

Rudolf Rasch

Muziek in de Republiek (Oude Versie)

Hoofdstuk Elf: De theaters II: Buiten 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: KVNMM, 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 Elf: De theaters II: Buiten Amsterdam
<https://muziekinderepubliek.sites.uu.nl/>

Voor opmerkingen, suggesties, aanvullingen en correcties: r.a.rasch@uu.nl

© Rudolf Rasch, Utrecht/Houten, 2018

7 december 2018

HOOFDSTUK ELF

DE THEATERS II: BUITEN AMSTERDAM

11.1 Toneel en opera in Den Haag tot 1732

11.2 Toneel en opera in Den Haag 1749-1793

11.3 Toneel en opera buiten Amsterdam en Den Haag

11.4 Reizende operatroepen

11.5 De oudste Nederlandse opera

11.1 Toneel en opera in Den Haag tot 1732

Tot 1660 was Den Haag wat betreft toneelvermaak geheel aangewezen op reizende troepen, waarbij zich eerst (begin 17de eeuw) vooral Engelse troepen aandienden. Tegen het midden van de zeventiende eeuw traden regelmatig Franse toneelspelers op. Dat deze Engelse en Franse troepen muziek in hun voorstellingen mengden, is waarschijnlijk, al ontbreekt nadere precieze informatie daarover. De dood van stadhouder Willem II in 1650 en het daaropvolgende Eerste Stadhoudersloze Tijdperk deden in eerste instantie het toneelvermaak wegvallen, totdat in 1657 Franse toneelspelers weer mochten spelen in de zogenaamde Pikeerschuur aan de zuidzijde van het Buitenhof.¹ De Pikeerschuur was ten tijde van prins Maurits als manege gebouwd, maar was vanaf het midden van de zeventiende eeuw niet meer als zodanig in gebruik. De afmetingen waren ongeveer 10 bij 40 meter bij een hoogte van 5 à 6 meter.

Een staand Nederlands theater werd in 1660 geopend aan de Hooikade, eigendom van Jan Baptist van Fornenbergh, die tevens leider was van de aldaar spelende toneelgroep. Het gebruik van muziek in Fornenberghs theater was mogelijk globaal hetzelfde als dat in de Amsterdamse Schouwburg in dezelfde tijd, maar zulke precieze gegevens als voor Amsterdam beschikbaar zijn, ontbreken voor Van Fornenberghs theater.² Fornenbergh liet zijn groep spelen tot 1681. Daarna verhuurde hij het theater eerst aan zijn eigen groep, vervolgens aan de ‘Groote Compagnie van Nederduytsche Acteurs’ onder leiding van Jan Nooseman en Jacob van Rijndorp (1663-1720).

De Pikeerschuur bleef speelplaats voor langskomende Franse groepen; hier danste ook Willem III in 1668 in het ballet gegeven voor de Vrede van Breda (die de Tweede Engelse Oorlog afsloot). Vanaf de eerste jaren van de achttiende eeuw speelde Jacob van Rijndorp er met zijn groep. Naar verluidt nam Van Rijndorp ook balletten en muziek op in zijn toneelbewerkingen en inderdaad noemen verschillende van zijn gelegenheidsspelen het gebruik van muziek en dans, maar details over de bijdrage van musici aan de voorstellingen zijn niet bekend. Na Van Rijndorps dood in 1720 nam zijn weduwe Anna Catharina de Quintana de huur over en later J. van Hoven (acteur in de groep) om de toneelactiviteiten nog enige tijd voort te zetten. In 1743 werd de Pikeerschuur afgebroken.

In Den Haag was, door het hof en de ruime internationale aanwezigheid op hoog niveau, het klimaat voor opera eigenlijk gunstiger dan in Amsterdam. Maar ook in Den Haag ging het nooit zonder problemen. De eerste berichten over opera in Den Haag stammen uit 1682, toen de burgemeesters een groep van niet bij name genoemde ‘operisten’ toestemming gaven tot het vertonen van opera's in de Kaatsbaan in de Casuariestraat.

1. In de literatuur wordt ook wel over Pikeur(s)schuur gesproken, maar dat lijkt ons taalkundig niet juist.

2. Er komen balletten voor in het gelegenheidsspel *De getemde Mars* van Jan Soet, gespeeld op 30 mei 1660 ter gelegenheid van de ontvangst van Karel II van Engeland in Den Haag. Jacob Westerbaen noemt muziek in zijn *Avondschoon* (1665). Albach (1977), p. 88 noemt de dansmeester ‘Joseph.’

Verdere archiefbescheiden uit hetzelfde en het volgende jaar onthullen enkele namen van betrokkenen. Kennelijk stond deze onderneming onder leiding van de Fransman Augustin Fleury en de Vlaming Carolus Martinelli (uit Gent). Ook Carolus' broer Guilielmus Martinelli was erbij betrokken, benevens Philip Rosseter, een telg van het Engelse muzikantengeslacht van deze naam. Welke opera's zijn opgevoerd wordt nergens expliciet vermeld, maar aangezien sommige van de genoemde namen ook in 1687-1688 in Amsterdam opduiken, mogen we wel aannemen dat tenminste deels dezelfde opera's werden uitgevoerd als in Amsterdam in de genoemde jaren. Men gaat ervan uit dat de onderneming van Fleury en Martinelli te Den Haag reeds na enkele jaren een zachte dood is gestorven, zeker als gevolg van financiële problemen.

In de jaren-1690 werd er Frans toneel in Den Haag gebracht die zich de Franse Comedianten van de Koning van Groot-Brittannië, dat wil zeggen, stadhouder Willem III, noemden. Aldus in 1691, bij het bezoek van Willem III aan Den Haag, en in de jaren 1696-1700. In deze laatste jaren waren er ook muzikanten aan de troep verbonden, waaronder de fagottist Charles Babell. De leiding was vermoedelijk in handen van Jacques du Buisson en ook Gaetano Romagnesi, de vader van de later bekende acteur en toneelschrijver Jean-Antoine Romagnesy, behoorde tot de troep. Zij brachten ook muziek in hun uitvoeringen en wellicht Franse opera's in een wat vereenvoudigde vorm. Naar aanleiding van een uitvoering van *Psyché* van Lully in 1697 werd een apart libretto uitgegeven.

Op 26 oktober 1700 gaven de burgemeesters van Den Haag aan Gerhard Schott (afkomstig uit Hamburg en in 1678 oprichter van de Duitse Opera aldaar) toestemming om gedurende drie jaar in de stad een opera te exploiteren. Schott liet de dagelijkse leiding van de onderneming over aan de Fransman Jean-Jacques Quesnot de la Chesnée. Deze hugenoot, afkomstig uit het verre Clarendon (Languedoc), had na de herroeping van het Edict van Nantes Frankrijk verlaten en heeft na een verblijf in Brandenburg en Denemarken vermoedelijk ergens in Noord-Duitsland Schott ontmoet. Samen moeten zij hebben geconstateerd dat er wat opera betrof Den Haag nog een gat in de markt was.

Quesnot voerde in Den Haag wel de zakelijke leiding, maar niet de artistieke. Voor dit laatste sloot hij - op 31 mei 1701 - een contract met een zekere Louis Deseschaliers, een Frans musicus van uitermate dubieus allooi, gehuwd met de danseres Cathérine Dudard. Het kwam dan ook reeds tot ernstige onenigheden nog vóór de eerste opera op de planken is te zien. Het echtpaar Deseschaliers probeerde op alle manieren, waarbij verdachtmakingen en bedreigingen de overhand hadden, Quesnot uit de onderneming weg te drukken, wat nog voor het einde van 1701 lukte. Toen Schott in 1702 stierf, had Deseschaliers vrij spel.

Deseschaliers haalde zijn zangeressen uit Parijs. Op 2 augustus 1701 contracteerde hij Marie [le] Rochois, nicht van de bekende zangeres Marthe le Rochois (1658c-1728), verder de dames Guyart en Duplessis. Ook de dansmeester, Pierre de la Montagne, kwam uit Parijs. Decors, rekwisieten en costuums werden in Hamburg aangekocht.

De bewaard gebleven notariële akten rond de talrijke conflicten geven aan dat de opera vanaf het winterseizoen 1701-1702 een aantal jaren functioneerde, en wel in het gebouw van de Kaatsbaan aan de Casuariestraat. De conflicten betroffen acteurs, actrices, toeleveranciers, enz., die niet, niet op tijd of niet volledig werden betaald, en schuldeisers die beweerden door Deseschaliers te zijn bedrogen doordat hij hen niet uitbetaalde terwijl de opera door de volle zalen toch veel geld moest opbrengen. Quesnot publiceerde in 1706 een geschrift tegen Deseschaliers, getiteld *L'opéra de La Haye: Histoire instructive et galante*, dat niet vrij is van venijn, maar toch voorzover valt na te gaan, voornamelijk op waarheid berust. Quesnot probeerde in 1706 de magistraat van Amsterdam over te halen hem aldaar opera's te laten vertonen, maar zijn pogingen hadden - tot genoegen van de Amsterdamse schouwburgregenten - geen succes.

Wat er gespeeld is onder leiding van Deseschaliers is maar tot op zekere hoogte bekend. In de beginjaren stonden in ieder geval de opera's *Armide*, *Atys*, *Proserpine*, *Thésée* en *Amadis* van Lully en Quinault op het

repertoire, waarschijnlijk ook *L'Europe galante* van Campra/La Motte. Van de laatste drie genoemde titels van Lully/Quinault is een Haags libretto overgeleverd. *Proserpine* en *Thésée* waren ten behoeve van hun Haagse opvoering van een nieuwe proloog voorzien.

Een Duitse reiziger, Zacharias Conrad van Uffenbach, beschrijft in zijn reisverhaal hoe hij op 5 december 1710 een voorstelling van *Télémaque* (Campra/Danchet) bijwoonde, op 15 december van *Phaëton* (Lully/Quinault), op 27 december van *Issé* (Destouches/La Motte). Uffenbach was verbaasd over de geringe kwaliteit van het gebodene, vooral in verhouding tot wat men zou verwachten in “zo’n voorname plaats, waar zich zoveel voorname lieden en diplomaten ophouden”:³

Den 5. Dec. giengen wir in etliche Buchladen, und Abends um half fünf Uhr in die Opera, den *Telemach* vorzustellen schien. Wir muszten uns wundern, als wir sahen, dass das Theater klein, das Orchester übel bestellet, die Akteurs, Vorstellung und alles gar schlecht war, dann wir hatten uns eingebildet, dass an einem solchen vornehmen Orte, wo so viele vornehme Leute und Ministers sich jederzeit aufhalten, auch die Opera viel besser seyn müsse. Die besten Sänger waren Mad. Armand, sie die Eucharis, Mr. Poussin so den Telemach, und Mr. Dun, so den Neptun vorstellte. Es ware übrigens die Opera so schlecht, dass wir froh waren als sie aus war. ... Das Abends sahen wir die ganz neue Opera *Issé* genannt, welche besser war als die vorigen. Der Pan, Doris und Apollo sungen am besten, sonderlich der erste.

Op 5 december gingen we naar verschillende boekhandels, en 's middags om half vijf naar de opera, die *Télémaque* scheen op te voeren. Wij konden niet anders dan ons verbazen toen we zagen dat het theater klein, het orkest slecht bezet was, de acteurs, de voorstelling en alles echt slecht was, want we hadden ons voorgesteld dat in zo'n voorname plaats, waar zich voortdurend zoveel voorname personen en diplomaten bevinden, de opera veel beter zou moeten zijn. De beste zangers waren mevr. Armand, die Eucharis zong, dhr. Poussin als Telemachus en dhr. Dun als Neptunus. Voor de rest was de opera zo slecht dat we blij waren toen het afgelopen was. ... 's Avonds zagen wij de gloednieuwe opera *Issé*, die beter was dan de vorige. Pan, Doris en Apollo zongen het beste, speciaal de eerste.

Toneeltekeningen van Daniël Marot met scènes uit *Atys*, *Amadis*, *Alceste*, *Persée* (alles Lully/Quinault) en *Didon* (Desmarest) betreffen wellicht dit Haagse operatheater. Overigens ging men in 1708 over naar een ander gebouw zonder van straat te veranderen: vóór 1708 speelde men in de zogenaamde kaatsbaan van Van Gool aan de zuidzijde, in 1708 werd de kaatsbaan van Noblet aan de noordzijde ingericht als theater. Deze locatie zou de gehele achttiende eeuw plaats bieden aan het Franse toneel in Den Haag, om welke reden de benaming Frans Theater ervoor zal worden gebruikt.

Hoe Deseschaliers' opera-onderneming in Den Haag tot een einde kwam, is niet precies bekend. Geen gegevens zijn bekend over activiteiten na de genoemde voorstellingen in december 1710. In 1712 beproefde Deseschaliers zijn geluk in Utrecht, waar het vredescongres ter beëindiging van de Spaanse Successie-Oorlog plaatsvond. In 1714 werd hij te Den Haag failliet verklaard. Hiermee werd de weg vrijgemaakt voor de voortzetting van de opera op dezelfde plaats, aan de Casuariestraat, onder nieuwe leiding, die van Guillaume Birrochon junior, die al in 1713 toestemming van de autoriteiten had verkregen om in Den Haag operavoorstellingen te geven. (Guillaume Birrochon senior, zijn vader, was als kleermaker in dienst geweest bij de onderneming van Deseschaliers.)

3 Z.C. van Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland* (Frankfurt 1753-1754), III, p. 362, 368.

Birrochon begon met het opkopen van decors en costuums uit de failliete boedel van Deseschaliers' onderneming, vermoedelijk om niet of voor weinig geld, vanwege schulden van Deseschaliers aan zijn vader. Waarschijnlijk ging ook een aantal zangers en zangeressen over in Birrochons dienst. Birrochon verzorgde niet alleen opera, maar ook gesproken Frans toneel. Welke opera's zijn gespeeld is niet bekend.

In de jaren 1715-1718 liet de Portugese gevolmachtigd minister João Gomes da Silva, graaf van Tarouca (1671-1738), ter ere van het bezoek van kroonprins Emanuel van Portugal aan Den Haag in het huis van Lodewijk Adriaan van Nassau Zeist aan de noordzijde van het Plein, waar hij verbleef, een speciale operazaal bouwen. Gedurende de vijf maanden van deze onderneming komen onder meer *Phaëton*, *Atys* (beide nog Lully/Quinault), en *Télémaque et Calypso* (Destouches/Pellegrin 1714) op de planken.

