

Het hele plaatje: het belang van de reconstructie van vroege opera's

Vroege opera's hebben wij alleen nog in de vorm van libretti en partituren. Wat ontbreekt is de visuele component, met de vele lagen van betekenis die men in gestiek, dans, kostuums, decors en verlichting vindt. Met een beetje geluk zijn enkele kostuum- of decorontwerpen, of afbeeldingen daarvan, bewaard gebleven. Het herscheppen van het geheel blijft moeilijk.

Het reconstrueren van laat-17e-eeuwse opera uitvoeringen in Engeland is extra lastig, omdat beeldmateriaal vrijwel ontbreekt. Desondanks is het zeer de moeite waard. De opera's van Henry Purcell bijvoorbeeld, werden voor het Dorset Garden theater gemaakt door samenwerkende kunstenaars die een eenduidig kunstwerk tot stand brachten.

Om enig idee te krijgen hoe deze spectaculaire producties eruit zagen, is het nodig om minuscule bewijsstukjes uit vele verschillende bronnen samen te brengen. Memoires, brieven, advertenties, financiële stukken, theaterinventarissen, en bovenal aanwijzingen in de tekst, met name regieaanwijzingen, zijn te vinden. Omdat deze bronnen zelden worden geraadpleegd, bestaat de wijdverbreide misvatting dat de masques in deze opera's in geen relatie staan tot de stukken zelf.¹

Een belangrijk voorbeeld hiervan, tevens het voorbeeld waarop wij ons in dit artikel zullen concentreren, is Purcells *The Fairy-Queen*, een bewerking van *A Midsummer Night's Dream* van Shakespeare. Diens liefde-en-huwelijk thema wordt hier benut in de aanloop naar de viering

While the Scene is darken'd, a single Entry is danced ; Then a Symphony is play'd ; after that the Scene is suddainly Illuminated, and discovers a transparent Prospect of a Chinese Garden, the Architecture, the Trees, the Plants, the Fruit, the Birds, the Beasts, quite different from what we have in this part of the World. It is terminated by an Arch, through which is seen other Arches with clofe Arbors, and a row of Trees to the end of the View. Over it is a hanging Garden, which rises by several ascents to the top of the House ; it is bounded on either side with pleasant Bowers, various Trees, and numbers of strange Birds flying in the Air on the Top of a Platform is a Fountain, throwing up Water, which falls into a large Bajin.

1. Regieaanwijzingen in het libretto van *The Fairy-Queen*.



2. Collectie "Delffs porcelijn" in het keldertje van Hare Majesteit, Paleis Het Loo. (Paleis Het Loo, Apeldoorn, foto R.Mulder)

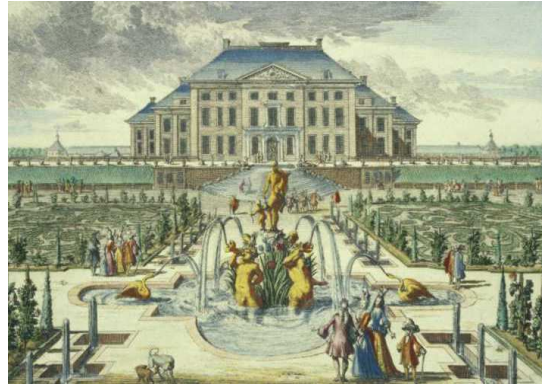
van de vijftiende trouwdag van koning Willem III en koningin Mary II, zoals te zien valt in onze reconstructie van de masque uit het vijfde bedrijf.²

De details van de reconstructie zijn natuurlijk slechts een op veel speurwerk steunende gissing, maar dat neemt niet weg dat een masque ter viering van een koninklijke trouwdag een passend slot is voor een laat-17e-eeuwse bewerking van Shakespeares huwelijksstuk.

De spanning tussen academische toneelgeschiedenis en de - helaas zeer schaarse - producties die op reconstructie zijn gestoeld, komt voort uit de vraag naar bewijsmateriaal. De academicus zoekt waterdicht bewijs, maar wie één van Purcells meesterwerken zó ten tonele wil brengen dat de indrukken van oog en oor met elkaar in harmonie zijn, zal toch in de eerste plaats ook een complete voorstelling moeten maken, zonder "witte plekken". Hoewel er - her en der verspreid - heel wat bewijs te vinden is, moeten wij aanvaarden dat wij niet kunnen zien, net zo min als wij kunnen horen, wat er zo lang geleden precies is gebeurd. Gissingen op grond van historische kennis en veel speurwerk - authentieker kunnen wij het niet maken. Op het gebied van de oude muziek is dat prima gelukt. Naar een historisch geïnformeerd toneelbeeld valt nog een lange weg te gaan.

De regieaanwijzingen voor de finale van *The Fairy-Queen*, - de masque in de vijfde akte - beschrijven een Chinese tuin. Waarom een *Chinese* tuin? Alleen maar omdat chinoiserie in Engeland - net als op het continent - een rage was in de late 17e eeuw, of zat er meer achter?

Koningin Mary bezat Chinees porselein en Delfts aardewerk in Chinese stijl, een verzameling waaraan zij was begonnen



3. Paleis Het Loo met tuin en Venusfontein, gravure van C.Allard (Paleis Het Loo, Apeldoorn). Deze prent is afgedrukt in *'s Konings paleis en tuinen van het Loo*, de Nederlandse vertaling uit 1974 (2e ed. 1985 pp.36-7) van W. Harris, *A Description of the King's Royal Palace and Gardens at Loo*, Londen, 1699. (Het boek van Harris uit 1699 bevat geen illustraties).



