjes erin, vormen die tegenwoordig zeker niet als opera zouden worden beschouwd. In feite geldt deze ruime toepassing ook de Franse term *opéra-comique* voor een toneelspel met wat airs of ariëttés.

Wat voor éénmaal betalen door een toeschouwer op een speeldag kon worden gezien noemen we een *voorstelling*; de lijst van stukken die in één voorstelling voor het voetlicht werden gebracht het *programma* van die voorstelling; het geheel van programma’s voor een bepaalde periode en een bepaalde speelplaats en/of troep het *speelplan*; de lijst van gespeelde stukken het *repertoire*.

Meestal bestond een voorstelling uit meerdere stukken. Het gewone patroon is een *hoofdspel* (soms, maar verwarrend, voorspel genoemd) van serieus karakter, hetzij een treurspel (vaak een ‘blij-eindend treurspel’) hetzij een blijspel. Daarop volgt dan een *naspel*, dikwijls een klucht. Er kan sprake zijn van *voorspelen* en dansen of balletten vóór, tussen of na de bedrijven van het hoofdspel.

Met de woorden *schouwburg* en *theater* zullen we in eerste instantie de gebouwen aanduiden waar de toneelvoorstellingen plaatsvinden, met de daarbij behorende organisatie. In de praktijk blijkt de term ‘schouwburg’ overheersend voor in het Nederlands opgevoerd toneel, de term ‘theater’ voor in andere talen opgevoerd toneel. De woorden worden met een hoofdletter gebruikt als ermee specifieke schouwburgen of theaters worden aangeduid (de Amsterdamse Schouwburg, het Franse Theater in Den Haag, enz.).

De behandeling van de muziek in het theater tijdens de Republiek is in verband met de omvang over twee hoofdstukken verdeeld. Gezien de overheersende rol van Amsterdam is Hoofdstuk Tien voor deze stad gereserveerd. Het ‘Amsterdamse verhaal’ beslaat vier paragrafen (§10.2-5), die zich grotendeels beperken tot een bespreking van het staande theater in de stad; de bijdrage van reizende troepen wordt slechts vermeld wanneer dat onvermijdelijk is. Van de Amsterdamse paragrafen hebben er twee de Amsterdamse Schouwburg in de titel, omdat deze instelling in de behandelde periodes nagenoeg de absolute hoofdrol speelt: §10.3: 1638-1672; §10.4: 1677-1772. (Alleen in de jaren 1680-1681 is behalve de Schouwburg ook een apart operatheater van belang.) De eerste Amsterdamse paragraaf bespreekt de periode tot 1638 (§10.2), tijdens welke verschillende speelvloeren een rol speelden die uiteindelijk fuseerden tot één organisatie. De paragraaf die de laatste Amsterdamse periode behandelt (§10.5: 1774-1795) heet weer ‘Toneel en opera in Amsterdam’ omdat er nu naast de Schouwburg ook andere theaters van belang waren.

Hoofdstuk Elf behandelt de theaternmuziek buiten Amsterdam. Het ‘Haagse verhaal’ is verdeeld over twee paragrafen: één die tot en met 1732 loopt (§11.1) en één die de periode 1749-1795 behandelt (§11.2). Op deze paragrafen volgt er één die de ontwikkeling van het staande toneel in andere steden behandelt voor zover die van belang is voor de muziekgeschiedenis (§11.3). Daarna komen de reizende operatroepen aan bod (§11.4). Tot slot, als een evaluatie van het geheel, zal worden geprobeerd de vraag te beantwoorden welk muziektheaterwerk aanspraak kan maken op het predikaat de oudste Nederlandse opera te zijn (§11.5).

---

## 10.2 Toneel in Amsterdam tot 1638

Amsterdam kende rond 1600 binnen zijn muren een aantal speelvloeren voor toneel die tot 1617 geheel waren gekoppeld aan rederijderskamers. De inrichting van het toneel was nog 16de-eeuws: spel door eigen leden, van toneelstukken vaak door leden geschreven, dikwijls in de open lucht, en vrij toegankelijk voor het publiek. Ergens rond 1600-1610 moet de gewoonte zijn ontstaan om in een binnenruimte te spelen; dan kon er (behalve

voor leden natuurlijk) entreegeld worden geheven en was men niet zo afhankelijk van de weersomstandigheden.

Vanouds bestond in Amsterdam de zogenaamde Oude Kamer 'De Egelantier,' met als kenspreuk 'In liefde bloeyende.' Veruit de belangrijkste aan deze kamer verbonden toneelauteur uit de beginjaren van de zeventiende eeuw is Pieter Corneliszoon Hooft (1581-1647). Men speelde op de zolder van de Kleine Vleeshal (Margrietenkapel) aan de Nes. In 1598 werd door Vlaamse en Brabantse immigranten de zgn. Brabantse Kamer 't Wit Lavendel,' met de kenspreuk 'Uyt (Wt) levender jonst,' opgericht. De belangrijkste auteurs uit de eerste twee decennia van het bestaan van deze kamer zijn Zacharias Heyns (1566-1630), Gerrit Hendrickszoon van Breughel (1573-1635), Jan Siewertszoon Kolm (1589-1637), Abraham de Koning (1588-1619) en Joost van den Vondel (1587-1679) en Theodore Rodenburgh (1580c-1644). Vanaf ca. 1610 speelde men in de Mariënkerk aan het Rokin (hoek Kalfsvelsteeg), vanaf 1618 in de Regulierspoort aan het Muntplein, die overigens al snel, in 1619, door brand werd verwoest.

In 1617 werd een nieuwe onderneming opgericht die toneel wilde brengen in een wat ruimere culturele context: de Nederduytsche Academie, onder leiding van Samuel Coster (1579-1665), met de zinspreuk 'Yver.' De Academie kon al spoedig een aantal belangrijke toneelauteurs aan zich binden, waaronder Hooft, Gerbrant Adriaanszoon Bredero (1585-1618), Nicolaas Biestkens (1570c-1623/24), Kolm (van de Brabantse Kamer) en Coster zelf. Hooft, Bredero en Coster waren tevoren ook voor de Oude Kamer actief geweest. Men speelde in een eigen, speciaal als theater opgetrokken houten gebouw aan de Keizersgracht.

In 1618 werd de basis voor de Academie sterk verkleind doordat Bredero kwam te overlijden en Hooft stopte met het schrijven voor toneel. Coster hield zijn Academie tot 1622 gaande, maar moest toen stoppen. Het gebouw, bezit van Coster, werd aan het Weeshuis verkocht en in het vervolg bespeeld door de Brabantse Kamer. In 1632 vond de fusie plaats van de Oude Kamer met de Brabantse Kamer/Academie, zodat men vanaf toen kon spreken van één Amsterdamse Kamer of Academie, met de zinspreuk 'Door Yver in liefde bloeyende.' Blazoen was een vergulde bijenkorf. Het Academie-gebouw aan de Keizersgracht bleef speelvloer.

Na het wegvallen van Coster als toneelauteur bleven er in de jaren-1620 naast Vondel vrijwel alleen tweederangsfiguren over. De belangrijkste onder hen is zeker Jan Harmenszoon Krul (1600c-1646), die in 1623 debuteerde met zijn *Diana*. In 1634 probeerde Krul het even met een eigen kamer, de zgn. Amsterdamsche Musyck-kamer, met als kenspreuk 'Je blijft in e'elen doen,' maar deze kamer kan hoogstens een kortstondig bestaan hebben geleid.<sup>4</sup>

Deze vroege toneelgeschiedenis is van belang voor de muziekgeschiedenis omdat muziek, in de vorm van liederen, een belangrijke rol speelde in een vrij groot aantal toneelstukken uit deze periode. In de toneelteksten, die in vanaf 1615 meestal ook werden gedrukt, vormen de gezongen gedeelten een onderbreking in de continue declamatie van alexandrijnen: gezongen tekstregels zijn, met drie tot vijf accenten, gewoonlijk korter dan de zesvoetige alexandrijnen. Bovendien zijn liedteksten doorgaans strofisch, met een ongewijzigd herhaalde vorm wat betreft rijm en metrum. Andere aanknopingspunten zijn expliciete aanwijzingen ('Hier wordt gezongen'), wijsaanduidingen ('Op de wijze van:', 'Stemme:', enz.), afwijkende typografie (cursief in plaats van romein), beschikbaarheid van een melodie, eventuele inhoudelijke relaties tussen de toneelliedtekst en een oorspronkelijke liedtekst, enz. Muziekdruk in vroeg-zeventiende-eeuwse Nederlandse uitgaven van toneelstukken is een hoge uitzondering, vóór 1638 alleen te vinden in de uitgaven van Jan Janszoon Starters

---

4. De naam 'Musyck-kamer' suggereert een wezenlijk groter aandeel van de muziek in de aldaar vertoonde toneelstukken dan die van de Academie, maar, voorzover dat te beoordelen valt uit de toneelstukken waarvan een uitvoering op de Musyck-kamer mag worden verondersteld, is dat nauwelijks of niet het geval, met dien verstande dat de Musyck-kamerstukken niet wezenlijk verschillen van de toneelstukken met liederen en dergelijke, die op de andere speelvloeren werden gebracht.

*Daraide* (uitgegeven in 1620, pas in 1640 in de Schouwburg gespeeld) en Jan Harmenszoon Kruls *Rozemond en Raniclis* (uitgegeven in 1632, gespeeld pas in 1643).<sup>5</sup>

De toneelliederen van de eerste helft van de zeventiende eeuw kunnen worden onderscheiden in ‘gewone’ liederen en gezongen reien. De gewone liederen zijn deel van een rol en worden altijd gezongen door de acteur die de rol vervult. Maar binnen de handeling hebben ze tussen de dialogen een statische functie: het kan gaan om een overpeinzing, een vreugde-uiting, een danslied, een serenade, enz. Reien hebben een beschouwende of commentariërende functie buiten de eigenlijke handeling en konden worden vertolkt door speciale groepen acteurs of zangers, zij het dat zo’n groep heel goed slechts twee personen kon omvatten of misschien zelfs één. Reien (in deze periode ook wel ‘Choor’ genoemd) zijn dikwijls, maar niet altijd, aan het einde van een bedrijf geplaatst. Het gebruik ervan was natuurlijk geïnspireerd op het koor in de Grieks-Romeinse tragedie.

Wat betreft het liedgebruik in vroeg-17de-eeuwse toneelstukken werd de toon onmiddellijk in letterlijke zin gezet door Pieter Corneliszoon Hooft (1581-1647), de belangrijkste toneelauteur van deze periode en de eerste ‘klassieke’ auteur van het Nederlandse toneel. Lieder en reien zijn er zowel in zijn blijspel *Granida* (1605) als in zijn treurspelen, waaronder *Theseus en Ariadne* (1602), *Geeraerd van Velsen* (1613) en *Baeto* (1617). Zo vangt *Granida* aan met een door Dorilea gezongen lied *Het vinnich stralen van de son*, Daifilo antwoordt met het lied *Windeken daer het bosch af drint*. De metrische vorm van deze liedteksten én wijsaanduidingen in liedboeken maken het gemakkelijk om de melodieën te identificeren: het eerste lied gaat op de melodie van *De Mey die ons de groente geeft*, het tweede op die van *Vluchtige nymph waerheen zoo snel*. In het vervolg van het spel zingen de Rey van Jofferen en de Rey van Harderinnen nog verschillende liederen.