Na het vertrek van de Portugese kroonprins verkregen de operisten, bij name van Jean Francisque, een apart privilege van het Hof van Holland voor het geven van voorstellingen. Francisque richtte, financieel gesteund door Francisco de Lis, een theater in aan het Lange Voorhout (nu nr. 28), ook wel naar Frans voorbeeld deftig de 'Académie de Musique' genoemd. Op 23 juni 1719 vond de eerste voorstelling plaats, met *Tancredi* van André Campra (Parijse première 1702). In 1720 werd een tweede seizoen gespeeld, maar nog voor het einde van het jaar werd Francisque door zijn spelers en zangers opzijgezet, die vervolgens twee nieuwe directeurs, Jean Sérancour en Pierre Drouet, benoemden. Onder dit nieuwe bewind was Campra's *L'Europe galante* uitverkoren om als eerste opera op de planken te worden gebracht; Francisco de Lis trad opnieuw als geldschieter op. Maar de kwaliteit van de Haagse opera schijnt nog steeds niet alles te zijn geweest. 'Nous avons ici une opéra détestable,' (Wij hebben hier een afschuwelijke opera) schreef niemand minder dan Voltaire vanuit Den Haag in 1722. In hetzelfde jaar kwam de opera aan het Voorhout tot een einde doordat de spelers weer in de Casuariestraat gingen spelen.

In 1722 was in de Casuariestraat Birrochon vervangen door een nieuwe directie, die een drietal musici van Franse herkomst aantrok: Gilles Robert als kapelmeester, Guillaume Robert als violist en Jean Martin als klavecijnist. Verder werden contracten gesloten met de zanger Philippe Crété en de zangeres Jeanne Rousseau. De aanstelling van al dezen bevestigt het belang dat aan het muzikale bestanddeel van de voorstellingen werd gehecht. In 1723 werd de directie gevoerd door Marianne Dujardin (die ook bij opera-ondernemingen in Brussel was betrokken geweest), de al genoemde Francisque en Carlo Ricciotti detto Bacciccia. In 1725 was ook de Franse componist van vooral cantates Thomas-Louis Bourgeois aan de Haagse opera verbonden.

Met Pasen 1731 ging Francisque opnieuw aan het Voorhout spelen, vermoedelijk met een repertoire van recente *opéras-comiques*, weinig meer dan toneel met ingelaste liederen. Het bestaan van deze theateronderneming naast die in de Casuariestraat leidde tot het bestaan van twee kampen, de Voorhoutianen en de Casuaristen. 'Men is gedwongen zich opentlyk te declareren,' schreef Justus van Effen in de aflevering van *De Hollandsche Spectator* van 5 november 1731, die geheel gewijd is aan het Franse toneel in Den Haag, 'voor Voorhout-tianen, of voor Casuaristen. De huisgezinnen zelf verdeelen zich onderling; men ziet Mynheer naar 't eene toneel, en Mevrouw naar 't andere ryden, gelyk in sommige familien de vrouw naar de Mis, en de man naar de Predicatie zich begeeft. Die hevige partyschap word het onderwerp van alle de conversatien, men cabaleert aan beide zyden; men maakt intrigues met eene onuitsprekelyke animosyt. 't Eerst 'twelk in een gezelschap gevraagd werd, is Heb je gisteren in de Casuariestraat, of in 't Voorhout geweest? Waren er veel mensen? en 't antwoord verwekt aan de eene blydschap, en aan d'andere droefheid.'

Al of niet als gevolg van die heftige concurrentie was de opera aan het Voorhout geen lang leven beschoren. In 1732 sloot het theater aan het Voorhout. Toen in 1732 bovendien vanwege de bedreiging van de dijken van het land door de paalworm alle theatervoorstellingen (tijdelijk) werden verboden, moest ook het Franse Theater in de Casuariestraat sluiten. Francisque wordt als opera-ondernemer nog genoemd in 1733, maar in 1735 verkochten de eigenaren het pand, en bleef het toneel aan de Casuariestraat over als de enige speelvloer voor

Frans theater. In de decennia volgend op de heropening gaat de nadruk liggen op gesproken toneel en opéra-comique in de betekenis die het woord dan heeft: toneelspel met liedjes. Aldus ging in 1732 de ‘echte’ opera te Den Haag na een halve eeuw zo niet ter ziele, dan toch in ruste. De residentie moest tot tegen 1760 wachten voordat een operacultuur ontstond die enigszins bij de tijd was.

11.2 Toneel en opera in Den Haag 1749-1793

Na het te gronde gaan van de opera van Jean Francisque in 1733 moest Den Haag het ruim vijftien jaar zonder een echte operatraditie stellen. Het Franse Theater in de Casuariestraat bleef beschikbaar voor Frans toneel, maar gedurende de periode 1735-1749, toen Nicolas Huau de directie voerde, kan de muziek hoogstens een bijrol hebben vervuld.

Na 1749 werd alles anders. Drie factoren bevorderden in samenhang de opkomst van de opera in de jaren-1750 in Den Haag. In de eerste plaats kwam in deze periode het Haagse hofleven op gang, onder het regentschap van Anna van Hannover van 1751 tot 1759. (De stadhouderlijke periode van Willem IV was vooral een opbouwperiode geweest.) Aan het hof vond een uitbreiding van muzikale activiteiten in het algemeen plaats, waardoor ook de belangstelling voor theater, inclusief opera van de zijde van het hof groeide. Het beleid werd - zij het wat *contre cœur* vanwege hoge kosten - gedurende de periode 1759-1767 voortgezet door de hertog van Brunswijk als voogd van de jonge Willem V.

In de tweede plaats kan de aanwezigheid te Den Haag van de familie Anselme worden genoemd, bestaande uit vader Jean-Baptiste Anselme (“Monsieur Baptiste”), zijn vrouw Françoise Gravillon (“Madame Baptiste”), hun dochter ‘Rosette Baptiste’ (artiestennaam voor Rose-Albertine-Françoise Anselme) plus nog een aantal andere kinderen, die als orkestlid of als acteur of actrice optraden. Van 1756 tot 1759 voerde Monsieur Baptiste de directie, van 1759 tot 1767 deden Madame Baptiste en Rosette Baptiste dat. Beide dames verwierven grote naam vanwege hun acteer- en zangprestaties. Hoewel in de periode 1751-1767 de familie Baptiste niet continu de directie voerde, was hun rol in het geheel toch zo overheersend, dat deze periode gerust de periode Baptiste kan worden genoemd.

In de derde plaats moet de opkomst, te Parijs, worden genoemd van de nieuwe *opéra-comique*, de uiterst effectieve synthese van Italiaanse *opera buffa* en oudere Franse *opéra-comique*. Deze opkomst vond plaats in twee fasen. De eerste fase beslaat de jaren-1750 en wordt gekenmerkt door het ontstaan van stukken die vaak teruggaan op Italiaanse *intermedi* zoals Pergolesi’s *La serva padrone* en die een rol speelden in de Parijse *guerre de bouffons*. Het auteurschap van de muziek is door de vele bewerkingen en veranderingen vaak moeilijk vast te stellen. De tweede fase ging in tegen het einde van de jaren-1750 en duurde tot het einde van de jaren-1760. Deze fase wordt gekenmerkt door stukken met een duidelijke herkomst, vaak ook in druk uitgegeven. Anseaume, Sedaine, Vadé en Favart zijn de belangrijkste librettisten, Egidio Romualdo Duni, André-Danican Philidor en Pierre-Alexandre Monsigny de belangrijkste componisten. Dit repertoire leende zich, door het geringe beslag dat op tijd en middelen wordt gelegd, en door de vlotte en gemakkelijk toegankelijke plots, bij uitstek voor transplantatie in de Haagse (hof)cultuur. Met Rosette Baptiste was een alom geroemde executrice van het zojuist genoemde repertoire beschikbaar.

Het hof van Anna van Hannover steunde het Franse toneel in Den Haag regelmatig met kleinere en grotere sommen gelds, het zgn. abonnement. In 1751 werd het voor het eerst contractueel vastgelegd; vervolgens werd het van tijd tot tijd vernieuwd. Dit abonnement was een jaarlijks steunbedrag, waartegenover de vrije beschikbaarheid van de centrale loge in de zaal, de zogenaamde stadhouderlijke loge, stond. Het abonnement bleef bestaan tot het einde van het Franse Theater onder het stadhouderlijk regime in 1793.

Van de zaal in de Casuariestraat zijn uit deze periode wel wat beschrijvingen, maar geen afbeeldingen bekend. Ondanks de voortdurende veranderingen bleef het een zaal die in Europees verband gezien wat betreft afmetingen en inrichting tot een bescheiden middenmoot behoorde, met de genoemde stadhoudelijke loge als voornaamste bezienswaardigheid. De capaciteit van de zaal moet ongeveer 300 à 400 toeschouwers hebben bedragen.

Het Haagse theaterseizoen liep van Pasen tot Pasen, in overeenstemming met wat in Frankrijk gebruikelijk was: zo was het makkelijker om Franse toneelspelers te contracteren. In feite fungeerde het Franse Theater in Den Haag wat betreft directie, acteurs en repertoire als een Frans provincietheater. Gedurende het seizoen werd er meerdere malen per week - tot vier keer toe - gespeeld. De zaal was verdeeld in een aantal rangen, waarvan de loges en de theaterplaatsen (*op* het toneel) de duurste waren ($f3:3$, ofwel een ducaton), de plaatsen achterin beneden het goedkoopst ($f0:12$). Men kon kaartjes los kopen of per abonnement. De regelmatige benefietvoorstellingen ten gunste van bepaalde acteurs en/of actrices vielen buiten het abonnement: men sprak dan van 'abonnement suspendu.' De zaal werd regelmatig voor het geven van concerten gebruikt, waarbij ook zangers en instrumentalisten van het theater zelf optraden.

Van 1749 tot 1751 voerde Jean-Louis Hébert de directie, van 1752 tot 1754 vormden de acteurs als 'geassocieerde comedianten' zelf hun directie. Het seizoen 1754-1755 was in handen van Charles Picq, dat van 1755-1756 in handen van Pierre Huguet (dit Armand) en Pierre-Alphonse d'Armel (dit Beaumont). Daarna kwam er meer continuïteit, met Monsieur Baptiste als directeur voor drie seizoenen (1756-1759) en diens vrouw en dochter voor niet minder dan acht seizoenen (1759-1767).

Over het door de Franse troep in de vroege jaren vijftig gespeelde repertoire is niet zo veel bekend. Aanvankelijk werden er naast het gesproken toneel voornamelijk *comédies mêlées d'ariettes* gegeven. Onze kennis van het gespeelde repertoire komt van verschillende kanten. Advertenties in de 's-Gravenhaagse *Courant* verschaffen informatie over de gehele periode van 1749 tot 1793, maar doorgaans onvolledig. Welkomme aanvullingen komen uit theatertijdschriften, zoals het door François de Chevrier geredigeerde periodiek *L'observateur des spectacles, ou Anecdotes théâtrales* (verschenen van 1 januari 1762 tot 29 maart 1763), de raillerende *Ryswykse Vrouwendaagse Courant* (eerste helft 1774) en *Het Kabinet van Mode en Smaak* (1791-1794). Deze periodieken verschaffen ons niet alleen titels van gegeven stukken, maar ook data, namen van zangers en spelers, alsmede besprekingen en kritieken van zeker niveau. Daarnaast zijn er contemporaine publicaties van het repertoire. In de eerste plaats zijn daar de zes delen van het *Nouveau théâtre de La Haye*, van 1758-1761 te Den Haag door Hendrik Constapel uitgegeven. De delen zijn in feite bundelingen van tekstboeken en uitgaven van de voornaamste airs van opera's en toneelstukken in de onderhavige jaren te Den Haag gegeven. Voor een wat langere periode dienen de zestien delen van het door Burchard Hummel uitgegeven *Extrait des airs françois de tous les opéras nouveaux, qui ont été représentés*. Alle delen zijn ongedateerd, maar het eerste deel moet tussen 1760 en 1765 zijn verschenen, het laatste rond 1790. Overigens geven deze publicaties niet de garantie dat een erin opgenomen stuk werkelijk afkomstig is uit een op het Franse Theater gespeelde opera.

Al is geen achttiende-eeuws archiefmateriaal van het Franse Theater van Den Haag bewaard gebleven, wel is de muziekbibliotheek voor een belangrijk deel behouden. Deze bevindt zich thans in het Nederlands Muziek-Instituut in Den Haag. Men vindt er vele achttiende-eeuwse partituren, vrijwel steeds in Parijs gedrukt, dikwijls aangevuld met handgeschreven partijen. De aanwezigheid van handgeschreven partijen kan men zien als een aanwijzing dat de desbetreffende opera opgevoerd is geweest, maar ook hier is voorzichtigheid geboden.

Het is niet mogelijk om hier een volledig overzicht van het operarepertoire van het Franse theater te Den Haag te geven. Maar de volgende, geselecteerde titels zijn tenminste indicatief. Gedurende de tweede helft van de jaren-1750 zien we in Den Haag de stukken komen van de Parijse *guerre des bouffons*, eenvoudige

zangspelletjes, dikwijls Franse bewerkingen van Italiaanse *opere buffe*, zoals *La servante maîtresse* (naar Pergolesi's *La serva padrone*), *Le maître de musique* (naar Auletta's *L'Orazio*), *La pipée* (naar Jommelli's *Il paratajo*) en *La Bohémienne* (naar Rinaldo di Capua's *La zingara*). Nieuw voor de Haagse Bühnen geschreven lijkt de muziek voor *Raton et Rosette* door de theaterdirecteur Jean-Baptiste Anselme (première 1755).

De jaren-1760 werden wat betreft het operarepertoire gekenmerkt door de opkomst van de nieuwe *opéra-comique*, waarin drie componisten de hoofdrol spelen: Egidio Romualdo Duni (1708-1775), François-André-Danican Philidor (1726-1795) en Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817). Van Duni werden onder meer opgevoerd *Ninette à la cour* (1759), *Le docteur Sangrado* (1760), *Le peintre amoureux de son modèle* (1762), *La fille mal gardée* (1760), *Mazet* (1763), *Les deux chasseurs et la laitière* (1767), *La clochette* (1767) en *La fée Urgèle* (1767), van Philidor *Le diable à quatre* (1760), *Blaise le savetier* (1760), *Le soldat magicien* (1761), *Le maréchal ferrant* (1761), *Tom Jones* (1767) en *Le sorcier* (1767), van Monsigny *On ne s'avise jamais de tout* (1762), *Le roi et le fermier* (1763) en *Rose et Colas* (1765).

Het Haagse operarepertoire uit de jaren 1758-1767 bestond dus voor het overgrote deel uit reprises van stukken die hun première te Parijs hadden beleefd, hetzij in de Opéra Comique hetzij in het Théâtre Italien. Als men de jaren van de Haagse premières vergelijkt met die van de Parijse, dan blijkt bovendien dat men in de jaren 1758-1760 te Den Haag een soort inhaalrace uitvoerde. In 1758 begon men met stukken van rond 1755, dus gemiddeld zo'n drie jaar oud. De Haagse premières van 1760 en later liggen vaak minder dan een jaar na de Parijse.

