

De vestiging van opera als kunstvorm

De absurditeit van opera

Er is geen kunstvorm die zozeer het stigma van absurditeit heeft moeten dragen als opera. Het idee dat de fundamentele principes ervan onzinnig zijn loopt als een rode draad door haar geschiedenis. Zo achtte de Franse schrijver Saint-Evremond (1610-1703) al in de begintijd van de opera dat de regel om 'heel het stuk vanaf het begin tot het eind te zingen, zozeer tegen de natuur was', dat 'zijn verbeelding erdoor gekwetst werd' (III, 150-151):

'Kan men zich voorstellen dat een meester zijn knecht zingend roept of een boodschap geeft? dat vrienden elkaar zingend confidenties doen? dat men in een raad zingend overlegt? dat men de orders die men geeft met gezang uitdrukt? en dat men mensen in een gevecht met degenstoten en speren op melodieuze wijze doodt?'

In het dagelijks leven zou dit inderdaad nauwelijks voorstelbaar zijn. Toch delen over het algemeen weinig toeschouwers Saint-Evremonds gevoel dat hun verbeelding gekwetst wordt wanneer deze evenementen in een opera plaats vinden. Niet omdat zij minder gevoelig zijn, maar omdat zij geleerd hebben handelingen op het toneel vanuit een ander perspectief te bezien dan gebeurtenissen buiten het theater. Opera heeft haar eigen conventies, die hun schijnbare onzinnigheid verliezen wanneer zij eenmaal geaccepteerd worden.

In dat opzicht is opera niet uniek. Alle kunstvormen zijn gebaseerd op conventies, ook al worden deze soms nauwelijks meer als zodanig onderkend. Zo is het in Westerse samenlevingen bijna vanzelfsprekend dat schilders driedimensionale voorwerpen in twee dimensies weergeven of dat tekenaars het kleurenspectrum tot zwart en wit reduceren.

Deze conventies lijken 'natuurlijk' omdat mensen in Westerse samenlevingen er vanaf hun geboorte dagelijks mee geconfronteerd worden. Dit geldt niet voor de principes waarop opera gebaseerd is. Ook in andere opzichten vallen deze minder gemakkelijk te aanvaarden. Zij vallen immers nauwelijks te verenigen met het idee dat eeuwenlang een van de fundamentele principes van de esthetica vormde en dat nog steeds met het

‘gezonde verstand’ overeenstemt, namelijk dat kunst eigenlijk een ‘imitatie van de natuur’ zou moeten zijn.

Desondanks heeft opera een min of meer zelfstandige plaats op het terrein van de kunsten verworven en bezit zij zelfs een redelijk hoge, zij het niet onomstreden positie in de artistieke hiërarchie. Opera heeft deze positie kunnen veroveren omdat de conventies waarop zij gebaseerd is inmiddels geen werkelijke belemmering meer vormen om haar als kunstvorm serieus te nemen. Hoe deze conventies aanvaard zijn, vormt dan ook een van voornaamste aspecten van de vraag hoe opera zich geleidelijk gevestigd heeft.

Het Griekse voorbeeld

De eerste theoretische principes van wat tot opera zou uitgroeien werden aan het eind van de zestiende eeuw geformuleerd in de Florentijnse *Camerate* van graaf De' Bardi en graaf Corsi. Dit waren een soort intellectuele genootschappen, waarin allerlei belangrijke wetenschappelijke en artistieke onderwerpen behandeld werden. Hun activiteiten vielen in een tijd die achteraf als een van de meest revolutionaire periodes uit de geschiedenis van de westerse samenleving zou gelden. Een van de vele veranderingen die daarbij plaats vonden was dat culturele uitingen als wetenschap, kunst of religie zich steeds duidelijker van elkaar begonnen te differentiëren. Daarmee werden de voorwaarden geschapen voor de ontwikkeling van nieuwe kunstvormen met een veel prestigieuzer karakter dan de artistieke uitingen van voorheen, die gewoonlijk een duidelijke concrete functie vervulden of voornamelijk als divertissement werden beschouwd. Ook de eerste aanzetten tot wat opera zou worden kunnen daartoe worden gerekend.

Zoals Panofsky (1962, 127-128) en Gombrich (1966, 1-10) hebben aangegeven was deze vorming van ‘hogere’ kunsten nauw verbonden met de ontwikkeling van de wetenschap en het is dan ook meer dan alleen maar toeval dat een van de geestelijke vaders van de opera, Vincenzo Galileï, de biologische vader was van Galileo Galileï, de man die geldt als de voornaamste grondlegger van de principes waarop de moderne natuurwetenschappen gebaseerd zijn. In deze hechte verstrengeling van kunst en wetenschap past ook het principe dat de waarde van artistieke uitingen in belangrijke mate werd afgemeten aan de mate waarin zij aansloten bij de ontwikkeling van een intellectuelere visie op de werkelijkheid: zij konden alleen serieus worden genomen wanneer zij ‘het redelijke’ verstand bevredigden. Tegelijkertijd fungeerden zij echter ook als een soort complement

op de 'verzakelijking' die deze intellectuele visie impliceerde, wat er toe leidde dat geëist werd dat zij 'de passies' dienden op te wekken, een kwestie die in het laatste kwart van de zestiende eeuw in het middelpunt van de intellectuele belangstelling stond (Palisca 1994, 419).

In die tijd meende men over het algemeen dat poëzie en de beeldende kunsten, de meest prestigieuze artistieke vormen van die tijd, veel beter aan deze eisen voldeden dan muziek of theater. De leden van de *Camerate* deelden deze mening en vroegen zich af hoe deze situatie veranderd kon worden (Bardi 1634, 143-144). Zoals in die tijd gebruikelijk was, zochten zij de oplossing voor het probleem in de oudheid. Daarbij baseerden zij zich vooral op het werk van de Italiaanse geleerde Girolamo Mei, die tot de conclusie was gekomen dat Griekse tragedies zoveel indruk hadden kunnen maken omdat zij in hun geheel gezongen werden. Een dergelijke uitvoeringspraktijk leek op het eerste gezicht in strijd met het klassieke principe dat kunst een nabootsende functie bezit, een stelregel die ook door de leden van de *Camerate* werd onderschreven. Maar dat was niet het geval. De 'natuur' die kunstenaars dienden te imiteren moest volgens de filosofen van die tijd immers niet verward worden met de onmiddellijk waarneembare 'werkelijkheid', maar kwam overeen met de diepere waarheid die achter de verschijnselen schuil ging (Caccini 1602, 46).

Muzikale voorbeelden van de wijze waarop de Griekse tragedies uitgevoerd zouden zijn, waren niet bewaard gebleven en konden daarom niet worden nagevolgd. Bovendien waren de leden van de *Camerata* er van overtuigd dat de muziek uit hun eigen tijd te onvolkomen was om een vergelijkbaar effect teweeg te brengen (Bardi 1634, 144). Toch telden zij onder hun tijdgenoten componisten als Sweelinck, Thomas Tallis, Gesualdo, Orlando di Lasso en Palestrina. Deze bezitten nog steeds een enorme reputatie als grootmeesters van de polyfonie, maar dit was een genre waar de leden van de *Camerata* zeer weinig waardering voor hadden. Hun voornaamste bedenking was dat woorden in meerstemmige muziek onverstaanbaar waren, waardoor 'alleen de zinnen bekoord konden worden, terwijl het verstand en het gevoel niet beroerd werden', zoals Vincenzo Galilei (1582), de belangrijkste musicologische theoreticus van de *Camerata de' Bardi*, het formuleerde. Om de mogelijkheden van muziek ten volle te realiseren, moesten componisten de 'ideeën en gevoelens van de tekst' imiteren, en wel op zo'n manier dat zij 'de affecten van de ziel' beroerden (Caccini 1602, 45-47).

Om dit doel te bereiken, ontwikkelden zij als alternatief voor de polyfonie een nieuwe muzikale stijl waarbij een solozanger alleen maar door betrekkelijk eenvoudige akkoorden begeleid werd. Deze stijl, die de Griekse term monodie kreeg, hield volgens Jacopo Peri (1600, 109) het

midden tussen 'gewoon praten' (*parlar ordinario*) en een 'gezongen melodie' (*melodia del cantare*).

Voor zover valt na te gaan was Vincenzo Galilei de eerste die de principes van deze nieuwe muzikale stijl toepaste (Bardi 1634, 144). Hij beperkte zich echter tot enkele simpele melodieën en ondernam geen poging om ze op een tragedie of ander toneelwerk toe te passen. De dichter Rinuccini en de zanger-componist Jacopo Peri waren de eersten die zich daar wel aan waagden en tussen 1594 en 1597 schreven zij de 'fabel' *Dafne*. Dit werk, waarvan alleen maar een paar fragmenten bewaard zijn gebleven, geldt als de eerste opera, al is het niet zeker of het inderdaad op toneel werd uitgevoerd. Wel was dit het geval met het volgende werk van Peri en Rinuccini, *Euridice* (1600). De première ervan vond plaats in het huis van graaf Jacopo Corsi, die het vervolgens ter gelegenheid van de feestelijkheden rond het huwelijk van Maria de' Medici en Hendrik IV nog eens in een kleine zaal van het Pitti-paleis liet opvoeren.

Volgens tijdgenoten was de opvoering geen onverdeeld succes. Sommige toeschouwers vonden haar 'saai', terwijl zij volgens andere aanwezigen 'de geest en de zinnen' juist veel plezier verschaften (Palisca 1994, 431-451). In geen van de getuigenissen die bewaard zijn gebleven, wordt de 'absurditeit' van de nieuwe kunstvorm bekritiseerd. Wat daar ongetwijfeld toe bijdroeg was dat de conventies al bij voorbaat gelegitimeerd waren doordat zij als reconstructie van de uitvoeringspraktijk van Griekse tragedies golden. De zangers stelden bovendien geen personen uit de eigen tijd en samenleving voor. Van hen zou het '*parlar cantando*' ongetwijfeld volkomen ongeloofwaardig hebben geschienen. Dat gold nauwelijks voor de mythologische figuren die de toeschouwers te zien kregen en evenmin voor de herders die geheel anders werden voorgesteld dan 'de smerige en vulgaire kerels die op dat moment de beesten hoedden' (Doni 1639, II, 16) en op het Italiaanse toneel al veel langer zingend werden voorgesteld (Solerti 1903, 203; Pirota 1968, 80-81).

Van Monteverdi tot de opera seria

De leden van de *Camerata* zijn wel eens met Columbus vergeleken. Ook zij belandden zonder het te weten op een heel ander gebied dan waarnaar zij zochten en brachten een ontwikkeling op gang met consequenties die oneindig veel verder reikten dan zij hadden kunnen vermoeden. Sommige gevolgen van hun experiment begonnen zich al af te tekenen tijdens de tweede opvoering van *Euridice* die door de aanwezigheid van vele Italiaanse edelen een geheel ander karakter kreeg dan de première in het paleis

van graaf Bardi. Een van deze edelen was prins Francesco van Mantua, die enkele jaren later de dichter Striggio en de hofcomponist van de hertog, Claudio Monteverdi opdroeg, op om eveneens een drama over Orpheus te schrijven (Fenlon 1985, 261-262).

Ongetwijfeld hadden Monteverdi en Striggio kennis genomen van Peri's *Euridice*, die al in snel druk was verschenen. Maar zij maakten geen deel uit van een genootschap dat de uitvoeringspraktijk van Griekse tragedies wilde reconstrueren en maakten daarom uitgebreid gebruik van de muziek-dramatische middelen waarover Italiaanse componisten al lang voor de initiatieven van de Florentijnse *Camerata* beschikten en die Monteverdi (1601-1643, 36, 49) al eerder bij festiviteiten aan het hof had toegepast. Zo wijst Groult (1947, 61-63) erop dat de orkestratie van Monteverdi's *Orfeo* veel rijker is dan de simpele begeleiding in Peri's *Euridice* en sterk overeenkomt met de *intermedi*, de muziekdramatische intermezzo's in toneelstukken, waarin gewoonlijk een allegorie van de belangrijkste thema's uit de voorstelling uitgebeeld en gezongen werd.

Ook in andere opzichten week Monteverdi in zijn compositie af van het Florentijnse model. Zo liet hij de recitatieven, die vele van zijn tijdgenoten te eentonig vonden (Palisca 1994, 449; Doni 1639), voortdurend onderbreken door het orkest of het koor. Zelfs de voornaamste ontdekking van de Florentijnse *Camerata*, de monodie, die Peri tamelijk strikt toepaste, nam hij maar gedeeltelijk over. Zoals Nigel Fortune (1985, 183-186) schrijft, moet Monteverdi er zeer ambivalent tegenover hebben gestaan. In het begin van de zeventiende eeuw werd de monodie in Italië een ware rage. Niet alleen beroepsmusici, maar ook simpele muzikliefhebbers waagden zich tussen 1600 en 1635 met zoveel enthousiasme aan het componeren in de nieuwe stijl dat er honderden voorbeelden bewaard van zijn gebleven (Fortune 1985, 183-184). Ook Monteverdi, die aan de verlangens van zijn broodheren diende te voldoen, moet er vele geschreven hebben. Toch heeft hij er maar vier in druk laten verschijnen; de andere eenstemmige liederen die van hem bewaard zijn gebleven, werden door anderen gepubliceerd. Waarschijnlijk had Monteverdi maar weinig waardering voor de nieuwe stijl die zo eenvoudig was dat zij zelfs binnen het bereik van amateurs lag (Fortune 1985, 184). Peri en Caccini waren in de eerste plaats zangers en eigenlijk niet meer dan gelegenhedencomponisten. Maar Monteverdi dankte zijn reputatie aan zijn polyfone madrigalen, die technische vaardigheden vereisten waar alleen een geschoold musicus over kon beschikken. Om zijn vakmanschap te tonen nam hij dan ook vele meerstemmige passages en koren in zijn *Orfeo* op.