De treurspelen van Hooft geven wat betreft de liederen een beeld dat vergelijkbaar is met dat van *Granida*, al is het aantal gezongen bestanddelen kleiner. In de teksten van Hooft vindt men nergens expliciete verwijzingen naar melodieën, maar de metrische structuur van de desbetreffende tekstgedeelten maakt zonneklaar dat het hier om liederen gaat. Via de metrische vorm is gewoonlijk een goed passende melodie te vinden. Sommige van Hoofts toneelliederen zijn zo bekend geworden, dat men in veel latere bronnen de betreffende melodieën aangeduid vindt met de eerste regels van Hoofts teksten.

Toneelstukken van Gerbrand Adriaansz Bredero met liederen zijn *Roderik en Alphonsus* (1611), *Griane* (1612) en *De stomme ridder* (1618). Van Samuel Coster kunnen worden genoemd *Ithys* (1615), *Iphigenia* (1617), *Isabella* (1619) en *Polyxena* (uitgave 1619), van Theodore Rodenburgh (1578c-1644) *Keizer Otto de Derde en Galdrada* (1616, met Tweede en Derde deel), *Hertogin Celia en graaf Prospero* (1617), *De jaloerse studenten* (1617) en *Alexander* (1618), van Abraham de Koning *Jeptha* (1615), *Simson* (1618) en *Achab* (1618), van Vondel *Het Pascha* (1612), *Hierusalem verwoest* (1620), *Hippolytus* (1628), van Krul *Diana* (1623), *Helena* (1629), *Cloris en Philida* (1631), *Rosemond en Raniclis* (1632), *Juliana en Claudiaen* (1634; speciaal voor zijn Musyck-kamer) en *'t Vonnis van Paris en de ontschaking van Helena* (1637). Deze opsomming moet echter worden beschouwd als niet meer dan het topje van een ijsberg. In de loop van de zeventiende eeuw vormden zich ook bepaalde tradities wat betreft het gebruik van liederen. Het is mogelijk een aantal scènetypes aan te wijzen die bij voorkeur werden voorzien van liederen of instrumentaal spel. Natascha Veldhorst bespreekt een vijftal ervan in haar studie *De perfecte verleiding* (2004): de wachterscène (aarin de trompetter, meestal met het lied *Het daghet in den Oosten* de dageraad aankondigt om aan te geven dat de minnaar zijn verliefde moet verlaten) de gevangenis-scène, waarin de opgeslotene zijn leed bezingt, de serenadescène, waarin de minnaar zijn liefde uit onder het raam van zijn geliefde, de offerscène, waarin het

---

5. Een Antwerps voorbeeld van een afgedrukte melodie in een toneelspel is die bij het lied *Nymphen en Najaden* in het spel *Aegyptiaca* van Willem van Nieuwelandt (Antwerpen 1624). Zie de afbeelding in Van Gemert 1990, p. 109.



ritueel begeleid wordt met muziek, en de slaapsce ne, waarin de slaap wordt uitgebeeld met passende muziek. Naast deze waren nog andere sc netyperen die zich voor muzikale aankleding lenen.

Voorzover het totale liedrepertoire uit het zeventiende-eeuwse toneel is te overzien valt het op dat een aantal melodieën keer op keer voorkomt in tal van toneelspelen, van verschillende auteurs. Voorbeelden van dergelijke populaire melodieën zijn die van *Iets moet ick u Laura vragen* (een 16de-eeuwse inheemse melodie) en *Sei tanto graziosa* (naar een madrigaal van Giovanni Ferretti).

Als voorbeeld van een toneelspel met veel liederen kan Kruls *Diana* dienen. Reeds in de eerste scène, waarin Florentius zijn liefde voor Diana uitspreekt, wordt gezongen, en wel het lied *Wel zijt gy niet te vre n*, op een overigens onbekende melodie.<sup>6</sup> Diana en Florentius zingen de strofen om de beurt. Nadat Florentius haar liefde heeft gewonnen, verlaat hij haar echter. Diana zoekt dan raad bij waarzegsters, die als Rei van Kollen en Heidinnen het lied *Welige kruyden, tierige boomen* zingen. De strofevorm wijst op het gebruik van de in de jaren-1630 en -1640 populaire melodie van het lied *Schoonste Lerinde waertoe het vluchten*. De tweede scène speelt zich op het land buiten Athene af, waar Diana's broer Floriaen op een groep herders en herderinnen stuit, die het lied *Wanneer de gulden dageraad* zingen. De strofevorm levert de melodie van *Ghy lodderlijcke nimphen soet* uit Hoofts blijspel *Granida* op. De derde scène brengt twee liederen van achtereenvolgens Caecilia (bemind door Florentius, maar zelf verliefd op Floriaen), *Mijn hertje brand van zoete min*, en Diana, die Florentius' ontrouw bemerkt heeft, *Droeve ziel! Beween uw druk. Mijn hertje brand* past op de melodie van *De Mei die ons de groente geeft*, de openingsmelodie van Hoofts *Granida*, *Droeve ziel* past op de melodie van Psalm 24 uit het Geneefse psalter, maar of deze hier benut is, is niet helemaal zeker. In nagenoeg elke scène van het spel is wel een lied ingelast. Bij de talrijke herzieningen die het spel heeft ondergaan, zijn overigens ook vaak de liederen gewijzigd.<sup>7</sup>

Kruls toneeloeuvre is verder interessant voor de muziekgeschiedenis omdat van enkele liederen die in zijn toneelstukken voorkomen tweestemmige muzieknotaties te vinden zijn in liedbundels van zijn hand. Zo komt het lied *Spoed vluchtig vlugge voetjes* uit *Helena* (1629) tevens voor in de *Minnelycke Sangh-rympjes* (1634), met een tweestemmige zetting, voor sopraan en bas. Hetzelfde geldt voor *Vlied heen droeve zuchjes* uit *Rosemond en Raniclis* (1632) en *Laura sat laest by de beek* uit *Juliana en Claudiaen* (1634). De melodieën zijn niet van elders bekend; wellicht zijn ze van Kruls hand en dat zou ook voor de tweede stemmen kunnen gelden.

Het staat vast dat gedurende deze periode ook speellieden hun medewerking aan toneelvoorstellingen verleenden. Een enkel toneelspel vraagt uitdrukkelijk om muzikaal spel door speellieden, terwijl ook het met betrekking tot de Academie bewaarde archiefmateriaal enkele malen betalingen aan speellieden vermeldt. De gegevens van de laatste soort zijn echter te sporadisch om een enigszins uitgekristalliseerd beeld te laten ontstaan.

Een laatste muzikaal aspect van het vroeg-zeventiende-eeuwse theater zijn de nieuwjaarsliederen die door de leden van de rederijkerskamers (en de Academie) werden vervaardigd; wellicht werden ze ook op het podium gezongen voorafgaand aan of volgend op de eerste voorstelling(en) van het nieuwe jaar. Ze werden op losse bladen gedrukt en uitgegeven.

In het bovenstaande is steeds uitgegaan van stukken waarvan zeker is dat ze zijn uitgevoerd. Maar er is een groot aantal toneelstukken geschreven dat nooit is gespeeld (tenminste niet in het openbaar en tenminste niet

---

6. De strofevorm (voor ingewijden gecodeerd 3A 3A 3b 3b 3C 3C) komt in het 17de-eeuwse Nederlandse lied niet of nauwelijks voor: de enige andere vindplaatsen zijn twee in 1655 gepubliceerde toneelstukken: het *Hemelsch land-spel, of Gouden kout der Amersfoortse Landdouwen* (1655) van Everhard Meyster en *De klucht van Buchelioen 't kaboutermanneltje* van Jan Barentsz (1655). Met dank aan Louis Peter Grijp (Driebergen) voor het localiseren van deze bronnen.

7. De gegeven voorbeelden volgen de verzamelde uitgave onder de titel *Pampiere werelt* van 1644.

voorzover wij weten). Ook in deze toneelstukken komen allerlei liederen en reien voor. Als voorbeeld kan hier dienen het *Treurspel van Pyramus en Thisbe* van Cornelis Pieterszoon Biens (Enkhuizen: Jan Jacobszoon Palensteyn, 1623). Op een gegeven moment in het spel besluit het gezelschap bestaande uit Philido, Juliana, Pirus en Thisbe de tijd te doden met gezang. Eerst verdelen zij de stemmen en besluiten achtereenvolgens de tenor, de discant (sopraan), de bas en de contra (alt) te zingen. Dan volgt een liedtekst met de aanduiding “Op de stemme: Allegez-moy”, die verwijst naar het vierstemmige Franse chanson met deze beginwoorden in de veel gedrukte verzameling *Livre septième de chansons vulgaires*. Het voorbeeld is overigens atypisch omdat het verwijst naar meerstemmige muziek.

---

### 10.3 De Amsterdamse Schouwburg 1638-1672

De ingebruikneming van een nieuwgebouwde, in steen opgetrokken toneelspeelgelegenheid op de plaats van de houten loods van 1617 van de Nederduytsche Academie luidde in 1638 een nieuw hoofdstuk van Amsterdamse toneelgeschiedenis in, dat van de Amsterdamse Schouwburg. Op 3 januari 1638 werd het nieuwe gebouw ingewijd met het opvoeren van Vondels treurspel *Gijsbrecht van Aemstel*. Dit stuk zou eeuwenlang repertoire houden in de kerst- en nieuwjaartijd.

De Schouwburg was een professionele organisatie, met betaalde acteurs, musici en ander personeel. Het publiek betaalde toegang. Het bestuur werd gevormd door een zestal hoofden of regenten, die door de burgemeesters werden benoemd. Dankzij redelijk uitvoerig bewaard gebleven archiefmateriaal is het reilen en zeilen van deze toneelspeelplaats goed te volgen, inclusief het aandeel van de muziek daarin. Het seizoen liep in de beginperiode gewoonlijk van september tot de voorzomer. Als uitgangspunt werd er tweemaal per week gespeeld, op maandag en donderdag, met aanvangstijd 4:00 uur 's middags. Het theater was breed en ondiep, met in het midden een troon. Decorwisselingen waren slechts mogelijk door het verwisselen van schermen, een omslachtige methode en in het zicht van het publiek.

Het schouwburggebouw was eigendom van het Amsterdamse Burgerweeshuis, dat al vanouds afdrachten uit de toneelvoorstellingen ontving. Vanaf 1638 ging van de winst van de exploitatie 2/3 deel naar het Weeshuis, 1/3 deel naar het Oude-Mannenhuis, welke twee instellingen samen als de ‘Godshuizen’ bekend stonden. De Schouwburg en de schouwburgtroep kregen eerst *de facto*, en later ook *de jure* het monopolie wat betreft openbaar toegankelijke toneelvoorstellingen in Amsterdam. Aanvankelijk vigeerde namelijk de situatie dat toneeltroepen pas toestemming kregen om op te treden als een afdracht aan de godshuizen was geregeld; in 1683 werd een stedelijke resolutie van kracht die andere troepen dan de vaste schouwburgtroep verbiedt binnen Amsterdam op te treden (behalve dan met instemming van alle partijen: Schouwburg, Godshuizen, burgemeesters).

De bewaard gebleven rekeningboeken geven voor de onderhavige periode de namen van de musici die in dienst waren. Wat betreft de periode 1638-1664 werd de kern van de groep gevormd door een zogenaamd speelmansensemble, bestaande uit een fluitist (d.w.z. dwarsfluitist), een violist en een bassist (vermoedelijk cellist). Gedurende sommige jaren waren er ook een luitist (Willem Westphal) en een cornettist (Robert Tyndall). Deze musici kwamen zelden in actie tijdens het toneelspelen, maar wel vrijwel steeds vooraf en tussen de bedrijven door. Voor de musici was een klein kamertje beschikbaar terzijde van het toneel, waar zij zich vermoedelijk ophiielden wanneer ze niet hoefden te spelen. De musici zullen ook de talloze balletten, die vanaf 1642 zijn gedocumenteerd, hebben begeleid. Helaas beschikken we met betrekking tot die balletten — waarin de eigen acteurs dansen — over geen enkele afbeelding of gedetailleerde beschrijving. De muziek is soms in liedboeken te vinden of in instrumentale bundels zoals *Apolloos soete lier* van Nicolas Vallet (Amsterdam 1642) en de verzamelbundel *'t Uitnement Kabinet* (2 delen; Amsterdam 1646-1649).