Een klein aantal stukken was van locale herkomst. Op 11 maart 1766 wordt in verband met de meerderjarigheid van Willem V J.F. de Bastide's toneelspel 'orné de chants et de danses' *La majorité* opgevoerd. Rond 1767 werden er twee opéra-comiques van Giovanni Battista Zingoni in het Franse Theater te Den Haag opgevoerd: *Les passetemps de l'amour* en *Democrite*. Deze zijn uit de literatuur verder niet bekend en zijn dus mogelijk direct voor het Haagse theater geschreven. De door Hummel gepubliceerde uittreksels vormen het enige dat er van de muziek is bewaard gebleven.

In 1767 kwam het tijdperk Baptiste tot een einde. Madame Baptiste deed de leiding van de troep over aan Antoine-François-Jannaux Chalaize. Rosette Baptiste beëindigde haar carrière als zangeres. Het directoraat van Chalaize betekende het begin van een reeks kortdurende directies, vaak zelfs van slechts één seizoen. Chalaize werd opgevolgd door achtereenvolgens Louis de la Creusette (dit Mérillan; 1768-1771), Pierre Chevalier (1771-1772), François Moncel (1772-1775), Joseph Patrat (1775-1776), Jacques Julien (1776-1779?) en weer Mérillan (1780?-1782).

Uit 1780 is een *tableau de la troupe* bekend, gepubliceerd in de brochure *État de la Comedie*. Dit overzicht geeft aan dat er ruim tien acteurs en ongeveer evenveel actrices waren, waarvan de meesten ook zongen en dansten, als dat gewenst was. *Maître de ballet* was Balland (die ook als componist [of samensteller?] van bundels dansen bekend is), *maître d'orchestre* (dirigent) Jean Malherbe, *maître de symphonies* (concertmeester, eerste violist) Willem Albert Teniers. Het orkest bestond uit vijf eerste violen, vier tweede violen (aanvoerder Henri Malherbe, jongere broer van de dirigent), twee altviolen, twee celli, contrabas, twee fluiten/hobo's, twee hoorns, serpent en fagot.

Wat betreft het repertoire wordt de periode van het einde van de jaren-1760 tot halverwege de jaren-1780 gekarakteriseerd door de overheersende rol van *opéras-comiques* van de hand van André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813). Van 1769 tot 1788 gingen meer dan twintig titels van hem in première in Den Haag, waaronder vele frequent gespeelde zoals *Lucile* (1769), *Silvain* (1770), *Le tableau parlant* (1772), *L'amitié à l'épreuve* (1772), *Les deux avars* (1772) en *Zémire et Azor* (1772). (*Le Huron* was in 1769 onder Mérillan de eerste geweest.) De gegeven titelselectie laat duidelijk 1772 als het Grétry-jaar zien. Naast Grétry zien we nog

wat nieuwe titels van oude bekenden als Philidor (*Mélide*, 1773)⁴ en Monsigny (*Le déserteur*, 1769; *La belle Arsène*, 1777) en nieuwe bekenden als Dezède (*Julie*, 1773; *L'erreur d'un moment, ou La suite de «Julie»*, 1773), Christoph-Willibald Gluck (*La rencontre imprévue*, 1768; *Orphée et Euridice*, 1779), en Martini (*L'amoureux de quinze ans*, 1772). Een heel enkele keer werd een lokaal product gespeeld, zoals Jan Jacob van Wassenaers *Vertu vaut bien noblesse* (2 maart 1769, een benefiet voor Rosette Baptiste, zijn minnares), Friedrich Schwindls *L'astronome, ou L'heureux moment* (ter gelegenheid voor de geboorte van prinses Louise) en *La soirée des boulevards* (beide januari 1771), de vaudeville-opera *L'heureux retour* (1772, ter gelegenheid van de geboorte van prins Willem) en Johann Andreas Kauchlitz Colizzi's *Le droit d'ânesse* (1778) en *L'amour et les graces* (1781). Alleen van Colizzi's titels zijn delen van de muziek bewaard gebleven.⁵

In 1782 begon een periode met grotere continuïteit in de directie. Van 1782 tot 1789 werd de directie gevoerd door Johan Thomas Storm en zijn zoon Stanislaus Anthoine Henri Storm. Hun helper Johann Philipp Meissner nam in 1789 de directie definitief over en bleef die voeren tot 1809. In het repertoire bleef Grétry nog belangrijk tot aan de tijdelijke sluiting van het theater in 1793. Nieuwe ontwikkelingen dienden zich aan na het midden van de jaren-1780, met de introductie van de opera's van Dalayrac, vanaf 1786 (*La dot*, 1786; *Nina*, 1787; *L'amant statue*, 1787; *Azémi*, 1788; *Renaud d'Ast*, 1788; enz.) en met Franse bewerkingen van nieuwere Italiaanse *opere buffe*, zoals *L'infante de Zamora* (1782; naar Paisiello's *La Frascatana*), *Le philosophe imaginaire* (1789; naar Paisiello's *Gli astrologi immaginari*), *La villageoise enlevée* (1791; naar de pasticcio *La villanella rapita*), *Les noces de Dorine* (1790; naar Sarti's *Fra i due litiganti il terzo gode* [=Als twee honden vechten om een been, gaat de derde ermee heen]) en *Le directeur dans l'embaras* (1790; naar Cimarosa's *L'impresario in angustie*). Nog net voor de sluiting van het theater in februari 1793 werden de eerste opera's van Rodolphe Kreutzer (waaronder *Lodoiska*, 1792) en Étienne-Nicolas Méhul (*Euphrosine*, 1791) gespeeld.

Opera's van 'Haagse componisten' zijn *Le bonheur et la vertu* op tekst van Dougherty de la Tour en met muziek van Zingoni en anderen (8 maart 1782), *Le petit cabaret* op tekst van Hadoux, een spel met een duidelijk politieke inslag (6 december 1782; met ariettes), *Les Français chez les Hurons, ou La vertu de la baguette* van Colizzi (1783), *L'heureuse révolution* van Meissner (september 1788, tekst Jean-Baptiste Valmond, ter herdenking van de terugkeer van de stadhouder naar Den Haag één jaar eerder) en *Les Dieux au village* van Colizzi op tekst D'Alery de Mons (19 oktober 1790, ter gelegenheid van het huwelijk van prinses Louise met Karel George August van Brunswijk Wolfenbüttel op 14 oktober daaraanvoorafgaand). Van de laatste twee is ook de muziek bewaard gebleven.

Het abonnement van het hof aan het Franse Theater bleef bestaan. Het liep op van f7000 per jaar in 1767 tot f14.300 per jaar in 1776 en f13.200 in 1777-1787. In 1787 dreigde het te worden stopgezet in verband met de afwezigheid van het hof. Het werd echter toch hersteld en bedroeg tot 1792 nog altijd f700 per maand. Via het abonnement bestond er een duidelijke invloed van het hof op het reilen en zeilen van het Franse Theater. Belangrijke acteurscontracten werden niet gesloten zonder de toestemming van het hof; sommige contracten werden zelfs met het hof gesloten. Het lijkt zeker dat het hof zich bemoeide met de repertoirekeuze en met de samenstelling van de troep. Verjaardagen en huwelijken in de stadhouderlijke familie gingen dikwijls gepaard met speciale galavoorstellingen in het Franse Theater. Toch was het theater geen hoftheater in de strikte zin van het woord, maar een privéonderneming.

4. Volgens de annalen eerder gespeeld in Den Haag (4 maart 1773) dan in Parijs (herfst 1773), mogelijk een gevolg van Philidor's Engelse reis van dat jaar.

5. Hummel's twaalfde deel geeft ook nog airs uit Colizzi's *La ruse d'amour* en *Les plaisirs de la jeunesse*, over welke titels geen verdere informatie beschikbaar is. De laatste titel wordt voor het hof gecopieerd eind 1779. Colizzi krijgt 'voor een opera' betaling bij een hofconcert op 21 april 1779. De eerste titel kan corresponderen met kopieerwerk medio 1780 van "L'union de l'amour" (Actes 1-2) en "La cour d'amour" (Acte 3).

De Franse troep van Den Haag speelde zeer frequent in andere steden, met name in Rotterdam, Leiden, Utrecht en Amsterdam. In de zomers van 1778-1780 werd te Amsterdam, in een tent op het Leidseplein, opgetreden. Daartegenover stond dat ook andere troepen het Franse Theater aan de Casuariestraat benutten, wanneer zij zich in Den Haag ophielden. Het Franse Theater kwam in Den Haag tot een einde, toen in februari 1793 de acteurs *en bloc* werden ontslagen, in verband met al of niet terechte verdenkingen van jacobinisme onder hen. Het theater stond daarna leeg, behoudens de periode dat de Amsterdamse Duitse troep van Johann Albert Dietrichs het bespeelde, van maart tot juni 1794.

Gedurende het laatste derde deel van de achttiende eeuw had Den Haag ook een Nederlands Theater. Het was gesticht door de van oorsprong Amsterdamse toneelspeler Marten Corver (1727-1794), die na zijn vertrek uit Amsterdam in 1763 eerst in Leiden was gaan spelen. In 1766 liet hij in Den Haag de Nederduitse Schouwburg in de Assendelftstraat bouwen, die op 13 maart 1767 wordt geopend met *Cleomenes* van David Lingelbach. Na 1770 trad Corver minder zelf of met zijn eigen gezelschap op en ging verhuur aan andere troepen overheersen. Vermoedelijk beschikte ook deze Schouwburg over een eigen orkestje, naar analogie van de Amsterdamse Schouwburg. De talrijke balletten maakten dit noodzakelijk, maar details zijn helaas niet beschikbaar. Corver overleed in 1794. Zijn weduwe Maria Koos zette de onderneming voort tot 1805 (zij overleed in 1806).

11.3 Toneel en opera buiten Amsterdam en Den Haag

De toneelgeschiedenis van **Haarlem** in de zeventiende en de achttiende eeuw werd in belangrijke mate bepaald door de gezelschappen uit Amsterdam en Den Haag, die er vooral tijdens de zomerkermis (eind juni) optraden. Daarbij kon gebruik worden gemaakt van de Stadsstalling of Stadsmanege buiten de Grote Houtpoort. In de periode 1760-1766 werd bovendien gespeeld in een theater aan de Koudenhorn (Spaarne), dat ingericht was in een gebouw dat behoorde tot een Jezuïetenstatie. De operatroepen van Gurrini en Sieur Frédéric (zie onder) hebben er gespeeld. In 1779 verkreeg de Vlaamse opera-ondernemer Jacques-Toussaint Neyts (zie onder) het terrein van de Stadsstalling; het bestaande gebouw werd afgebroken en vervangen door een theater. Neyts speelde er in de herfst van 1779 en het voorjaar van 1780. Hij verliet Haarlem na het gebouw tegen een lening in hypotheek te hebben gegeven aan Willem Anne Lestevenon, die het exploiteerde tot 1807. In hoeverre de bezoekende toneelgezelschappen er opera of andere vormen van theater met muziek hebben gebracht is nog onduidelijk. De Franse troep uit Den Haag speelde er in 1784 en jaarlijks van 1788 tot en met 1792, meestal in de kermistijd. Opera's hebben zeker op het programma gestaan.

Een boeiende bijrol werd in Haarlem gespeeld door de in 1785 door Adriaan Loosjes opgerichte amateurtheatersociëteit 'Leerzaam Vermaak,' met een patriottisch en tevens doopsgezind/remonstrants karakter. Naast Loosjes was de toneelspeler/dichter Jan van Walré belangrijk. Men speelde in een gebouwtje aan het Klein Heiligland, met zestig zitplaatsen. Vanaf 1789 was er een klein orkestje, dat in 1810 uit 16-17 leden (strijkers, fluit, hobo, hoorn, fagot) bestond, onder aanvoering van organist/componist Albert Hempenius; de rector van het gymnasium, Hendrik Waardenburg speelde er fluit. Men voerde werk van Mozart, Grétry, Dittersdorf en Piccinni uit. P.H. Masch schreef muziek voor Loosjes' toneelspel *Frank van Borselen en Jacoba van Beijeren* (1792). P. van Lee, een van de leden, componeerde nieuwe wijsjes voor Jan van Walré's *Natuur en opvoeding, of Het ganschje* (1800). Bij het 25-jarig bestaan in 1810 werd een *Feestspel* uitgevoerd, geschreven door Loosjes naar een idee Jan van Walré; voor de muziek trok men de Amsterdamse dirigent F.G. Hansen aan.

In **Leiden** werd in 1705 door Dirck van Soest een Schouwburg aan de Oude Vest gebouwd, op instigatie van de al eerder genoemde Jacob van Rijndorp (zie §11.1), die ook de exploitatie ter hand nam. Met zijn in

1696 gestichte ‘Compagnie acteurs van de Haagse en Leidse Schouwburg’ bediende hij zowel Leiden als Den Haag. Na Van Rijndorps dood beheerde zijn weduwe Anna Catharina de Quintana (1668-1755; huwelijk 1692) de Schouwburg, tot haar dood. Er speelden troepen uit andere steden en reizende troepen, in de jaren 1750-1755 ook operatroepen (zie §11.4). Van Rijndorps dochter Isabella Bernardina (1695-1770; in 1718 gehuwd met de danser François Nivelon) exploiteerde de onderneming tot haar dood, waarna Louis Barnard, echtgenoot van haar dochter Anna Nivelon, in haar plaats trad. Het gebruikelijk patroon van spel door troepen uit andere steden werd voortgezet. Te noemen vallen Marten Corvers Nederlandse troep uit Den Haag en de Vlaamse Opera van Neyts. In 1778 was Jacobus van Alkemade kortstondig directeur; hij liet Neyts met succes spelen. Later in 1778 verkocht hij de onderneming aan Justus Carel Kemner directeur; diens directeurschap duurde tot 1794. Johann Philipp Meissner, directeur van het Franse Theater in Den Haag, speelde er ook. In 1795 hij de zaak over; hij bleef directeur tot 1809.

In 1772 stichtte Leendert Erkelens een toneelonderneming in **Rotterdam** aan de Binnenweg, in een houten loods. Twee commissarissen, Gelinus van Spaan en Cornelis van der Pot, voerden het dagelijkse beleid. Van Spaan engageerde Amsterdamse spelers die werkeloos waren als gevolg van de schouwburgbrand en stelde ze onder leiding van Jan Punt, eveneens werkeloos door de schouwburgbrand. Een elfmansorkest stond onder leiding van ‘orkestmeester’ J.C.W. Rozay; dansmeester was Cornelis de Bruyn. Dirk Sardet werd als zanger geëngageerd, zijn vrouw Jacoba Wouters als danseres.