4. De menagerie van koning Willem III, een schilderij van Melchior d'Hondecoeter met exotische dieren (Rijksmuseum Amsterdam, SK-A-173)

toen zij nog in Nederland woonde (afb.2). De Vereenigde Oostindische Compagnie (VOC) bracht grote hoeveelheden Chinees porselein naar Europa en had haar een aantal, voornamelijk blauw-witte, stukken aangeboden. Dit was feitelijk de oorsprong van de rage, zowel in Nederland als in Engeland. Toen zij met Willem III in 1689 de Engelse troon besteeg, bracht zij ook daar een collectie bijeen.³ Deze werd tentoongesteld in het paleis te Kensington en later in Hampton Court, waar de notabelen keken, bewonderden en navolgden.⁴

De Chinese tuin in de *Fairy-Queen* verwees naar de verzameling van Mary en de tuin die erboven hing was een eerbetoon aan Willem, die veel belangstelling had voor de aanleg van baroktuinen. In 1692 waren zijn ambitieuze plannen voor Hampton Court en Kensington Palace al in uitvoering, maar vermoedelijk nog niet zo ver gevorderd dat er prenten beschikbaar waren voor het publiek. Gravures van Willems paleis Het Loo en de tuin met zijn vele fontein (afb.3) zijn, voorzover bekend, ook allemaal van later datum.⁵ Het ligt voor de hand dat zowel de apendans als de "Numbers of strange Birds flying in the Air" verwijzen naar de exotische wezens in de tuinen van Willem (afb.4).

De bedoeling van de uiterst specifieke regieaanwijzingen wordt volkomen duidelijk in de laatste scene van de masque, in de klaagzang van Hymen, de god van het huwelijk: "My Torch has long been out, I hate on loose dissembled Vows to wait, where hardly Love outlives the Wedding-Night. False Flames, Love's Meteors, yield my Torch no Light..."⁶ (Mijn toorts is allang uit, ik haat het om mijn opwachting te maken bij losse, onoprechte geloften, waar de liefde de huwelijksnacht nauwelijks



5. Adriaen de Hennis: Mary II, oud vijftien jaar, wijzend naar een oranjeboom, geschilderd in 1677, het jaar waarin ze met Willem III trouwde. (Paleis Het Loo, Apeldoorn, foto E.Boeijsinga)



6. Oranjeboompje in een vaas van porselein. Dit anonieme schilderij zou door Willem III zijn geschonken aan Don Francisco Lopez Suasso, de Nederlands-Portugees-Joodse bankier die zijn overtocht naar Engeland financierde en die meehielp om de oprichting van de *Bank of England* te financieren. Het onderstreept de betekenis die de oranjeboom voor Willem had. (Collectie Amsterdams Historisch Museum, SA684).

overleeft. Kunstmatige vlammen, de meteoren van de liefde, schenken mijn toorts geen licht).

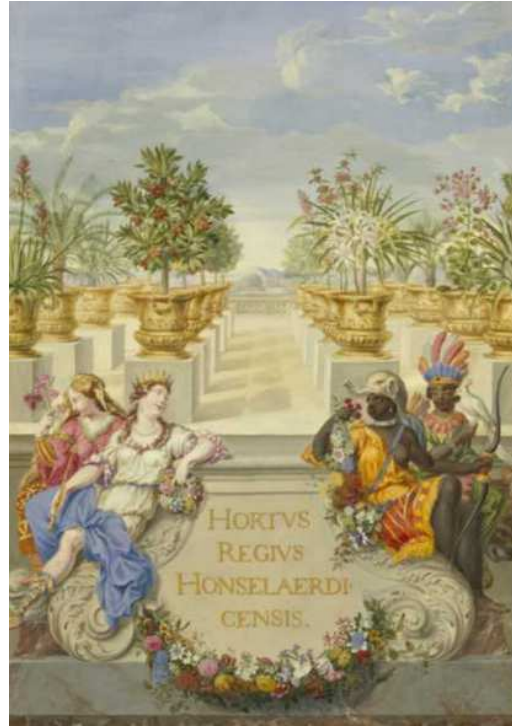
Dan volgt de regieaanwijzing: Zes sokkels van Chinees porselein verrijzen van onder het toneel; Daarop staan zes grote porseleinen vazen waarin zes *Chinese* oranjebomen. Twee Chinese vrouwen wijzen Hymen daarop en zingen: Richt Uw ogen op die gloriën daar en uw toorts zal meteen ontbranden.

Zoals eerder gezegd, verwijzen de porseleinen vazen naar de verzameling Chinees porselein en Delfts blauw in Chinese stijl van Koningin Mary. Oranjebomen verwezen in de barok naar de bomen met gouden appels uit de tuin der Hesperiden, maar symboliseerden ook al lang het Huis van Oranje (afb. 5 en 6).⁷ In 1614 was er al een VOC schip met de naam *Oranjeboom*. De vele tuinen van Willem in Nederland stonden er vol mee (afb.7).

In de regieaanwijzingen voor de laatste masque in Purcells *Dioclesian* uit 1690⁸ stond ook al dat er oranjebomen moesten komen, maar toen stonden ze nog gewoon in grote vazen. In het libretto van *The Fairy-Queen* lezen we dat die vazen van porselein moeten zijn en de bomen zijn nu "China orange-trees" op sokkels van "China-work". Deze samenstelling verwijst overduidelijk naar zowel Willem als Mary.

Hymen is door deze symbolen van koninklijk huwelijksgeluk overtuigd en antwoordt dat zijn toorts door deze gloed nu opvlamt.⁹ De liefde heeft nog nooit zulke goddelijke altaren gekend. Deze verwijzing zal in mei 1692, een half jaar voor de viering van de vijftiende trouwdag van William en Mary, goed zijn begrepen.