Monteverdi's ambivalente houding tegenover de nieuwe stijl betekende niet dat hij de voornaamste doeleinden van de Florentijnse *Camerata*

afwees. Ook hij was ervan overtuigd dat 'alle goede muziek ten doel had de ziel in beroering te brengen' (1638, i) en geloofde dat de woorden 'de meesteres en niet de dienaar van de harmonie' moesten zijn. Maar hij was het er zeker niet mee eens dat de monodie de logische consequentie van deze principes vormde. Volgens hem kon hetzelfde doel ook met andere muzikale middelen bereikt worden. Zo rekende hij de polyfone composities van Gesualdo en Giaches de Werth ook tot de nieuwe expressieve stijl (X, 70). Hetzelfde gold voor zijn eigen meerstemmige madrigalen, waarin hij om een maximale uitdrukking van de tekst te bereiken, dissonanten gebruikte die volledig in strijd waren met de klassieke regels van de polyfonisten (Palisca 1994, 54-87). Monteverdi's opvattingen blijken ook duidelijk uit de manier waarop hij het beroemde *Lamento* uit zijn opera *Arianna* gebruikte. Zijn collega Marco de Gagliano (1608) meende dat deze passage, die door tijdgenoten talloze malen geïmiteerd werd, op 'zo'n exquisite wijze' gecomponeerd was, dat hij 'met waarheid kon verzekeren dat de kwaliteit van de muziek uit de oudheid tot nieuw leven was gekomen, omdat het hele theater zichtbaar tot tranen toe ontroerd was' (Gagliano, in Solerti 1969). Ook zelf beschouwde Monteverdi (1601-1643, 410), zoals hij in 1633 in een brief aan Doni schreef, het als een voorbeeld van 'de natuurlijke wijze van imiteren'. Toch zou hij het in 1613 niet in zijn oorspronkelijke eenstemmige vorm publiceren, maar bewerkt als vijfstemmig madrigaal.

Ook in ander opzichten ging Monteverdi veel verder dan het Florentijnse model. Peri en Caccini hadden de zanger Orpheus niet alleen als mannelijke hoofdpersoon gekozen omdat hij als symbool voor de macht van de muziek gold, maar ook om het 'zingend spreken' op het toneel voor hun publiek aanvaardbaarder te maken. Dezelfde overwegingen speelden voor Monteverdi ongetwijfeld eveneens een rol, maar hij maakte er veel meer gebruik van dan zijn voorgangers. Zijn Orpheus was geen simpele zanger, maar een virtuoos die een aantal passages moest zingen die de grenzen van het *parlar cantando* verre overschreden en niet of nauwelijks verschilden van wat later opera-aria's genoemd zou worden (Fenlon 1985, 275).

De eerste twee uitvoeringen van Monteverdi's *Orfeo* werden gegeven voor de *Accademia degl'Invaghiti*, een aristocratisch genootschap dat zich voornamelijk bezig hield met ridderlijke ceremonies, redenaarskunst en poëzie (Fenlon 1985, 262). Zij was nauw aan het hof verbonden en haar beschermheer was Francesco Gonzaga, de troonopvolger van het hertogdom Mantua. De hertog woonde de voorstellingen zelf bij en was voldoende onder de indruk om ter gelegenheid van een zeer belangrijk bezoek van Hertog Carlo Emanuele van Savoie een derde uitvoering te organiseren (Fenlon 1985, 275-276).

De gepubliceerde partituur van *Orfeo* bevat een ander einde dan het oorspronkelijke libretto van Striggio en er wordt algemeen aangenomen dat deze versie aan de eisen van de derde voorstelling is aangepast. Daarmee zou Monteverdi het Florentijnse model nog verder uitbreiden.

Evenals Peri's *Dafne* en *Euridice* waren de eerste uitvoeringen van Monteverdi's *Orfeo* bestemd voor een klein, gecultiveerd publiek. De voorstelling die de hertog liet organiseren had een geheel andere functie en zou een belangrijke sociale gebeurtenis worden. Daarom maakte Monteverdi uitgebreid gebruik van de theatermachinerieën waarover het hof van Mantua beschikte, en veranderde het slot van het werk in een spectaculaire scène, waarin Apollo uit de hemel neerdaalde om zich te ontfermen over Orpheus met wie hij vervolgens weer opsteeg.

Niet alleen in Mantua, maar ook in andere Italiaanse steden werden opera's al snel niet meer opgevoerd voor een kleine kring van intellectuelen, maar voor een groter publiek naast edelen ook aanzienlijke burgers omvatte. Vanaf dat moment vond het model van Peri in zijn oorspronkelijke vorm nog maar zeer weinig navolging. Zelfs in Florence werd het nauwelijks meer toegepast (Groult 1947, 59). Vooral in Rome, Venetië en Napels, die in chronologische volgorde de belangrijkste Italiaanse operacentra van de zeventiende eeuw werden, zouden de spectaculaire theatrale mogelijkheden die Monteverdi al met de tweede versie van *Orfeo* had aangegeven, zo veel verder worden ontwikkeld dat zij in vele gevallen tot de belangrijkste functie van de nieuwe kunstvorm uitgroeiden. Zo werden tijdens de Barbarini-paus Urbanus VIII Romeinse opera's sociale gelegenheden waar de meest vooraanstaande families hun macht en rijkdom toonden en hun gasten vermaakten met een schouwspel dat nauwelijks meer enige gelijkenis vertoonde met het idee van de Griekse tragedie. In Venetië, waar vanaf 1637 adellijke families opera met zoveel succes commercieel begonnen te exploiteren dat er tot het eind van de eeuw altijd minstens vier theaters in bedrijf waren, zorgden geraffineerde machinerieën voor spectaculaire scènes en decorwisselingen. Door het publieke karakter werd de artistieke functie van operahuizen geleidelijk steeds meer naar de achtergrond verschoven: de loges werden voor vele edelen een tweede huis, waar zij elkaar ontmoetten en via een subtiel tekensysteem contacten konden onderhouden met de buitenlandse ambassadeurs waarmee het hun verboden was te spreken (Wosthorne 1954, 11-12).

Naarmate de functies van opera uitbreidden en commerciële overwegingen een grotere rol begonnen te spelen, werd de dramatische continuïteit steeds meer opgeofferd aan spectaculaire scènes. Deze ontwikkeling bereikte haar voorlopige hoogtepunt in Napels met de *opera seria*, een genre dat ver van de oorspronkelijk Florentijnse idealen stond. Zo werd de handeling

voortdurend onderbroken door aria's, waarin de woorden nauwelijks meer een zelfstandige rol speelden en geheel ondergeschikt waren aan de muziek, waarmee de grote castratenzangers gelegenheid kregen om hun virtuositeit te etaleren (Groult 1947, 179-226).

Vanuit de grote Italiaanse operacentra werd de nieuwe kunstvorm over heel Europa verspreid. In verschillende landen, zoals Engeland en Duitsland, ontstond een soort nationale scholen, maar meestal van korte duur. Vanaf het begin van de achttiende eeuw werden deze vrijwel overal verdrongen door de in het Italiaans gezongen *opera seria*. De belangrijkste uitzondering was Frankrijk, waar zich in het laatste kwart van de zeventiende eeuw een eigen stijl ontwikkelde waarin andere mogelijkheden van de nieuwe kunstvorm werden geëxploreerd. Voor een deel droegen deze een duidelijk politiek karakter en waren in dat opzicht nauw verbonden met de centralisering van de Franse staat in de zeventiende eeuw. Tegelijkertijd sloten zij in andere opzichten echter veel nauwer aan bij de idealen van de Florentijnse *Camerata* dan de stilistische principes die zich in de Italiaanse opera hadden ontwikkeld.

De eerste opera's in Frankrijk

De eerste steden buiten Italië waar opera doordrong waren Salzburg (1618), Wenen (1626), Dresden (1627), Praag (1627) en Warschau (1628). Het zou tot 1645 duren voor er ook in Parijs een opvoering plaats vond, wat gezien de nauwe banden tussen de Franse en Italiaanse hoven verrassend laat lijkt. De voornaamste reden was dat in Frankrijk al in de zestiende eeuw een functioneel equivalent voor opera's was ontwikkeld. In de meeste Europese steden waren de eerste opera's hoofse divertissementen, die plaats vonden ter gelegenheid van feestelijke ceremonies, zoals vorstelijke huwelijken en kroningsplechtigheden. In Frankrijk werd deze plaats ingenomen door de hofballetten, die bovendien min of meer dezelfde artistieke functies vervulden.

De ontstaansgeschiedenis van deze *ballets de cour* vertoont opvallende overeenkomsten met de ontwikkeling van de opera. Net als in Italië vormde de vraag hoe de uitdrukkingsmogelijkheden van de kunsten konden worden uitgebreid, een van de problemen waarover in intellectuele kringen veel gediscussieerd werd. Dit gold met name voor Ronsard, Baïf en de andere dichters van de Pléiade, die evenals de leden van de Florentijnse *Camerata* naar een herleving van de principes van de Griekse oudheid streefden (Yates 1947, 45-46). Vanaf 1567 begon Baïf te experimenteren met nieuwe versvormen die door hofcomponisten als Courville en Claude

Le Jeune op muziek werden gezet en tot een nieuwe muzikale stijl leidde, de *musique mesurée*, die minder radicaal was dan de monodie, maar waarin de verstaanbaarheid van de woorden eveneens prioriteit had (Yates 1947, 52-56).

Dankzij de nauwe banden tussen de kring rond Baif en het hof werd de nieuwe stijl intensief toegepast op de muzikale onderdelen van de divertissementen, zoals de dramatische balletten, waarvoor Baif nieuwe dansritmes ontwierp om ze met de begeleidende muziek overeen te laten stemmen.

Tijdens de regering van Hendrik IV (1594-1610) en Lodewijk XIII (1610-1643) kwamen deze dramatische hofballetten, waarbij niet alleen hovelingen en buitenlandse ambassadeurs, maar ook Parijzenaars werden toegelaten, tot grote bloei. Een van de redenen daarvoor was dat zij een belangrijke politieke functie vervulden. Alle allegorische figuren, koren, coupletten, decors en *entrées*, waaraan de koning en zijn familie gewoonlijk zelf deelnamen, waren er in principe op gericht de glorie van de monarchie en de vorst uit te beelden of te symboliseren. De weelde die daarbij geëtaleerd werd, moest Franse burgers en vreemdelingen er bovendien van overtuigen dat Frankrijk na de crisis van de godsdienstoorlogen weer over een enorme macht en rijkdom beschikte (Isherwood 1973, 791-113).

Lodewijk XIII hechtte te veel waarde aan de balletten om zich voor een vergelijkbaar spektakel als de opera te interesseren. Pas na zijn dood werd deze nieuwe kunstvorm in Frankrijk geïntroduceerd. Initiatiefnemer was kardinaal Mazarin, die in zijn Romeinse tijd als intendant van kardinaal Antonio Barbarini nauw betrokken was geweest bij het organiseren van operavoorstellingen. Deze dienden voornamelijk om een bijdrage te leveren aan het prestige van de machtige Barbarini-familie en Mazarin hoopte met zijn initiatieven op dezelfde wijze de luister van het Franse hof te vergroten. Dit gold speciaal voor de opera die naar aanleiding van het huwelijk van Lodewijk XIV en de Spaanse infante zou worden opgevoerd. Om 'Europa te verblinden' spendeerde Mazarin fabelachtige sommen, liet de beste zangers en decorateurs uit Italië komen en lokte zelfs de oude Cavalli, leerling van Monteverdi en de beroemdste operacomponist van zijn tijd, naar Parijs om voor de gelegenheid een nieuw werk te schrijven (Solnon 1987, 229). Ondanks al deze voorbereidingen werd de voorstelling zo koel ontvangen dat Cavalli diep gegriefd naar Venetië terugkeerde. De enige onderdelen die het publiek wist te appreciëren, waren de spectaculaire decorwisselingen en de balletten, waaraan Lodewijk en zijn bruid zelf deelnamen. Deze waren echter niet door Cavalli gecomponeerd, maar door de jonge hofcomponist Jean-Baptiste Lully, die zijn positie daardoor aanzienlijk wist te versterken.

Na dit échec zou het vele jaren duren voordat er in Frankrijk opnieuw een Italiaanse opera opgevoerd werd. Lodewijk XIV was een nog enthousiaster danser dan zijn vader en in de eerste jaren van zijn regering beleefden de hofballetten een nieuwe bloeiperiode. Het gevolg was dat de eerste pogingen tot de ontwikkeling van een franstalige opera niet aan het hof, maar in particuliere huizen plaatsvonden.

Het belangrijkste experiment werd ondernomen door de dichter Perrin die in 1659 in het buitenverblijf van de goudsmid van de koning een opvoering van een pastorale organiseerde. De gebeurtenis trok zoveel aandacht dat er op verzoek van Mazarin een speciale voorstelling aan het hof in Vincennes plaats vond.