De gang van zaken in deze schouwburg lijkt een navolging van de Amsterdamse. Er werd gespeeld op maandag, woensdag en zaterdag. Een voorstelling bestond als regel uit een hoofdspel, een ballet en een naspel. Af en toe wordt een spel met zang en/of dans opgevoerd, maar van vertaalde en/of bewerkte opera’s is geen sprake. Deze onderneming functioneerde van voorjaar 1773 tot voorjaar 1774.

In 1774 werd het contract met Erkelens verbroken en bracht men geld bijeen voor een eigen Schouwburggebouw, aan de Coolsingel. Deze nieuwe schouwburg is in alles een voortzetting van de vorige, onder directie van de al genoemde commissarissen Van der Pot en Van Spaan en onder artistieke leiding van Jan Punt. Marten Corver werd als speler geëngageerd. De eerste voorstelling in het nieuwe gebouw vond plaats op 28 december 1774. Het commissarieel bewind kwam tot een einde in 1776. Corver werd vervolgens directeur, hetgeen de inleiding vormt van het vertrek van Punt in 1777. (Er bestond al jaren lang een controverse tussen Corver en Punt.) Het orkest stond in deze periode onder leiding van Cornelis Steger. (Het is onduidelijk of Rozay in de periode 1774-1776 er *nog* was als orkestmeester of dat Steger er *al* was.) Dansmeester was eerst de al genoemde Cornelis de Bruyn, later, gedurende het seizoen 1777-1778 Dominico Matteuci. In ieder geval waren vanaf 1776 tot 1778 Jan Mol als danser aangesteld, zijn vrouw J. S. van der Stel als danseres, benevens Isabella de Gruitter (vrouw van Willem van der Stel) en Matteuci’s schoondochter Maria Satelberg. Ook Maria Elisabeth de Bruyn treedt op als zangeres, danseres en actrice. Helaas zijn over de samenstelling van het orkest in deze periode geen details bekend.

Wat betreft het spelen werd de bestaande routine, met hoofdspel, ballet en naspel, voortgezet. Een enkel hoofd- en naspel vereist nadere muzikale invulling.

Na het vertrek van Corver in 1779 kwam de Schouwburg nog voor korte tijd (tot 1780) onder de hoede van Maria Elisabeth de Bruyn, die reeds als actrice, zangeres en danseres aan het gezelschap was verbonden. Na een seizoen met een bestuur van vier directeuren (Rivier, Mallet, Bingley en Rypland) kwam de onderneming in 1781 tot een einde. Daarna waren er perioden dat de Schouwburg aan vreemde troepen werd verhuurd (dat was eerder ook wel eens gebeurd) en perioden dat er sprake was van een vast gezelschap, onder leiding van Ward Bingley (1783-1784), Pieter Lievens Kersteman (1784-1787) en Helena en Andries Snoek (1792-1795). Het is onduidelijk of de ballet- en muziektradities van de Rotterdamse Schouwburg van de periode 1773-1781 onder deze directies werden voortgezet.

In de loop van de jaren-1780 werd wel de roep om opera in Rotterdam steeds sterker. In 1787 gaf Alexandre-Florentin Bultos met zijn kindertroep er enige voorstellingen, later ook nog Ludwig Nuth met zijn Duitse troep. Regelmatige operavoorstellingen vonden slechts plaats van mei 1789 tot maart 1792. Ze werden gegeven door een Franstalige troep, afkomstig uit Gent, onder aanvoering van Mme de Narely (of Denarelli) en haar dochter Mlle de Narely, later onder leiding van een van de zangers uit de troep, Moylin. Het repertoire is een keuze uit de opéra-comique van de twee voorafgaande decennia, van componisten als Monsigny (*Félix ou L'enfant trouvé*, *La belle Arsène*), Grétry (*Richard Coeur-de-Lion*, *Le caravane de Caire*, *Zémire et Azor*), Dalayrac (*Raoul*, *Sire de Créqui*, *Sargines*) en Kreutzer (*Paul et Virginie*).

Buiten Holland was in de Republiek het theaterleven het meest ontwikkeld in **Maastricht**, deels een gevolg van de nabijheid van Luik en deels van de verschillende Franse bezettingen die de stad heeft doorgemaakt (1673-1678, 1748). Toen de Fransen in 1673 de stad innamen, gaf de nieuwe gouverneur Godefroi graaf d'Estrades direct opdracht om een Frans theater in te richten, dat tot 1678 bespeeld is door een troep onder leiding van Du Mont.⁶ Gedurende de periode 1714-1718 gaf een Franse troep onder leiding van Du Buisson toneelvoorstellingen in de Kegelbaan achter de Lenculenstraat. In 1748 werd door het Franse bezettingsbestuur onder leiding van graaf Löwendal de nabijgelegen Manege aan de Jekerstraat tot theater verbouwd en door een Franse troep onder leiding van D'Orval bespeeld. Het Theater bleef onder D'Orval in functie na het vertrek van de Franse troepen in 1749 en na de komst van de Staatse gouverneur D'Aylva (gouverneur tot zijn dood in 1772). Al deze Franse troepen - plus de reizende troepen die in de tussenliggende perioden Maastricht aandeden - omvatten acteurs en actrices, zangers en zangeressen en dansers en danseressen. Veel Franse toneelstukken hebben gezongen gedeelten en deze werden gedurende de eerste helft van de achttiende eeuw vaak als opéra-comique aangeduid.

Vanaf 1764 was opera een regelmatige verschijning, in eerste instantie vertoond door langskomende troepen (zie §11.4). Echte regelmaat kwam er toen Antonio Bernardi met zijn troep van 1771 tot 1773 twee volledige speelseizoenen voor zijn rekening nam. De Franse opéra-comique uit de jaren-1760 van Duni, Monsigny en Philidor werd een vast bestanddeel van het repertoire. Bernardi verliet Maastricht in 1773, waardoor de traditie even werd onderbroken.

Onder D'Aylva's opvolger als gouverneur van Maastricht, Carel Christiaan van Nassau Weilburg (gouverneur 1773-1784), echtgenoot van Carolina van Oranje Nassau en dus zwager van Willem V, kreeg het Franse Theater te Maastricht opnieuw een vaste bespelersgroep en was er wederom sprake van staand theater. Het was de troep onder leiding van Honoré de Pontèves, graaf van Tournon, zich noemende Clairville. [Zijn broer Clairville-Abbé zong *haut-contre*, een andere broer, Clairville-cadet, was *premier-comique*, zijn vrouw Rose Clairville *première chanteuse*.] Clairville opende zijn theater op 24 februari 1774 met het toneelstuk *L'Anglois à Bordeaux* van Favart en de opéra-comique *Le déserteur* van Monsigny/Sedaine. Zijn troep speelde het gebruikelijke mengsel van gesproken en gezongen Frans toneel. De muzikale leiding van het Franse Theater was in handen van achtereenvolgens Fages (1768-1774), Jones (1775-1776) en [Antoine?] Duboulay (1777-1781). In het repertoire van deze jaren speelde de recente Franse opéra-comique, van librettisten als Favart, Anseaume en Sedaine en componisten als Gluck, Dezède en Grétry, een overheersende rol. Ook leverden enkele van de eigen musici originele opéras-comiques: Duboulay schreef *La chercheuse d'esprit* (première 12.1.1777),⁷ *Les femmes et le secret* (21.8.1777), *L'école de la jeunesse, ou Le Barnevelt Français* (3.1.1778),⁸ en *La nouvelle chercheuse d'esprit* (14.12.1779), een niet bij name genoemde Maastrichtenaar (M.D.M. =

6. De voornaam is onbekend, maar vermoedelijk is deze Dumont toch geen familie van de Luiks-Franse componist Henri Dumont, die zijn jeugd (jaren-1630) deels in Maastricht doorbracht.

7. De uitgave van het stuk door Duboulay (RISM D 3601) vermeldt ook een opvoering in Antwerpen op 14.1.1777.

8. Het libretto van Anseaume was al eerder door Duni gecomponeerd (1765) en zou ook nog door Prati van muziek worden voorzien.

Monsieur de M.?) *Les trois roses, ou La fête de graces* (26.7.1778; tekst Rosoi), Franciscus Leonardus Rouwyzer *Laure et Petrarque* (7.2.1780; tekst Philippe-François-Nazaire Fabre d'Eglantine). De troep speelde ook buiten de eigen plaats, bijvoorbeeld van 1775 tot en met 1778 jaarlijks op de Kermis (Pinksterweek) en langer te Breda.

Clairville bleef tot en met het seizoen 1779-1780 in Maastricht, toen hij wegens faillissement moest vluchten. Na zijn vertrek speelde de troep eerst door onder directe leiding van de commissarissen van het Franse Theater. Voor het seizoen 1780-1781 lag de leiding in handen van acteur/zanger De Poix en muziekdirecteur Duboulay, na hun vertrek voor het seizoen 1781-1782 in die van de acteur en zanger De la Bruière. Nieuwe Maastrichter stukken uit deze periode zijn *La loterie amoureuse* (17.5.1780) van Duboulay en *Tircis et Céphise, ou Le lotto d'amour* (6.6.1782) en *Les étrennes de la nouvelle année* (1783) van Othon Vandebroek. La Bruière speelde door tot 1786. Van 1786 tot 1788 voerde Antonio Bernardi, een oude bekende wat betreft Maastricht (zie boven), weer de leiding. Het is onduidelijk hoe groot de rol van de opera was in deze jaren van het Franse Theater aan de Jekerstraat. Naar analogie van de Franse theaters in Amsterdam en Den Haag lijkt het aannemelijk dat regelmatig opera's worden gespeeld. In 1788 werd het theater, waarover reeds lang wordt geklaagd, wegens onveiligheid en bouwvalligheid, gesloten.

Onder het toezien van de nieuwe gouverneur, Frederik van Hessen Kassel (gouverneur 1784-1794), was inmiddels overgegaan tot het inrichten van een nieuwe schouwburg in de inmiddels buiten gebruik zijnde Jezuïetenkerk. Het geld voor de inrichting werd via een Sociëteit van Actionarissen bijeengebracht. De eerste voorstellingen (seizoen 1789-1790) werden gegeven door de troep van Guilleminet Dugué, vanaf 1790 speelt er een troep onder de gecombineerde leiding van Hardelle, D'Orsonville, Perars en de vrouw van deze laatste. Op 4 november 1794 kwam met de Franse bezetting een einde aan het Staatse tijdvak te Maastricht.

11.4 Reizende operatroepen

Vóór 1750 was het Franse Theater in Den Haag de enige plaats in de Republiek waar over langere perioden dan een enkel seizoen of een paar jaar opera's waren vertoond. De opera-ondernemingen in Amsterdam en Den Haag uit de jaren 1677-1688 hebben immers slechts een korte tot zeer korte levensduur gehad. We hebben ze behandeld bij de ontwikkelingen van het staande theater in die plaatsen in de desbetreffende periode, omdat daarmee steeds een nauwe samenhang bestond.

De exclusiviteit van het Franse Theater te Den Haag in de operageschiedenis van het staande theater in de Republiek is pas in 1774 doorbroken met Clairvilles aantreden in Maastricht (zie §11.3), terwijl vanaf 1780 opera in snel tempo een gewone verschijning werd op de vaste speelvloeren van Amsterdam (zie §10.5).

Vóór de doorbraak van de jaren 1775-1780 zijn er echter enkele decennia geweest tijdens welke operatroepen op allerlei momenten en plaatsen in de Republiek hun voorstellingen geven: de jaren 1750-1780 kan men wel de periode van de reizende operatroepen noemen. Het gaat hier om een uiterst boeiende episode in de Nederlandse operageschiedenis, maar één die tegelijk onoverzichtelijk en rommelig is en waarin allerlei toevallige factoren een belangrijke rol speelden. Onder die factoren vallen bijvoorbeeld het toestemmingsbeleid van de betrokken steden, de zang- en acteerkwaliteiten van de operazangers, de veelvuldige zelfoverschatting op het gebied van de financiële mogelijkheden en de toeloop van publiek, enz.

De reconstructie van deze episode is niet eenvoudig is: van geen enkel gezelschap bestaat direct archiefmateriaal. De kennis over wat er gebeurd is moet bijeengesprokkeld worden uit advertenties, aanplakbiljetten, verslagen, dagboeken, libretti, toestemmingen van de overheid en geldafdrachten aan de armen. Het onderstaande is misschien naar omstandigheden redelijk geloofwaardig, volledig is het zeker niet.

Het tijdvak van de operatroepen begon vrij abrupt in 1750; wij laten het lopen tot de ontbinding van de zogenaamde Vlaamse Opera van Neyts in 1780. In deze periode zien wij Italiaanse, Franse, Duitse en Vlaamse troepen door de Republiek reizen. Soms zijn het buitenlandse troepen die kwamen en ook weer gingen, soms waren de troepen hier te lande samengesteld die na een bepaalde periode weer uiteenvielen, met dien verstande dat de acteurs en zangers dan nogal eens emplooi vonden in de volgende op te richten troep. Sommige troepen namen door hun relatief lange verblijfsduur op één plek (bijvoorbeeld enkele jaren) enigszins het karakter aan van een staande troep. Dat ze hier niet als zodanig zijn bestempeld, houdt dan verband met de afwezigheid van een institutionele band met de betrokken stad of plaats. Zo heeft de Duitse troep van Abt en Schroeter verschillende seizoenen lang in Amsterdam gespeeld, maar ontbrak een zodanige verbinding met Amsterdam dat men zou kunnen spreken van 'de Duitse troep van Amsterdam' of iets dergelijks.

Een hybride situatie kon ontstaan wanneer een staande troep uit een bepaalde plaats in een vakantieperiode ging reizen en zich aldus voor de plaats van optreden als een reizende troep gedroeg. Of deze situatie in deze paragraaf is behandeld of in één van de vorige, hangt af van wat het handigste bleek te zijn. Een stelregel is niet te geven.

De Italiaanse troepen die in het verhaal voorkomen waren steeds exclusief operatroep. Ze brachten voornamelijk *opera buffa*, minder vaak *opera seria*. Franse troepen waren er van verschillende aard. De normale Franse troep was vrij groot van samenstelling en bracht alle vormen van Frans theater: treur- en blijspelen zonder muziek, blijspelen met muziek en *opéras-comiques*, divertissementen, balletten en wat dies meer zij. Alleen de *tragédie en musique (tragédie lyrique)* ontbrak. Na het uit de mode raken van de stukken in dit genre van Lully en de generatie van 1700-1710 zo rond 1730 lijkt het genre in de Republiek definitief uit het gezichtsveld te zijn verdwenen. Voorzover mij bekend is hier te lande bijvoorbeeld nimmer een opera van Rameau uitgevoerd. Naast de gewone Franse toneeltroepen waren er enkele kindertroepen van kleine omvang die voornamelijk *opéra-comique* of *intermezzi* in kleine bezetting brachten. De Duitse troep van Abt en Schroeter is een troep met gemengd repertoire, zowel toneel als opera. De Vlaamse troep van Neyts daarentegen was gespecialiseerd in *opéra-comique* in Nederlandse (lees: Vlaamse) vertaling.