---

Violisten waren onder meer Thomas Fransz, Simon Lefèvre en Rocus Eeckhout. De fluitist Arend Arendszoon Koer werd na zijn dood in 1652 opgevolgd door zijn jongere broer Isaac Arendszoon Koer. Van de bassisten kunnen onder meer Frans Dusart, Jan Pietersz en Willem Corneliszoon Velsen worden genoemd. De schouwburgmusici van deze periode zijn een enkele maal ook uit andere hoek, bijvoorbeeld als componist (Jan Pietersz, Lefèvre) of stadsmusicus (Velsen, Lefèvre), bekend.

Behalve speellieden waren er ook trompetters en tamboers in dienst van de Schouwburg. Zij zullen signalen voor de aanvang van het spelen hebben gegeven en wellicht ook hebben geassisteerd in veldslag- en andere scènes, die dergelijke (militaire) instrumenten vereisten.

Als we het muzikale aandeel in de toneelstukken die in de periode 1638-1664 worden opgevoerd bekijken dan blijkt dit uiteen te lopen van nihil tot essentieel. Gemiddeld lijkt het voortdurend kleiner te worden. In de treurspelen neemt het aantal liederen en gezongen reien na 1640 drastisch af. De beroemdste rei aller tijden is natuurlijk de Rei van Clarissen *O kersnacht schoonder dan de daegen* uit Vondels *Gijsbrecht van Aemstel* (1638). Hiervoor werd een nieuwe melodie vervaardigd; naar de componist moet men helaas gissen.<sup>8</sup> Voor de nauwelijks minder beroemde Rei van Burgzaten *Waer werd oprechter trouw* voldeed de melodie van een *air de cour* van Antoine Boësset (*N'espérez plus mes yeux*):<sup>9</sup>

Een aanwijzing voor de muzikale uitvoering van reien wordt geleverd door een notitie die is bijgeschreven in een exemplaar van de uitgave van Vondels treurspel *De gebroeders* (1640, ex. Kon. Bibl. te Den Haag). De notitie geeft eerst de rolverdeling, waaronder uitdrukkelijk vier zangers, en vermeldt vervolgens: 'De speeluiden spelen op haer blaas instrumenten dit bijgaende musijkstuk gespeelt; ende van de priesteren op het toneel gesongen, met 4 partijen.' (De formulering van deze opmerking is niet grammaticaal.) Helaas is de bijbehorende muziek niet bewaard gebleven. Ook in het voorwoord tot zijn *Jeptha* (1659) benadrukt Vondel de muzikale uitvoering van reien. Toch is over de uitvoeringspraktijk in concreto eigenlijk niets bekend.

Ook speelde men, vooral in de jaren-1640, nog veel stukken uit de jaren-1610 (van bijvoorbeeld Hooft, Coster en Rodenburgh), waarin tamelijk veel liederen en gezongen reien voorkomen. Men kan er wel van uitgaan dat deze liederen en reien bij de reprises ook werden gezongen, maar een echt bewijs is er niet.

In de blijspelen - doorgaans minder volgens de regelen der kunst en met meer afwisseling vervaardigd dan de treurspelen - was het muzikale aandeel wisselend. Een voorbeeld van een blijspel met een relatief groot aantal liederen is *Romilius en Pelagia* van Barent Fonteyn (1644). Dit spel laat in de keuze van de melodieuze duidelijk een relatie met het toneeloeuvre van Jan Harmenszoon Krul zien. Zo past het lied *Wat uytkomst geeft de liefde* probleemloos op de muziek van Kruls *Spoed vluchtig vlugge voetjes* uit *Helena*, waarvan de tweestemmige muziek is te vinden in Kruls *Minnelycke Sangh-rympjes* (1634). Twee liederen hebben een wijsaanduiding die verwijst naar een lied met afgedrukte melodienotatie in hetzelfde liedboek van Krul: *Scheurt donck're wolcken* dat verwijst naar *Ach blinde bengel* en *Daelt goddinne van de minne* dat verwijst naar *Lief Rosette 'k ben gevangen*.

Muzieknotatie in tekstuitgaven van toneelstukken is ook voor deze periode hoogst ongebruikelijk. In de uitgave van *De Spaensche heidin* van Mattheus Gansneb Tegnagel (1643) komt een lied voor, met de beginwoorden *O Rome vol onredlijkheid*, dat van twee melodienotaties is voorzien van de hand van de Amsterdamse muzikant Gerrit Bolhamer. Het stuk is echter niet in de Schouwburg gespeeld.<sup>10</sup>

Ook in de kluchten, vaak na een treur- of blijspel gegeven, wisselde het muzikale element. Er waren zgn. 'zingende kluchten' met veel liedjes, maar ook kluchten zonder liedverwijzingen. Wanneer liederen in kluchten worden vermeld, lijkt het er overigens dikwijls op dat de acteur werd geacht de melodie te

---

8. Acquoy 1893; Soeting 1984 stelt op goede gronden Cornelis Thymanszoon Padbrué voor als componist.

9. Zie NRC Handelsblad, 7 december 2005, naar aanleiding van de vondst door Louis Peter Grijp.

10. Het gelijknamige stuk dat 14.6.1644 in première gaat is van de hand van Catharina Verwers Dusart.

improviseren. Vrij uitzonderlijk is daarom de opname van een aantal genoteerde melodieën in een uitgave van Barent Fonteins klucht *Mr. Sullemans soete vryagi* (3/1643). Het volgende fragment uit J. Franssoons klucht *Giertje Wouters* (1639) is illustratief voor de wijze waarop een lied in de handeling kan worden opgenomen:

Meester    Vaersen en veersjes zijn divers: Ick heb nu daer  
              Een aerdigh veersjen om mijn Bruyloft te vereeren,  
              Dat heb ick selver vandaegh sitten komponeren. \*)  
              'k Heb 't noch noyt gesongen, of het al wel op de wijs luyt,  
              Siet daer jongen bin gy gelust? Kom, ick de Bruygom, ghy de Bruyt.  
Knecht     Wat wijs is het?  
Meester    Op de wijs: Jannetje mijn soete beck

*Nu singhen sy samen het Bruylofts-liedt.*

\*) komponeren = dichten.

De genoemde wijsaanduiding is een lied van Bredero: *O Jannetje mijn soete beck*, in het *Groot Lied-boeck* voorzien van de wijsaanduiding *Pots hondert duysent slapperment*, die verwijst naar een Engelse jig.

In 1664 werd de Schouwburg gesloten in verband met oorlogsdreiging. De hoofden van de Schouwburg benutten de sluiting om een verbouwing door te voeren, waarbij het statische, brede podium werd vervangen door een diepere speelvloer met coulissen en machines, die snelle decorwisselingen, alsmede 'kunst- en vliegwerken' mogelijk maakte. Ook werd de toeschouwersruimte uitgebreid.

Wat betreft de rol van de muziek valt voor de periode van de heropening in 1665 tot de eerstvolgende sluiting (in 1672) niet veel nieuws te melden. De twee ensembles, het speelmansensemble en het trompetters/tamboersensemble bleven gehandhaafd. Het muzikantenkamertje naast het podium was verdwenen. In plaats daarvan was er een 'orkestbak' direct vóór het podium, maar van een echt orkest was in de jaren 1665-1672 beslist nog geen sprake. De rol van de muziek in toneelspelen bleef verder afnemen. Wel werden nog steeds regelmatig balletten opgevoerd. Enkele niet geheel onbekende schouwburgmusici uit deze tijd zijn Joseph Butler en Michiel Nuyts, beiden ook stadsmusicus.

Overigens was de periode rond 1670 voor het toneel een zeer roerige, als gevolg van de heftige richtingenstrijd tussen de hoofden van de Schouwburg enerzijds en de leden van het kunstgenootschap 'Nil volentibus arduum' anderzijds, waarbij met name het door 'Nil' gepropageerde Franse classicisme de inzet was. In 1672 werd de Schouwburg alweer wegens oorlog gesloten. Na de heropening, vijf jaar later, zou in veel opzichten een drastisch andere koers worden gevaren, maar dat hoort in de volgende paragraaf thuis.

---

#### 10.4 De Amsterdamse Schouwburg 1677-1772

In 1677 werd — toen de oorlog ten einde ging lopen — de Schouwburg heropend met de opvoering van Jean-Baptiste Lullys opera *Isis*. De première vond plaats op 25 november 1677, reprises werden gegeven op 29 november, 6 en 13 december. De voorstelling werd zeker verzorgd door de eigen troep. De uitvoering van *Isis* in Amsterdam betekende een dubbele primeur: het was de eerste echte operavoorstelling in de Republiek, en tevens de eerste uitvoering van een opera van Lully buiten Frankrijk. De Parijse première van deze opera op een libretto van Philippe Quinault had minder dan een jaar eerder plaatsgevonden in Saint-Germain-en-Laye op 5 januari 1677.

Na *Isis* nam de gewone routine van Nederlandse toneelstukken haar aanvang. Omdat nu leden van 'Nil volentibus arduum' in het regentencollege van de Schouwburg de dienst uitmaakten, werd het repertoire in de

eerste jaren na de heropening overheerst door vertalingen van Frans-classicistische stukken: het was één en al Corneille, Molière en Quinault wat de klok slaat. Deze toneelstukken bevatten doorgaans geen liederen of andere muzikale onderdelen. Een uitzondering in dit opzicht is het allegorische toneelstuk *Tieranny van Eigenbaat*, een prozavertaling door 'Nil' van het operalibretto *Tirannide dell'Interesse* van Francesco Sbarra. Het is in 1680 in de Schouwburg opgevoerd. Verschillende personages zingen liederen, waarvan de muziek te vinden is in Andries Pels' *Minne-Lieder* (1684).

Wat betreft de muzikanten was het speelmansensemble van vóór 1672 vervangen door een min of meer modern orkestje met zo'n vijf à zes muzikanten, vermoedelijk strijkers met fagot en klavecimbel, geschikt voor ensemblemuziek met continuo. Pieter Picart (overleden 1683) was muzikdirecteur; in de archiefstukken wordt hij ook wel 'de schout van de muzikanten' genoemd. Sommige van de muzikanten van deze jaren, zoals Isaac de Coer, Rocus Eeckhout en Michiel Nuyts, waren al vóór 1672 in dienst van de Schouwburg, anderen, zoals Jacobus Engelbronner, Coenraad Rijckel (hobo, ook bekend als blaasinstrumentenmaker), Jacobus Cocu en Livinus Heermans, zijn in 1678 aangenomen. In september 1680 breidden de regenten van de Schouwburg het ensemble uit tot twaalf musici, vermoedelijk vooral om de regenten van het Wees- en Oude-Mannenhuis dwars te zitten. Laatstgenoemden hadden nl. aan de schouwburgregenten diverse financiële restricties opgelegd, maar verzuimd hen te verbieden extra musici en toneelspelers aan te nemen! Tot de nieuwe musici van 1681 behoren Eduard de Coer (zoon van Isaac de Coer), Franciscus Gresse (zeker verwant aan de klaviercomponist Jacob Barend Gresse) en Johan Philip Heus (later muziekkuitgever).