Mazarin had het onervaren Franse publiek met zijn Italiaanse operaopvoeringen een model gepresenteerd dat in de tientallen jaren die sinds Peri's *Dafne* verstreken waren, reeds een betrekkelijk hoog ontwikkeld stadium had bereikt en daarom vreemd en absurd leek. Perrin maakte deze fout niet en dankte zijn succes aan de ingenieuze wijze waarop hij zijn opera tot de meest elementaire elementen reduceerde en van de heersende conventies gebruik wist te maken. Het besluit om voor een pastorale te kiezen was daarom een logische keus, omdat het in Frankrijk net als in Italië al min of meer traditie was om herders zingend ten tonele te voeren. Of zoals de muzikleraar in Molière's *le Bourgeois Gentilhomme* (1670) aan Monsieur Jourdain uitlegt:

'Wanneer men personen in muziek moet laten spreken, is het om reden van waarschijnlijkheid het beste dit in een herdersspel te doen. Zang is in alle tijden voor herders bestemd; en het is in een dialoog nauwelijks natuurlijk dat vorsten of burgers hun passies bezingen.' (Acte I, scène ii)

Een ander voordeel van de pastorale-vorm was dat deze volgens de regels van het Franse theater nauwelijks enige dramatische structuur hoefde te bezitten. Daardoor kon Perrin (1659, 108) 'elke serieuze redenering en zelfs elke intrige' bewust vermijden. Dit gaf hem gelegenheid de recitatieven tot een minimum te reduceren en zich te beperken tot scènes die geschikt waren om elementaire emoties als 'vreugde, droefheid, jaloezie en wanhoop' uit te drukken.

Tragédie en musique

Na het succes van zijn pastorale had Perrin met de componist Cambert op verzoek van Mazarin een tweede *comédie en musique* geschreven. Door de

dood van de kardinaal was Perrin er niet in geslaagd om deze aan het hof te laten opvoeren en kwam zijn droom om een Franse opera te lanceren voorlopig tot een einde. In 1669 ondernam hij een nieuwe poging en wendde zich tot Colbert met het plan een *Académie de Poésie et de Musique* op te richten 'om de regels van deze voor de vooruitgang en de verzoening van Poëzie en muziek zo nuttige kunst (i.e. opera) te onderzoeken en vast te stellen'. Volgens Perrin paste het niet 'bij de roem van de koning en van Frankrijk om te verdragen dat een natie die op alle andere plaatsen zegeviert, wat de competentie van de twee kunsten poëzie en muziek betreft, door buitenlanders wordt overwonnen' (De la Gorce 1992, 14-15).

Dit waren krachtige argumenten. Allereerst was de verspreiding van de Italiaanse opera over het grootste deel van Europa volledig in strijd met Lodewijks streven naar een Franse suprematie op elk gebied. Bovendien paste Perrins plan in het streven van Colbert om in navolging van zijn voorgangers Richelieu en Mazarin de Franse kunsten en wetenschappen te stimuleren, centraliseren en reglementeren. Academies voor taal en letterkunde (de *Académie Française*; 1635), schilder- en beeldhouwkunst (1648), dans (1661) en wetenschap (1666) waren al opgericht; een academie voor architectuur (1671) zou spoedig volgen.

Colbert nam Perrins voorstel snel over en in juni 1669 werd uit naam van de koning een *Académie de Musique* opgericht, waarbij Perrin voor twaalf jaar het alleenrecht kreeg om opera's in publiek te laten opvoeren. Perrin opende zijn nieuwe theater in 1671 met de pastorale *Pomone* die hij ook ditmaal door Cambert op muziek liet zetten. Het Parijse publiek liep storm en het werk haalde niet minder dan 146 opvoeringen (De la Gorce 1992, 21). Toch was niet iedereen even enthousiast. Aan het hof werd het werk tamelijk lauw ontvangen, terwijl het in artistiek opzicht zo weinig beduidend werd geacht dat de *Mercure* in haar verslag de namen van Perrin en Cambert niet eens noemde en alleen melding maakte van markies Sourdéac, die de decors en machines had geconstrueerd.

Ondanks het commerciële succes van *Pomone* raakte Perrin zo diep in de schulden dat hij tenslotte gegijzeld werd. Lully, die inmiddels intendant van de koninklijke muziek was geworden, wist daar handig gebruik van te maken en haalde Perrin over hem het opera-privilege te verkopen. Te beginnen met Charles Perrault hebben vele auteurs Lully's geslaagde coup aan duistere machinaties toegeschreven (1696-1700, 221-223), maar uit zijn correspondentie blijkt duidelijk dat hij de instructies van Colbert volgde (Isherwood 1973, 181).

Het argument waarmee Lodewijk Lully's privilege bevestigde, namelijk dat Perrins 'inspanningen en zorgen (...) onze intentie niet geheel ver-

vulden', wijst er duidelijk op dat het hem en Colbert zeker niet ongelegen kwam dat de directie van de opera in andere handen kwam. Zij moeten hebben ingezien dat de nieuwe kunstvorm een zeer bescheiden status zou krijgen, zolang zij vertegenwoordigd werd door de simpele pastorales van Perrin en Cambert. Net als Perrin (1659, 108) beschouwde Colbert opera ongetwijfeld als een vorm van theater en het sprak dan ook vanzelf dat hij *Pomone* met dezelfde criteria beoordeelde als een toneelstuk. Vanuit dat standpunt kon hij het genre dat Perrin gekozen had alleen maar als een onbeduidend en bovendien verouderd genre beschouwen. Tijdens de jaren dat de delen van d'Urfé's uiterst populaire herdersroman *Astrée* verschenen, werden vele pastorales op het toneel opgevoerd. Maar nadat Richelieu door zijn protectie krachtige impulsen aan het Franse theater had gegeven en schrijvers als Corneille, Scudéry en Rotrou nieuwe maatstaven aan de dramatische structuur en intellectuele inhoud van toneelstukken hadden gesteld, verloren zij hun aantrekkingskracht zo snel dat zij na 1635 nog maar zelden werden opgevoerd (Scherer 1976, 459). Om de Franse opera een leidende positie in Europa te bezorgen was een veel ambitieuzer benadering nodig dan de aanpak van Perrin en Colbert achtte daar ongetwijfeld niemand beter toe in staat dan Lully. Allereerst was deze de beroemdste componist van Frankrijk en bezat dankzij zijn functie als intendant van de koninklijke muziek bovendien nauwe betrekkingen met het hof. Daarnaast beschikte hij dankzij de muzikale scènes die hij voor Molière's komedies had gecomponeerd, over een uitgebreide theatrale ervaring.

Lully verkreeg zijn privilege in 1672 zo kort voor het begin van het seizoen dat hij gedwongen was om zijn theater net als Perrin te openen met een pastorale, die grotendeels samengesteld was uit scènes van de *comédie-ballets* die hij met Molière had geschreven. Pas met zijn tweede opera deed hij een serieuzer poging om Colberts ideaal te verwezenlijken. Ditmaal schreef hij een opera die hij modelleerde naar het genre dat als de 'nobelste' theatervorm werd beschouwd (Chapelain 129-130) en die hij dan ook een *tragédie en musique* noemde. Als librettist engageerde hij Philippe Quinault, een van de succesvolste toneelschrijvers van Frankrijk. Op aanraden van Colbert liet deze zich voor de keuze van de onderwerpen van zijn libretto's adviseren door de *Académie des Inscriptions et belles Lettres*. Deze onderafdeling van de *Académie Française* hield zich voornamelijk bezig met de decoraties van het paleis in Versailles en alle andere artistieke activiteiten die tot het glorieuze imago van de koning moesten bijdragen. De leden van deze academie, waartoe schrijvers als Charles Perrault en Boileau behoorden, waren daarom de aangewezen personen om te bepalen hoe ook opera kon bijdragen tot de luister van Frankrijk. De

onderwerpen die zij suggereerden waren meestal uit de Griekse mythologie afkomstig en behandelden thema's die Lodewijk buitengewoon dierbaar waren, zoals glorie, roem en heroïek (Fajon 1984, 5-6). Lully en Quinault kozen er drie van en legden deze vervolgens voor aan de koning. Nadat deze zijn keuze had gemaakt en Quinault zijn tekst had geschreven, brachten de *académiciens* daar zo nodig nog enkele wijzigingen in aan (Maury 1864, 11-12). Het is dan ook geen wonder dat de opera's van Lully sterke gelijkenis vertonen met de decoraties in Versailles en dat dezelfde Griekse goden, allegorische figuren en mythologische helden waarmee Lebrun Lodewijks nieuwe residentie decoreerde ook op het Franse zeventiende eeuwse operatoneel werden uitgebeeld (Isherwood 1973, 169).

Omdat de waarde van een kunstwerk in de zeventiende eeuw nog in sterke mate door de aard van het onderwerp en de inhoud werd afgemeten, verleende de keuze van deze gekanoniseerde onderwerpen en de wijze waarop zij werden uitgebeeld, Lully's opera's het 'verheven' karakter dat Colbert er van verlangde.

La vray-semblance

De ambities die Lully voor zijn creaties koesterde, stelden hem voor het probleem dat Perrin en Cambert had weten te omzeilen: de vraag hoe hij de fundamentele principes van de voor Frankrijk nog zo nieuwe kunstvorm bij het publiek aanvaard konden krijgen. Om als *tragédies en musique* serieus te worden genomen, was hij bovendien gedwongen om rekening te houden met de conventies van de tragedies die in het gesproken theater werden opgevoerd, omdat zijn potentiële publiek, zowel aan het hof als in de hoofdstad, daarmee volledig vertrouwd was.

De voornaamste maatstaf waarmee deze conventies beoordeeld werd was afgezien van de 'betamelijkheid' (*la bienséance*) die in de loop van de zeventiende eeuw steeds strikter werd, 'het waar-schijnen' (*la vray-semblance*) (Corneille 1660, I, 48). In het begin van de zeventiende eeuw, toen het toneel nog als plat vertier beschouwd werd, speelde deze eis nauwelijks een rol en ook later hoefden komedies, farces of pastorales daar in feite niet aan te voldoen. Maar nadat het Franse theater vanaf 1630 grondig hervormd werd en intellectuelen in Frankrijk net als in Italië naar een kunstvorm zochten waarbij niet alleen de 'zinnen', maar ook 'het verstand' bevredigd werd, werd de illusie van werkelijkheid voor de 'nobelste' vormen van toneel als absolute noodzaak gezien. Deze eis ging zover dat toneelschrijvers zelfs tot een zekere mate van historische accuratesse werden gedwongen. Racine voelde zich dan ook verplicht om de vrijheden

die hij zich om dramatische redenen veroorloofde in de voorwoorden van zijn tragedies altijd uitgebreid te rechtvaardigen.

Toch was de eis van *vray-semblance* minder strikt dan op het eerste gezicht leek. Weliswaar was het volgens Abbé d'Aubignac (1657, 38), een van de eerste belangrijke Franse theoretici van het toneel, noodzakelijk dat toneelschrijvers 'alle handelingen, gesprekken en incidenten componeerden, alsof ze echt gebeurd waren', maar dat sloot 'dingen die van nature onmogelijk waren' op zich zelf niet uit. Deze konden immers 'door de goddelijke macht of door magie' voortgebracht worden. Volgens Aubignac (1657, 77) verleende het 'wonderbaarlijke' element dat daarmee verbonden was, de gebeurtenissen op het toneel zelfs een nog 'edeler' karakter.

Lully en Quinault maakten dankbaar gebruik van deze mogelijkheid. Zij hielden zich zo strikt mogelijk aan de eisen tot *bienséance* en *vray-semblance* en om de zo invloedrijke intellectuelen te behagen ondernamen zij zelfs verschillende pogingen om andere belangrijke regels van de Franse tragedies, zoals de eenheid van tijd en handeling toe passen (aan de eenheid van plaats werd minder waarde gehecht). Tegelijkertijd gaven zij het 'wonderbaarlijke' een zo belangrijke plaats in hun werken dat Franse intellectuelen tot diep in de achttiende eeuw het als het voornaamste element beschouwden dat opera's van komedies en tragedies onderscheidde (Perrault 1688, 55; Cahusac 1754, III, 64-65). Lully en Quinault konden daar in twee opzichten van profiteren. In de eerste plaats gaf het hun ruimschoots aanleiding voor vele spectaculaire decorwisselingen en *coups de théâtre* die in de zeventiende eeuw een van de voornaamste attracties van het theater vormden en waarin Lully's opera's dankzij het engageren van beroemde Italiaanse ontwerpers in excelleerden. In de tweede plaats maakte het 'wonderbaarlijke' element het ook 'waarschijnlijker' dat de mythische personages die daaraan verbonden waren, hun tekst zongen en niet spraken, zoals Cahusac (1754, III, 65, 71) constateerde.

Uiteraard was dit nog niet voldoende om het idee van *vray-semblance* geen geweld aan te doen, vooral niet omdat het Franse publiek bijna even weinig vertrouwd was met opera als de Florentijnse hovelingen die de voorstelling van Peri's *Euridice* bijwoonden. Om dat probleem op te lossen paste Lully dezelfde methode toe als de pioniers van de opera, namelijk door het gebruik van het *parlar cantando*, het zingend spreken. De vocale gedeeltes van zijn opera's bestonden dan ook grotendeels uit recitatieven. Vooral in zijn eerste opera's gingen deze alleen maar af en toe over in korte *airs*. De meest melodieuze stukken van zijn opera's waren de instrumentale balletscènes die in elk bedrijf voorkwamen. Pas in zijn latere werk, toen zijn publiek - en ook hijzelf - met de muziekdramatische conventies vertrouwdwerd raakte, kregen zijn recitatieven een welluidender

karakter en begonnen zijn *airs* een belangrijker plaats in te nemen, ook al bleven zij ver verwijderd van de spectaculaire aria's die Italiaanse componisten in hun opera's opnamen (De la Laurencie 1919, 154).