Er waren al eerder in de periode van de Restauratie scènes opgevoerd ter meerdere glorie van de vorst: *Albion and*



7. Titelpagina met oranjeboompjes in vazen bij Willems paleis te Hoenselaarsdijk (Florence Bibliotheca Nazionale Centrale di Firenze, MS Palat.6.B.8.5 (GF 182) Foto Paleis Het Loo.



8. W. Vincent. Anne Bracegirdle in Aphra Behns *The Indian Queen* 1689. (Harvard Theatre Coll.)

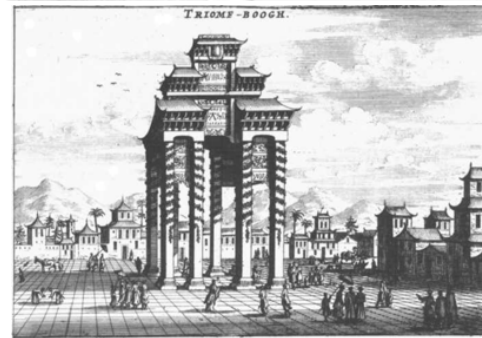
Albanius (1685) hemelde Charles II en James II op en het verschijnen van Phoebus en Venus in de proloog van de opvoering van *Dido and Aeneas*¹⁰ in 1689 verwees zeker naar William en Mary.

Dit alles was niet alleen de voortzetting van een traditie, het was ook bedoeld om de sympathie van Willem en Mary te winnen. De tijden waren veranderd sinds het overlijden van Charles II en men kon van de nieuwe vorsten niet vanzelfsprekend steun voor het theater verwachten

Exotische verbeelding op het toneel

Onder het handjevol overgeleverde afbeeldingen met betrekking tot het Engelse theater in de tweede helft van de 17e eeuw, is er één met de actrice Anne Bracegirdle als Semernia in het stuk *The Widow Ranter* (1689) van Aphra Behn (afb.8). Hier ziet men dat een vleugje authenticiteit wel werd gewaardeerd, al waren de kostuums over het algemeen gebaseerd op wat men in Parijs en Versailles op het toneel droeg, dat op zijn beurt zwaar onder invloed stond van de Franse hofkleding uit die tijd.

Uit Suriname had Aphra Behn veren capes meegebracht, zoals die werden gedragen door Zuid-Amerikaanse Indianen. Die had zij gegeven aan de concurrentie, het Theatre Royal, waar ze werden gebruikt in *The Indian Queen* (1664) van John Dryden en Sir Robert Howard. Het boek van John Ogilby, *An Embassy from the East India Company of the United Provinces to the Great Tartar Cham*, een Engelse vertaling van het boek van de Nederlander Joan Nieuhof, vormde een rijke bron van beeldmateriaal over het echte China¹¹ met meer dan 150 gravures (afb.9). Hoewel gezien door de ogen van een westerse bezoeker, lijken zij toch een tamelijk nauwkeurig beeld te geven.¹² Het boek was in Londen verkrijgbaar vanaf 1669 en moet een



9a en b. Gravures uit J.Nieuhof, *Het Gezantschap der Neêrlandtsche Oost-Indische Compagnie aan den Grooten Tartarischen Cham* (Amsterdam, 1665, facsimile herdruk van Wijnen, Franeker, 1991, p.42).¹³



10. Een vrouw uit de provincie Xansi. Illustratie uit J.Ogilby, *An Embassy from the East India Company of the United Provinces to the Great Tartar Cham* (Londen, 1673) tussen pp.356 en 357 (Bodleian Library, Oxford, Ashmole H16)

belangrijke bijdrage hebben geleverd aan de populariteit van chinoiserie in de periode daarna. Het was één van de honderden boeken in het bezit van de acteur en directeur van het Dorset Garden theater, Thomas Betterton¹⁴ en hij heeft het zeker als bron van inspiratie benut. Eén van de onderwerpen is de verovering van China door de Tartaren; het kan nauwelijks toevallig zijn dat slechts enkele jaren na publicatie Elkanah Settle een toneelstuk schreef voor Dorset Garden genaamd *The Conquest of China by the Tartars* (1675).¹⁵ Een duidelijk voorbeeld van de invloed van Ogilby's boek op ontwerpen voor *The Fairy-Queen* vindt men tegenover pagina 36 van de appendix: een afbeelding van een vrouw uit de provincie Xansi (afb. 10). Heel toevallig is dat de naam van één van de vrouwen uit de scene in de Chinese tuin.¹⁶

Naast het boek van Ogilby, putte Betterton mogelijk ook inspiratie uit bronnen als het populaire *A Treatise on Japaning* (1688) van Stalker en Parker, (afb. 11).¹⁷ De boeken van Ogilby en van Stalker en Parker zijn wel verschillend van aard: de gravures in Ogilby tonen het echte China gezien door de ogen van een Nederlandse bezoeker, terwijl Stalker en Parker zeggen Japan af te beelden, maar feitelijk in nogal primitieve tekeningen een exotisch fantasieland laten zien, dat meer op westerse esthetiek leunt. In het voorwoord verklaren zij bescheiden dat zij misschien wel een beetje hebben geholpen met de proporties, waar die onjuist waren, en dat ze die iets prettiger hebben gemaakt, doch even antiek. De gebouwen (afb. 11) en de menselijke figuren in hun boek zien er dan ook heel anders uit dan die bij Ogilby. Chinezen die daar meer op lijken vinden we op de drinkkannen in de Brownlow collectie (afb. 12): puntbaarden, lange



11. J. Stalker & G.Parker, *A Treatise on Japaning and Varnishing* (Oxford 1688) afb.8. (British Library)



12a & b. Drinkkannen uit de Brownlow collectie. Londen 1686 (Christie's, Londen).

snorren, staartjes bij de mannen, wijde mouwen - extreem wijd bij de vrouwen - en kegelvormige hoeden.