Aldus was het repertoire van de troepen vrijwel exclusief buitenlands, vooral Frans, Duits en Italiaans, al kwam het (net als in het reguliere operatheater) dikwijls op de planken in een andere taal dan de originele. Slechts een heel enkele maal is er sprake van speciaal hier te lande vervaardigde stukken.

In het verhaal van de operatroepen speelde Amsterdam de hoofdrol; daarnaast waren er belangrijke bijrollen van Haarlem, Leiden en Den Haag. De reizende troep was echter per definitie niet aan een bepaalde plaats gebonden en zo zien we ze regelmatig in andere plaatsen opduiken, waaronder Delft, Utrecht, Breda, Arnhem, Leeuwarden en Groningen. De speellocaties waren al net zo verscheiden: typerend was het spel in een eigen, meegebrachte houten tent, maar het spel in de tent van een ander of in een bestaande speellocatie - hetzij een schouwburg, hetzij een ruimte van andere aard - was geenszins een zeldzaamheid.

Voor Amsterdam geldt nog de bijzonderheid dat er dikwijls buiten de stadsmuren werd opgetreden door de reizende troepen, een gevolg van het monopolie van de Schouwburg op theatervoorstellingen daarbinnen. Aldus werden de troepen gedwongen hun tenten op te slaan op locaties buiten de stad zoals aan de Overtoomseweg (nu Overtoom, waar op tenminste drie plekken theaters stonden), de Bergenvaarderskamer aan de Amstel (ter plekke van het voormalige Gemeente-Archief), de Diemermeer, en benoorden het IJ. In de genoemde grote steden in het westen van het land was het optreden van de operatroepen maar heel beperkt gerelateerd aan de locale kermissen, buiten de westelijke provincies was dat vaak wel het geval. In zulke perioden kwam er immers veel volk naar de genoemde plaatsen en was de behoefte aan vermaak groot en de drempel tot bijwoning gering.

De eerste Italiaanse operatroep (in de tijd zelf spreekt men vaak van ‘operisten’) die in de Republiek aanwijsbaar is, is die van Giovanni Francesco Crosa. Crosa had zijn troep in 1748 in Londen geformeerd en was in 1749 al in Brussel opgetreden. Voorjaar 1750 kwam hij naar de Republiek, in de eerste plaats om zijn Londense schuldeisers te ontvluchten. Een aantal leden van zijn troep volgden hem. Crosa trad eerst op in Den Haag en Leiden en speelde vervolgens van 3 augustus tot 20 oktober 1750 bij Amsterdam achter de Bergenvaarderskamer. Tot de zangers behoorden Filippo Laschi, Eugenia Mellini and Francesco Lini. Zij brachten een repertoire bestaande uit drie *opere buffe*: *Orazio* (Auletta, hoewel de advertentie Galuppi als componist noemt), *La finta cameriera* (= *Don Calascione*) (Latilla) en *Li tre cicisbei* (Resta). De arm van de Londense justitie bleek echter tot Amsterdam te reiken: Crosa werd opgepakt en te Den Haag gevangengezet. Na een betalingsregeling kwam hij vrij. Op 14 december 1750 kreeg hij toestemming om in Utrecht op de Kaatsbaan opera's te vertonen, welke toestemming op 15 februari 1751 nog werd verlengd. Of hij in Utrecht daadwerkelijk heeft gespeeld, is onbekend. In de periode van november 1750 tot mei 1751 speelde er een Italiaanse operatroep in Leiden; waarschijnlijk gaat het om die van Crosa of zangers daaruit. Dat zou ook het geval kunnen zijn met de ‘troep van Laschi’ die van 11 februari tot 1 mei 1752 in Leiden speelde. Verschillende leden van Crosa's troep, met name Eugenia Mellini en Francesco Lini, bleven in Amsterdam ‘hangen’ en treden daar nog vele jaren in concerten (en opera's) op. Na zijn Nederlandse opera-avontuur is Crosa nog aanwijsbaar in Antwerpen en Brussel (1753-1754), Brescia (1759) en Turijn (1766).

Gelijktijdig met Crosa's optreden achter de Bergenvaarderskamer werd er aan de Overtoomseweg achter de herberg Nieuw Roosendaal opgetreden door de Franse troep uit Den Haag. Toestemming voor het optreden was gevraagd door Jean-Benoît Leclair, die in die jaren met de toneel/opera-troep in de Oostenrijkse Nederlanden speelde, maar hij kon op het laatste moment niet komen en gaf de Fransen uit Den Haag gelegenheid om in zijn tent te spelen. Gedurende de zomer van 1751 konden Jean-Benoît Leclair en zijn troep *wel* komen. Ze speelden op een andere toneellocatie aan de Overtoomseweg (Nieuw Roosendaal was bezet door Jan Frederik Groneman met zijn vauxhall-concerten; zie §13.2), ingaande 5 juli 1751. De troep bracht, zoals bij Franse troepen gebruikelijk, zowel gesproken ernstig toneel als blijspelen, kluchten, opéra-comique, ballet, pantomime, divertissement en alle vormen daartussen in. Op 1 september 1751 speelde men ter ere van de verjaardag van stadhouder Willem V *La fête sincère, ou Le grand spectacle brillant*, een divertissement van Leclairs eigen compositie. De laatste gedocumenteerde uitvoering van de troep is die van 12 september 1751.

In 1752 kwam er een in principe permanente speellocatie aan de Overtoomseweg door de oprichting van een theatergebouw, meestal ‘de Fransche Comedie aan de Overtoomseweg’ genoemd, soms ‘Blankenburg’ naar de geldschieder en eigenaar Arie Blankers. Vermoedelijk ging het hierbij om Leclair's tent, die was blijven staan na zijn vertrek in september 1751. Blankers liet het theater door Franse acteurs bespelen; per seizoen versleet hij een theaterdirecteur. Op 17 juni 1752 werd de eerste van een reeks voorstellingen onder leiding van Alexandre Garnier gegeven. Het aandeel van de muziek lijkt kleiner dan bij Leclair. Aan Garniers leiderschap kwam rond de laatste dagen van het jaar een einde, al bleef hij met zijn troep tot in februari 1753 doorspelen. Van 14 mei tot eind augustus 1753 werd er gespeeld onder leiding van François Duplessis, vanaf 22 april 1754 onder leiding van François Quinault.

Niet eerder dan in 1754 werd de naam Blankenburg voor het gebouw gebezigd, hetgeen de suggestie wekt dat de stenen voorgevel die het houten gebouw in dat jaar heeft er pas dan is neergezet. Hoe dan ook, Blankenburg was geen lang leven beschoren: op 12 augustus 1754 brandde het gebouw (na afloop van een voorstelling) geheel af. Precies een maand na de brand richtte de verder onbekende Charles-Nicolas de Rhônes een verzoek aan de Amsterdamse burgemeesters om een theater voor Frans toneel en opera te mogen oprichten, kennelijk met de bedoeling om na ‘Blankenburg’ in de behoefte aan Frans theater te voorzien.⁹ Het verzoek wordt

9. De informatie over Rhônes' aanvraag dank ik aan Ton Jongenelen (Utrecht).

overigens afgewezen, ondanks de *f* 100.000 die Rhônes bereid is voor een concessie van vijftien jaar te betalen.

Na de brand speelde de Franse troep van Blankenburg eerst enkele weken in Den Haag om vanaf 19 september terug te keren naar de Overtoomseweg, in een speellocatie naast de vorige, op het terrein van de voormalige kruitmolen 'De Rob.' Een maand later, op 24 oktober 1754, werd Quinault's troep opgeheven en werd het wat theater betreft een tijdje stil aan de Overtoomseweg.

Intussen waren de regenten van de Amsterdamse Schouwburg - mogelijk onder invloed van de ontwikkelingen aan de Overtoomseweg - gezwicht voor verzoeken om opera op de Schouwburg toe te laten. De Italiaanse (Napolitaanse) opera-impresario Giuseppe Giordani verkreeg als eerste toestemming om van 16 mei tot 31 juli 1752 (het zomerreces van de eigen troep) Italiaanse opera's op de Schouwburg te brengen. Zijn troep, waarbij onder meer zijn vrouw Antonia, zijn zoons Francesco en Tommaso en zijn dochters Marina en Nicolina betrokken waren, was vóór Amsterdam te Graz en Frankfort opgetreden en zou na de Amsterdamse episode naar Engeland doorreizen. Op 16 mei werd geopend met *Gli amanti gelosi* (Cocchi) en *La serva padrona* (Pergolesi); gesloten werd er op 31 juli met *Artaserse* van Antonio Gaetano Pampani. In het totaal vonden 35 voorstellingen plaats. In september 1752 speelde Giordani in Den Haag. Mogelijk is hij ook nog in andere plaatsen van de Republiek opgetreden. In 1756 was hij tijdens de zomer nog een keer terug in Amsterdam. Hij speelde toen achter de Bergenvaarderskamer.

In 1753 werd de operalicentie voor de Amsterdamse Schouwburg tijdens de zomersluiting verleend aan Santo Lapis, een te Amsterdam verblijvende concert- en operaondernemer. De troep van Lapis was al het jaar tevoren gevormd en had toen te Leiden en Den Haag in oktober-december 1752 *L'Arcadia in Brenta* en *Orazio* vertoond. Van 29 januari tot 21 april 1753 speelde Lapis op het theater van Blankers aan de Overtoomseweg. Zijn repertoire aldaar (*L'Arcadia in Brenta*, *Orazio*, *La finta cameriera* en *Il negligente*) overlapt dat van Crosa's troep drie jaren tevoren. Lapis speelde in Leiden van 27 april tot 12 mei, op de Amsterdamse Schouwburg opende hij op 15 mei 1753 met *La maestra*; later volgden onder meer *La finta cameriera*, *L'opera in prova* en *L'Arcadia in Brenta*. Lapis' repertoire wordt gedomineerd door opera's gecomponeerd door Baldassare Galuppi op libretti van Carlo Goldoni. In augustus-september 1753 was de troep te Den Haag te bezien, waar onder meer Lapis' eigen *Il Tigrano* vertoond werd. In oktober-november van het jaar speelde Lapis in Leiden.

Tijdens het nu volgende winterseizoen van de Schouwburg, 1753-1754 trad een nieuwe situatie op doordat Santo Lapis vergunning kreeg om in de periode van 1 december 1753 tot 28 februari 1754 tijdens het *gewone* speelseizoen op vrije speeldagen opera te brengen, welke licentie eerst tot 31 mei, daarna tot 1 december 1754 werd verlengd. Lapis kwam echter in moeilijkheden vóór het uitdienen van zijn huurtermijn en deed daarom zijn licentie over aan Francesco Ferrari. Deze speelde er met zijn troep (vermoedelijk deels met krachten uit die van Lapis) tot eind 1755; tegelijkertijd verzorgde zijn troep concerten. Onder Ferrari's bewind werd onder meer de opera *L'infelice avventurato* gegeven, volgens de literatuur gecomponeerd door Lapis; het kan hierbij dus om een lokaal product gaan. Ferrari speelde ook buiten Amsterdam, bijvoorbeeld te Leiden en Den Haag. In mei en december 1755 is hij in Utrecht aanwijsbaar, waar hij concerten organiseerde. Ferrari kon de intekening voor zijn voorstellingen op de Amsterdamse Schouwburg voor de periode van 1 december 1755 tot 1 december 1756 niet rondkrijgen, om welk reden hij stopte met de onderneming. Zijn laatste voorstelling was op 25 november 1755. In Leiden speelde hij tot 9 december.

Tegen het einde van 1758 verschijnen op de Amsterdamse Schouwburg de 'kinderen van mijnheer Frederik' of *Les enfants de Sieur Frédéric* ten tonele, met de voornamen Caroline en Charlotte, vrijwel zeker artiestennamen voor achtereenvolgens Louise-Frédérique en Françoise-Jacqueline, dochters van Frederik Schreuder ofwel Monsieur Frédéric. De kinderen dansten eerst in balletten - zo is er een eigentijdse gravure

van een optreden van hen in het ballet *Pygmalion*, eind 1758 -, in het voorjaarsseizoen 1759 van de Schouwburg gaven ze ook opéras-comiques van het intermezzo-type zoals *La servante maîtresse* en *Bajocco et Serpilla*. In de zomer werd er gereisd en zo traden ze in juli 1759 op in de Kaatsbaan in de ABC-straat in Utrecht met onder meer *Le peintre amoureux de son modèle* (Duni) en *Le devin du village* (Rousseau). Tijdens het seizoen 1759-1760 traden de meisjes regelmatig op in de Amsterdamse Schouwburg, zowel in balletten als in steeds op dinsdagavond gegeven aparte voorstellingen. Hun voorstellingen werden afgesloten met een benefiet op 6 mei 1760, met *Raton et Rosette* (Anselme 1755) en *Les ensorcelés* (componist onbekend).

Vanaf herfst 1760 tot voorjaar 1763, toen de troep werd opgeheven, beschikte Sieur Frédéric, die zijn troep langzaam uitbreidde om een breder repertoire aan te kunnen, over een eigen speellocatie op de Overtoomseweg. Gedurende deze periode werd wel twee keer verhuisd. Eerst speelden ze ‘voorbij Bramenburg’ (niet zover van de stad), vervolgens (vermoedelijk vanaf 6 mei 1761) op een onbekende locatie verder van de stad gelegen (mogelijk het terrein van De Rob), tenslotte (vanaf 22 januari 1762) op de definitieve plek, achter Nieuw Roosendaal (of de Vauxhall, waar de theatergeschiedenis op de Overtoomseweg in 1750 was begonnen). Sieur Frédéric speelde in deze tijd het nieuwe Franse opéra-comique-repertoire van Duni, Philidor en Monsigny en oogstte met zijn optredens veel lof. Niettemin hief hij zijn troep op na de afsluitende voorstelling op 23 maart 1763, met *On ne s’avise jamais de tout* (Monsigny), *Le cadu dupé* (Monsigny) en *Annette et Lubin* (Blaise).

Sieur Frédéric’s troep reisde deze jaren regelmatig door de Republiek. Optredens zijn bekend in Haarlem, Leiden, Den Haag en Utrecht en zelfs in een verder gelegen plaats als Vlissingen. In 1763 ging het gezin Frederik naar Frankrijk, alwaar de dochters hun loopbaan voortzetten.

Van 1 november 1759 tot 1 mei 1760 werden in Den Haag Italiaanse opera’s gegeven door een troep onder leiding van Girolamo D’Angiolo. Hij speelde in een tent aan de Wagenstraat en ontving zelfs een abonnement van f2000 van het hof. In deze periode bracht hij onder meer *I portentosi effetti della madre natura* van Giuseppe Scarlatti (libretto: Goldoni; 1752) op de planken, op 1 maart 1760, de verjaardag van prinses Carolina, enkele dagen vóór haar huwelijk met Carel Christiaan van Nassau Weilburg. In 1760 werd verlenging van de toestemming om te spelen echter geweigerd. Voorzover bekend is D’Angiolo niet in Amsterdam opgetreden, een uitzondering onder de troepen.