Omdat de verstaanbaarheid van de tekst duidelijk prioriteit had, bleef zijn muziek uiterst simpel, waarbij hij zijn spaarzame versieringen grotendeels beperkte tot woorden die extra nadruk moesten krijgen of tot de passages die door figuren als Apollo, nymfen of gratiën werden gezongen (De la Laurencie 1919, 186-187). Om dezelfde reden paste hij zo weinig contrapunt toe, dat hij zelfs in zijn duetten en trio's meerstemmigheid zoveel mogelijk vermeed (De la Laurencie 1919, 189, 195-200).

Evenals alle componisten van zijn tijd streefde Lully naar het uitdrukken van emoties. Daarin was hij zo'n meester dat de Kerk opera nog gevaarlijker achtte dan toneel. Uit diverse bronnen blijkt ook dat zijn toeschouwers vaak tot tranen toe ontroerd waren (Sévigéné, I, 674). Net als Monteverdi's *Arianna* golden zijn opera's voor velen als een bewijs dat de moderne tijd de vergelijking met de klassieke oudheid niet meer hoefde te vrez (Cahusac 1754, 48; Schneider 1982, 279; Isherwood 1973, 37).

Toch maakte Lully voor de dramatische uitdrukking van zijn werken minder van muzikale middelen gebruik dan de voornaamste Italiaanse componisten van zijn tijd. Zoals Charles Rosen (1975, 23) schrijft is 'het primaire middel tot muzikale expressie' in westerse muziek de dissonant, waar zelfs rythme, toonkleur of accent aan ondergeschikt zijn. Dissonanten hoeven niet op te treden wanneer twee of meer noten tegelijk worden gespeeld; het zijn alle noten die in de traditionele westerse muziek nooit als eindnoten kunnen worden gebruikt, maar door een consonant moeten worden 'opgelost'. Zolang dat nog niet gebeurt is roept dat bij luisteraars een bepaalde spanning op. Deze kan alleen tijdelijk worden opgeheven door naar een andere toonaard te moduleren, waarbij het overgangsmoment een speciaal dramatisch en expressief effect kan hebben.

Welke noten als dissonant of consonant gelden en in welke mate, ligt allerminst vast en is sociaal en historisch bepaald. Sommige intervallen en akkoorden die in de middeleeuwen als dissonant golden, worden nu als consonant beschouwd. Dissonanten kunnen daarom alleen expressieve werking uitoefenen op luisteraars die al of niet bewust met de geldende regels vertrouwd zijn. In dat opzicht was het Franse operapubliek veel minder gecultiveerd dan het Italiaanse, dat in de meeste grote steden al jarenlang kennis had kunnen nemen van het nieuwe dramatische muzikale idioom dat zich sinds de revolutionaire expressieve stijl van Monteverdi had ontwikkeld (zie Palisca 1994, 54-87) en sommige motieven bijna automatisch met bepaalde emoties of andere elementen associeerde.

Deze ontwikkelingen waren in 1673 nog nauwelijks tot Frankrijk doorgedrongen. De culturele uitwisseling tussen beide landen was lang niet zo intens als in de zestiende eeuw, en geen van de vooraanstaande Franse componisten had in Italië gestudeerd, behalve Marc-Antoine Charpentier, wiens gebruik van dissonanten in zijn opera *Médée* hem dan ook de kwalificatie 'hard en barbaars' opleverde (Milliot 1991, 193). De dramatische expressie van hun muziek was in vele opzichten dan ook nog betrekkelijk onderontwikkeld. Lully, die in Florence geboren was, was zeer goed op de hoogte van de Italiaanse muziek en schreef bij bepaalde gelegenheden zelfs in de Italiaanse stijl. Maar hij wist hoever de muzikale eruditie van zijn publiek reikte en behoeftte zich ervoor om al te gecompliceerde muziek te schrijven. Hij was uiterst spaarzaam in het gebruik van dissonanten en toonde zich in harmonisch opzicht zeer weinig avontuurlijk (Laurencie 1919, 199-201). De eentonigheid van zijn muziek trachtte hij vooral door ritmische variaties te doorbreken en in zijn laatste opera's oogstte hij grote bewondering door af en toe hele taferelen tegen een achtergrond van gecompliceerde dansvormen als chaconnes en passacaglia's af te laten spelen. Ondanks dergelijke virtuoze passages valt niet te verwonderen dat latere generaties over het algemeen weinig waardering voor de muzikale inhoud van zijn opera's konden opbrengen. Zo bekende Philippe Herreweghe tijdens de promotiecampagne voor de door hem gedirigeerde opname van *Armide* dat hij Lully's hele oeuvre 'voor twee maten Purcell cadeau zou doen' (*Gramophone*, 8/93, 9).

Om zijn opera's met een minimum aan muzikale middelen toch zo veel mogelijk dramatische expressie te verlenen maakte Lully gebruik van een kunstvorm waarmee zijn publiek wel vertrouwd was, namelijk het theater. Volgens Lecercf (1704-1706, III, 188) modelleerde Lully zijn recitatieven naar de acteerstijl van het *Hôtel de Bourgogne*, waar hij elke stembuiging van de beroemde actrice Marie La Champmeslé noteerde. Of dat inderdaad het geval is, valt niet meer na te gaan. Het komt echter wel overeen met een van de voornaamste redenen waarom Lully's tijdgenoten hem zo bewonderden, namelijk het 'natuurlijke karakter' van zijn recitatieven waarop hij 'de juiste middenweg' wist te vinden tussen de 'primitiviteit' van zijn Franse voorgangers en de 'extravagantie' van Italiaanse operacomponisten (Raguenet 1702, 25; Titon du Tillet 1732, 163; Lecercf 1704-1706, III 92-93).

Operatheaters als sociale ontmoetingsplaats

Lully ontving geen subsidie en om zijn produktiekosten te dekken was hij net als opera-ondernemers in Italië of Engeland aangewezen op de recettes van de voorstellingen in zijn theater. Om geen verlies te lijden was hij daarom gedwongen om de gunst te verwerven van de Parijse burgerij, die de meeste plaatsen in het theater bezette. In financieel opzicht was hij echter ook afhankelijk van het hof, al was het alleen maar omdat de meeste loges in zijn theater voor de adel gereserveerd waren. Bovendien leverden opvoeringen in de koninklijke paleizen gewoonlijk aanzienlijke bedragen op. Ook in andere opzichten was Lully hecht aan het machtscentrum verbonden. De officiële benaming van zijn opera was *Académie Royale de la Musique* en zoals Perrin tot zijn schade had ondervonden, moest hij aan de doelstellingen ervan voldoen. Dat betekende dat Lully voor zijn beleid de goedkeuring van de koning en zijn adviseurs nodig had, wat hem tot op zekere hoogte ook afhankelijk maakte van het oordeel van de *çavans*, de specialisten, de intellectuelen, de critici, die vooral via de academies een belangrijke adviserende rol konden vervullen.

Lully was gedwongen zich op drie verschillende categorieën te richten en wist daar perfect aan te voldoen. Zijn belangrijkste toeschouwer, de koning, was zo verrukt over zijn werk dat hij openlijk verklaarde dat hij geen voorstelling zou missen als hij in Parijs resideerde (Sévigné, I, 643). Later liet hij de premières van nieuwe operas zo veel mogelijk plaats vinden in een van zijn paleizen, waar hij niet alleen alle voorstellingen bijwoonde, maar zelfs bij de meeste repetities aanwezig was.

De Parijzenaars waren minstens even enthousiast. Zelfs La Fontaine (1685, 617), die Lully zo haatte dat hij een satire over hem besloot met de verzuchting 'Heer, verlos ons van de Florentijn!', moest toegeven dat priesters, officieren, kooplieden of klerken geen bals en promenades meer bezochten, maar alleen nog naar de opera gingen. En zoals Lully met trots constateerde, werden zelfs in vaudevilles fragmenten uit zijn opera's gezongen.

De meeste tegenstanders van Lully maakten deel uit van intellectuele kringen. Geestelijken verkondigden de morele bezwaren van de Kerk, terwijl schrijvers als Boileau en La Fontaine (1685, 611-612) opera als een oneigenlijke combinatie van muziek en poëzie beschouwden. Toch telde Lully ook onder 'geleerden' bewonderaars. Zelfs Saint-Évremond zag hem in zijn tirade tegen opera als een gunstige uitzondering. Het belangrijkste was misschien wel dat Lully en Quinault in ieder geval voldoende serieus werden genomen om onderwerp van geleerde discussies te zijn. Zo brak al in 1674 een *querelle* uit over de merites van hun opera *Alceste*, waarbij

coryfeeën als Charles Perrault, Racine, Boileau en La Fontaine betrokken waren (Beaussant 1992, 542-555).

Na de dood van Lully (1687) werden de nauwe banden tussen de Franse opera en het hof grotendeels verbroken. Van zijn opvolgers slaagde alleen Destouches erin tussen 1697 en 1703 de premières van zijn werken in Versailles of Fontainebleau te laten plaats vinden, al was de koning daarbij niet altijd aanwezig (Fajon 1984, 179). Daarna werden er in Lodewijks residenties nog maar zelden opera's uitgevoerd en vonden bijna alle voorstellingen in Parijs plaats (Solnon 1987, 416-417).

Tegenstanders van Lully als La Fontaine (1685, 617) suggereerden dat Lully's succes zozeer van Lodewijks protectie afhankelijk was dat de stad en het hof hem de rug zouden toekeren wanneer hij deze verloor. Daar bleek geen sprake van te zijn. Het Parijse publiek bleef hem zo trouw dat Lully tot vijftig jaar na zijn dood verreweg de meest opgevoerde operacomponist van Frankrijk bleef (Fajon 1984). De hofadel liet hem evenmin in de steek. De maatregelen van de koning leidden er alleen maar toe dat vele edelen, waaronder de kroonprins, steeds vaker naar Parijs trokken om voorstellingen bij te wonen. Dit had een zeer belangrijk gevolg, namelijk dat Lully's theater de voornaamste plaats werd waar de adel en burgerij elkaar troffen.

Lodewijks tijdgenoten waren zich zeer goed bewust van deze dubbele functie van het theater (Saint-Simon, VI, 221) en maakten er vaak uitgebreid gebruik van. Zo meende Saint-Simon (I, 868) dat de zoon van Lodewijk zijn populariteit bij de Parijzenaars misschien wel voor een groot deel dankte aan zijn veelvuldig bezoek aan de opera. Het was ook daar dat de hertogin van Berry, de dochter van de regent, na de dood van Lodewijk XIV een vergeefse poging deed de vacante plaats van de koningin in de statushiërarchie in te nemen, toen zij in het amfitheater omringd door dertig hofdames op een verhoging plaats nam (Saint-Simon, VII, 319).

Naarmate deze sociale functie de artistieke betekenis van de voorstellingen steeds meer begon te overschaduwen, verloor de Franse opera veel van haar unieke karakter en onderging de ontwikkeling die ook elders viel waar te nemen. Want ook in andere Europese steden werden operatheaters in de tweede helft van de achttiende eeuw de sociale ontmoetingsplaatsen bij uitstek. Dit kwam ook tot uiting in de plaats die zij in het stadsbeeld begonnen in te nemen. Aanvankelijk waren het nauwelijks opvallende gebouwen in de huizenrij van een straat of een plein. In 1741 liet Frederik de Grote - die zelf libretto's schreef - het nieuwe Berlijnse operahuis echter op een aparte centrale plaats in de stad neerzetten, een voorrecht dat tot die tijd alleen voor een stadhuis, een kerk of een vorstelijke residentie was gereserveerd. Zijn voorbeeld werd al snel in andere steden gevolgd, zoals

in Metz (1752), Lyon (1754), Montpellier (1755), Nancy (1758) en Brest (1766) (Tidworth 1973, 101-105).

Toen de Parijse opera in 1763 door een brand werd verwoest, was het stadsbestuur aanvankelijk eveneens van plan het nieuwe theater op een voorname lokatie te situeren, namelijk de huidige Place de la Concorde. Het project stuitte echter op zoveel problemen dat men uiteindelijk toch besloot het weer op dezelfde plaats op te bouwen. De nieuwe constructie van het theater, dat in 1770 werd geopend, werd echter duidelijk afgestemd op de nieuwe functies die opera vervulde. Allereerst werd de capaciteit van de zaal belangrijk uitgebreid zodat zij anderhalf maal zoveel toeschouwers kon bevatten als daarvoor. De belangrijkste *nouveauté* was echter de constructie van een schitterende foyer, die volgens de *Mercur de France* 'bestemd was voor de liefhebbers die minder worden aangetrokken door de nieuwsgierigheid naar de voorstelling dan door het genoegen zich in een aangename kring te verenigen' (in Gourret 1685, 66).

De inrichting van de Italiaanse operahuizen was nog duidelijker aangepast aan de wensen van bezoekers die niet in de eerste plaats kwamen voor wat er op het toneel gebeurde. Zo bevatten de loges comfortabele stoelen en kaarttafeltjes. Tussen de loges waren meestal houten schotten aangebracht die de klanken van het orkest en de zangers dempten, waardoor de conversatie aanzienlijk vergemakkelijkt werd. Dat het sociale aspect voor velen de voornaamste aantrekkingskracht van operahuizen bood, lijdt geen twijfel. 'Het theater van de Scala is de salon van de stad', schreef Stendhal (1823, 6) bij voorbeeld over de Milanese opera. Vanaf 1800 werd het ook steeds gebruikelijker om de lichten in de zaal aan te laten, niet meer om de tekst van het libretto te volgen, zoals in de tijd van Peri en Lully, maar om te zien en gezien te worden.