Vermoedelijk heeft Betterton gebruik gemaakt van de illustraties in de boeken en prenten uit zijn grote verzameling om de decorschilders duidelijk te maken wat ze moesten schilderen. Vandaar dat deze boeken en prenten van primair belang zijn en, dank zij de verkoopcatalogus die in 1710, na de dood van Betterton is gemaakt, zijn een aantal ervan teruggevonden.¹⁸ Met betrekking tot *The Fairy-Queen* is dat van Ogilby ongetwijfeld het belangrijkste.

Decors schilderen

Wij weten niet wie de decors daadwerkelijk heeft geschilderd. De naam van Robert Robinson wordt genoemd met betrekking tot *The Fairy-Queen*, maar alleen omdat hij bekend was als schilder van chinoiserie en ook relaties had met het theater.¹⁹ Dat is niet genoeg om hem met enige zekerheid te verbinden met *The Fairy-Queen*, maar zijn decoratief werk heeft een theatraal karakter en vertoont zowel oosterse als westerse exotische elementen (afb. 13, 14 en 15). Het geeft ons enig idee hoe een gravure uit het boek van Ogilby tot decor kan zijn omgewerkt.

Hoewel de decors voor de vijfde acte, of tenminste een deel daarvan, wel zullen zijn geschilderd door een specialist op het gebied van exotica, moet de uiteindelijke beslissing bij Betterton hebben gelegen. De regieaanwijzingen verraden zijn invloed en hij was verantwoordelijk voor het geheel.

De illustraties in Ogilby en in Stalker en Parkers verhandeling over het werken met japanlak zijn allemaal zwart-wit, dus die zeggen ons niets over het gebruik van kleur. Mogelijk werden planten en dieren afgebeeld in ongebruikelijke kleuren om hun exotische aard te onderstrepen.



13 Wandpaneel beschilderd met exotisch landschap door Robert Robinson (London, Sir John Cass's foundation primary school)
Foto: Corporation of London.



14 Wandpaneel beschilderd met exotisch landschap door Robert Robinson Victoria and Albert Museum, Londen, P.8-1954 (V&A Images).

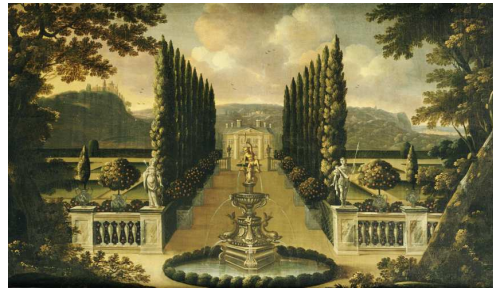
De manier waarop Stalker en Parker de bereiding en toepassing van bepaalde kleuren beschrijven, wijst er niet op dat dit gebruikelijk was. Toch ligt het voor de hand dat hier blauw werd gebruikt als dominante kleur voor alles dat met China te maken had, om de verwijzing naar de porselein verzameling van Koningin Mary te versterken. Voor andere kleuren van betekenis in deze masque, moeten wij ons verlaten op theatertraditie.

De Franse invloed

Om ons een beeld te vormen van de Londense opera aan het eind van de 17e eeuw, is het nuttig om naar Frankrijk te kijken. Wij weten veel meer over Franse decor- en kostuumontwerpen uit die tijd, aangezien er van het werk van Jean Berain en zijn voorgangers, de gebroeders Vigarani, Guiseppe Torelli en Henri Gissey, veel meer beeldmateriaal bewaard is gebleven.

Charles II heeft Betterton meerdere malen naar Frankrijk gestuurd om de Franse opera te bestuderen en wij weten min of meer wat hij moet hebben gezien.²⁰ Ook bevatte Bettertons grote prentenverzameling werk van Le Pautre en Silvestre, graveurs die bekend waren om hun illustraties van de Franse opera. Er zijn veel voorbeelden van de overheersende Franse invloed op het Engelse theater, vooral op opera (afb.16).

In 1685 ontwierp Berain "Chinese" kostuums voor de Dauphin, de Duc de Maine en vijftien andere hovelingen, voor de carnavalviering in Versailles (afb.17) en voor de opera *Roland* (afb.18). die van januari tot maart 1685 in Versailles werd opgevoerd. Volgens de regieaanwijzingen voor de eerste akte dansen de bewoners van Cathay "volgens de gebruiken van hun land". Dat wijst er op dat ook de choreografie voor deze dansen was aangepast.



15. "De Hollandse Tuin" toegeschreven aan Robert Robinson.²¹ (Christie's Photo Library).



16. Ontwerp van Jean Berain, vermoedelijk voor de proloog van *Astrée* 1691 (!)²² (Paris, archives nationales O/1/*/3238/22a).



17. Schets door Jean Berain van een "Chinees" kostuum voor het carnaval van 1685.

De Chinezen in *The Fairy-Queen* leken misschien wel op een mengeling van alle bovengenoemde invloeden maar, gegeven het doel - de verwijzing naar Mary's verzameling - lijkt het waarschijnlijk dat zij toch vooral leken op de Chinezen die men op Delfts Blauwe potten en vazen aantreft.