Helaas laat de manier waarop de administratie vanaf september 1681 bewaard is gebleven het niet toe de ontwikkeling van dit ensemble te volgen. In het genoemde jaar kwam aan het bestuur door een college van regenten of hoofden een einde. De regenten van de Godshuizen waren van mening dat de schouwburgregenten voor te weinig inkomsten zorgden en dat het daarom voordeliger was het gebouw voor een vast bedrag te verhuren. Aldus werd de Schouwburg voor een driejarige termijn verhuurd aan een drietal exploitanten, te weten Joan Pluymer, Pieter de la Croix en Lodewijk Meyer. (Seizoenen liepen in deze periode van 21 september tot en met 20 september van het volgend jaar, terwijl er gewoonlijk de zomer werd doorgespeeld.) In de bewaard gebleven rekeningboeken worden vanaf september 1681 uitsluitend totaalbedragen genoemd, zonder namen van werknemers. Omdat Lodewijk Meyer al eind 1681 kwam te overlijden, voerden in feite Pluymer en De la Croix de leiding. Zij beiden zetten in 1684 de huur voort, weer voor drie jaar. Uit allerlei gegevens blijkt dat in deze tweede periode ook de toneelschrijver Govard Bidloo een belangrijke rol in het schouwburgbeheer speelde en *de facto* als derde huurder optrad.

In de periode 1681-1684, onder leiding van Pluymer en De la Croix, was het repertoire gevarieerder dan in de Nil-periode van 1677 tot 1681. Het muzikale aandeel bleef echter vooral beperkt tot de bekende muziek vóór en tussen de bedrijven en de begeleiding van balletten. Zang en dans bleven vrij permanente elementen in het kluchtspel en ook in het voorspel. In Andries Pels' *Minne-liederen en mengelzangen* (Amsterdam, 1684) zijn toneellieder met melodienotatie opgenomen uit toneelstukken van Lodewijk Meyer ('t *Spookend weeuwte*, 1670; 't *Gedwongen huwelijk*, 1682) en Pels zelf (*De tieranny van Eigenbaat*, 1679; *De schilder door liefde*, 1682). De herduk van 1717 voegt er nog een aantal liederen uit klucht- en voorspelen en een enkel treurspel uit de periode tot 1712 aan toe.

De variatie in de aankleding van toneelstukken nam duidelijk toe toen Bidloo zich in 1684 officieus bij de regenten voegde. Bidloo leverde een aantal eigen stukken of bewerkingen van stukken van anderen waarin dansen, liederen, 'vertoningen' (tableaux vivants), kunst- en vliegwerken, enzovoort schering en inslag waren, kortom waar het kijk- en luisterspel vooropstond. Het meeste succes had hij met zijn bewerkingen van Vondels *Salmeon* en *Phaëton* (1685). Van de muziek zijn slechts fragmenten bewaard. Zo zijn de melodieën van de liederen die worden gezongen door 'De vier getyden des jaers' te vinden in het Vierde Deel van *De Hollantsche*

*Schouburgh en pluggedansen* (Amsterdam, 1718, p. 8-9). Ook kwam in deze tijd Thomas Arends' *Roeland* op de planken, een toneelbewerking van Quinaults operalibretto *Roland* (voor Lully). Arends' bewerking behoudt een aantal fragmenten die op Lullys muziek kunnen worden gezongen. (De mening die men soms tegenkomt dat Arends' bewerking een vertaling van Quinaults libretto is die geheel bij Lullys muziek kan worden gezongen is onjuist.) Vanuit deze opera-achtige activiteiten was de overgang naar echte opera niet zo groot meer. Deze stap werd in 1687 gezet, maar de bespreking ervan vereist enkele inleidende woorden.

Na de opvoering van Lullys *Isis* werd de Amsterdamse operageschiedenis voortgezet met de opvoering van een tweetal Italiaanse opera's in de zgn. opera van Dirck (of Theodoor) Strijcker in de jaren 1680-1681. Strijcker - zoon van een vroegere gezant van de Republiek in Venetië en daarom zeker uit de eerste hand bekend met de opera aldaar - maakte bij zijn onderneming gebruik van buitenlandse krachten, vermoedelijk vooral van in Duitsland werkzame Italianen. Hij had tegenstand ondervonden zowel van de regenten van de Schouwburg als van de Amsterdamse predikanten, waardoor een aanloop van meer dan twee jaar nodig bleek. Strijcker zou aanvankelijk in de Schermeschool spelen, maar besloot in tweede instantie toch liever een eigen theatergebouw op te richten. Hiervoor kwam de Italiaanse theaterarchitect Jeronimo (Girolamo) Sartorio uit Hannover over naar Amsterdam. Het theater kwam te staan aan de Leidsegracht, niet ver van de Schouwburg. Aldaar beleefde op 31 december 1680 Pietro Andrea Zianis *Le fatiche d'Ercole per Deianira* zijn Amsterdamse première in een bewerking van Pietro Antonio Fiocco, een Italiaan die op dat moment in Amsterdam verbleef. Reprises vonden plaats tot 5 maart 1681. Stadhouder Willem III woonde de voorstelling van 8 februari bij, Constantijn Huygens die van 25 en 26 februari. Huygens' schoonzoon Philips Doublet, die al in januari een voorstelling moet hebben bijgewoond, gaf een uitvoerige beschrijving in zijn brief aan Christiaan Huygens van 6 februari 1681. Doublet was best tevreden over de kwaliteit van de voorstelling en prees de stemmen, al had hij wat moeite met de castraten:<sup>11</sup>

Il y a plusieurs très-belles voix, tant d'homme pour les basses, que de femme, dont il y en a surtout deux excellentes, outre quelques-uns de ces Messieurs qui ne sont bons qu'à cela et à la garde du serail, et ont de fort bonnes voix, mais je ne sçaurois voir ces créatures-là représenter un heros ou quelque chose de pareil.

Er zijn verschillende heel mooie stemmen, zowel mannenstemmen voor de bassen als vrouwenstemmen, waarvan er vooral twee bijzonder excelleren, behoudens enkele van die heren die alleen hiervoor goed zijn en voor de bewaking van de harem, en die zeer goede stemmen hebben, maar ik kan deze wezens geen helden zien spelen of iets dergelijks.

In mei 1681 kwam *Helena rapita da Paride* op de planken. Strycker liet de muziek van Domenico Freschi opnieuw bewerken door Pietro Antonio Fiocco. Na *Helena* moest Strijcker de onderneming beëindigen. Van beide opera's werd een tekstboek uitgegeven dat zowel de Italiaanse tekst als een Nederlandse vertaling bevat.<sup>12</sup> (Fiocco vestigde zich kort na de Amsterdamse episode in Brussel en werd de stamvader van een Zuid-Nederlandse muzikantenfamilie.)

In 1685 dreef David Lingelbach gedurende korte tijd een opera-onderneming in Buiksloot, aan de overzijde van het IJ. Van het gespeelde repertoire is slechts één titel bekend, namelijk het zangspelletje *De liefde van*

---

11. Christiaan Huygens, *Oeuvre complètes* Tome 8 (Den Haag 1899), pp. 318-319.

12. Na het Amsterdamse project wendde Strijcker zich in 1682 tot de Haarlemse overheid met een verzoek om toestemming te verlenen voor het geven van opera en toneel. Hoewel hij die toestemming gemakkelijk verkreeg, kwam de onderneming in Haarlem toch niet van de grond.

*Amintas en Amarillis* met tekst van David Lingelbach (wie er voor de muziek verantwoordelijk was is onbekend). Buiksloot is natuurlijk als locatie gekozen om het schouwburgmonopolie te omzeilen.

In 1687 deed de Franse opera of *tragédie en musique* - na de *Isis* van 1677 - opnieuw haar intrede in de Amsterdamse Schouwburg. Het verhaal begint eigenlijk in november 1686, toen de huurders van de Schouwburg aan het stadsbestuur toestemming vroegen — en die verkregen — om een opera op te voeren buiten de gewone routine om, teneinde extra inkomsten te verwerven. Het moet hier gaan om de *Opera op de zinspreuk «Zonder spijs en wijn kan geen liefde zijn»* op tekst van Bidloo en met muziek van Johan Schenck, het oudste bekende uitgevoerde zangspel met Nederlandse tekst. (Carolus Hacquarts *De triomferende min*, geschreven voor de Vrede van Nijmegen 1678 op tekst van Dirck Buysero is toen niet uitgevoerd.) Schenk/Bidloos ‘opera’ is in feite een zangspel: het stuk kent slechts één bedrijf, met een eenvoudig, oppervlakkig mythologisch gegeven, waarin gesproken woord en gezongen gedeelten elkaar afwisselen. Het stuk werd in de periode van november 1686 tot februari 1687 ongeveer een dozijn maal in de Schouwburg opgevoerd.

Kennelijk kreeg men met Schencks zangspel de smaak te pakken, want op 26 februari 1687 ging in de Schouwburg *Amadis*, op tekst van Quinault en muziek van Lully, in Amsterdamse première, in het Frans gezongen. *Amadis* bleef op het programma naast Nederlandse toneelstukken tot en met 10 mei 1687. Toen bleek echter dat het publiek wegbleef bij de toneelstukken, terwijl de opera’s wel werden bezocht. Op 15 mei werd daarom het Nederlands toneel stopgezet en werden er door Pluymmer *cum suis* tot aan het einde van hun huurtermijn (20 september) uitsluitend opera’s geprogrammeerd: achtereenvolgens *Cadmus et Hermione* (première 17 mei) en *Atys* (première 9 augustus), beide net als *Amadis* Lully/Quinault-producties. Wie precies verantwoordelijk zijn geweest voor de uitvoering van deze producties is niet duidelijk. In ieder geval zijn deze opera’s de laatste acties van Pluymmer en Bidloo aan de Schouwburg. De berichten over de kwaliteit van de uitvoering zijn redelijk positief. Zo schreef de Zweedse architect Nicodemus Tessin de Jongere, dan op reis door Europa, het volgende over de uitvoering van *Cadmus et Hermione*:<sup>13</sup>

Die Opera von *Cadmus* habe ich auch sehen in Französisch repraesentiren, wahr eben nicht zu verachten, ettzliche Stimmen gingen wohl hin, die Maschinen wahr sehr schlecht; der Theater auch viel kleiner alls der in Hamburg, aber ettzliche Decorationen wahren recht gut gemahlt.

Ik heb de opera van *Cadmus* in het Frans zien opvoeren. Deze was zeker niet te versmaden. Sommige stemmen waren heel goed, de machinerieën heel eenvoudig; het theater was ook veel kleiner dan dat in Hamburg, maar sommige decorstukken waren zeer goed geschilderd.

Met ingang van het nieuwe seizoen, 22 september 1687, werd de Schouwburg geëxploiteerd door twee nieuwe ondernemers, Johan Koenerding en David Lingelbach, deze laatste al genoemd in verband met de opera van Buiksloot. Al begonnen ze gewoon met Nederlandse toneelstukken, ook zij namen voor de zomer 1688 hun toevlucht tot het opvoeren van opera’s. De archiefstukken noemen er een viertal: ‘Bacchus’ (5 juli 1688), ‘de Franse opera van Andromaque’ (20 juli; een raadsel, omdat geen opera onder deze titel uit deze periode bekend is), *Persée* (21 augustus; Lully/Quinault) en *Proserpine* (15 september; Lully/Quinault). Van deze uitvoeringen is wel bekend wie ervoor verantwoordelijk waren: in maart 1688 hadden Lingelbach en Koenerding te Den Haag een contract gesloten met een opera-troep onder leiding van Victor-Amadée le Chevalier, een Franse musicus, die een aantal reizende zangers en instrumentalisten om zich heen had weten te groeperen. Hoewel het contract voorzag in opera-uitvoeringen gedurende acht maanden, werd per 20

---

13. *Oud-Holland* 18, p. 128.

september 1688 het spelen van Nederlandse toneelstukken hervat. In de zomer van 1690 werden nog vijf Franse opera's (waarvan de titels niet bekend zijn) vermoedelijk onder leiding van Le Chevalier opgevoerd.