Naar dramatische werkelijkheid

Door de veranderingen van de functie van de opera verloren verscheidene problemen waarmee Lully zich bij de vestiging van de nieuwe kunstvorm geconfronteerd zag, veel van hun betekenis. Zo maakten de toeschouwers voor wie de Parijse foyer bestemd was, zich ongetwijfeld weinig zorgen over de vraag in hoeverre componisten zich aan het principe van de drie eenheden of andere toneelregels hielden. Het accent van de voorstellingen die in de *Académie Royale de la musique* werden gehouden, verschoof duidelijk naar het divertissement-aspect. Nieuwe genres, zoals opera-balletten, heroïsche pastorales en komedies kregen een belangrijke plaats in het repertoire, terwijl de intriges van de tragedies vaak zo weinig dramatische

coherentie bezaten dat zij alleen maar aanleiding vormden voor spectaculaire scènes (Fajon 1984). Lully en Quinault hadden zich nog veel moeite gegeven om de balletten als logische onderdelen van de handeling te presenteren. Zoals Rousseau (1761, 206) opmerkte, beperkten hun opvolgers zich gewoonlijk tot enkele simpele clichés: 'als de vorst blij is, neemt men deel aan zijn blijdschap en danst; als hij droevig is, wil men hem opvrolijken en danst'.

Natuurlijk werden deze ontwikkelingen niet door iedereen met evenveel enthousiasme ontvangen. Behalve in enkele onafhankelijke Duitse steden, zoals Hamburg (Flaherty 1978), trok opera onder intellectuelen nergens zoveel aandacht als in Frankrijk en bleef zij de hele achttiende eeuw onderwerp van discussie, waaraan mensen als Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Alembert, Marmontel, Cahusac en vele anderen deelnamen. Steeds weer laaiden er nieuwe *querelles* op waarbij voor- en tegenstanders van bepaalde dramatische principes een heftige pennestrijd voerden. Pleidooien voor een terugkeer naar de bronnen van de Franse opera vormden daarbij een voortdurend aanwezig motief. De culminatie van deze stroming vormde de 'hervorming' van Gluck, die zijn standpunt overduidelijk maakte toen hij een van de beroemdste libretto's van Quinault, *Armide*, opnieuw op muziek zette.

Glucks benadering betekende echter zeker geen restauratie van de zeventiende eeuwse opera. Componisten en librettisten hoefden zich in zijn tijd nauwelijks meer te bekommeren om de strenge regels waaraan Lully zich moest houden, niet alleen omdat de eisen van een groot deel van het publiek gewijzigd waren, maar ook omdat opera als kunstvorm al betrekkelijk stevig gevestigd was. Saint-Évremond, Boileau en La Fontaine waren nog uitgebreid ingegaan op de vraag of opera wel bestaansrecht had. Vijftig jaar later was daar nauwelijks meer sprake van. Abbé de Villiers (1712, 357-360) was waarschijnlijk de laatste vooraanstaande Franse intellectueel die nog een serieuze poging deed om deze kwestie aan te snijden. Vanaf die tijd werd opera steeds explicieter als een kunstvorm *sui generis* beschouwd (Cahusac 1754, III, 95-97). Zelfs verklaarde tegenstanders als Voltaire (I, 77) gaven toe dat opera haar eigen standaarden had en als zodanig beoordeeld moesten worden.

Deze bijna vanzelfsprekende aanvaarding van de grondprincipes van opera opende nieuwe wegen en bood componisten veel meer middelen om hun werken 'waar' te laten schijnen. Lully was nog min of meer gedwongen om zich tot figuren uit de Griekse mythologie of een legendarisch verleden te beperken. In de loop van de achttiende eeuw werden op het operatoneel echter steeds meer personages gepresenteerd die veel dichterbij de alledaagse werkelijkheid stonden. Dit gebeurde allereerst in

de komische opera's, die als een betrekkelijk vulgair genre golden, ondanks de pogingen die Rousseau en andere intellectuelen tijdens de *Guerre des Bouffons* (1752) ondernamen om ze tot een waardig alternatief voor de door Lully geïntroduceerde klassieke Franse opera te verheffen. In de laatste decennia van de achttiende eeuw bereikten deze nieuwe normen van 'waar-schijnlijkheid' een voorlopig hoogtepunt in de opera's waarin komische en serieuze genres vermengd werden, zoals in de *opera semiseria* en werken als Mozarts *Don Giovanni* en *Le Nozze di Figaro*.

Van dergelijke experimenten was voorlopig geen sprake in de tragedies, die het meest prestigieuze genre bleven, de componisten het aanzienlijkste honorarium opleverden en waarvoor de hoogste toegangsprijzen moesten worden betaald (Rosselli 1984, 40). Maar ook daarin werd de afstand tussen de alledaagse werkelijkheid en wat op het toneel gebeurde geleidelijk kleiner. Zo werden de traditionele mythologische en legendarische thema's in de eerste decennia van de negentiende eeuw vrijwel geheel verdrongen door historische onderwerpen. Deze aanpassing verliep zeer geleidelijk. Het duurde tot 1850 voor Verdi een poging deed om de logische stap te zetten van de ontwikkelingen die de dramatische conventies al vanaf de tijd van Mozart ondergingen. Met *Stiffelio* probeerde Verdi een niet-komische opera over hedendaagse personages in een niet-exotisch decor te schrijven. En dat bleek zo prematuur dat de handeling in de meeste theaters naar de vijftiende eeuw werd verplaatst (Osborne 1987, 103) en Verdi zijn werk zes jaar later tot een kruisvaarders-drama omwerkte. Een tweede poging, *La Traviata* in 1853, mislukte eveneens omdat de directie van het theater *La Fenice* in Venetië, waar de opera in première zou gaan, op het laatste moment besloot het verhaal in de tijd van Lodewijk XIV te laten spelen (Osborne 1987, 122).

De operacultuur van het Palais Garnier

De historische kostuumdrama's die vanaf 1830 tientallen jaren lang als het voornaamste operagenre beschouwd werden, vormden de basis van de Franse *Grand Opéra* die door vele tijdgenoten als een van de hoogtepunten van de Westerse cultuur beschouwd werd. Daarmee werd tijdens de Julimonarchie een ideaal gerealiseerd dat Lodewijk XIV niet had kunnen bereiken: Parijs werd het onbetwistbare centrum van de operawereld en trok als een magneet vrijwel alle vooraanstaande componisten naar zich toe. De apotheose van de Parijse glorie tijd was de opening van de nieuwe *Opéra* in 1875. Het gebouw overtrof alle bestaande theaters in omvang en luxe. Maar het was niet alleen de weelderige pracht die veel bewondering wekte.

Het werd ook zeer geprezen om de bijna volmaakte wijze waarop de architect Charles Garnier het aan de gevestigde operacultuur van die dagen had aangepast. De principes van zijn ontwerp waren al voordat hij zijn taak begon door een regeringscommissie tot in detail vastgelegd en zijn enige ambitie was ze zo perfect mogelijk te realiseren. Zo besteedde hij minstens evenveel aandacht aan het sociale verkeer tijdens de voorstelling als aan de specifiek artistieke functies. Daar slaagde hij zo goed in dat hij volgens een van zijn bewonderaars 'met de verbeelding van een dichter en de handigheid van een regisseur de personages die aan het effect van zijn werk bijdragen, liet handelen' (Nwitter 1875, 90-91). Garniers talenten kwamen vooral tot hun recht in de constructie van de *Grand escalier* ('een monument in een monument', Nwitter, 1875, 94) die zoveel aandacht trok dat Garnier (1879, 355) quasi-klagelijk protesteerde dat zijn operagebouw meer dan alleen een trap was. Toch wilde hij niet ontkennen dat een trappenhuis een van de belangrijkste onderdelen van een theater was, integendeel. Dat was immers de plaats waar 'het komen en gaan van een 'elegante en gevarieerde menigte' 'de lust van het oog' het beste kon bevredigen (1871, 56-59).

De inrichting van de zaal was op dezelfde beginselen gebaseerd. Het sprak vanzelf dat de zaallichten tijdens de voorstelling niet gedoofd werden, zodat de toeschouwers 'altijd iets interessants te zien hadden als de voorstelling op het toneel wat begon te vervelen' (Garnier 1871, 147-148). Daarmee was de taak van een architect volgens hem nog niet voltooid. Een van zijn belangrijkste plichten was namelijk om de bezoekers zo goed mogelijk tot hun recht te laten komen. Iedereen zou daarvan profiteren 'de vrouwen omdat zij verleidelijker worden, de mannen omdat zij op aangenamer wijze hun blikken kunnen vestigen' (1871, 173-174). Felle kleuren waren daarom uit den boze, omdat de toiletten en de juwelen van de dames zouden verbleken en de gelaatskleur een matte tint zou krijgen (1871, 179). Dit was een fout die volgens Stendahl (1823, 36) in het Napolitaanse *San Carlo* begaan was.

De belangrijkste vernieuwing in de constructie van de zaal die Garnier (1871, 148-149) naar eigen zeggen had aangebracht was dat hij de loges had laten verbinden met kleine salons. Daarmee gaf hij de toeschouwers immers gelegenheid zich even terug te laten trekken wanneer de lengte van de voorstelling hen wat begin te vermoeien. Volgens hem zou dit systeem ongetwijfeld algemeen worden, omdat het een gelukkige combinatie vormde van de twee motieven waarvoor mensen een operagebouw bezochten: 'de loge voor het schouwspel en het publieke leven, de salon voor afzondering en het privé-leven; de loge voor het luisteren en de aantrekkelijkheid van het spektakel, de salon voor rust en conversatie' (1871, 149).

Het artistieke beleid van de Parijse opera was op dezelfde principes gebaseerd als de constructie van het theater. Allereerst werd er bij elke voorstelling naar gestreefd om de pracht en praal die in het gebouw te zien was, ook op het toneel te tonen. De directie kreeg zelfs officieel van de regering opdracht om 'kostbare en rijke' encenseringen te presenteren, zodat de *Opéra* zich door 'de waardigheid en de luister' van haar voorstellingen van andere theaters kon onderscheiden (Patureau 1991, 151-152). Het repertoire was eveneens op de speciale functies van het instituut afgestemd. Het bestond voornamelijk uit een klein aantal werken die zo vaak werden opgevoerd dat de abonnees, die hun plaatsen voor alle voorstellingen van het jaar huurden, er bijna onvermijdelijk mee vertrouwd moesten raken. Zo konden zij er vanaf 1869 elk jaar op rekenen Gounod's *Faust* een keer of dertig per seizoen te zien (het behaalde in 1934 zijn tweeduizendste voorstelling). Wanneer een nieuw werk zoveel succes had dat het in het vaste repertoire werd opgenomen, beleefde het na zijn première zoveel uitvoeringen dat het publiek het in betrekkelijk korte tijd door en door kon leren kennen. Zo konden de abonnees in het seizoen 1865-1866 binnen tien maanden honderd maal van Meyerbeers *L'Africaine* genieten.

Dit beleid leidde ertoe dat een nieuw werk bij zijn eerste voorstelling over het algemeen met aandacht beluisterd werd, om vervolgens in de pers en de salons uitgebreid besproken, geanalyseerd en beoordeeld te worden. Behoorde het eenmaal tot het repertoire, dan wekten alleen nieuwe zangers of andere decors nog nieuwsgierigheid. Zelfs onder verstokte melomanen waren er ongetwijfeld weinigen die na de zoveelste voorstelling een groot deel van tijd niet met geanimeerde conversaties of andere activiteiten doorbrachten.

Om blijvend succes te hebben moesten opera's daarom in ieder geval voldoende spectaculaire scènes bevatten om een deel van de avond de aandacht van het publiek te trekken. Werken waarin dergelijke hoogtepunten aan principes als dramatische coherentie werden opgeofferd, waren onvermijdelijk tot een échec gedoemd. Dat gold niet alleen voor Parijs, maar in feite voor alle andere Europese theaters. Het gevolg was dat zelfs iemand als Verdi zich zo weinig om de continuïteit van handeling bekommerde dat hij bij de première van *La Traviata* tijdens de voorstelling op het toneel verscheen om na het drinklied voor het applaus te danken (Phillips 1993, 323). Om dezelfde reden zijn de intriges van zijn vroege opera's vaak zo verwarrend dat de Boheemse tenor Leo Slezak nauwelijks overdreef toen hij beweerde zelfs na de titelrol in *Il Trovatore* meer dan honderd maal te hebben gezongen, nog steeds niet in staat te zijn om te vertellen hoe het verhaal precies in elkaar zat.

Richard Wagner en Bayreuth

De bewonderaars van de nieuwe Parijse *Opéra* waren er volkomen van overtuigd dat het gebouw de uitdrukking van een quasi-volmaakt stadium vormde. Garnier (1871, 10-11) vergeleek het zelf met het Louvre en meende dat het nog eeuwenlang zou dienen 'als een aanduiding voor de artistieke periode waarin het gebouwd is'. Het is een ironisch toeval dat het nauwelijks een jaar duurde voordat er een theater geopend werd dat bijna in alle opzichten het exacte tegendeel van het *Palais Garnier* vormde en daarmee een model bood dat de principes van de Parijse *Opéra* uiteindelijk grotendeels zou verdringen, namelijk Richard Wagners *Festspielhaus* in Bayreuth.