De Feeën

Titania en Oberon werden gespeeld door negen- of tienjarigen²³ en dat maakt het waarschijnlijk dat ook de andere feeën, wellicht met uitzondering van de vocale solisten, door kinderen werden gespeeld. De enige bronnen waaruit men kan afleiden hoe zij er op het toneel hebben uitgezien, zijn een ontwerp van Inigo Jones voor het kostuum van Oberon, nog uit 1610 (afb.19) en een illustratie uit *A Midsummer Night's Dream* in de Shakespeare uitgave uit 1709 van Nicholas Rowe (afb.20), waarin wij zowel mannelijke als vrouwelijke feeën zien, zonder vleugels.²⁴ Voor andere details moeten wij ons verlaten op 17e-eeuwse beschrijvingen van feeën en op de theaterconventies, die ons zeggen dat toepasselijke kleuren voor deze wezentjes rood, groen en goud waren. Zij gingen gekleed overeenkomstig hun positie in het stuk: hoveling, koning, koningin, enz.²⁵

Puck, ook Robin Goodfellow geheten, is een kobold; volgens de traditie een ruwe, harige geest, vaak afgebeeld met een bezem of toorts (afb.21) en soms met hoeven.²⁶

De Apendans

Een van de problemen met perspectivische decors is dat de acteurs niet te ver in de richting van het achtertoneel konden gaan zonder dat ze lijken uit te groeien tot reuzen. Dit is interessant met betrekking tot de apendans in de Chinese tuinscene.²⁷ Het lijkt waanzinnig om echte apen te laten optreden in de



18. Ontwerp van Jean Berain voor het kostuum van een man uit Cathay in *Roland* (1685) (Bibliothèque Nationale de France, cabinet d'Estampes)



19. Inigo Jones, ontwerp uit 1610 voor het kostuum van Oberon (The Devonshire Collection, Chatsworth).

ingewikkeldste encenering die het Dorset Garden gezelschap ooit op de planken had gezet. Acteurs verkleed als apen, die zo ver naar aan achteren op het toneel verschenen, zouden echter als gevolg van de perspectivische effecten op reuzen lijken. Zoals wij al hebben gezien, deden waarschijnlijk meerdere kinderen mee aan deze productie. Zes van hen in apenpak zouden beter passen. Twee jaar eerder waren kinderen gebruikt in de finale van *Dioclesian*, ook toen wegens hun formaat.²⁸

Het blijft echter mogelijk dat er echte apen zijn gebruikt; die zijn er in alle soorten en maten en het is nu duidelijk dat deze aantrekkelijke scene werd gespeeld op een plaats waar die voor een deel van het publiek onzichtbaar moet zijn geweest. De apen verschenen achter op een toneel dat zo'n zeventien meter diep was en waren alleen door een aantal poorten heen te zien. Hieruit zou men kunnen opmaken dat het weldegelijk echte apen waren, die makkelijk door het publiek konden worden afgeleid (afb.22). Als voorzichtigheid niet geboden was, waarom verschenen zij dan niet op het voortoneel of - nog toepasselijker - in Willems hangende tuin? Totdat iemand rekeningen vindt wegens apenschade, zullen wij het wel nooit zeker weten.

De reconstructie

Het toneel is een reconstructie van het Dorset Garden theater (afb. 23), waar alle opera's van Purcell, behalve *Dido and Aeneas*, hun première hebben beleefd.²⁹ Het theater werd gebouwd in 1671, specifiek voor het gebruik van beweegbare, geschilderde decors, met een sterke nadruk op perspectief. Die suggereerden een driedimensionale ruimte, ofschoon de afbeeldingen zelf op het platte vlak waren geschilderd, meestal op canvas, gespannen op een houten raamwerk.



20. Detail van een illustratie bij *A Midsummer Night's Dream* in *The Works of Mr William Shakspear*, onder redactie van N.Rowe (Londen, 1709). Feeën zonder vleugels en gekostumeerd overeenkomstig de Franse theatertraditie.



21. Robin Goodfellow uit William Bell, *Shakespeare's Puck and his Folkslore*, (Londen, 1852), p. 164.

Deze decors waren relatief licht en konden gemakkelijk heen en weer worden geschoven, zodat bezoekers van de ene plaats naar de andere konden worden gevoerd zonder hun plaats te verlaten. Dit werd na de uitvinding van de film in de 20ste eeuw normaal, maar voor een 17e-eeuws publiek was het volkomen nieuw en het werd dan ook zeer populair. Het gebruik van beweegbare decors stamt uit het 16e-eeuwse Italië en was al gauw overal in Europa te zien. Inigo Jones introduceerde het in het Engelse hoftheater in de eerste helft van de 17e eeuw en na de Restauratie van het koningschap werd het ook in de publieke theaters gebruikt.



22. Een dans verstoord doordat voedsel tussen de apen wordt gegooid. Illustratie bij "Of an Aegyptian King and his Apes", in John Ogilby *The fables of Aesop paraphras'd in verse*, Londen 1651, pl. 55.³⁰

De reconstructie in afb.23 is noodzakelijkerwijs speculatief, maar de elementen waarop deze stoelt waren wel bekend bij de makers van de opera.

In afb.23a zien wij van links naar rechts op het toneel: Oberon, Titania, Robin Goodfellow en twee van de menselijke figuren uit de originele *Midsummer Night's Dream*, de Hertog en Egeus. Juno is net vertrokken, in haar door pauwen voortbewogen kar en de masque gaat beginnen. Oberon beveelt Robin om te zorgen voor "diepe duisternis". Dit moet men niet al te letterlijk opvatten: complete duisternis was onmogelijk, maar het toneel kon wel voldoende worden verduisterd om het bevel van Oberon aannemelijk te maken. Kronen konden worden opgehesen, voetlichten verzonken onder de toneelvloer en de verlichting tussen de coulissen weggedraaid van het toneel. Deze technieken waren destijds bekend en uit regieaanwijzingen voor tal van andere stukken uit die periode wordt het zonder meer duidelijk dat ze voorhanden waren in het Dorset Garden theater.



23a.



23b.