Kennelijk waren de ervaringen met de opera in deze jaren voor de schouwburgregenten niet onverdeeld positief geweest, om het zwak uit te drukken. In ieder geval zien we dat in de decennia die op 1690 volgden opera systematisch van het Amsterdamse toneel werd geweerd. Op latere voorstellen om weer opera's te geven en op verzoeken van latere Haagse opera-ondernemers om ook in Amsterdam te mogen optreden, met name van Jean-Jacques Quesnot de la Chesnée (1704, 1706), Guillaume Birrochon (ca. 1710) en Thomas-Louis Bourgeois (1723), werd onveranderlijk negatief gereageerd. Pas vanaf 1750 zouden operavoorstellingen in Amsterdam een min of meer regelmatig plaatsvindend gebeuren worden, eerst door reizende troepen, later (vanaf ca. 1780) door staande troepen, waaronder die van de Amsterdamse Schouwburg.

Tijdens het seizoen 1688-1689 traden Koenerding en Lingelbach nog als schouwburghuurders op, maar daarna (ingaaende september 1689) namen de regenten van de godshuizen zelf het beheer van de Schouwburg op zich, al lieten ze de dagelijkse leiding over aan aangestelde (en betaalde) directeuren. In de nu volgende periode werd de Schouwburg *de facto* bestuurd door deze directeuren. Joan Pluymmer is directeur van 1689 tot 1719, tot 1699 bijgestaan door Pieter Bernagie. Later zijn directeur Pieter Nuijts (1699-1725c), Cornelis van Akkersdijk (1720-1736c), Laurens Nuijts (1725c-1760) en Jan de Marre (1736c-1760).<sup>14</sup> (Alle hier genoemde schouwburgbestuurders waren tevens toneelschrijver.) Voor de jaren 1755-1756 wordt ook nog Augustinus van Son als directeur genoemd, voor 1757-1758 Jacob van Stamhorst.

Vanaf de jaren-1690 vinden we in de rekeningboeken regelmatig betalingen voor muzikale diensten buiten de gewone routine. Als we ervan uitgaan dat de hiervoor betaalde muzikanten regulier in dienst zijn dan kunnen onder anderen de volgende min of meer bekende musici in de periode 1690-1720 als schouwburgmuzikant worden gekwalificeerd: Servaas de Konink (senior en junior), Hendrik Anders, Antoine Pointel, Nicolas-Ferdinand le Grand, Johan Philips Heus en Willem de Fesch.

Vermoedelijk werd Picart, de muziekdirecteur vanaf 1677, na zijn overlijden in 1683 opgevolgd door Livinus Heermans, maar zeker weten doen we dat niet. Hoe lang Heermans in die functie is gebleven is evenmin bekend. In de literatuur is wel gesuggereerd dat Willem de Fesch de functie van muziekdirecteur heeft vervuld - dat zou dan ongeveer in de jaren van 1710 tot 1725 moeten zijn geweest —, maar er is niets dat dit vermoeden bevestigt. Wel valt het op dat behalve Willem de Fesch zelf nog drie familieleden voor de Schouwburg zongen of speelden: zijn zuster Maria Anna de Fesch (genoemd voor 1714 en 1721), zijn broer Pieter de Fesch (1715-1716) en zijn zoon Charles de Fesch (1721). Bij het eeuwfeest van 1738 (zie onder) trad Johannes Friese als eerste violist op; mogelijk was hij toen de muziekdirecteur. Bij dezelfde gelegenheid wordt Hendrik Chalon (1715-1789) op de tweede plaats genoemd. Deze laatste lijkt in 1742 muziekdirecteur te zijn geworden en deze functie te hebben behouden tot in de jaren-1760, toen hij naar Leiden vertrok. Als muziekdirecteur is hij mogelijk opgevolgd door zijn zoon Hendrik Lodewijk Chalon, die deze functie dan tot 1772 kan hebben vervuld. In de jaren-1760 was Adam Kreusser eerste violist (wat hij tot zijn dood in 1791 zou blijven).

Naast een muziekdirecteur had de Schouwburg ook een dansmeester in dienst, ook wel balletmeester genoemd. Als zodanig wordt voor de eerste jaren na de heropening van 1677 Jean du Temps genoemd, later Jacob Klein (de Oude, vader van de amateur-componist Jacob Klein de Jonge; vanaf rond 1690 tot rond 1710). In 1738 was Jan de Bruyn dansmeester. Tenslotte was er vermoedelijk, tenminste van tijd tot tijd, ook nog een zangmeester, die verantwoordelijk was voor wat er op het toneel werd gezongen. Voor 1738 wordt Jean-David Papillon in deze kwaliteit vermeld.

---

14. De 'Staatboeken' van het Weeshuis (overzichten van op soort gerangschikte inkomsten en uitgaven per boekjaar) noemen na 1760 geen directeuren meer.



Exacte en/of concrete gegevens over het functioneren van het schouwburgorkest(je) zijn nauwelijks beschikbaar. Maar het is aannemelijk dat veel gewoonten van vóór 1672 werden voortgezet. Dat betekent dat er gespeeld werd vooraf en tussen de bedrijven door, bij balletten en bij de toneelstukken die expliciet een beroep op een muzikale bijdrage deden. In de jaren 1697-1709 (en wellicht ook wel daarvoor en daarna) werd de laatste voorstelling van het jaar (zo rond 30 december) opgeluisterd met het spel van speciaal ingehuurde violisten, hoboïsten, trompettisten, enzovoorts; deze voorstelling werd namelijk bijgewoond door de burgemeesters en regeerders van de stad Amsterdam.

De reiziger Zacharias Conrad van Uffenbach, die in 1710 de Amsterdamse Schouwburg bezocht (en op 17 mei Pieter Bernagies *De mode* en J. Sammers' *De moedwillige bootsgezel* zag, op 19 mei Thomas Asselijns *De Grote Kurieen* en Michiel Elias' *De ontvoogde vrouw*, en op 22 mei *Constantijn de Grote* en *Het huwelijksluit*en, beide van Bernagie), was lovend over het zingen en dansen, maar niet over de instrumentale muziek.<sup>15</sup>

Nach der letzten Handlung aber von einer Weibs-Person Holländisch und Teutsch artig gesungen. Die übrige Musick und Violons sind ganz ungemein schlecht, worüber sich nicht zu verwundern, weil die Musick, wenn man die Glockenspiel und Orgelwerk ausnimmt, in Holland mit einander nichts tauget.

Na de laatste acte werd er door een vrouwspersoon nog netjes in het Hollands en het Duits gezongen. De rest van de musici en de violisten zijn ronduit slecht, waarover men zich niet hoeft te verwonderen, omdat de muziek, wanneer men het klokkenspel en het orgel uitzondert, in Holland alles bij elkaar niets waard is.

Uffenbachs beschrijving is daarom opmerkelijk omdat er kennelijk na de voorstelling nog apart werd gezongen. De bewaard gebleven rekeningboeken laten niets van deze praktijk zien.

Op een gegeven moment is in de achttiende eeuw een speelpatroon gangbaar geworden met een ballet tussen hoofd- en naspel van *elke* voorstelling. De rol van de dansmeester en de dansers werd daarmee een uiterst belangrijke.

Over concreet repertoire, dat wil zeggen, de muziek van de voor- en tussenspelen, is niets met zekerheid bekend, maar wel kan men enkele verantwoorde gissingen doen. In de eerste plaats zijn er de talrijke instrumentale Lully-selecties, in de jaren-1680, -1690 en ook wel later, door uitgevers als Joan Philip Heus (1682-1686), Antonie Pointel (periode 1685-1690) en later Estienne Roger (1696-1720c), op de markt gebracht. Er zij aan herinnerd dat Heus en Pointel tenminste enige tijd in het schouwburgorkest hebben gespeeld. Deze ouvertures, entrées, airs, courantes, sarabandes, menuetten en talrijke andere karakterstukken lenen zich uitstekend voor het gestelde doel. En in de tweede plaats zijn er eigen composities van schouwburg-musici, zoals de trio's van Servaas de Konink en de trio's en kwartetten van Hendrik Anders. Wat genre, vorm, stijl en bezetting betreft passen ook deze stukken uitstekend in het gegeven kader.

Servaas de Konink jr. was de editor van de eerste drie delen van de *Hollantsche Schouburgh en pluggedansen* (Amsterdam 1714-1716), een bonte verzameling van allerlei lied- en dansmelodieën en airs. De reeks werd zonder bij name genoemde editor voortgezet tot het elfde deel, dat rond 1730 verschijnt. Wat precies de relatie is tussen de in deze reeks opgenomen melodieën en het in de Schouwburg gespeelde repertoire, moet nog worden onderzocht. Later in de eeuw borduurde de Amsterdamse uitgever Johannes Smit

---

15. Z.C. von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland* (Frankfurt 1753-1754), II, p. 414.

op dezelfde formule voort met zijn *Nieuwe Hollandsche Schouburgh*, waarvan uiteindelijk zes delen het licht zagen in de jaren 1751-1761.

Uit de tussentijd stammen de *Introduzioni teatrali ... Opera quarta* van Pietro Antonio Locatelli (1734), in feite vrij virtuoze strijkersconcerten in de vorm van de Italiaanse opera-ouverture. Helaas is geen enkel concreet gegeven beschikbaar dat deze muziek met de Amsterdamse Schouwburg zou kunnen verbinden.

Van tijd tot tijd werden ook theaterstukken opgevoerd die zelf in vrij ruime mate om muzikale begeleiding vroegen, voornamelijk voor muzikale omlijsting, voor de begeleiding van balletten en voor de verzorging van gezongen nummers. In het algemeen lijkt de aanduiding ‘zangspel’ het meest geëigend, maar in de eigen tijd werden dergelijke producties soms nogal weids ‘opera’ genoemd; ‘muziekspel’ is qua terminologie een mooi gemiddelde.

Een bekend voorbeeld van zo’n zangspel is *De vrijage van Kloris en Roosje*, met tekst toegeschreven aan Dirck Buysero, en muziek (helaas verloren) van Servaas de Konink. De première viel op 8 juni 1688; de titelrollen werden gezongen door de musicus/zanger Nicolas-Ferdinand le Grand en de toneelspeelster Isabella Petit.<sup>16</sup> Het spel is in 1707 gereviseerd en vanaf dat jaar tot diep in de twintigste eeuw opgevoerd als naspel bij Vondels *Gysbrecht van Aemstel*. Tot de schouwburgbrand van 1772 is daarbij vermoedelijk De Koninks muziek gebruikt. (Bartholomeus Ruloffs zou nieuwe muziek componeren ná de brand.)

Rond 1700 werden er door tekstdichters als Govard Bidloo, Dirck Buysero, Cornelis Sweerts en Abraham Alewijn en componisten als De Konink, Anders en David Petersen wel meer zangspelletjes gedicht en gecomponeerd, maar de uitvoeringstraditie daarvan moet men vermoedelijk zoeken in de private sfeer. Overigens is de muziek van deze stukken voor het overgrote deel verloren gegaan.