De *Opéra* stond in het hart van het uitgaanscentrum van een drukke wereldstad; het *Festspielhaus* op een heuvel buiten een provincieplaats die zo saai was dat Wagner er van verzekerd kon zijn dat mensen er alleen heen zouden trekken om de voorstellingen van zijn werken bij te wonen. Het *Palais Garnier* was een schitterend gebouw met rijke versieringen, een monumentale trap en een somptueuze foyer, gemodelleerd naar de spiegelzaal in Versailles; het *Festspielhaus* een simpel theater, dat aanvankelijk niet eens een vestibule bezat. De door Garnier ontworpen luxueuze, rijk gedecoreerde zaal bezat het klassieke hoefijzermodel, waardoor de meeste toeschouwers van de loges recht tegenover elkaar zaten; de Bayreuther zaal bevatte eenvoudige houten klapstoeltjes, geen balkons en aanvankelijk ook geen loges. Zij was bovendien geconstrueerd volgens een waaivormig model, zodat alle ogen op het toneel gericht waren. In de *Opéra* bleef het licht branden en konden de toeschouwers zich op elk gewenst moment terugtrekken. In Bayreuth werden de lampen bij de begin van de voorstellingen gedoofd en de deuren afgesloten, zodat het publiek gedwongen was elk bedrijf van het begin tot het eind bij te wonen. In Parijs maakten de toeschouwers uitgebreid gebruik van hun recht om zich tijdens de voorstellingen te laten horen, terwijl het in Bayreuth zelfs als ernstig wangedrag werd beschouwd om enige blijk van instemming of afkeuring te tonen. Deze discipline werd al snel zo strikt dat Wagner tijdens de wereldpremière van *Parsifal* (1882) door een woedend gesis onmiddellijk tot stilte werd gemaand toen hij een simpel 'bravo!' liet horen (Newman 1946, IV, 690).

De opzet van Wagners theater sloot aan bij een opvatting die vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw steeds algemener werd en in Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) haar eerste systematische theoretische grondslag kreeg, namelijk het idee dat kunst autonoom is en ook als zodanig beschouwd diende te worden. Dit denkbeeld kwam onder andere tot uiting

in het nieuwe ideaal om kunst steeds meer van niet-artistieke elementen te ontdoen. In de beeldende kunsten leidde dit tot het inrichten van algemeen toegankelijke musea waar het publiek meesterwerken in alle rust kon contempleren (het eerste belangrijke museum in deze vorm, het Louvre, werd in 1793 geopend); in de muziek tot een ontwikkeling van het concertleven waarbij het publiek steeds meer gedwongen werd geconcentreerd te luisteren of tenminste stil te blijven zitten.

Dit artistieke autonomiseringsproces had niet alleen betrekking op een veranderende vorm van kunstbeschuwing, maar ook op de functie van kunstwerken zelf. Het idee dat deze tot zuiver esthetische elementen beperkt dienden te blijven - het *l'art pour l'art* principe - impliceerde dat de kwaliteit ervan alleen kon worden afgemeten aan puur artistieke principes en niet aan factoren als de morele betekenis, de emoties die erdoor werden opgewekt, de 'verhevenheid' van het behandelde onderwerp of de opvattingen die ermee gepresenteerd werden (Bourdieu 1992, 75-164). De consequenties van deze standpunten gingen nog veel verder dan de 'hervorming' die Wagner propageerde. Wat kunstbeschuwing betreft was Wagner zeer revolutionair. Maar in andere opzichten greep hij waarschijnlijk zonder het te weten terug op de principes van Peri en Lully. Zo gebruikte ook hij onderwerpen uit de mythologie - zij het de Germaanse en niet de Griekse - en uit de legendarische middeleeuwen om zijn werken een 'subliem' karakter te verlenen. In dat opzicht was Wagner veel conservatiever dan Bizet, die in 1875 met *Carmen* duidelijk aantoonde dat de lotgevallen van eigentijdse personen uit de lagere klassen onderwerp van een indrukwekkende tragische opera konden zijn. Het was niet voor niets dat Nietzsche (II, 903-907) hem als een waardige tegenhanger van Wagner beschouwde. Wat betreft de dramatische conventies van de opera was *Carmen*, dat het 'verisme' van Mascagni, Leoncavallo met ruim vijftien jaar vooraf ging, inderdaad even revolutionair als het werk van Wagner.

Wat Wagner eveneens met de leden van de *Camerata Fiorentina* gemeen had, was dat hij naar een maximale expressie van emoties streefde en meende dat de muziekdramatische kunsten daartoe de beste middelen boden. Opera beschouwde hij als de logische uitkomst van het 'smachtende verlangen van de dichter naar een volmaakte gevoelsuitdrukking' (IV, 228). Zijn voornaamste kritiek op het werk van Meyerbeer en andere componisten was dan ook dat zij de mogelijkheden die opera in dit opzicht bezat niet wisten te realiseren. Hun fundamentele fout was dat zij 'een uitdrukkingmiddel (de muziek) tot doel, en het doel van de uitdrukking (het drama) tot middel gemaakt' hadden (III, 231). Deze kon alleen gecorrigeerd worden wanneer de nadruk opnieuw op de tekst werd gelegd, waarbij de muzikale voordracht een 'verhoogde uitdrukking uit het proza

van onze gewone spreektaal' diende te zijn (IV, 117). Deze omschrijving kwam zeer dicht bij het *parlar cantando* en de door Schönberg geïntroduceerde term *Sprechgesang*, die als de exacte Duitse vertaling ervan kan gelden, werd na Wagners dood ook inderdaad op de zangstijl van zijn werken toegepast. Met dezelfde argumenten als de Florentijnse theoretici keerde hij zich in zijn geschriften tegen het gebruik van koren en duetten of trio's waarin de stemmen van de zangers samensmolten (ook al zou hij zich zelf niet altijd aan deze regel houden).

De absolute prioriteit die Wagner het dramatische aspect wilde verlenen, bracht hem er zelfs toe om in sommige van zijn opera's weer een beroep te doen op Aristoteleaanse principes als de eenheid van handeling en de vierentwintig uur-regel, die vrijwel geheel uit de operacultuur van zijn tijd waren verdwenen. Zijn zeer 'naturalistische' ensceneringen in Bayreuth wijzen er ook op dat hij het traditionele beginsel onderschreef dat het theater naar een zo getrouw mogelijke nabootsing van de werkelijkheid moest streven, een principe dat verscheidene toneelregisseurs van zijn tijd al lang hadden verlaten. Om dit ideaal ook muzikaal te bereiken, beperkte hij zijn aria's net als de grondleggers van de opera vrijwel geheel tot situaties waarin zij 'waarschijnlijk' waren, zoals de zangconcoursen in *Die Meistersinger von Nürnberg* en *Tannhäuser*. In andere gevallen liet hij ze net als Lully zo geleidelijk uit de recitatieven voortkomen dat de scheiding tussen beide genres vaak bijna onmerkbaar was.

Schönberg en de atonaliteit

Door te zoeken naar een uitdrukking van gevoelens die gecompliceerder waren dan ooit op het toneel waren uitgebeeld, had Wagner, evenals Monteverdi ruim tweehonderd jaar eerder, allerlei compositieregels overtreden en met een uiterst complexe harmonie vele nieuwe wegen geopend. Componisten als Richard Strauss, Mahler en Skrjabin volgden Wagners voorbeeld en streefden naar een zo intense expressie dat zij de grenzen van de tonaliteit steeds dichter naderden. Tenslotte zou Schönberg in 1909 de definitieve stap naar atonale muziek zetten door 'de dissonant te emanciperen', zoals hij het zelf formuleerde. Voor de overgrote meerderheid van het publiek klonk deze muziek als abstract en steriel, maar dat betekende niet dat Schönberg niet meer naar een maximale uitdrukking streefde, integendeel. Zelf plaatste hij zijn atonale werk uitdrukkelijk in een ontwikkeling die volgens hem vanaf Beethoven met toenemende mate naar '*Musik als Ausdruck*' tendeerde en zag het breken van de gevestigde

conventies als een logische consequentie van de steeds zwaardere subjectieve eisen die componisten stelden (Lessem 1979, 59).

Theodor Adorno (1949, 43) beschouwde dit toenemende 'subjectivisme' als niets minder dan een 'functieverandering van de muzikale expressie'. Volgens hem drukte de dramatische muziek van westerse componisten voorheen alleen 'de schijn van passies' uit, 'zonder dat de uitgedrukte gemoedsbewegingen er aanspraak op maakten direct in het werk aanwezig en reëel te zijn'. Bij Schönberg werden volgens hem daarentegen 'geen hartstochten meer gefingeerd, maar ongeveinsde lijfelijke bewegingen van het onbewuste, shocks, trauma's in het medium van de muziek geregistreerd' (Adorno 1949, 43).

Deze tegenstelling tussen gefingeerde en reële emoties en gemoedsbewegingen die Adorno poneert, is in feite even naïef als de verschillen tussen 'natuurlijke' en 'onnatuurlijke' muziek die achttiende eeuwse Franse filosofen meenden te kunnen onderkennen. Wagners aartsvijand Eduard Hanslick (1854) had volkomen gelijk toen hij stelde dat er geen niet-muzikale betekenis *intrinsiek* in muziek besloten kan zijn. De verklaring van de tegenstellingen waar Adorno naar verwijst ligt niet in veronderstelde essentiële kenmerken van kunstwerken, maar in de ingrijpende sociale veranderingen die op artistiek terrein plaats vonden. In de loop van de negentiende eeuw ontstond namelijk in alle kunsten een 'dualistische structuur', waarbij een deel van de kunstenaars zich op een groot publiek richtte om onmiddellijk financiële winst te boeken, terwijl anderen er in de eerste plaats naar streefden om waardering bij collega's en andere specialisten te vinden. Het 'kapitaal' dat op deze manier gevormd, kon op de lange duur nog veel meer profijt opleveren (Bourdieu 1992, 165-201).

Tot het midden van de negentiende eeuw was er in de muziek van een dergelijke dualisme nog nauwelijks sprake. Tot Wagner was het bijna vanzelfsprekend dat componisten hun werken bestemden voor een specifiek publiek, waarmee zij over het algemeen goed vertrouwd waren. Het middel waarmee zij hun dramatische expressie herkenbaar konden maken, was het complex van conventies dat zich in de loop van de geschiedenis gevormd had. Dat stelde hen in staat een heel gamma aan emoties en andere gemoedsbewegingen met muzikale middelen te suggereren.

Schönberg ging geheel anders te werk. Nog sterker dan Wagner verzette hij zich tegen de commerciële aspecten van de muziekproductie waaraan zijn voorgangers zich bijna noodgedwongen moesten aanpassen. Zo richtte hij in 1918 samen met zijn vroegere leerling en geestverwant Alban Berg een *Verein für musikalische Privataufführungen* op om hedendaagse muziek aan de 'corrupte invloed van de openbaarheid' te ontrukken. Toehoorders werden daarom niet alleen verplicht zich van besprekingen in de pers

of andere vormen van publiciteit te onthouden, maar mochten zelfs achteraf geen blijken van instemming tonen. Om dezelfde reden werd het programma niet van te voren bekend gemaakt (Hilmar 1978, 184-185).

Het spreekt bijna vanzelf dat Schönberg zich niet liet leiden door de vraag in hoeverre de expressieve middelen die hij hanteerde door het grote publiek onderkend konden worden. Toch maakte hij deel uit van een muzikale cultuur en het subjectieve element waar hij naar streefde kon daarom alleen maar relatief zijn. Schönberg weigerde doelbewust zijn muzikale expressiemiddelen aan te passen aan het gemiddelde muzikale competentieniveau van zijn tijdgenoten. Daardoor stonden deze in vele opzichten zo ver van de min of meer algemeen geaccepteerde conventies, dat zij alleen door een betrekkelijk kleine groep van specialisten herkend konden worden.

Avant-garde en commercie

In principe heeft atonaliteit evenveel expressieve mogelijkheden als elke andere muzikale stijl. Er vallen ook nauwelijks gemoedstoestanden aan te wijzen die Schönberg niet heeft willen uitdrukken, vrolijkheid niet uitgezonderd (Wörner 1966, 158). Voor een gemiddeld publiek zouden deze echter alleen identificeerbaar kunnen worden wanneer het heersende muzikale idioom door de atonale vormen van de avant-garde geheel of gedeeltelijk verdrongen was. Daar is echter geen sprake van. Tot laat in de negentiende eeuw kon nog met enig recht worden gesteld dat gevestigde artistieke stromingen geleidelijk steeds weer door nieuwe stijlen vervangen werden. Vanaf het begin van de twintigste eeuw werden nieuwe scholen hoogstens een onderdeel van een steeds wijder spectrum aan muzikale mogelijkheden. Dat geldt ook voor de door Schönberg geïntroduceerde atonaliteit. Deze heeft het bestaande expressieve idioom van dramatische muziek niet verdrongen, maar er een plaats in gevonden.