De opera-impresario Dominico de Amicis (of: D’Amicis) volgde de beproefde route Parijs (1758), Brussel en Antwerpen (1759-1760), Republiek (1760-1761), Engeland en Ierland (1762-1763). Hij speelde vermoedelijk reeds op de Amsterdamse Schouwburg tijdens het begin van het zomerreces van 1760 (mei), maar gegevens zijn schaars. Later in mei trad hij op in Den Haag. In ieder geval speelde hij tijdens het seizoen 1760-1761 op dinsdagavond in de Amsterdamse Schouwburg, maar weer zijn inlichtingen schaars. De Amicis’ dochter Anna Lucia (1733c-1816) was de ster van het gezelschap. Onder de zangers bevond zich ook Giovanni Battista Zingoni, die in 1763 of 1764 de troep verliet en zich te Den Haag vestigde. De Amicis zorgde voor een zogenaamd ‘kabaal’ door op 31 maart 1761 de zangeres Angiola Davia het optreden te weigeren vanwege het verzuimen van repetities. Het rumoer van haar fans en vereerders tijdens de voorstelling noodzaakte een voortijdig einde van de voorstelling. Zoals in die tijd te doen gebruikelijk, was het kabaal aanleiding tot een pamflettenoorlog tussen voor- en tegenstanders van beide partijen. Het kabaal heeft vermoedelijk mede ertoe bijgedragen dat De Amicis aan het einde van het seizoen moest stoppen. Het door hem op de planken gebrachte repertoire wacht nog op identificatie, maar bevat tenminste twee nieuwe of recente opera’s van Zingoni: *Zenobia* en *La finta sposa*.

Op 3, 10, 24 november en 1 december 1761 werd er door de ‘kinderen van Monsieur Bruyère’ Franse opéra-comique gegeven op de Amsterdamse Schouwburg, in maart-april 1762 door een Italiaanse troep onder leiding van Mauro Gurrini. Bruyères troep is duidelijk een imitatie van die van Sieur Frédéric; zijn repertoire beperkte

zich tot de allereenvoudigste stukken: *La servante maîtresse* en *Bajocco et Serpilla*. Over deze troep is verder niets bekend. Gurrini had vanaf december 1761 tot zijn ‘Amsterdamse tijd’ in het Koudenburg-theater in Haarlem gespeeld, waar hij ook logeerde. Zijn repertoire is even onduidelijk als dat van De Amicis, met dat verschil dat, terwijl De Amicis’ troep hogelijk werd geprezen, Gurrini weinig lof oogstte, al was het maar vanwege zijn zwangere vrouw Rosa in prima-donna-rollen en de naar verluidt slechte uitspraak van het Italiaans door zijn zangers.

Wat betreft het westen van de Republiek kwam in 1762 de periode van de reizende Franse en Italiaanse gezelschappen, die vanaf 1750 het Nederlandse operaleven hadden beheerst, ten einde. Maastricht heeft wat dit betreft een wat afwijkende geschiedenis. Gedurende de gehele eerste helft van de achttiende eeuw passeren hier reizende Franse troepen, die dikwijls opéra-comique brengen in de zin van blijspel met liederen. In december 1764 verscheen het echtpaar Vascor, dat intermezzi als *Bajocco et Serpilla* en *La servante maîtresse* in het Frans bracht. Een Italiaanse troep trad in september 1765 op. Wie de directie voerde is niet bekend. De belangrijkste zangeres is Regina Mingotti geboren Valentin (1722-1808), weduwe van de opera-impresario Pietro Mingotti. De troep bracht intermezzi in het Italiaans: *La servante padrona* (Pergolesi), *Orazio* (Auletta) en *Don Trastullo* (Jommelli). In 1769 traden er diverse Franse gezelschappen op, die de relatief nieuwe opéra-comique van Duni, Monsigny en Philidor brengen, tot en met *Le Huron* van Grétry.

Het is nu tijd om een blik te werpen op twee Vlaamse en een Duits reizend operagezelschap. Eén van de Vlaamse en het Duitse hebben door langdurig en regelmatig spel meer voor het Nederlandse operaleven betekend dan de genoemde doorgaans vrij vluchtige gezelschappen die tot nu toe zijn besproken.

De beroemdste operatroep uit de tweede helft van de achttiende eeuw in Nederlands perspectief is zeker de zogenaamde ‘Vlaamse opera’ van de gebroeders Neyts. Jacques-Toussaint Neyts (1727-1794) was afkomstig uit Brugge, waar hij met zijn broer Franciscus (François) Neyts (1719-1797) in 1756 een concert- en opera-onderneming stichtte, die vanaf 1758 tot 1780 vele malen de Republiek bereisde. Hun specialiteit was het brengen van Franse *opéras-comiques* in Nederlandse (Vlaamse) vertaling. De werkverdeling tussen de broers is niet helemaal duidelijk. In ieder geval tekende Jacques-Toussaint voor de libretti, terwijl hij ook als zanger wordt genoemd. De zakelijke aspecten (toestemmingen, vergunningen en inschrijvingen) staan altijd op naam van François, die naar verluidt ook de muzikale leiding had. Jacques-Toussaints echtgenote Isabelle Stasinon zong de vrouwelijke hoofdrollen. Naast Isabelle was er de zangeres Annette Voisin, terwijl Dirk Sardet de belangrijkste zanger was.

Vele jaren toerde de troep van Neyts door de Republiek, het eerst in 1758, toen onder meer Breda, Amsterdam, Leiden en Delft werden aangedaan. In 1760 speelde de troep onder meer in Breda, Haarlem, Leiden, Rotterdam, Utrecht en Den Haag, in welke laatste plaats het echtpaar Carel Christiaan en Carolina van Nassau Weilburg (op 30.8) een voorstelling bezocht. Onduidelijk is het of Neyts ’s winters in Brugge bleef spelen nadat hij in 1758 begint met toeren. In 1761 speelde hij in Leiden (voorjaar) en Nijmegen (september, kermis), in 1762 in Zwolle, in 1762, 1768 en 1771 in Den Haag, in 1762, 1764, 1768, 1769 en 1770 in Leiden, later in de jaren-1760 ook weer in Haarlem. In Amsterdam speelde Neyts voor het eerst relatief laat, in 1768 en 1769, beide jaren op de Schouwburg. Gedurende de zomer van 1770 [en 1771?] speelde hij in het theater aan de Overtoom.

In 1772 kreeg Neyts wederom toestemming om op de Schouwburg te spelen, helaas met het bekende dramatische gevolg: tijdens de tweede voorstelling, op 11 mei 1772, met *De qualyk bewaarde dogter* (Duni/Neyts naar Mme Favart&Santerre) en *De deserteur* (Monsigny/Neyts naar Mercier), brak er brand uit op het podium en brandde het schouwburggebouw geheel af. In het laatste stuk belandt de mannelijke hoofdrol (Alexis) in het gevang; hij was gedeserteerd uit het leger omdat hij (ten onrechte) meende dat zijn geliefde Louise hem ontrouw was. Om de duisternis in de kerker te verbeelden worden de kaarsen ter verlichting van

het toneel afgedekt. Eén van de kokers vatte vlam; een poging van een toneelknecht om het vuur met water te blussen had een averechtse uitwerking: een steekvlam was het gevolg die het toneel in korte tijd in lichterlaaie zette, en in korte tijd het gehele gebouw. In de zaal brak paniek uit, toen iedereen tegelijk probeerde het gebouw te verlaten. Bezoekers van de galerijen moesten vanwege de gesloten deur naar de uitgang alternatieve vluchtroutes vinden. Het gebouw brandde volledig af: de vlammen verlichtten de stad en waren tot in de wijde omtrek zichtbaar. Achttien mensen kwamen om, waaronder de toneelmeester, de machinist en één van de zangers.

Na de Schouwburgbrand speelde Neyts enige maanden in Haarlem, daarna, van oktober 1772 tot april 1773, aan de Overtoom bij Amsterdam, vervolgens weer in Haarlem. Van oktober 1773 tot juli 1774 trad de troep op in een houten loods voor de in aanbouw zijnde nieuwe Schouwburg aan het Leidseplein in Amsterdam. Tegen het einde van deze periode liep echter de belangstelling voor de voorstellingen van de Vlaamse Opera terug. De Duitse reiziger Johann Friedrich Carl Grimm woonde de voorstelling van 19 mei 1774 bij:¹⁰

Das neue Komödienhaus ist noch nicht in dem Stande, dass es gebraucht werden könnte. Man hatte also einstweilen Eins aus Brettern, bey der Leydsche Porte aufgerichtet. Dieses und der buntgedruckte Komödienzettel brachten mir gleich ein übles Vorurtheil gegen die hiesige Bühne bey. Der Platz im Parterre, wo man sitzen könnte, und der so gut, wie in den Logen ist, kostet 1½ Gilder. Es solle eine Opera von Pergolese *Te Meid Meesteres*, und *Te Paardesmit* von Philidor *in nedertuysche Tal* aufgeführt worden. Die Anzahl der Zuschauer blieb unerwartet klein. Endlich fieng sich die Vorstellung an. Der Theaterputz war zwar so ziemlich; allein alles Uebrige so beschaffen, dass es keine halbe Stunde ausdauern konnte. Sprache, Declamation, Stimme, und jede Gebährde machte auf meine Sinne den ekelhaftesten Eindruck. Was die Schuld ist, weiss ich selbst nicht, vielleicht meine Unwissenheynt der Sprache, vielleicht ihre natürliche Unannehmlichkeit auf der Bühne, und zumal bey dem Singen. Wem die deutsche Schaupiele widern, den warne ich vor den holländische.

Het nieuwe theater is nog niet zover dat het kan worden gebruikt. Men heeft zolang een houten speelgelegenheid neergezet bij de Leidse Poort. Deze, én het bontgedrukte reclameblad wekten bij mij direct een slecht voorgevoel op over het toneel alhier. De plaats in de parterre, waar men kan zitten en die net zo goed is als die in de loges, kost 1½ gulden. Er zou een opera van Pergolesi, *De meid meesteres*, en één van Philidor, *De paardesmit*, worden opgevoerd. Het aantal toeschouwers bleef onverwacht laag. Tenslotte begon de voorstelling. De aankleding van het theater was wel zo goed, maar het overige was zodanig dat je het er geen half uur kon uithouden. De taal, de declamatie, de zang en elk gebaar maakten op mij de meest verschrikkelijke indruk. Wat de schuld daarvan is, weet ik zelf niet; misschien is het mijn onbekendheid met de taal, misschien is het zijn natuurlijke onaangenaamheid op het toneel, en vooral bij het zingen. Wie het Duitse toneel tegenstaat, die moet ik waarschuwen voor het Hollandse.

Wellicht was de voorstelling op 9 juli 1774, met *Zemire en Azor* (Grétry) en *De tuiniers* (Prudent), de laatste in Amsterdam gegeven voorstelling van Neyts.

In Utrecht trad Neyts na 1760 nog op in 1762, 1764 en 1768-1770, in Breda in 1763, in Maarssen (bij Utrecht) in 1769, 1770 en 1774. In 1779 vroeg hij het Haarlemse stadsbestuur om te zijnen voordele de voor theater gebruikte Stadsstalling te mogen afbreken zodat hijzelf aldaar een nieuw theater kan laten bouwen. Hij

¹⁰ J. Fr. C. Grimm, *Bemerkungen eines Reisenden* (Altenburg 1775-1781), III, pp. 330-340.

kreeg de gewenste toestemming. (Soortgelijke verzoeken gedaan aan de overheden van Delft en Utrecht waren afgewezen.) Het Haarlemse theater kwam inderdaad tot stand maar Neyts heeft het uitsluitend in het seizoen 1779-1780 bespeeld. In 1780 werd ook nog in Leeuwarden, Groningen en Arnhem opgetreden, maar mogelijk eerder concertant dan scenisch. Daarna moet Neyts zijn troep hebben ontbonden.

Het totale repertoire van Neyts omvat meer dan zestig opera's, allemaal Franse opéras-comiques, eerst vooral van componisten als Monsigny, Philidor en Duni, later ook van Dezède, Grétry, Gossec en Gluck, door Jacques-Toussaint Neyts van een Nederlandse tekst voorzien. Naar het zich laat aanzien speelt hij slechts één stuk op een origineel libretto en met originele muziek: *De sympathie*, met muziek van Johann August Just, hofmusicus te Den Haag. Het stuk ging op 21 februari 1774 in première in Amsterdam. Helaas is de muziek niet bewaard gebleven. Daarnaast zijn er twee stukken met weliswaar vertaalde libretti, maar met nieuwgecomponeerde muziek: *Het nachtgevecht, of De levende doden* met muziek van Adrien-Joseph van Helmont (1773; het libretto naar Dancourt's *Le combat nocturne, ou Les morts vivants*),¹¹ en *Ziste en Zeste, of De nieuwgetrouwde* op muziek van August Wilhelm Franz Mattern (1779; het libretto naar *Ziste et Zeste, ou Le nouveau marié*). *De koopman van Smyrna* is een Nederlandse (Vlaamse) bewerking van *Der Kaufmann von Smyrna* (naar Chamfort's *Le marchand de Smyrne*) met muziek van Johann August Just. De Duitse versie was door de troep van Abt en Schroeter in januari 1774 in première gebracht, een maand eerder dan Neyts zijn Vlaamse versie speelt.

Genoemde gegevens zijn verre van volledig. Het precieze komen en gaan van Neyts en zijn Vlaamse opera is pas sinds kort onderwerp van serieus onderzoek, evenals de samenstelling van zijn repertoire en zijn wijze van bewerken. Vermoedelijk leverde de troep voorstellingen van goede kwaliteit. Tegenover de zwak vertaalde libretti stelt de troep goede zangprestaties (met een karakteristieke Westvlaamse tongval die aandoenlijk werd gevonden), aantrekkelijk spel en een verzorgd decor. De troep heeft zich daarom in een duidelijke populariteit kunnen verheugen.