In afb.23b wordt op het voortoneel gedanst, terwijl daarachter de nieuwe scene wordt opgebouwd. Het verwisselen van scènes maakte deel uit van de vertoning en vond daarom niet plaats achter gesloten gordijnen. Het doek ging gewoonlijk op aan het begin van een voorstelling en werd pas weer neergelaten als die was afgelopen. In afb.23c gaan de "shutters" open en als het weer licht wordt, ziet men een Chinese tuin.³¹ Na enkele maten muziek gaan friezen met de geschilderde wolken omhoog en ziet men een hangende tuin met een afbeelding van Willems paleis Het Loo en een fontein op het bovenste platform.³² Een Chinese man treedt naar voren en zingt, vervolgens zingt een Chinese vrouw. Volgens de regeiaanwijzingen horen er vierentwintig Chinezen op het toneel te staan, maar die zien we niet allemaal in deze reconstructie. Ook een aantal feeën ontbreekt; er staan hier alleen die figuren die onmisbaar zijn voor de handeling.

In afb.23d komen apen van tussen de bomen tevoorschijn en dansen. Zij zijn heel ver weg, achter de poorten die de Chinese tuin afsluiten. Daarom toont de illustratie een vergroting van dat deel van het decor.

In afb.23e wordt Hymen opgeroepen door twee Chinese vrouwen. Hoewel hij vleugels heeft en dus volgens de theatertraditie van boven zou moeten neerdalen, geven Purcells noten bij deze entree hem niet voldoende tijd voor een veilige afdaling. Hij is ook niet in de stemming om te vliegen. Nadat hij zijn klaagzang heeft gezongen, gaan zinkluiken in de toneelvloer open en komen oranjeboomen op voetstukken van Chinees porcelein naar boven. Hymen wordt daarop gewezen en is meteen overtuigd. Zijn toorts vlamt op en zijn vertrek is zoals het een god betaamt: hij vliegt. De oranjeboomen zijn



23c.



23d.



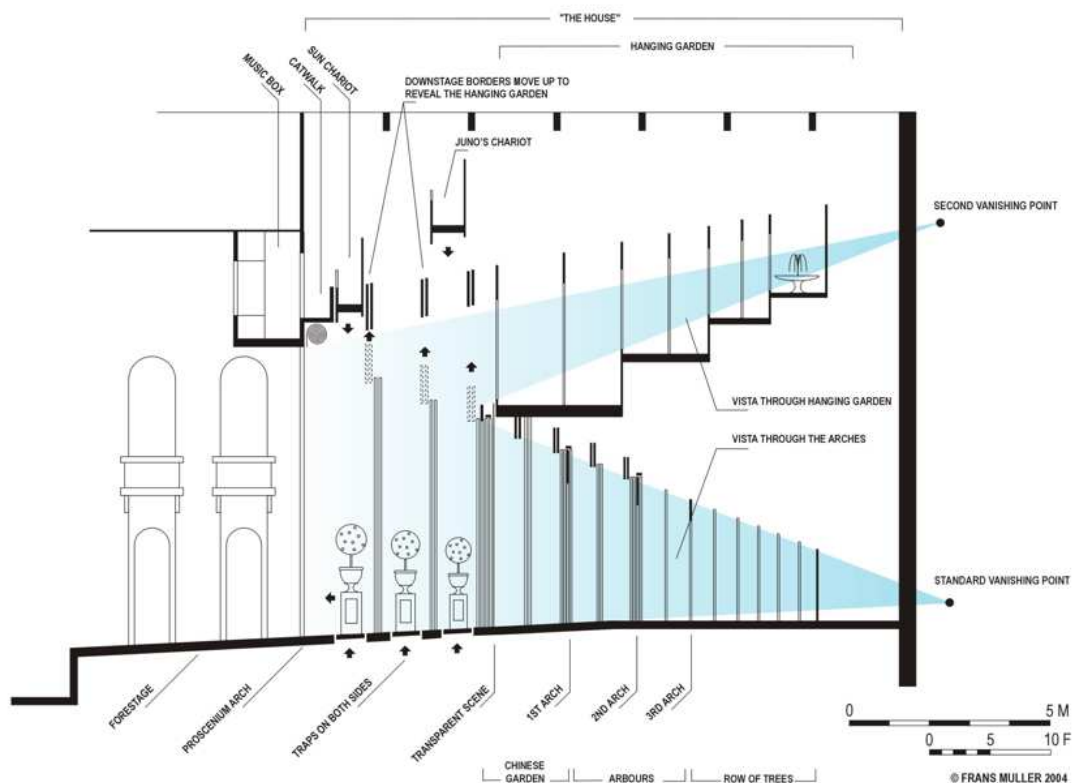
23e.

inmiddels naar voren gekomen. Dit effect werd vermoedelijk bereikt door kinderen, verborgen in de voetstukken, naar het voortoneel te laten schuifelen. De figuren op het toneel dansen samen een "grand dance", waarmee de opera ten einde is.³³ Het mag duidelijk zijn dat Willem en Mary hier gesymboliseerd worden als lichtend voorbeeld voor de diverse paren aan het einde van *A Midsummer Night's Dream*.

Het werk aan de reconstructie heeft bevestigd wat wij al eerder hadden ervaren: als naast tekst en muziek ook het toneelbeeld in het onderzoek wordt betrokken, dan vallen allerlei zaken, die anders onverklaarbaar zijn, op hun plaats. Bijvoorbeeld, het antwoord op de vaak gestelde vraag: waarom apen?

De computer is een aardig hulpmiddel om dat in beeld te brengen, maar de meeste tijd zit toch in onderzoek. Het beste zou natuurlijk een echte voorstelling zijn. Dat is duur, maar ook weer niet duurder dan de gemiddelde operaproductie die we in de grote operahuizen te zien krijgen. En als na verloop van tijd een voorraad zou zijn opgebouwd, die hergebruik van decors en kostuums mogelijk zou maken, zou het zelfs goedkoper kunnen worden.