Van Monteverdi tot Wagner gebruikten componisten in dramatische werken uitgesproken dissonanten vooral om extreme gemoedstoestanden of buitengewone verschijnselen te suggereren. Deze werkwijze was zo algemeen dat zij min of meer vaste plaats in de westerse muziek kreeg. Atonaliteit wordt bij het overgrote deel van het publiek daarom zo automatisch met elementen als waanzin, magie, morbiditeit of sinistere en bovennatuurlijke personen verbonden dat componisten van commerciële muziek er dankbaar gebruik van maken. Glenn Gould (1984, 120) schrijft dat iemand die eens serieus zou luisteren naar de muziek waarmee tweederangs horror-films en televisieseries over buitenaardse wezens begeleid wordt, zich erover zou verbazen hoe sterk de verschillende atonale idiooms daarin

geïntegreerd zijn. Het kan er volgens hem alleen maar toe leiden dat vele mensen wel moeten geloven dat de emancipatie van de dissonant 'alleen bevredigend is geweest voor het etaleren van de fundamentele bestialiteit van het menselijk dier'. Ook Charles Rosen (1975, 16) heeft opgemerkt dat 'de geconcentreerde expressieve kracht van Schönbergs atonale stijl comfortabeler is met de nachtmerrie van de vrouw in *Erwartung* die droomt dat ze haar minnaar heeft vermoord dan met de idealistisch symboliek van *Die Glückliche Hand*'. Het is dan ook geen wonder dat het voornaamste thema van de enige grotendeels atonale opera die in het standaardrepertoire is opgenomen, Alban Bergs *Wozzeck* (1925), het verval in waanzin van de hoofdpersoon is. Ook Richard Strauss had voldoende inzicht in de effectiviteit en de beperkingen van het atonale idioom dat hij de meest extreme vormen van chromatiek alleen toepaste in *Salomé* (1905) en *Elektra* (1909), werken met onderwerpen die door critici uit zijn tijd als 'psychopathologisch', 'afschuwelijk', 'abnormaal', 'monsterlijk', 'pervers' en 'morbide' gekarakteriseerd zijn (Tuchman 1967, 374-392; Shaw III, 596-597). Vanaf *Der Rosenkavalier* (1911) beperkte Strauss zich niet alleen tot 'normalere' thema's, maar keerde tegelijkertijd terug naar een veel traditioneler muzikaal idioom.

Strauss' koersverandering sloot nauw aan bij de structuur van de operacultuur in zijn tijd. Na 1909, het jaar van zijn *Elektra* en Schönbergs eerste atonale muziek, kregen werken die muzikaal gezien tot de avant-garde gerekend konden worden nauwelijks meer een vaste voet in de operawereld. Wagner was daar nog wel in geslaagd en zelfs zijn meest revolutionaire opera's werden uiteindelijk in alle belangrijke theaters geregeld opgevoerd. Maar na zijn dood in 1883 bereikten muzikaal geavanceerde werken nog hoogstens de marges van het repertoire. Het populairste ervan, Strauss' *Salomé*, neemt op de tot 1988 bijgewerkte ranglijst van het aantal opvoeringen in de prestigieuze New York Metropolitan Opera slechts de drieënveertigste plaats in, terwijl *Elektra* (58) en *Wozzeck* (82) niet eens bij de top-vijftig behoren (Kupferberg 1988, 191-199). Opera's uit dezelfde tijd met een traditioneler muzikaal idioom worden veel vaker opgevoerd: onder de top-twintig van de belangrijke operahuizen zijn maar liefst zes werken uit de periode 1883-1911 te vinden: *Der Rosenkavalier* (1911), Puccini's *La Bohème* (1896), *Tosca* (1900) en *Madama Butterfly* (1904), Mascagni's *Cavalleria Rusticana* (1890) en Leoncavallo's *I Pagliacci* (1892).

Na *Der Rosenkavalier* hadden niet alleen de muzikale en theatrale conventies van opera schijnbaar een eindpunt bereikt, maar leken ook de grenzen van het repertoire min of meer vast te liggen. Strauss latere opera's en de werken van Janacek, Gershwin en Britten nemen een bescheiden plaats in het internationale standaardrepertoire in en alleen Pucci-

ni's *Turandot* (1926) is werkelijk populair geworden, zij het minder dan *La Bohème*, *Tosca* en *Madama Butterfly*. Uit een onderzoek naar het repertoire van alle Duitse, Oostenrijkse en Zwitserse theaters blijkt dat Verdi tussen 1947 en 1975 bijna drie maal zo vaak werd opgevoerd als de tien succesvolste na 1880 geboren operacomponisten tezamen. Uit een aanvullend onderzoek blijkt bovendien dat de opgevoerde werken in 1982 gemiddeld 136 jaar oud waren. In 1911 was dat nog 44 jaar (Saint-Pulgent 1991, 65-66). Uitbreiding van het repertoire wordt sinds de jaren twintig veel meer in het verleden dan in het heden gezocht. De nalatenschap van Monteverdi, Händel, Gluck, Mozart, Rossini en Verdi heeft vruchtbaarder resultaten opgeleverd dan het oeuvre van contemporaine componisten.

Over de redenen waarom zo weinig nieuwe werken vaste voet in de operawereld krijgen wordt veel gespeculeerd. De oorzaken worden meestal toegeschreven aan het onvermogen van componisten, het conservatisme van het publiek of het gebrek aan durf van intendanten. Dergelijke redeneringen zijn weinig meer dan *begging the question*. Het ligt meer voor de hand de verklaring te zoeken in de meest ingrijpende verandering van het artistieke bestel, namelijk het ontstaan van een dualistische structuur met prestige en commercie als tegenpolen. In deze structuur verkeerde opera namelijk in een zeer ongunstige positie, omdat zij aan de eisen van deze beide polen maar zeer gedeeltelijk kon voldoen.

Dit gold allereerst voor de avant-garde. De producties van opera's kosten zoveel geld dat het bijna onmogelijk is om betalende toeschouwers uit een kleine selecte groep van specialisten te recruteren. Het merendeel van het doorsnee-operapubliek behoort daar zeker niet toe en beschikt eenvoudigweg niet over de competentie om muzikaal geavanceerde werken op hun artistieke merites te beoordelen, laat staan dat zij voldoende vertrouwd zijn met de expressieve mogelijkheden die componisten van atonale muziek hanteren. De structuur van het operabestel droeg er ook nauwelijks aan bij om in deze situatie verandering te brengen. In dat opzicht bleven Wagners hervormingen lange tijd bijna zonder gevolg. Operatheaters vervulden tot ver in de twintigste eeuw een zo belangrijke functie als sociaal trefpunt dat artistieke overwegingen daar bijna altijd geheel of gedeeltelijk aan moesten worden aangepast. Zelfs de architectonische opzet van het *Festspielhaus* vond aanvankelijk maar zeer weinig navolging, ondanks het feit dat Wagners schepping, vooral wegens de bijna perfecte akoestiek, als bijna ideaal gold. Toch werd zij alleen maar in München, de residentie van Wagners protector Ludwig II, min of meer nagebootst, zij het dat een aantal principes van het ontwerp ook in Weimar, Hildesheim, Berlijn en Stuttgart werden overgenomen (Tidworth 1973, 174-175). In bijna alle andere steden werden nieuwe zalen nog tien-

tallen jaren lang volgens het klassieke hoefijzermodel geconstrueerd. Maatregelen als het sluiten van de toegangsdeuren na het begin van de voorstelling en het doven van het licht werden maar geleidelijk door andere theaters overgenomen. In 1897 was Gustav Mahler als directeur van de Weense *Hofoper* de eerste die deze regels in een belangrijk theater instelde (Lagrange 1979, I, 687). Na zijn vertrek werd de vroegere situatie echter weer hersteld. Toscanini volgde Mahlers voorbeeld al snel in de *Scala*, maar in de meeste andere operahuizen zou het nog lang duren voordat dergelijke maatregelen genomen werden. Van 'een zuivere en bewuste contemplatie van het muzikewerk' kon onder deze omstandigheden maar weinig sprake zijn. Zolang de artistieke functie gedeeltelijk door de sociale functie gedomineerd bleef en de banden met de muzikale avant-garde grotendeels verbroken waren, kreeg opera bovendien een steeds lagere status in intellectuele kringen. Zo deed André Malraux opera minachtend af als 'divertissement voor conciërges' (geciteerd in Saint-Pulgent 1991, 39). Onder deze omstandigheden waren componisten die er toch in slaagden succesvolle opera's te schrijven in avant-garde kringen al bij voorbaat verdacht. Zo wordt Benjamin Britten in verhandelingen over moderne muziek maar zelden genoemd en dan nog meestal in negatieve zin, zoals in Adorno's *Filosofie van de nieuwe muziek*: 'opgeklopte poverheid', 'smakeloosheid, eenvoud uit een gebrek aan vorming, onrijpheid die zich bezonken waant, een gebrek aan technisch kunnen' (Adorno 1949, 14).

Commercieel gezien was opera evenmin aantrekkelijk. Muziek voor revues, musicals of films leverde meer geld en minder problemen op. Dergelijke genres waren voor componisten die in staat waren om effectieve muziekdramatische werken te schrijven des te aantrekkelijker omdat zij grotendeels op dezelfde expressieve middelen gebaseerd zijn als opera's. Dit geldt vooral voor films, die 'de passies' minstens even doeltreffend kunnen opwekken als opera. Het kostte de succesvolle Oostenrijkse operacomponist Erich Korngold weinig moeite om na zijn gedwongen emigratie naar de Verenigde Staten een nog succesvoller filmcomponist te worden (Oscars in 1936 en 1938). Ook Nino Rota wist zijn muzikale vaardigheden voortreffelijk te verdelen tussen zijn acht opera's en de muziek die hij voor *The Godfather* en de meeste Fellini-films schreef.

Regisseursopera

Ondanks het feit dat er sinds 1910 maar weinig moderne werken zich een vaste plaats in de operacultuur hebben kunnen verwerven, is deze zeker niet gestagneerd. Het repertoire is min of meer hetzelfde gebleven, maar

de manier waarop het wordt uitgevoerd is ingrijpend gewijzigd. Zo hebben de veranderingen in de muzikale interpretatie opera duidelijk dichter bij het artistieke autonomie-ideaal hebben gebracht. Het duidelijkste voorbeeld vormen de interpretaties van Pierre Boulez, die bij zijn uitvoeringen van de *Ring* in Bayreuth met een heldere orkestklank en een minimum aan rubato sterk de nadruk legde op de puur muzikale vormen van Wagners opera's, die hij zoveel mogelijk van hun quasi-mystieke betekenis trachtte te ontdoen (Bouillon 1980). Ook zangers kunnen het zich nauwelijks meer veroorloven om zich te wagen aan de snikjes, zuchten en van emotie sidderende stemklank waarmee vooroorlogse sterren het publiek tot tranen toe bewogen, willen zij niet van slechte smaak worden beschuldigd.

Deze ontwikkelingen op muzikaal gebied zijn zeker niet onbelangrijk. Toch vallen zij min of meer in het niet bij de theatrale revolutie die opera in de afgelopen decennia heeft ondergaan. Door het uiteenvallen van de bijna volmaakte piramidale structuur die de maatschappelijke hiërarchie nog in de negentiende eeuw bezat, werd het belang van operatheaters als belangrijk trefpunt van de elite geleidelijk minder. Het was een functie die steeds meer beperkt bleef tot belangrijke premières of speciale galavoorstellingen. Het gevolg was dat steeds minder mensen het de moeite waard vonden om een loge of een plaats voor het hele jaar te huren. Zo nam het aantal abonnees in de Parijse Opera vanaf 1900 voortdurend af, ondanks alle maatregelen van de directie om deze tendens tot staan te brengen (Patureau 1991, 243). Een van de gevolgen was dat een groot deel van het publiek nieuwe eisen stelde. Toen steeds meer mensen de opera bezochten om voorstellingen in hun geheel bij te wonen, in plaats van af en toe naar een hoogtepunt te luisteren, kregen theatrale aspecten een andere betekenis (Patureau 1991, 167). In Duitsland had Wagner in dat opzicht een norm gesteld, maar ook Franse en Italiaanse operacomponisten moesten daar aan het eind van de negentiende eeuw steeds meer aan voldoen. Zo vertonen Verdi's laatste opera's, *Otello* (1887) en *Falstaff* (1894), een veel coherenter dramatische structuur dan zijn vroegere werken. In overeenstemming daarmee ging ook hij er toe over om zijn aria's grotendeels in het recitatief op te nemen, of ze te maskeren door ze in de vorm van een *canzone*, een drinklied, een serenade of een half gesproken gebed te presenteren. Mascagni en Leoncavallo pasten in *Cavalleria Rusticana* en *I Pagliacci* hetzelfde procédé toe.

Het bestaande repertoire kon uiteraard niet herschreven worden om aan de nieuwe eisen te voldoen, maar van het begin van deze eeuw af engageerden operadirecties steeds vaker competente regisseurs die in staat waren een werk meer dramatische eenheid te verlenen. Zo werd het geleidelijk gangbaar om muzikale passages die de handeling ophielden door stil

spel in het geheel te integreren. Wanneer dit niet mogelijk was werden zij vaak simpel weggelaten. Vooraanstaande regisseurs die het dramatische aspect van een opera prioriteit verlenen, zoals Harry Kupfer, vinden het zelfs onvermijdelijk om de 'zeer mooie en interessante' aria's van Marcellina en Basilio in Mozarts klassieke meesterwerk *Le Nozze de Figaro* te schrappen (Lewin 1988, 63).