Gedurende enkele jaren heeft nog een tweede Vlaamse troep de Republiek bereisd, en wel de zogenaamde 'Brusselse operisten' van Ignaz Vitzthumb (1724-1816), muzikdirecteur van de Franstalige Brusselse Muntchouwburg in de jaren 1769-1777 en 1785-1786 en van 1786 tot 1791 hofkapelmeester in Brussel. In 1768 was Vitzthumb voor het eerst in de Republiek met een troep die opera in het Vlaams bracht. Op 9 mei vertoonde hij, in een tent op het Haagse Tournooiveld *De soldaat toveraar* (Philidor) en *De melkmeid* (Duni). In juni speelde hij voor het hof op het Loo, in juli in Utrecht. Vitzthumb was ook op reguliere basis actief op het gebied van in het Vlaams vertaalde opera, in de jaren 1775-1777 aan de Muntchouwburg in Brussel, waar hij naast de Franstalige troep een Vlaamstalig gezelschap opricht, dat voorstellingen gaf onder de benaming *Spectacles Nationaux*. Het gezelschap reisde ook, zowel in de Oostenrijkse Nederlanden (Mechelen, Antwerpen) als in de Republiek (Den Haag, Rotterdam). Daarna was Vitzthumb nog in de Republiek met zijn Franse troep van de Muntchouwburg. In de zomer van 1780 verzorgde hij met Julien, directeur van het Franse Theater in Den Haag, de zomeropvoeringen van Franse opera's in Amsterdam.

Tenslotte moet worden ingegaan op een Duitse toneel- en operatroep, en wel die van 'Abt en Schroeter,' die in de jaren 1772-1777 in een aantal plaatsen in de Republiek aanwijsbaar is. De 'Abt' van dit tweetal is de Duitse toneelspeler en -leider Carl Friedrich Abt (1743-1783); de identiteit van de 'Schroeter' is vooralsnog onduidelijk. [Misschien is het Friedrich Schröder [1744-1816]?] De troep - bekend als 'Hochdeutsche Schauspieler und Operisten' - speelde eerst in Den Haag, vanaf ergens in 1772 tot in juli 1774.¹² Speelplaats was de Nederlandse Schouwburg van Marten Corver aan de Assendelftstraat; in 1774 werd ook in een tent aan

11. Koogje 1995, p. 273 geeft het Franse stuk met muziek van "le Petit" op voor het Franse theater in Den Haag, voor 15 februari 1770, een benefietvoorstelling voor Petit. Als premièreplaats en jaar wordt Gent 1769 opgegeven.

12. De Smet 1973, pp. 48-50; Geelen 1747, pp. 15-21.

het Voorhout gespeeld. (Incidenteel trad de troep in deze periode ook in Utrecht, Haarlem en Amsterdam op.) In juli 1774 verhuisde de troep naar Amsterdam, waar men locaties benutte juist buiten het Amsterdamse stadsgebied, eerst bij Buiksloot (juli-augustus 1774), dan - voor bijna twee-en-een-half jaar, in de Diemermeer (31.8.1774-18.1.1777). (Gedurende onderbrekingen in deze speelperiode, 4.11.1775-30.1.1776 en 2.7-14.8.1776 speelde men elders, bijv. in juli 1776 in Utrecht.) Bijzonderheden over de bezetting van de troep zijn niet bekend, evenmin over de wijze van uitvoering. Alleen het repertoire blijkt duidelijk uit advertenties en bijvoorbeeld uit de verslagen in de (licht-raillerende) *Ryswykze Vrouwendaagze Courant* van 1774. Net als de Franse troepen speelde Abt's troep zowel gesproken toneel (treur- en blijspelen) als gezongen toneel (komische opera's). Onder het gezongen repertoire bevindt zich een aantal origineel-Duitse stukken (zgn. *Singspiele*), zoals *Die Jagd* van Johann Adam Hiller, *Die Apotheke* van Johann August Just en *Elysium* van Anton Schweitzer. Het grootste deel van het repertoire bestond echter uit naar het Duits vertaalde Franse opéras-comiques, enerzijds van de generatie van Monsigny, Philidor en Duni uit de jaren rond 1760, anderzijds, en vooral, de recentere werken van André Grétry.

De bijdragen van Just aan het repertoire van de troep Abt zijn interessant omdat het hier om bijdragen van eigen bodem gaat. Behalve de genoemde *Die Apotheke* (première 19 februari 1774 in het theater aan de Assendelftstraat te Den Haag; muziek verloren) is er ook *Der Kaufmann von Smyrna*, naar het bekende Franse toneelstuk van Chamfort op zijn naam. Neyts speelt dit stuk ook met zijn Vlaamse vertaling, maar naar het schijnt is de Duitse versie ouder. De première vond in 1773 plaats; de ouverture en wat verspreide aria's zijn uit deelpublicaties bekend.

Rond 1780 kwam het fenomeen van de buitenlandse reizende operatroepen in de Republiek nagenoeg ten einde. In dat jaar trad in verschillende steden (Amsterdam, Leiden, Den Haag, Rotterdam) een kindertroep op die in 1775 geformeerd was door Antonio Bernardi, ná zijn directietijd in Maastricht. De troep omvat een kleine twintig zangers in de leeftijd van 9 tot 18. Ze voerden recente Franse opéras-comiques op, die van Grétry voorop. Het is de laatste buitenlandse troep van enige importantie die in de Republiek te aanschouwen was. Mogelijk is het de sterke ontwikkeling van het staande operatheater in Amsterdam geweest, die de komst van de troepen uit andere landen heeft afgeremd, dan wel heeft ontmoedigd.

Met het gegeven overzicht is de totale lijst van de reizende troepen echter zeker nog niet uitgeput. Als laatste in deze sectie noemen we nog de gelegenheidstroep onder leiding van Hermanus 's-Gravesande, vermoedelijk samengesteld uit spelers van de Amsterdamse Schouwburg, die in de zomer van 1794 in Buiksloot optrad. Op het repertoire stonden diverse oudere en nieuwere opera's, die in Nederlandse vertaling werden opgevoerd.

11.5 De oudste Nederlandse opera

De vraag welk muziekdramatisch werk aanspraak kan maken op het predikaat 'de oudste Nederlandse opera' is gemakkelijk gesteld, maar minder eenvoudig beantwoord, zo deze al kan worden beantwoord. Allereerst moet worden vastgesteld wat precies onder *opera* wordt verstaan en vervolgens wat we precies met *Nederlands* bedoelen. Het lijkt niet voldoende dat een bepaald werk in de eigen tijd opera werd genoemd, terwijl andersom werken die toen niet opera werden genoemd door ons misschien wel zonder reserve als zodanig zouden worden gekwalificeerd. Ook het 'Nederlandschap' van een werk behoeft enige omschrijving vooraf.

Maar als we de problemen rondom het opera- en het Nederlandschap naar eer en geweten hebben opgelost, komen er weer andere problemen die moeten worden opgelost voordat de titelvraag van deze paragraaf bevredigend kan worden beantwoord. Doet het er bijvoorbeeld toe of de componist een Nederlander was of niet? Moet het werk überhaupt zijn uitgevoerd, of is geschreven zijn alleen voldoende? Moet een opera

een componist hebben of rekenen we een stuk dat alleen maar gebruik maakt van bekende liedwijsjes ook mee? En hebben we iets aan een stuk als de muziek niet of niet volledig is overgeleverd, of zelfs de tekst niet? Laten we zien waar al deze overwegingen ons brengen. Allereerst het begrip opera.

Een geheel gezongen dramatisch werk in meerdere acten een opera noemen is geen probleem. Maar hoeveel kunnen we van dit concept afhalen en dan toch nog van opera spreken? Een zekere hoeveelheid gesproken woord zal aan het operakarakter niet echt afbreuk doen, maar het moet niet teveel zijn. Het spraakgebruik is in dit opzicht wat dubbelzinnig. De *opéra-comique* van de tweede helft van de achttiende eeuw bevat behoorlijk veel gesproken woord, terwijl vanaf de negentiende eeuw de lichtere opera met veel gesproken woord eerder *opérette* wordt genoemd dan opera. De *opéra-comique* van de eerste helft van de achttiende eeuw bestaat uit gesproken woord gelaardeerd met liedjes of airs, zoveel dat de adoptie van de genrebenaming een enigszins opzettelijk karikaturaal karakter heeft. Bij hoeveel tekst de grens tussen opera met gesproken woord en toneelstuk met gezongen gedeelten moet worden getrokken is onmogelijk objectief aan te geven. Wij zullen hier het vrij neutrale criterium hanteren dat bij een opera de muziek een essentieel onderdeel is dat niet kan worden gemist. In de praktijk zou dit criterium kunnen worden getoetst door het gedachtenexperiment uit te voeren of het mogelijk zou zijn een bepaald stuk geheel gesproken, gereciteerd of gedeclameerd uit te voeren. Als dat mogelijk is zonder het stuk duidelijk afbreuk te doen, dan zouden wij van een toneelstuk met gezongen elementen kunnen spreken. Ook als toneelstukken aanleiding hebben gegeven om er later muziek bij te schrijven zien we dat niet als aanleiding om in verband met de tekst al van opera te spreken. Alleen als de muziek essentieel is in de uitvoering, kan men in verband met de tekstversie al van opera of eventueel van zangspel spreken.

Kan een opera slechts één bedrijf hebben? Hoewel we bij het prototype van een opera toch graag meerdere bedrijven voor ons zien, leert de geschiedenis dat veel stukken van één bedrijf in de opera-annalen voorkomen. De eenakter heeft wel als beperking dat deze in een commerciële voorstelling nooit als enige kan worden gegeven. Desondanks kunnen we opera's in één bedrijf niet uitsluiten. In de praktijk zal blijken dat bij eenakters andere factoren een rol kunnen gaan spelen; vooral het dramatisch en/of verhalend karakter is dan bepalend.

Vervolgens moeten we ons gaan bezighouden met de vraag *wat géén opera is*. Voorbeelden van stukken die wij uitdrukkelijk als toneel met muziek willen bestempelen en niet als opera zijn bijvoorbeeld de vele toneelstukken met liederen en reien uit het begin van de zeventiende eeuw van bijvoorbeeld Hooft, Coster, Rodenburgh en Krul. In een wat latere periode geldt dat bijvoorbeeld de bewerkingen met zang, dans, kunst- en vliegwerken die Govert Bidloo maakt van Vondels *Phaëton* en *Salmoneus*, die in 1685 op de Amsterdamse schouwburgplanken kwamen. In de achttiende eeuw waren er eveneens tal van toneelstukken met zang en dans die wij buiten de definitie van opera willen houden. Maar op het gebied van de *opéra-comique* is er toch een continue overgang over een breed scala tussen de uitersten van een toneelstuk met een enkel liedje en/of dansje en een stuk met een substantieel bestanddeel van gecomponeerde muziek.

Niet moeilijk is het om werken die zichzelf al niet als opera maar bijvoorbeeld als divertissement afficheren uit te sluiten van het predicaat opera. Deze stukken kennen een aantal gezongen, gedanst en gespeelde scènes rond een bepaald thema, maar missen gewoonlijk een dramatisch plot of verhaal. Deze stukken nemen wel een plaats in in de geschiedenis van de Nederlandse theaternmuziek. Voorbeelden zijn *La fête sincère, ou Le grand spectacle brillant* van Jean-Benoît Leclair, in 1751 te Amsterdam (aan de Overtoomseweg) uitgevoerd ter gelegenheid van de veertigste verjaardag van Willem IV, *De juichende schouwburg* op tekst van Lucas Pater met muziek van Hendrik Chalon, in 1762 uitgevoerd op de Amsterdamse Schouwburg ter gelegenheid van het 125-jarig bestaan van de Schouwburg, en het Franstalige *Divertissement* van Johann Andreas Kauchlitz Colizzi voor de verjaring van Wilhelmina van Pruisen, gegeven Breda in 1792.

Deze lijn doortrekkende, houden we natuurlijk ook de talrijke pantomimes en balletten buiten de zoektocht naar de oudste Nederlandse opera, al kan hierin wel degelijk een dramatisch verhaal voorkomen en al kan er wel degelijk in worden gezongen. Maar de nadruk ligt bij het gedanst, niet bij het gezongene en gespeelde.

Er is een zekere categorie, die tussen het divertissement en de echte opera in staat, en dan moet worden gedacht aan korte gelegenheidsspelen, en korte stukken betiteld als zangspel, muziekspel, eventueel voorspel, inwijdingsspel, pastorale, herdersspel, kamerspel, enz. In het algemeen zijn deze werken niet als opera te beschouwen, ook al werden ze in hun eigen tijd wel eens als zodanig betiteld. Dan weer is het onduidelijk hoeveel er werd gezongen, dan weer of er werkelijk van een dramatische plot sprake is, dan weer lijkt het muzikale aandeel te perifeer om van opera te kunnen spreken. In het algemeen zal er niet ononderbroken zijn gezongen in deze stukken, terwijl de plot ten hoogste rudimentair van aard is.

De oudste voorbeelden van dit tussengener (de zingende kluchten uitgezonderd) stammen uit het laatste kwart van de zeventiende eeuw. Het oudste *geschreven* stuk is *De triompherende min* van Hacquart/Buysero, vervaardigd in 1678 ter gelegenheid van de Vrede van Nijmegen, maar nimmer opgevoerd. In de geschiedschrijving van de Nederlandse muziek tot nu toe is het vaak aangehaald als de oudste Nederlandse opera. In hetzelfde genre, maar *wel* uitgevoerd, valt *De opera onder de zinspreuk «Zonder spijs en wijn kan geen liefde zijn», of De opera van Ceres, Bacchus en Venus* van Schenck/Bidloo uit 1686. Beide stukken bestaan uit één bedrijf, hebben simpele mythologische gegevens. In beide gevallen is de tekst volledig, de muziek deels bewaard gebleven. Hetzelfde beeld geldt de andere korte zangspelen uit de decennia vóór en rond 1700. Uitvoeringsgegevens zijn vaker niet dan wel aanwezig. In alle gevallen is het predikaat ‘opera’ op zijn minst dubieus en is het waarschijnlijk beter dit niet van toepassing te verklaren.

Uit een latere periode stamt Colizzi’s *Bataafse veldvreugd*, in 1767 geschreven voor het huwelijk van stadhouder Willem V en prinses Wilhelmina van Pruisen. Ook hier lijkt het woord ‘opera’ niet geëigend.

Niet onder opera lijken te vallen stukken zoals *De orakelvaas* van Maurits van Hattum (1740: ‘kluchtige opera’), *De vlucht van Eneas* van Philip Frederik Lijnslager (1785: ‘treurspel in straatliedjes’) en verdere opera’s of toneelstukken van het vaudeville-genre of simpelweg ‘mêlé d’ariettes’ of dergelijke.

Ook Bartholomeus Ruloffs heeft ons nog een aantal Nederlandstalige stukken geleverd die met een overmaat aan goede wil nog wel als opera zouden kunnen worden beschouwd, maar eigenlijk toch eerder het karakter van een divertissement of zangspel hebben. De reeks begint met *Inwyding van den Amsterdamschen Schouwburg* (1774) en *De bruiloft van Kloris en Roosje* (?), van welke stukken tenminste nog muziek bewaard is gebleven. Van vier andere stukken, *De komst van Willem den Eersten, Prins van Oranje, te Leyden* (1780), *Het feest van Corali en Nelson* (1782; naspel bij *De edelmoedige vriendschap*), *De geveinsde zotheid door liefde* (1790) en *De twee standbeelden* (1798; tekst Pieter Pypers), is alleen de tekst bewaard gebleven. Ook Ruloff’s muziek bij Vondels *Jeptha* (1779) is verloren gegaan.