Gedurende de eerste decennia van de achttiende eeuw werd in verschillende blijspelen en gelegenheidsspelen van Enoch Krook en Daniël Kroon, samen opererende onder de zinspreuk ‘Door Yver Bloeid de Kunst,’ een beroep op zang en dans gedaan, maar de bijbehorende muziek is alweer niet bewaard gebleven. De liederen die Jacobus Nozeman componeerde voor de bewerking door ‘Gloriam tribuit doctrina’ (= Guillaume-Toussaint Domis) van Quinaults libretto *Atys* als *Atys en Sangarida*, enkele malen uitgevoerd in 1724 en 1739, zijn evenmin bewaard gebleven, net als de muzikale bewerking van Frans Rijks *Andromeda* door David Petersen, uitgevoerd in de Schouwburg vanaf 1730.

Vanuit muzikaal standpunt vond in 1738 de belangrijkste gebeurtenis uit de geschiedenis van de Schouwburg plaats, namelijk de viering van het Eeuwfeest, op 7 januari van dat jaar. Bewaard gebleven is een handschrift met een tiental concerten en symfonieën in verschillende bezettingen die tijdens het eeuwfeest zijn gespeeld. Ze zijn van bekende meesters als Antonio Vivaldi en Willem de Fesch, maar ook van minder bekende, zoals de nog jonge Johann Agrell (1701-1756; musicus van Zweedse komaf, werkzaam in Duitsland), Bernhard Hupfeld (1717-1796, nog jonger, in Kassel leerling van Agrell) en Giovanni Chinzer (1700c?-1750?, Italiaan, in Florence werkzaam) en Andrea Temanza (Italiaan, mogelijk in Amsterdam werkzaam, verder nauwelijks bekend). Naar aanleiding van de aanwezigheid van een concert van Vivaldi (RV 562A) in het handschrift is wel gedacht dat Vivaldi in Amsterdam heeft gedirigeerd, maar dit moet als een fabeltje worden beschouwd. Bewaard gebleven lijsten van betalingen aan musici noemen Jan Ulhoorn als muzikaal leider. Het orkest was uitgebreid met musici uit andere plaatsen en kreeg daardoor de omvang van een redelijk formaat kamerorkest, met strijkers, hobo’s, hoorns, trompetten en pauken.

Op het programma van 7 januari 1738 stonden enkele dichtstukken die gericht waren aan de burgemeesters en regeerders van Amsterdam (de eregasten) en uitgesproken werden door Jan Punt, het zinnespel *Het eeuwgetyde van de Amsteldamschen Schouwburg* van directeur Jan de Marre en het treurspel *Julius Cezar en Kato* van François-Michel-Chrétien Deschamps in de vertaling c.q. bewerking van Pieter Langendijk. Het

---

16. Utrecht, Rijksarchief, Archief Huydecoper 314, p. 21b.

zinnespel werd nog een aantal malen herhaald, na de eerste reprise steeds met andere hoofdspelen. Het bevat een flink aantal gezongen en gedanst delen. De liederen, meest voor sopraan, bas en basso continuo, zijn zeer waarschijnlijk van de hand van de zangmeester van de Schouwburg, Jean-David Papillon (die ook een aantal ervan zingt). Er werd gedanst onder regie van de dansmeester Jan de Bruyn. Merkwaardigerwijs geven de verschillende bewaard gebleven beschrijvingen van de gebeurtenis geen eenduidig beeld over op welke tijdstippen precies de tien orkeststukken ten gehore zijn gebracht, behalve dat de verschillende delen van Vivaldi's concert het optreden van Jan Punt aan het begin van de voorstelling hebben omlijst. Tijdens het banket voor regenten, acteurs en zangers na afloop van de toneelvoorstelling zong Papillon, samen met Anna Bocan (vrouw van de dansmeester Jan de Bruyn), nog een Frans air. Mogelijk werden de andere werken gespeeld op 20 januari, voor welke dag een 'groot Concert' werd aangekondigd volgend op het toneelspel. Vivaldi's concert werd, mogelijk samen met de andere, een aantal jaren later, op 21 juli 1751, op een vauxhall-concert aan de Overtoomseweg (Overtoom, dan net buiten Amsterdam) herhaald onder leiding van Johan Frederik Groneman.

Na het Eeuweest van 1738 werd de gewone routine voortgezet. Het orkestje bleef bestaan, speelde voor het toneelspel en tussen de bedrijven, begeleidde balletten en kwam af en toe in actie tijdens toneelstukken die zang en/of muziek vragen. Van 1747 tot 1749 was de Schouwburg vanwege de oorlogstoestand gesloten. Tijdens de heropeningsvoorstelling, op 28 september 1749, kwam Lucas Paters *Leeuwendaal hersteld door de vrede*, met de nodige zang en dans, op de planken. Het 125-jarig bestaan, in 1763, werd op 4 januari van dat jaar gevierd met de besloten opvoering van Corneilles *Polieucte* in de vertaling van Frans Rijk, gevolgd door een divertissement onder de titel *De juichende Schouwburg* van Lucas Pater. Het divertissement bevat uiteraard naast gesproken ook gezongen en gedanst delen met muziek (niet bewaard) van Hendrik Chalon.

In het repertoire van de Schouwburg komen in de jaren-40 van de achttiende eeuw stukken voor die zich presenteren als zangspel of zingspel, divertissement, spel in maatzang, 'kluchtige opera' (als uitdrukking zeker een vertaling van het Franse 'opéra-comique'), pantomime, enz. We noemen *De orakelvaas* van Maurits van Hattum (kluchtige opera, 1740), *Het feest der liefde* van Jan de Marre (herdersspel in muziek; 1741), *Pimpinon* van Johan Jacobus Mauricius (kluchtig zingspel, 1742, naar de Duitse vertaling van *La serva padrone*), *Diana en Endimion* (pantomime naar [Pierre-Claude Nivelles de] La Chaussée, 1742) en *Het orakel* van Nicolaas Willem op den Hooff (naar *L'oracle* van Saint-Foix). Hoe groot en van welke aard het muzikale aandeel in deze en mogelijk nog andere stukken is, moet nog worden onderzocht. Wederom geldt dat muziek steeds verloren lijkt te zijn gegaan.

Dansmeester rond het midden van de achttiende eeuw was Bernard le Roy. Van zijn hand is een aantal 'libretto's' van balletten en divertissementen bekend uit de jaren 1747-1763, waaronder *Blyde aankomst van zyn hoogvorstelyke doorluchtigheid Willem Karel Hendrik Friso* (1747), *Het feest der zotten* (1749) en *De zomer, of Het feest van Ceres* (1751). In het seizoen 1759-1760 treden 'de kinderen van Mons. Frédéric' regelmatig op in balletten; het zijn vermoedelijk twee dochters van Johan Frederik Groneman (zie §11.4). Eerste danser en danseres in de jaren-1760 waren Pietro Monti en Girolama Nieri, beiden uit Italië afkomstig. (In 1763 traden zij met elkaar in het huwelijk.) Zij brachten het peil van het ballet op grote hoogte. Monti ontwierp ook menig ballet in deze periode, waaronder *De slaaf vrygemaakt door den dans* (1760) en *Jason en Medea* (1762). Andere belangrijke dansers in deze jaren zijn Saint-Léger en Joubert. De vrouw van laatstgenoemde, Vittoria Vidini, danste ook. Deze Fransen en Italianen overschaduwden de dansers en danseressen van Nederlandse komaf, zoals Willem van der Stel, Cornelis de Bruyn en Clara van Santen. Het aandeel van dans en ballet in de programmering is zo groot dat dit niet anders dan op een grote populariteit van het genre kan wijzen.

Wat in de jaren-1750 veranderde is dat nu tijdens het zomerreces van de Schouwburg (dat globaal loopt van begin mei tot augustus en gedurende welke tijd de acteurs van de Schouwburg in andere steden in de Republiek hun kunsten laten zien) operatroepen niet meer systematisch worden geweerd. Van 1753 tot 1762 werd er bovendien door Franse en Italiaanse troepen tijdens het gewone seizoen in de Schouwburg gespeeld. De activiteiten van deze troepen zullen worden besproken in §11.4.

In 1772 werd het zomerreces van het Nederlandse toneel op 9 mei 1772 ingeluid door de Vlaamse operatroep van Franciscus en Jacques Toussaint Neyts. Voor 11 mei stonden *De qualyk bewaarde dogter* (Duni/Neyts: *La fille mal gardée*) en *De deserteur* (Monsigny/Neyts) geprogrammeerd. Tijdens deze voorstelling, meer in het bijzonder tijdens de kerkerscène van *De deserteur*, brak er een brand uit die het schouwburggebouw volledig in de as legde. Verschillende mensen lieten het leven; costuums, requisieten, archief, enzovoorts gingen geheel verloren. De gebeurtenis veroorzaakte grote opschudding in Amsterdam en is aanleiding tot een grote hoeveelheid geschriften pro en contra toneel, pro en contra opera en pro en contra Neyts.

Na de brand werd het schouwburggebouw aan de Keizersgracht niet hersteld. In plaats daarvan besloot men een nieuwe Schouwburg te bouwen op een andere locatie, namelijk aan het Leidseplein. De muzikale theatergeschiedenis van dit gebouw, in 1774 in gebruik genomen, is het onderwerp van de volgende paragraaf van dit hoofdstuk.

---

### **10.5 Toneel en opera in Amsterdam 1774-1795**

De nieuwe Amsterdamse Schouwburg aan het Leidseplein werd op 15 september 1774 in gebruik genomen, met de opvoering van het allegorische muziekspel *Inwyding van de Amsterdamse Schouwburg*, met tekst én muziek van Bartholomeus Ruloffs, en het treurspel *Jacob Simonszoon de Rijk*, geschreven door Lucretia Wilhelmina van Merken. In Ruloffs' openingsspel werd er gezongen door de dames Margaretha Huurman en Cornelia Bouhon jr. en gedanst door Antonio Busida, Jan Bouhon sr. en jr. en Albert Schippers en de dames M. Hesse geboren De Veer, E. Bouvelli en de al genoemde Cornelia Bouhon. Ruloffs, vóór 1772 reeds enige tijd violist in het Schouwburgorkest, was muzikdirecteur van de Schouwburg van 1774 tot aan zijn dood in 1801 en is in deze periode bepalend geweest voor wat er muzikaal in de Schouwburg plaatsvond. Een speelvond werd als tevoren gewoonlijk gevuld met een hoofdspel, een ballet en een naspel.

Vanaf het begin van de jaren-1780 was de Amsterdamse Schouwburg behalve speelvloer voor Nederlands toneel in feite tevens Nederlands operatheater, een ontwikkeling die zeker is gestimuleerd door het succesvolle optreden van de Haagse Franse troep van Julien in een tent vóór de Schouwburg tijdens de zomers van 1778 tot en met 1780 en de daaropvolgende oprichting van het (besloten) Franse Theater in Amsterdam (zie onder). Vanaf 1780 werden talrijke Nederlandse bewerkingen van Franse opéras-comiques opgevoerd. Als genre werd dan vaak in de aankondigingen en tekstuitgaven 'blijspel met zang' of 'zangspel' opgegeven. Het lijkt wel of het woord 'opera' in verband met de Schouwburg geheel werd vermeden, misschien om naar buiten toe de indruk te wekken dat de Schouwburg géén operatheater was, maar een instelling voor Nederlands toneel. Maar in feite is vanaf de vroege jaren-1780 opera een vast bestanddeel van het repertoire.