Dat zou de moeite waard zijn, want juist in een uitvoeringspraktijk vergelijkbaar met die van de oude muziek, dus gebaseerd op grondig bronnenonderzoek, zou iets kunnen ontstaan dat recht doet aan het oorspronkelijke werk. Dan pas ontstaat de wisselwerking tussen theorie en praktijk die de beoefening van de oude



Schematische dwarsdoorsnede van het toneel tijdens de finale van *The Fairy-Queen*

muziek in de afgelopen vier decennia zo enorm vooruit heeft geholpen.

Een productie die stoelt op onderzoek zoals hierboven beschreven, kan zoveel mogelijk historisch "verantwoord" zijn, maar nooit volledig accuraat. Dit betekent dus ook dat geen twee producties van dezelfde opera er eender uit zullen zien. Oude-muziek beoefenaars hebben wonderen verricht met vergelijkbare gegevens en de oude muziek is bepaald niet

versteend geraakt, zoals sommigen hadden gevreesd.

De visuele aspecten van opera verdienen vergelijkbare aandacht, om het hele plaatje te kunnen laten zien.

De tekst van dit artikel is gebaseerd op een artikel voor het tijdschrift Early Music (Oxford U.P., Vol. XXXIII/4, 2005) en voor het eerst geplaatst op deze site in februari 2011. In maart 2017 werden enkele correcties en aanvullingen toegevoegd.

Noten

¹ E. J. Dent, *Foundations of English Opera* (New York, 1967, eerste druk 1928), p.225: "It is quite useless to expect the masque to have any dramatic justification. It does not even attempt... to present any definite idea... To the idea of opera they are absurd and useless excrescences;..."

J. A. Westrup, *Purcell* (London, 1980, eerste druk 1937), p.137: "*The Fairy-Queen*... is simply a succession of masques, which have so little connection with the play that no one who merely heard the music would have the remotest suspicion that the opera was an adaptation of Shakespeare's *Midsummer Night's Dream*... the play becomes a sort of revue... lacks... unity... a succession of songs and dances..."

R. E. Moore, *Henry Purcell and the Restoration Theatre* (Westport, CN 1974, eerste druk 1961), pp.106-7: "The masque's complete lack of dramatic motivation... It is Purcell's distinction in F-Q not that he makes his masques indispensable to the action, which would demand the impossible, but that... he creates music which lifts the whole work from the realm of mediocre farce to that of ethereal enchantment."

F. B. Zimmerman, *Henry Purcell, 1659-1695* (Philadelphia 1983), p.198: "...circumstantial evidence strongly indicates that *The Fairy-Queen*, like the Shakespearian play it adorned, was conceived as a tribute to the reigning feminine monarch of its time. It was first announced in the *Gentleman's Journal* for March 1691-92 when she had taken up the reins of government. ...The [first] performance [May 2nd] may well have coincided with the annual celebrations for the queen's birthday" [April 30th].

C. A. Price, *Henry Purcell and the London Stage* (Cambridge, 1984), p.352: "...the final entertainment is a

pot-pourri of music, dance and spectacle in which the adapter loosens, if not frees, his reins on the drama... it is probably pointless to look for an ingenious design."

J. Keates, *Purcell: a Biography* (London, 1995), p.234: "To end the opera, a masque was provided, set in a transparent Prospect of a Chinese Garden... Purcell had no more knowledge of China than he had of the North Pole, but with the increasing vogue for tea-drinking and the decorative passion for 'chinoiserie'... a trend encouraged by William and Mary themselves, anything even vaguely exotic in this line was bound to please, and when Hymen, god of marriage, arrived to kindle his torch from orange trees miraculously sprouting from china vases, the Dorset Garden audiences must have been in raptures."

Alleen Roger Savage, die wij veel dank verschuldigd zijn, bespreekt de regie-aanwijzingen uitvoerig in "The Shakespeare-Purcell *Fairy-Queen*", (*Early Music*, I (1973), pp.201-221 and later in zijn tekst editie van *The Fairy-Queen* in *Henry Purcell's Operas: the Complete Texts*, ed. M. Burden (Oxford, 2000), pp.337-402 (zie vooral de aantekeningen op pp.397-400). Naast Savage, verbindt Zimmerman (p.198) Koningin Mary met de opera en dat doet ook Keates (p.234). In zijn boek over *A Midsummer Night's Dream* in het theater, *Our Moonlight Revels* (Iowa City, 1997), pp.38-60, verbindt Gary Jay Williams de ode van Hymen over huwelijk en liefde met Willem and Mary's aanstaande trouwdag. Geen van deze auteurs bespreekt het geheel.

² De uiteraard speculatieve reconstructie in de vorm van een computeranimatie werd gemaakt op verzoek van Dr. Michael Burden, die wij zeer dankbaar zijn voor de samenwerking. De reconstructie werd voor het eerst

vertoond tijdens een conferentie in het Victoria & Albert Museum in Londen, in november 2004, ter gelegenheid van de tentoonstelling *Encounters: the Meeting of Asia and Europe, 1500-1800*. De beelden in afb.23 komen uit deze reconstructie, maar de computeranimatie toont wat papier niet kan: het bewegende toneelbeeld dat een zo belangrijk aspect van barok enscenering vormde. De animatie is te zien op: <http://www.juulenfransmuller.nl>

³ In het familiebezit van de Stuarts bevonden zich al stukken en Mary ging in Engeland door met verzamelen. Overigens was de import van Nederlands aardewerk in die tijd verboden; een eis van de Engelse pottenbakkers. A. Ray, "Delftware in England", *The Age of William III and Mary II*, ed. R.P. Maccubbin (Williamsburg, 1989), pp.301-7, zie p.301.