In de loop van deze eeuw kregen operaregisseurs een nog veel belangrijker functie dan het realiseren van de dramatische mogelijkheden van een werk. Het gebrek aan belangstelling dat intellectuele kringen voor het overgrote deel van het repertoire toonden, kon intendanten weinig deren zolang zij voldoende publiek uit de sociale en financiële elite wisten te recruteren om tot een sluitende begroting te komen. Dit werd echter steeds moeilijker en na de Tweede Wereldoorlog zelfs bijna onmogelijk. Er was vrijwel geen theater meer te vinden dat nog kon blijven bestaan zonder directe of indirecte steun van de overheid en dit schiep verplichtingen. Operadirecties konden alleen aanspraak op subsidie maken wanneer zij voldoende rechtvaardiging boden voor de vaak enorme bedragen die zij ontvingen. Dat betekende dat hun artistieke productie moest overeenstemmen met de doelstellingen waarop het kunstbeleid van de geldgevende instanties gebaseerd was. Deze doelstellingen zijn in de loop van jaren in meerdere opzichten veranderd, maar een hoog artistiek niveau is steeds een vereiste geweest. Objectief meetbaar is dit natuurlijk niet, maar aspecten als 'vernieuwing' of 'oorspronkelijkheid' gelden in de huidige cultuur altijd als noodzakelijke voorwaarden. Omdat operadirecties niet in staat waren om met een voortdurend vernieuwend repertoire aan deze eis te voldoen, wilden zij de gunst van hun publiek behouden, werd de taak om opvoeringen toch een origineel karakter te verlenen, in toenemende mate aan regisseurs opgedragen.

Om deze functie te vervullen zochten operaregisseurs bijna vanzelfsprekend aansluiting bij de theatrale avant-garde, die al in het begin van deze eeuw klassieke stukken van Shakespeare, Goethe of Molière naar de moderne tijd transposeerde of ze op een andere manier een actuele betekenis trachtte te geven. De eerste geruchtmakende poging om deze benadering op opera toe te passen vond in 1929 plaats in de Berlijnse Kroll-Oper. Dit was een nieuw gezelschap dat een plaats moest veroveren naast de gevestigde operahuizen in de Duitse hoofdstad. Om een eigen publiek te verwerven, werden vooral moderne werken uitgevoerd en gezien de beperkte keuzemogelijkheden die deze boden was het een logische stap om ook in de ensceneringen naar vernieuwingen te zoeken. Het leidde tot een productie van *Der Fliegende Holländer*, waarin zangers in modern kostuum optraden en 'een voorraad actualiteit in Wagner gemobiliseerd werd', zoals

Adorno schreef (Heyworth 1983, 281). Het beleid van de Kroll-Oper leidde tot een serie schandalen, maar wekte veel enthousiasme in de intellectuele kringen, waaruit het theater een groot deel van zijn publiek recruteerde (Heyworth 1983, 176).

Producties zoals in de Kroll-Oper bleven voor de oorlog tamelijk incidenteel, maar toen opera door de stagnatie van het repertoire en de toenemende behoefte aan financiële steun in de jaren zestig en zeventig in een ware crisis belandde, vonden er steeds meer experimenten met nieuwe regie-concepten plaats. Net als in het Berlijn van de jaren twintig leidde deze benadering vaak tot schandalen, maar doordat zij veel nauwer aansloten bij contemporaine esthetische en intellectuele trends dan traditionele opvoeringen, trokken zij tegelijkertijd veel publiek dat daarvoor weinig belangstelling voor opera had getoond.

De ontwikkeling van de 'regisseursopera', die ondanks alle protesten zelfs tot de meest conservatieve theaters is doorgedrongen, leidde tot een radicale verandering van het hele operabestel. Door de nieuwe nadruk op de dramatische aspecten van een opera hebben de regels die Wagner op de opvoeringen van zijn eigen werken toepaste, algemene geldigheid gekregen. Zo wordt het steeds meer als slechte smaak beschouwd om na aria's en duetten te applaudisseren. Wanneer het toch gebeurt, danken zangers het publiek niet meer - iets wat vroeger als uiterst onbeschoft gold - maar zijn zij verplicht om stokstijf te blijven staan om de handeling niet te onderbreken. Om de dramatische eenheid te handhaven gaan sommige regisseurs er zelfs toe over om tussen de bedrijven geen pauzes meer toe te laten, de momenten die eens de hoogtepunten van het operabezoek vormden. Ook de opvattingen van de theaterbouw zijn met de nieuwe opvattingen over opera in overeenstemming gebracht. Het traditionele hoefijzermodel behoort tot het verleden en nieuwe gebouwen hebben zalen in de door Wagner gepropageerde waaivorm.

De meest ingrijpende veranderingen betreffen echter de traditionele conventies die eens noodzakelijk waren om opera tot een geloofwaardige en serieuze kunstvorm te maken. Dat geldt allereerst voor de regels van *bienséance*, die in de opera lange tijd strenger geweest zijn dan in het toneel. Zo vond Alban Berg het nog noodzakelijk om de directe verwijzingen naar 'natuurlijke behoeften' in Büchners *Woyzeck* te kuisen. In moderne producties, zoals in 1994 in Amsterdam, wordt de oorspronkelijk tekst weer hersteld en laat de regisseur de hoofdpersoon op het toneel urineren (of althans doen alsof). Gesimuleerde seks is al weer bijna een cliché.

De transponering van de handeling naar deze tijd is zo gebruikelijk dat zij voor vele toeschouwers een simpele operaconventie is geworden. Dit

verleent componisten en librettisten mogelijkheden die nog veel verder gaan dan de principes van de 'veristen'. Het meest sprekende voorbeeld is John Adams' *Nixon in China* (1987). Terwijl Peri en Lully nog waren aangewezen op figuren uit de mythologie of het verre verleden om dat wat er op het toneel gezongen werd 'waarschijnlijk' te laten schijnen, kon Adams zich veroorloven een opera te schrijven over bekende persoonlijkheden die het publiek vele malen op de televisie had kunnen zien. Het ging daarbij bovendien niet om een komedie of een *gimmick*, maar om een serieus werk dat als zodanig ontvangen werd en met *The Death of Klinghoffer* spoedig een vervolg kreeg. Volgens Johan Thielemans (1991, 185) heeft John Adams daarmee de 'essentiële rol' van opera teruggevonden en is deze nu 'bevrijd van de esthete en teruggeschonken aan de mensen'. Maar aan welke mensen? Alleen aan diegenen die zo gecultiveerd zijn dat zij de huidige conventies van opera die zich in vier eeuwen ontwikkeld hebben, als vanzelfsprekend hebben leren beschouwen.

Literatuur

- Adorno, Theodor W. (1949), *Filosofie van de nieuwe muziek*, vertaald door Liesbeth van Harmelen. Nijmegen, 1992.
- Aubignac, Abbé d' (1657), *La pratique du théâtre*, éd. Pierre Martino. Alger & Paris, 1927.
- Bardi, Pietro de' (1634), 'Lettera a G.B. Doni' in Angelo Solerti, *Le Origine del melodramma*. Torino, 1903.
- Beussant, Philippe, *Lully ou le musicien du soleil*. Paris, 1992.
- Boileau, Nicolas, *Oeuvres complètes*, éd. F.Escal. Paris, 1966.
- Bouillon, Elizabeth, *Le Ring à Bayreuth. La tétralogie du centenaire*. Paris, 1980.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*. Paris, 1992.
- Boulez, Pierre, *Points de repère*. Paris, 1981.
- Caccini, Giulio (1602), *Le Nuove Musique*, ed. H. Wiley Hitchcock. Madison, 1970.
- Cahusac, Louis, *La danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse*, 3 vol., Den Haag, 1754.
- Chapelain, Jean, *Opuscules critiques*, ed. A.C Hunter. Paris, 1936.
- Cormeille, Pierre (1660), 'Discours de la tragédie'. In: G. Coutton (éd.) *Théâtre complet*. Paris, 1971.
- Doni, Massimo, (1639), *De' Trattati di Musica*, 2 Vol. ed. F. Gori, 1763.
- Fajon, Robert, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*. Genève, Paris, 1984.
- Fenlon, Iain, 'The Mantuan Stage Works'. In: Dennis Arnold & Nigel Fortune (eds.), *The New Monteverdi Companion*. Londen, 1983.
- Gloria Flaherty, *Opera in the Development of German Critical Thought*. Princeton, 1978.

- Fortune, Nigel, 'Monteverdi and the *seconda prattica*'. In: Dennis Arnold & Nigel Fortune (eds.), *The New Monteverdi Companion*. London, 1983.
- Gallilei, Vincenzo, *Dialogo della musica antica e della moderna*. Florence, 1581.
- Garnier, Charles, *Le Théâtre*. Paris, 1871.
- Garnier, Charles, *Le Nouvel Opéra de Paris*. Paris, 1879.
- Gombrich, E.H., *Norm and Form*. London & New York, 1966.
- Gorce, Jérôme de la, *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV. Histoire d'un théâtre*. Paris, 1992.
- Gourret, Jean, *Histoire des salles de l'Opéra de Paris*. Paris, 1985.
- Gould, Glenn, *The Glenn Gould Reader*, ed. Tim Page. New York, 1984.
- Groult, Donald Jay, *A Short History of Opera*. New York, 1947.
- Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, 1854.
- Heyworth, Peter, *Otto Klemperer, His Life and Times*, Vol. I. Cambridge, 1983.
- Hilmer, Rosemary, *Alban Berg. Leben und Wirken bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist*. Wien, 1978.
- Isherwood, Robert M., *Music in the Service of the King. France in the Seventeenth Century*. Ithaca & London, 1973.
- La Fontaine, Jean de (1683) 'Sur l'opéra' in: *Oeuvres diverses*, éd. Pierre Clarac. Paris, 1948.
- Laurencie, Lionel de la, *Lully*. Paris, 1919.
- Lecerf de la Viéville-Freneuse, *Comparaison de la musique française et de la musique italienne, 1704-1706*.
- Lessem, Alan Philip, *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg*, 1979.
- Lewin, Michael, *Harry Kupfer*. Zürich, 1988.
- Maury, L.-F.A., *L'Ancienne Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres*. Paris, 1864.
- Milliot, Sylvette & Jérôme de La Gorce, *Marin Marais*. Paris, 1991.
- Monteverdi, Claudio, *Tutte le opere*, cura di Gian Francesco Malipiero.
- Monteverdi, Claudio (1601-1643), *The letters of Monteverdi*, ed. Denis Stevens. London and Boston, 1980.
- Newman, Ernest (1946), *The Life of Richard Wagner*, 4 vol. Cambridge, 1976.
- Nietzsche, Friedrich, *Werke*, ed. Karl Schlechta, 6. Auflage. München, 1969.
- Nuitter, Charles, *Le Nouvel Opéra de Paris*. Paris, 1875.
- Osborne, Charles (1987), *Verdi. A Life in the Theatre*. New York, 1989.
- Palisca, Claude V., *Studies in the History of Italian Music and Music Theory*. Oxford, 1994.
- Panofsky, Erwin, *The Renaissance. Six Essays*. New York, 1962.
- Patureau, Frédérique, *Le palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*. Liège, 1991.
- Perrault, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes*. Paris, 1688.
- Perrault, Charles (1696-1700), *Histoire de ma vie*. Paris, 1993.
- Perrin, Pierre (1659) 'Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin'. In: Heinz Becker (red.), *Quellen-texte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*. Kassel, Basel & London, 1981.
- Phillips, Mary Jane, *Verdi. A Biography*. Oxford, 1993.

- Pirotta, Nino, 'Early Opera and Aria'. In: William Austin (ed.) *New Looks of Italian Opera. Essays in Honor of Donald J. Groult*. Ithaca, New York, 1968.
- Prunières, Henri, *L'Opéra italien en France avant Lulli*. Paris, 1913.
- Racine, Jean, *Oeuvres*, 2 vol., éd. Raymond Picart. Paris, 1961.
- Rosselli, John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*. London, 1984.
- Rosen, Charles, *Arnold Schoenberg*. New York, 1975.
- Rousseau, Jean-Jacques (1761), *Julie ou la nouvelle Héloïse*. Paris, 1967.
- Saint-Évremond, 'Sur les opéras', *Oeuvres en prose*, vol. III (1676).
- Saint-Pulgent, Maryvonne de, *Le syndrome de l'opéra*. Paris, 1991.
- Saint-Simon, *Mémoires*, 9 vol., éd. Yves Coirault. Paris, 1983-1988.
- Scherer, Jacques, *La dramaturgie classique en France*. Paris, 1950.
- Schneider, Herbert, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime*. Tutzing, 1982.
- Sévigné, Madame de, *Lettres*, éd. Gérard Gailly, 3 vol. Paris, 1953-1957.
- Shaw, Bernard, *Shaw's Music. The Complete Musical criticism*, 3 Vol., ed. Dan H. Lawrence. London, 1981.
- Solerti, Angelo, *Gli albori del melodramma*, vol. II. Hildesheim, 1969.
- Solnon, Jean-François, *La Cour de France*. Paris, 1987.
- Stendahl, *Voyages en Italie*, éd. V. del Litto. Paris, 1973.
- Thielemans, Johan & Serge Dorny, *Opera, de toekomst van een verleden*. Leuven, 1991.
- Tidworth, Simon, *Theaters. An Illustrated History*. London, 1973.
- Titon Tellet, Evrard, *Le Parnasse Française*. Paris, 1732.
- Tuchman, Barbara W., *The Proud Tower*. New York, 1967.
- Villiers, Pierre de, *Poèmes et autres poésies*. Paris, 1712.
- Voltaire, *Oeuvres complètes*, Vol. I Paris, 1885.
- Wosthorne, Simon Towneley (1968), *Venetian Opera in the Seventeenth Century*. Oxford, 1954 (second ed.).
- Yates, Frances, *The French Academies in the Sixteenth Century*. London, 1947.
-