Een aantal dichters zorgde voor de vertaling van de libretto's. Naast muzikdirecteur Ruloffs kunnen worden genoemd Philip Frederik Lijnslager (1750c?-1796), Pieter Johannes Uylenbroek (1748-1808), E.G. van Beaumont, Henri-Jean Roulland (1729-1790), Pieter Pypers (1749-1805). J. Menkema Junior, Hendrik Ogelwight Jr. (1764-1841), Harmanus Asschenberg (1726-1792) en Jan Gerard Doornik (1750c?-1807).

Wanneer men nagaat welke opera's in vertaling zijn opgevoerd dan valt het op dat het overgrote deel van de titels uit de jaren-1780 verwijst naar stukken die dan al tien tot twintig jaar oud zijn: *Annette et Lubin* van

---

Blaise/Favart uit 1762 kwam in 1780 als *Annette en Lubyn* in de Amsterdamse Schouwburg op de planken, *Le maréchal ferrant* van Philidor/Quétant uit 1761 in de vertaling van J. Menkema als *De hoefsmid* in 1785. De meeste Grétry-opera's waren al zo'n tien jaar oud voordat ze in de Schouwburg worden gespeeld: *Lucile* en *Le tableau parlant*, beide uit 1769, kwamen in 1781 (de tweede als *De sprekende schilderij*), *L'amitié à l'épreuve* uit 1770 in 1782 (als *De edelmoedige vriendschap*), *Zemire et Azor* uit 1771 in 1784 (als *Zemire en Azor*). Recenter waren bij hun Nederlandstalige Amsterdamse première in 1789 en 1790 *Azemie* en *Nina*, beide van Dalayrac uit 1786. Het is mogelijk dat de schouwburgdirectie geen risico wilde nemen met opera's en daarom een keuze maakt uit repertoire dat zijn succespotentieel reeds had bewezen. Doordat het merendeel van het repertoire van vóór 1780 stamt, doubleren de vertalingen vaak oudere bewerkingen, bijvoorbeeld die van Jacques-Toussaint Neyts (zie §11.4).

Om de diverse taken wat betreft het gesproken en gezongen toneel goed te kunnen vervullen had de Schouwburg een aantal acteurs in dienst die nooit zongen, andere die eventueel zongen en weer andere die doorgaans zongen. In de vroege jaren-1780 werden acteurs nog bijgeschoold om te kunnen zingen. Ook de dans werd enerzijds verzorgd door speciale dansers, anderzijds door acteurs die ook dansrollen, al of niet in combinatie met zangrollen, vervulden. De belangrijkste zangers in de jaren-1780 zijn Dirk Sardet (afkomstig uit de zgn. Vlaamse Opera van de gebroeders Neyts; zie §11.4), Albert Schipper en Ward Bingley (1757-1818, die eerder in Rotterdam had gespeeld); de belangrijkste zangeressen waren Cornelia Bouhon (Jr.), Jacoba Wouters (1750cc-1812, vrouw van Dirk Sardet) en Johanna Cornelia Wattier (1762-1827). In de jaren-1790 ging het vocale peil van de voorstellingen er aanmerkelijk op vooruit door de aanstelling van Louisa Anderegg (die Ruloffs' vrouw zou worden) en Jean-Baptiste Neyts (1768-1824), zoon van Jacques-Toussaint Neyts (van de Vlaamse Opera). Verder werd er gezongen door Th. Johann Majofsky (1770-1836). Johanna Cornelia Wattier zou de steractrice van de Amsterdamse Schouwburg worden in de jaren rond en na 1800.

Het danserscorps stond in deze jaren wat los van de zangers. Wat opvalt is de vrijwel exclusief Italiaanse bezetting. Dansmeesters waren Antonio Busida (1774-1782 en opnieuw vanaf 1785) en Girolamo Monterossi (1782-1785 en vanaf 1791 naast Busida).

Het orkest bestond bij het aantreden van Ruloffs uit zestien musici, strijkers tot en met contrabas, klavier, fagot en dubbel bezette klarinet, hobo en hoorn. De klarinettisten waren tevens de altviolisten; een paukenist werd bij gelegenheid ingehuurd.

Gedurende het decennium 1780-1790 ontstond er voor het eerst in Amsterdam staand theater naast de Schouwburg, in de vorm van private toneel-, c.q. operaverenigingen. Deze waren in principe besloten, dat wil zeggen, alleen voor leden toegankelijk en niet via algemeen verkrijgbare toegangskarten. Op deze wijze kon men het monopolie van de Schouwburg met betrekking tot openbare toneelvoorstellingen ontlopen. Men speelde in deze gezelschappen/verenigingen in het algemeen zowel toneel als opera, steeds in één taal (Nederlands, Duits, Frans). Opera's en toneelstukken oorspronkelijk in andere talen werden dan in vertaling gebracht.

Het eerste van de nieuwe gezelschappen is het Franstalige *Collège Dramatique et Lyrique*, ook wel onder de zinspreuk 'Delectat et erudit.' Kortweg kan men deze instelling het Franse Theater van Amsterdam noemen. De oprichting vond in 1781 plaats en heeft misschien te maken met het gat in de markt dat was ontstaan na het wegvallen van de zomervoorstellingen van Julien (wiens voorziene komst in 1781 niet doorging).<sup>17</sup> Het bestuur van het *Collège* lag in handen van twee commissarissen, welke functies het eerst werden vervuld door Balthasar Elias Abbema en Jean-Alexandre Botereaux. In 1787 moesten deze commissarissen vanwege gebleken patriottische sympathieën het veld ruimen; hun plaatsen werden ingenomen door Henry Hope en La Douespe. De eerste directeuren waren Charles-Augustin Dalainval en Pierre-François Fleurimont. In 1791

---

17. Sommige bronnen noemen 1782 als oprichtingsjaar.

waren Manuel en Monroe directeur. De voorstellingen van het Franse Theater waren in beginsel alleen voor leden toegankelijk. Losse toegangsbewijzen waren beschikbaar voor geïntroduceerde vreemdelingen.

Aanvankelijk werden de voorstellingen gespeeld in het logement *De gouden bal* aan de Hoogte Kadijk. Een reiziger gaf de volgende beschrijving van een uitvoering:<sup>18</sup>

Je vis aussi à Amsterdam le Théâtre du Collège. Les millionnaires d'Amsterdam, qui se piquaient d'être francisés, qui ne parlent que Français, qui ne vivaient qu'à la Française, avaient fondé sous le nom de Collège un joli petit théâtre où ils appelaient à grands frais les meilleurs acteurs de France. J'y retrouvai mon ancienne connaissance de la Comédie Française, Mlle Sainval l'ainée, qui était par accès ou détestable ou sublime, et j'y vis pour la première fois le célèbre Aufresne dont Brizard, tout fameux qu'il était, n'était qu'une sèche et froide copie.

Ik bezocht in Amsterdam het theater van het Collège [Dramatique et Lyrique]. De miljonairs van Amsterdam, die zich erop voorstaan te zijn verfranst, die slechts Frans spreken en die alles op z'n Frans doen, hebben onder de naam van Collège een mooi klein theater opgericht, waar zij tegen grote bedragen de beste toneelspelers uit Frankrijk naar toe halen. Ik trof er mijn oude kennis van de Comédie Française, de oudste Mej. Sainval, die bij vlagen waardeloos en subliem was, en ik zag er voor het eerst de beroemde Aufresne, van wie Brizard, hoe vermaard hij ook was, niet meer dan een koude en droge kopie was.

In 1788 kwam een eigen gebouw tot stand aan de Erwtmarkt, de huidige Kleine Komedie aan de Amstel nabij de Halvemaansteeg. Als Frans Theater zou het gebouw dienst doen tot 1854; vanaf 1918 is het in gebruik voor het Nederlandse toneel en is de huidige naam Kleine Komedie tot stand gekomen.

Er zijn gegevens over de troep beschikbaar, zij het onvolledige. Het lijkt wel alsof men uitsluitend een beroep deed op uit Frankrijk afkomstige spelers en speelsters. Sommige zangers en spelers zijn in andere jaren aanwijsbaar bij het Franse Theater in Den Haag. In 1786-1787 had men ongeveer twintig acteurs en actrices in dienst, die doorgaans zowel zang- als spreekrollen vervulden. Onder de zangers is Soligny de meest opvallende, onder de zangeressen zijn dat de dames Ancé en Clairville. Deze laatste is vermoedelijk de echtgenote van de Clairville die van 1774 tot 1781 het Franse Theater in Maastricht had bestierd. De zangers en zangeressen traden ook op in concerten in Amsterdam en elders. Daarnaast had men in Amsterdam de gewoonte, zoals ook het boven gegeven citaat laat zien, om van tijd tot tijd beroemdheden uit Parijs te contracteren, zoals Mme Sainval en Grammont de Roselly. Het orkest omvatte ongeveer twintig man, in de normale bezetting van die tijd. Aanvankelijk stond het onder leiding van Mansui; in 1787 werd hij opgevolgd door Guillaume-Alexis Paris. In 1790 was Giuseppe Demachi mogelijk tijdelijk muziekdirecteur, vanaf 1791 vervulde Ignaz Vitzthumb enige jaren die functie.

In 1784, na het einde van de Vierde Engelse Oorlog, vroegen de directeurs van het Franse Theater aan de regenten van de Amsterdamse Schouwburg toestemming om gedurende het zomerreces van de Schouwburg in een houten loods op het Leidseplein te mogen spelen, op dezelfde manier als dat in de jaren 1778-1780 aan Julien was toegestaan. De toestemming kwam er en het Franse Theater gaf in de periode 1784-1792 elke zomer aan het Leidseplein voorstellingen. Deze waren, in tegenstelling tot de wintervoorstellingen in de eigen accommodatie, openbaar toegankelijk.

---

18. August-François Fouveau, markies van Frénilly, *Souvenirs* (Parijs 1909), geciteerd naar Jacobsen Jensen 1919, p. 156.

Behalve alle vormen van gesproken toneel bracht het *Collège* opera's van Grétry, Dalayrac, Méhul, enz., alsmede vertalingen van Duitse en Italiaanse opera's. De bewaard gebleven programma's uit de jaren 1791-1793 laten zien dat er twee à driemaal per week werd gespeeld (op dinsdag-, woensdag-, vrijdag- en/of zaterdagavond, dat wil zeggen op de avonden dat de Schouwburg niet regulier speelt), en dat er *altijd* een opera op het programma stond, soms als avondvullend stuk, soms als tweede stuk, waarbij de lengte van de opera was afgestemd op de lengte van het voorafgaande treur- of blijspel. Premières uit deze jaren zijn *Stratonice* van Méhul, *Camille* en *Raoul, Sire de Créqui* van Dalayrac en *Lodoiska* van Kreutzer. Naar het schijnt gaf het Collège geen eigen libretto's uit van de gespeelde stukken. In 1793 werd het theater gesloten in verband met de politieke en militaire situatie, na de Bataafse Revolutie van 1795 werden de voorstellingen hervat.

Het *Hoogduitse Toneelgezelschap* werd in 1787 opgericht; het was een besloten theatervereniging naar het voorbeeld van het Franstalige. Aanvankelijk beschikte het Duitse theater nog niet over een eigen gebouw. Men speelde achtereenvolgens in de zaal van 'Kunstmin spaart geen Vlijt' (zie onder; Keizersgracht, 1787-1789), in een tent op de Jodenhoutmarkt (1789) en in de zaal van 'Utile et Amusant' (zie onder; Utrechtsedwarsstraat, 1789-1790). Wellicht werd er in deze periode gespeeld door de toneel- en operatroep van Ludwig Nuth, die in de jaren 1787-1789 ook aanwijsbaar is in Leiden, Rotterdam, Utrecht en Groningen.<sup>19</sup> De directie werd in deze jaren gevoerd door Johann Albert Dietrichs; aan het hoofd van het orkest staat ene Meyer [voornamen onbekend].<sup>20</sup> Net als het Franse Theater gaf ook het Duitse gezelschap gedurende een aantal zomer- en kermisseizoenen, namelijk van 1788 tot en met 1792, openbaar toegankelijke voorstellingen aan het Leidseplein.