Na de afbakening van het begrip ‘opera’ moeten we ons bezighouden met het begrip ‘Nederlands.’ Wanneer is een opera Nederlands? Een Nederlandse tekst lijkt misschien een noodzakelijke voorwaarde, maar hoeft dit niet te zijn. Veel motetten, cantates en liederen in het Frans, Italiaans, Latijn, enz. zouden we moeiteloos als Nederlands kunnen accepteren, en waarom dan niet een opera in het Frans of Italiaans? Men denke ook aan het Nederlandse schooldrama in het Latijn. Daartegenover staat het argument dat de taal in een dramatisch werk een groter gewicht in de schaal legt dan bij een werk waar de muziek eerder voorop staat.

Franse en Italiaanse opera’s in Nederlandse vertaling lijken niet in aanmerking te kunnen komen voor het predikaat ‘Nederlandse opera.’ Niemand zou een opera van Grétry, Gluck of Mozart met Nederlandse tekst een Nederlandse opera noemen. Hiermee wordt wel meteen een omvangrijke categorie van werken terzijde geschoven, een categorie die vanaf 1758 (met de eerste Nederlandse voorstellingen van de Vlaamse opera van Neyts) een grote rol speelde in de Nederlandse operageschiedenis. Neyts’ vertaalwerk lijkt bovendien een

tweede niet-Nederlands aspect toe te voegen: zijn zijn vertalingen niet eerder Zuidelijk Nederlands of West-Vlaams dan Nederlands in de zin van de Republiek? Te proberen antwoord op deze vraag te geven leidt onherroepelijk tot een waaier van volgende vragen. We zouden bijvoorbeeld willen weten of Neyts' libretti uitsluitend of in de eerste plaats voor gebruik in de Republiek zijn vervaardigd en of ze al of niet in de Oostenrijkse Nederlanden zijn gebruikt. En wat te doen met Neyts' libretto *De sympathie*, door de Nederlandse componist van Duitse afkomst Just gecomponeerd en in Amsterdam in première gegaan?

Het antwoord op deze problematiek lijkt te zijn dat we ons in ieder geval kunnen beperken tot die libretti die van muziek voorzien zijn door componisten woonachtig in de Republiek en voor voorstellingen in de Republiek. Deze opvatting haalt *De koopman van Smyrna* van Just/Neyts (1774) en *De nieuwgetrouwden* van Mattern/Neyts (1779) binnen het bereik van de Nederlandse opera. Maar moeilijker wordt het met *Het nachtgevecht* van Van Helmont/Neyts (1773, naar *Le combat nocturne* van Dancourt), omdat Adrien-Joseph van Helmont een Zuid-Nederlander was, die weliswaar in de Republiek als zanger is opgetreden, maar als componist niet boven de categorie 'componerende bezoekers' uitkomt. Wanneer zijn compositie voor *Het nachtgevecht* speciaal voor uitvoeringen in de Republiek was geschreven, zou dit een argument zijn om ook dit werk als Nederlandse opera te beschouwen. Voorzover bekend is aan deze conditie voldaan, zodat we inderdaad *Het nachtgevecht* als Nederlands werk zullen beschouwen.

Het laatstbesproken geval wordt nog iets gecompliceerder als we de toonzetting van de Haagse Franse toneelspeler Le Petit van het Franse origineel voor het libretto van *Het nachtgevecht*, namelijk Dancourt's *Le combat nocturne*, meebeschouwen. Omdat de opera-annalen voor dit werk een Gentse première uit 1769 vermelden, beschouwen we Le Petit's versie *niet* als een Nederlandse opera.

In feite slaat *De sympathie*, op een origineel libretto van Neyts en muziek van Johann August Just, een goed figuur in onze zoektocht naar de oudste Nederlandse opera: het libretto is origineel Nederlandstalig en de muziek is gecomponeerd door een in Duitsland geboren componist, maar dan wel één die z'n gehele professionele loopbaan in de Republiek heeft doorgebracht. Het stuk is geschreven voor uitvoering in Amsterdam. We schrijven dan 1774. Helaas is van de muziek geen enkele noot bewaard gebleven.

In deze sfeer kunnen we nog een paar jaar in de tijd teruggaan en dan komen we bij *De dankbaare zoon* van Colizzi, volgens het bewaarde tekstboek een opera in twee bedrijven 'toegeweid aan 't Genootschap' [= 'Kunst wordt door arbeid verkregen'] te Leiden. Uitvoeringsgegevens ontbreken vooralsnog, terwijl ook de muziek verloren is gegaan.

Zetten we de speurtocht naar originele Nederlandse zangspelen voort, dan komen we terecht bij de nagenoeg onbekende componist Jean des Communes, die in de jaren-1780 in Leeuwarden een aantal Nederlandse zangspelen van eigen hand liet opvoeren. Nader onderzoek moet nog uitwijzen of we hier inderdaad van Nederlandse komische opera's kunnen spreken en niet eerder van toneelstukken met gezongen gedeelten. De familie van Des Communes kwam weliswaar uit de Oostenrijkse Nederlanden, maar hijzelf was reeds op het grondgebied van de Republiek geboren (Gouda) en moet dus als volle Nederlander meetellen.

Opera's op Italiaanse, Franse en Duitse tekst die geschreven zijn in een Nederlandse context, door een componist die op dat moment hier werkzaam was voor een uitvoering op een Nederlandse speelvloer beschouwen we als Nederlands, hoewel minder Nederlands dan wanneer de tekst ook nog Nederlands was. In deze categorie is er een voorbeeld dat ons ver terugbrengt in de Nederlandse operageschiedenis, namelijk *La fatica d'Ercole per Deianira*, door Pietro Antonio Fiocco bewerkt naar Pietro Andrea Ziani voor de Strycker-opera in Amsterdam in 1680. In het voorjaar van 1681 wordt deze gevolgd door een analoge bewerking van Domenico Freschi's *Helena rapita da Paride*. Hoewel Fiocco's verblijf in de Republiek ten hoogste marginaal is geweest, is de muziek zonder meer voor een Nederlands theater geschreven. Deze categorie van werken is voor de tweede helft van de achttiende eeuw beslist niet van verwaarloosbare omvang.

Wanneer we het ‘componimento drammatico a 3 voci’ met de titel *Il Palladio conservato* van Francesca Cuzzoni, die voor de uitgave ervan op 29 maart 1742 octrooi bij de Staten van Holland aanvraag, maar waarover verder niets bekend is, buitensluiten, opent Santo Lapis met *L’infelice avventurato* van 1755 de rij van voorbeelden uit de tweede helft van de achttiende eeuw; helaas is noch partituur noch libretto bewaard gebleven. Van Giovanni Battista Zingoni’s *Zenobia* en *La finta sposa* zijn geen oudere opvoeringen bekend dan die van De Amici’s troep (waar Zingoni in zong) in Amsterdam in achtereenvolgens 1760 en 1761. In de vroege jaren-1760 schreef Zingoni nog twee Franse opera’s voor het Franse Theater in Den Haag: *Les passetemps de l’amour* en *Démocrite*. Van deze opera’s zijn echter niet meer dan fragmenten bewaard gebleven. Helemaal niets is bewaard van Friedrich Schwindl’s *L’astronome* en *La soirée des boulevards*, in 1771 in het Franse Theater van Den Haag opgevoerd.

De rij wordt voortgezet door enkele Duitse stukken, door Johann August Just gecomponeerd voor de troep van Abt en Schroeter: *Der Kaufmann von Smyrna* (1774) en *Die Apotheke* (1774). Helaas zijn van de muziek van *Der Kaufmann*, welk stuk al eerder genoemd is vanwege Neyts’ vertaling, slechts fragmenten bewaard gebleven, van *Die Apotheke* in het geheel niets. Op Just’s naam staan nog enkele andere Duitse *Singspiele*, maar het is niet bekend of deze ooit in de Republiek zijn opgevoerd. Maar, zoals al gezegd: de vraag is of het een argument moet zijn in onze discussie.

Een zeker aantal Franse stukken wordt op Nederlandse bodem geschreven gedurende de jaren 1777-1790. Voor het Franse theater in Maastricht kunnen acht originele producties worden opgesomd uit de jaren 1777-1782, van componisten als Antoine Duboulay, Franciscus Leonardus Rouwyzer en Othon Vandenbroeck. Uit de jaren 1779-1790 stammen tenminste vijf originele Haagse producties, vier van de hand van Colizzi (van *Le droit d’ânesse* uit 1779 tot *Les dieux au village* van 1790), benevens Meissners *L’heureuse révolution* uit 1788. Van sommige van deze stukken zijn de volledige partituren bewaard gebleven. De veilingcatalogus van Colizzi’s inboedel vermeldt nog de namen van de opera’s *Les plaisirs de la jeunesse*, *Rodrigue et Séraphine* en *La maladie par amour*. Nadere gegevens over ontstaans- en opvoeringsgeschiedenis ontbreken echter vooralsnog.

Hoever zijn we nu gekomen met onze zoektocht naar de oudste Nederlandse opera? Als we alle criteria scherp opvatten, dan komen we niet zo ver. Geen enkel stuk uit de tijd van de Republiek is er dat tegelijk aan alle aangescherpte criteria kan voldoen: Nederlands libretto, Nederlandse componist, Nederlandse première, meer dan efemere tekstinhoud en bewaard gebleven partituur.¹³

Als we alleen het criterium van beschikbaarheid van tekst en muziek loslaten komen de Nederlandse komische opera’s van Just, Van Helmont en Mattern in beeld, met alleen het taalcriterium losgelaten de Franse komische opera’s van Colizzi, en eventueel de fragmentarisch overleverde Franse komische opera’s van Zingoni. Het loslaten van beide criteria (Nederlandse taal en beschikbaarheid) samen voegen Fiocco’s *Helena*, de stukken van Lapis, Zingoni, Schwindl, nog andere van Colizzi, alsmede de Maastrichter stukken van Rouwyzer, Duboulay en Vandenbroeck aan het Nederlandse repertoire toe.

Als we ermee akkoord gaan om ook de zangspelen uit het laatste kwart van de zeventiende eeuw als opera te betitelen, dan komen we uit bij Hacquart’s *De triomferende min* als oudste opera (1678) als we het uitgevoerd-zijn niet belangrijk vinden. Hechten we daar wel aan, dan moeten we Schenck’s *Opera van Bacchus, Ceres en Venus* de oudste noemen (1686). We kunnen nog wel verder in de tijd teruggaan, maar dan moeten we toneelstukjes met liederen als een soort vóór-vorm van de *opéra-comique* beschouwen of anders de zingende klucht. Deze stap gaat wellicht te ver.

13. Gek genoeg zijn het de Leeuwarder zangspelen van Jean des Communes die mogelijk aan genoemde criteria voldoen. Het gaat om de zangspelen *Het melkmeisje van Bercy* en *Het dorp in het gebergte*, vermoedelijk van rond 1790. Het is niet bekend waar de partituren zich thans bevinden.

Om kort te gaan, de vraag naar de oudste Nederlandse opera is niet eenduidig te beantwoorden. Het antwoord hangt af van welke criteria men noodzakelijk en voldoende vindt om van een Nederlandse opera te spreken. En het blijkt dat alle criteria afzonderlijk of in combinatie wat losjes moeten worden gehanteerd om überhaupt stukken te vinden die de criteria passeren. Met deze soepele interpretatie houden we desondanks een marge van ongeveer een eeuw — afhankelijk van welke soepelheid we toepassen —, te weten de ruime eeuw van Hacquarts *De triomferende min* van 1678 tot Colizzi's *Les dieux au village* van 1790.

Om een opera te vinden die in alle opzichten aan het Nederlanderschap en aan het moderne operaconcept voldoet moeten we naar de negentiende eeuw gaan. *Saffo* van Johannes Bernardus van Bree (1801-1857), op tekst van Jacob van Lennep, uit 1834, lijkt voorlopig de beste kandidaat. Maar zelfs aan deze keus kleeft nog een onvolkomenheid: de partituur is niet volledig bewaard. Twee andere theatrale producten van Van Bree vallen af vanwege andere 'tekortkomingen': *Neemt u in acht* (1826, tekst H.J. Foppe) omdat dit stuk is geclassificeerd als operette en *Le bandit* (1835, tekst Theaulon) vanwege de Franse tekst. De zoektocht gaat dus nog even door.

Misschien is de vraag naar de oudste Nederlandse opera verkeerd. Uiteindelijk is dit een vraag naar een individueel geval en dit kan zowel een incident zijn geweest als het begin van een korte of langere traditie. Veel belangrijker is toch de vraag of er wel Nederlandse operatradities zijn geweest en met name of er Nederlandse operagenres of operasubgenres zijn geweest, liefst van meer dan incidentele betekenis. Deze laatste vraag kan positief worden beantwoord, zij het met een zekere bescheidenheid. In het totaal kunnen vier operagenres met hun bijbehorende tradities worden onderscheiden, waarbij ik een genre c.q. traditie opvat als een reeks van gelijksoortige stukken waarbij de latere zijn geschreven als een voortzetting of ontwikkeling van de eerdere.

De oudste operatraditie is dan het zangspel van de late zeventiende eeuw, van Hacquart, Schenck, De Konink en Anders, en mogelijk nog anderen. Dan springen we naar de tweede helft van de achttiende eeuw waarin we in heel bescheiden mate navolgingen zien van de Franse opéra-comique (Zingoni, Schwindl, Colizzi, Maastricht; tweede Nederlandse operatraditie) en in de derde plaats het in Nederland gecomponeerde Duitse Singspiel (Just; derde traditie). Een corresponderend Nederlands genre komt op de vierde plaats, zo klein van omvang dat het vooralsnog naamloos is, als men de veel ruimere term zangspel niet wil toepassen; ik doel hier op de Nederlandse pendant van wat elders *opera buffa*, *opéra-comique* of *Singspiel* heet: de Nederlandstalige zangspelen van Just, Mattern en Des Communes. Gedeeltelijk zijn er ook overgangen naar het divertissement, zowel in het Franse als in het Nederlandse deel van deze tradities. Fiocco's *Helena rapita da Paride* als oudste Italiaanse *opera seria* van Nederlandse bodem en Lapis' *L'infelice avventurato* als dito Italiaanse *opera buffa* lijken incidenten te zijn geweest.

De operageschiedenis van de Nederlandse Republiek in de striktere zin van het woord is er vooral een van buitenlandse operatradities, vanaf het eerste begin in 1677, met Lully's *Isis*, tot aan het bittere einde in 1794, met de Nederlandse première van Mozart's *Don Giovanni*.