In 1790 werd een nieuw, eigen gebouw met een toneelzaal voor ca. 500 toeschouwers neergezet aan de Amstelstraat, ontworpen door de Amsterdamse stadsarchitect Abraham van der Hart, de zogenaamde 'Hoogduitse Toneelsociëteit.' Het is een modern coulissentheater, met een orkestbak voor zo'n twintig musici. Op 19 januari 1791 vond de inwijding plaats met de 'proloog met zang' *Die Triumph der Kunst* van Dietrichs en Kotzebues toneelstuk *Das Kind der Liebe*. Het bestuur van het theater lag in handen van een groep van commissarissen. In mei en juni 1794 speelde de troep in het Franse Theater te Den Haag, dat leegstond als gevolg van het ontslag van de Franse troep aldaar. Later in hetzelfde jaar werden er openbaar toegankelijke voorstellingen in het eigen gebouw in Amsterdam gegeven, ten vervolge op de vroegere gelijksoortige voorstellingen op het Leidseplein.

Net als in het Nederlandse en het Franse theater van die tijd in Amsterdam speelde men in het Duitse Theater treur- als blijspelen zonder muziek en opera's en zangspelen met muziek. Al bleef het mengsel van oorspronkelijk Duitse en naar het Duits vertaalde opera's bestaan, het repertoire is duidelijk moderner dan dat van de Duitse troep van Abt en Schroeter zo'n vijftien jaar eerder (zie §11.4). De Franse opéra-comique van de periode 1755-1765 was rond 1790 goeddeels verdwenen, die van de jaren-1770 (Grétry) had sterk aan betekenis ingeboet. Het Duitse Singspiel van Hiller handhaafde zich, maar daarnaast nam ook nieuwer repertoire z'n plaats in, zoals *Der Apotheker und der Doctor* van Carl Ditters von Dittersdorf en *Die Entführung aus dem Serail*, de eerste opera van Mozart die hier te lande wordt uitgevoerd. Nieuw zijn ook de Duitse versies van de recentere *opere buffe* zoals die van Pasquale Anfossi, Giovanni Paisiello en Pietro Alessandro Guglielmi.

Dietrichs verliet na een conflict met de commissarissen in 1792 het theater, met het grootste gedeelte van zijn troep. Hij werd opgevolgd door Hermann Hunnius, reeds baszanger onder Dietrichs. Vanwege de oorlogsomstandigheden was het theater gesloten van februari tot augustus 1793 en van juni 1794 tot januari 1795. In 1795-1796, na de Bataafse Revolutie, was Dietrich weer voor korte tijd directeur. Uit het

---

19. Geelen 1947, pp. 40-41.

20. Geelen 1947, pp. 56-57 geeft een tableau de la troupe van 1793.

operarepertoire van 1794 kunnen worden genoemd *Die Zauberflöte*, *Die Hochzeit des Figaro* en *Don Juan* van Mozart, *Axur König von Ormus* van Antonio Salieri en *Der Baum der Diana* van Vicente Martin y Soler. Van het rijtje zijn — behalve van *Die Zauberflöte* — de libretto's uit het Italiaans in het Duits vertaald. Na 1800 kwam in het Duitse Theater het accent op opera te liggen; het zou tot 1852 blijven functioneren,

Vanaf 1784 bestond het *Joods Hoogduits Tooneelgezelschap*, ook wel 'Industrie et Récréation' of 'Amusement et Culture' genoemd, opgericht door Jacob Hartog Dessauer en op dezelfde grondslag opererend als het Franse en het Duitse Theater. Het repertoire laat dezelfde mengeling van oorspronkelijke en vertaalde Duitse opera's zien, naast toneelstukken van allerlei aard. Het gezelschap speelde eerst in het gebouw van 'Utile et Amusant,' vervolgens in een loods op de Jodenhoutmarkt. Vanaf 1795 werd ook in het Duitse Theater in de Amstelstraat gespeeld. Een bezoekende reizigster liet zich in 1797 niet bijzonder lovend uit over de kwaliteit van een voorstelling van Mozarts *Die Zauberflöte*:<sup>21</sup>

Um 6 Uhr lieszen wir uns auf einer Schleife ... nach der Juden-Comödie führen. ... Die Sonderbarkeit, eine Juden-Comödie zu sehen, welche vielleicht die einzige in der Welt ist, brachte uns dahin, denn dass sie schlecht sey, wussten wir schon vorher. Das Haus war nicht übel, für die Menge der Zuschauer aber zu klein. *Die Zauberflöte*, ein Meisterstück von Mozart ward gespielt. Aber so ist eine Musik wohl nie verhunzt worden, als da; schlechte Stimmen, die so falsch sangen, dass man auch nicht mit dem ungeübtesten Ohre, wenn man es nicht mit Baumwolle verstopft hatte, riskirte die Kolik zu bekommen. Was geschwind hätte gehen sollen, ging immer sehr langsam, und obgleich der Directeur seine beide Arme wie ein Holzhauer brauchte, um ihnen dieses begreiflicher zu machen, so half es doch zu nichts. Das Judendeutsch und noch dazu im Gesang, machte das Ganze sehr lächerlich. Die Königin der Nacht, welche nach dem Inhalte des Stücks sehr prächtig und majestätisch erscheinen sollte, war ein unförmliches dickes Mensch, das erst hätte gehen lernen müssen, denn sie schlepte den einen Fuss dem andern, während ihr Körper auf der einen Seite hing, sehr langsam nach, und ihre Arme gebrauchte sie eben so schlecht. Die übrigen machten es nicht viel besser. Die vielen Zaubereyen, die im Stücke vorkommen sollten, blieben fast ganz weg, und die wenigen die vorkamen, wurden höchst erbärmlich oder zum Todtlachen gemacht. Es erschienen einige wilde Vögel, durch die vortrefflichen Töne der Zauberflöte herbey gelockt, aber so schlecht gemacht, dass man statt der Beine des Vogels deutlich 2 Menschenbeine in Strümpfen sehen konnte. ... Vom Lachen und der Hitze ermüdet kamen wir wieder zu unserm glänzenden Fuhrwerk zurück.

Om zes uur lieten wij ons met een slee naar de Joodse Schouwburg rijden. Het uitzonderlijke van een Joodse Schouwburg te zien, die misschien de enige ter wereld is, bracht ons ertoe, want dat deze slecht was, wisten wij al van tevoren. Het gebouw was niet slecht, maar voor het aantal toeschouwers te klein. Er werd *Die Zauberflöte*, een meesterwerk van Mozart, opgevoerd. Maar er is nog nooit een stuk muziek zo verknoeid als daar: slechte stemmen, die zo vals zongen dat men zelfs met het meest ongeoeffende oor, als men het niet met katoen had dichtgestopt, het risico liep een koliek te krijgen. Wat snel moest worden gespeeld, ging steeds heel langzaam, en ofschoon de dirigent met beide armen zwaaide als een houthakker om het hun duidelijk te maken, het hielp totaal niet. Het Jiddisch, en nog gezongen ook, maakte het geheel zeer belachelijk. De 'Koningin van de Nacht', die volgens de inhoud van het stuk een schitterende en vorstelijke verschijning moest zijn, was een vormloos dik mens, dat eerst zou moeten leren lopen, want ze sleepte de ene voet langzaam achter de andere aan,

---

21. Pauline Dorothea Frisch [geb. Tutein], *Reise durch Teutschland, Holland, Frankreich, die Schweiz und Italien in den Jahren 1797, 1803 und 1804* (Altona 1816), geciteerd naar Jacobsen Jensen 1919, p. 170.



terwijl haar lichaam naar één kant overhelde, en haar armen gebruikte ze even slecht. De overigen deden het niet veel beter. De vele toverkunsten die in het stuk moesten voorkomen, bleven bijna helemaal achterwege en de weinige die wel voorkwamen werden op een hoogst erbarmelijke en volkomen belachelijke manier uitgevoerd. Er verschenen enige wilde vogels die door de voortreffelijke tonen van de toverfluit naderbij werden gelokt, maar deze waren zo slecht gemaakt dat men in plaats van vogelpoten twee mensenbenen in kousen kon zien. Moe van het lachen en de hitte keerden wij weer bij ons blinkende vervoermiddel terug.

De vier nu behandelde theaters, de Schouwburg, het Franse Theater en de twee Duitse theaters, werden bespeeld door beroepsacteurs. Daarnaast waren er in Amsterdam nog diverse theaters van 'liefhebbers', dat wil zeggen amateurs. Drie ervan hebben ook opera gespeeld. Het gezelschap 'Kunstmin spaart geen vlijt' ging op 30 oktober 1773 van start in het logement 'Het Wapen van Amsterdam.' Het zal wel geen toeval zijn dat dit begin valt in de periode tussen de oude en de nieuwe Schouwburg. Later, vanaf 12 november 1785, speelde men in een eigen zaal aan de Keizersgracht, naast het terrein van de voormalige Schouwburg. De zaal omvatte een parterre met 143 zitplaatsen en een hoefijzervormig balcon met 84 zitplaatsen, tesamen 227. Het gezelschap bestond tot 1789. De dichter Philip Frederik Lijnslager (die ook meespeelde en meezong) vertaalde voor zijn eigen troep Franse libretto's, die ook in de Schouwburg werden benut. In een aantal gevallen ging daarom de vertoning van een in het Nederlands vertaalde opéra-comique door Kunstmin vooraf aan die door de Schouwburgtroep. Gepubliceerde libretto's en de in 1789 geveilde bibliotheek laten zien dat vertaalde opéras-comiques een belangrijk deel van het repertoire hebben gevormd. De boedel bevatte tevens instrumentale muziek.

Een tweede liefhebberijtoneelvereniging werd begin jaren-1780 opgericht onder het motto 'Utile et Amusant'. Men speelde toneel en opera in de zaal boven de manege in de Utrechtsedwardsstraat. Naar het schijnt speelde men in het Frans; nadere details zijn helaas niet bekend.

In 1784 werd, vermoedelijk door Arend Fokke Simonszoon (1755-1814), het Genootschap met de zinspreuk 'Oefening kweekt kunst' opgericht. Naast hem speelden de broers Willem van Ollefen Casparszoon (1747-1829) en Lieve van Ollefen (1749-1816) er een rol in. De eerste opvoering vond plaats op 8 augustus 1784. Het genootschap had zijn beste tijd in de jaren 1784-1786; na 1790 vernemen we er niets meer van. De nadruk lag op Nederlands gesproken toneel, deels door leden geschreven. Een enkele keer speelde men in het Nederlands vertaalde opéras-comiques, zoals *De deserteur* van Monsigny en *De twee jagers en het melkmeisje* van Duni, in de jaren 1785-1786. Beide stukken zijn dan al meer dan twintig jaar oud.

De conclusie is dan dat, terwijl Amsterdam in het tijdvak 1750-1780 voor opera nog vrijwel geheel aangewezen was geweest op het aanbod van de operatroepen die kortere of langere tijd de stad aandeden (zie §11.4), er vanaf 1780 in het staande theater tal van mogelijkheden waren om opera's te zien en te horen.

---