⁴ 17 juli, 1693: "I saw the Queenes rare Cabinets & China Collection, which was wonderfull rich & plentifull..." John Evelyn, *Diary*. Zie voor de hobbys van het koninklijk paar Daniel Defoe, *A Tour through the Whole Island of Great Britain* (London, 1962, eerste druk 1724), I, pp.165-176.

⁵ R. Strong, *The Artist and the Garden* (Londen, 2000), p.126. Strong beschrijft de stroom gravures van buitenplaatsen en tuinen in de Republiek, inclusief het Loo, die Engeland overspoelde in de jaren 90 van de zeventiende eeuw. Het land was toen in oorlog met Frankrijk en de import van Franse prenten was verboden. Voor ons was dat aanleiding om een afbeelding van paleis het Loo te verwerken in de animatie. Dat was voorbarig: in een briefwisseling van mei 2016 werden wij er door de Heer A.D.Renting, bibliothecaris en conservator oude drukken van paleis het Loo, op gewezen dat alle bekende

prenten van het Loo dateren van 1695 en later, dus ruim na de eerste opvoering van de *Fairy-Queen*. Een generiek barokpaleisje was hier dus meer op zijn plaats geweest.

⁶ Alle verwijzingen naar de tekst komen uit: *The Fairy-Queen: an Opera*, ed. R. Savage, in *Henry Purcell's Operas: the Complete Texts*, ed. M. Burden (Oxford, 2000), pp. 337-407. Deze toneelaanwijzing staat op p. 397, regels 1533-47. Zie ook de eerste complete editie met zowel tekst, muziek als annotaties: *Purcell, The Fairy-Queen, an Opera*, ed. M. Burden, (London: Eulenberg, 2009)

⁷ De allegorische verwijzing met Willem als Hercules staat in E. de Jong, "Netherlandish Hesperides' garden art in the period of William and Mary 1650-1702", *Journal of Garden History*, VIII (1988), pp.15-40, op p.31.

⁸ *The Prophetess: or, the History of Dioclesian*, ed. J. Muller, in *Henry Purcell's Operas: the Complete Texts*, ed. M. Burden, p.242, regel 2484.

⁹ *The Fairy-Queen*, ed. Savage, p.400, regels 1609-10. Dit is vermoedelijk het moment waarop de toorts opvlamt, maar precies hoe dat ging is niet bekend.

¹⁰ Deze opvoering vond niet in een theater plaats, maar op de school van Mw Priest in Chelsea. Zij was de vrouw van Josiah Priest, choreograaf van het Dorset Garden theater, tevens dansleraar aan de school. De decors en kostuums voor de proloog uit 1689 lijken zeer sterk op die voor een - door omstandigheden weinig succesvolle - productie uit 1685; zij zijn kennelijk geborgen uit het wrak van de opera *Albion and Albanus*, die slechts zes maal was opgevoerd en waren dus zo goed als nieuw. De datering van *Dido and Aeneas* is uitgebreid besproken in het tijdschrift *Early Music* (OUP). Er is geen bewijs dat de proloog uit 1689 ook voorafging aan de eerste opvoering, wanneer die ook geweest mag zijn. Prologen wisselden elkaar af en de muziek ging soms verloren.

¹¹ J. Ogilby, *An Embassy from the East India Company of the United Provinces to the Great Tartar Cham*, (London, 1673), 2e editie. De meeste gravures komen uit J. Nieuhof, *Het Gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie, aan den Grooten Tartarischen Cham, den tegenwoordigen Keyser van China [...]* (Amsterdam, 1665), Heruitgave, Franeker, 1991. In

het boek van Ogilby staan meer gravures, als deel van de appendix van Ogilby, "Antiquities of China", naar Athanius Kircher.

¹² Ze zijn minder goed dan die in Nieuhof staan afgedrukt. Volgens Croft Murray, zijn de platen in Ogilby's boek gegraveerd door Wencelaus Hollar en Francis Plate. E.F. Croft Murray, *Decorative Painting in England, 1537-1837* (Londen, 1962), I, p.47.

¹³ 9a. Een anonieme graveur, vermoedelijk Wencelaus Hollar of Francis Plate, maakte een kopie naar deze gravure, die is afgedrukt in Ogilby's vertaling van Nieuhofs boek. Deze prent diende als voorbeeld voor een Delftse tegelschilder. Twee fraaie voorbeelden hiervan bevinden zich in de Balthwayt collectie in Dyrham Park. 9b. Nog een gravure uit Nieuhof, eveneens overgenomen in Ogilby. Deze illustraties kan Betterton hebben gebruikt ter instructie van de decorschilder van de transparante scene in de Chinese tuin.

¹⁴ Hij bezat de druk uit 1671.

¹⁵ Niets in die tekst wijst erop dat er in dat stuk iets exotisch op het toneel te zien was.

¹⁶ Dat wil zeggen: in het libretto; in de partituur is de naam verwesterd tot Daphne.

¹⁷ Op de school van het echtpaar Priest, dat nauw verbonden was met het theater van Betterton, werd les gegeven in het werken met japanlak, zoals te lezen valt in de brief van Edmund Verney aan zijn dochter Molly uit 1689. Zie M. M. Verney, *Memoirs of the Verney Family*, IV (Londen, 1899), p.221.

¹⁸ *Pinacotheca Bettertoneana*. British Library S.C. 246 (9).

¹⁹ Uit een contract tussen Robinson en Elkanah Settle uit 1699/1700 weten wij dat hij een aantal decors voor een nieuwe opera gemaakt heeft, waarschijnlijk voor *The Virgin Prophetess* or *The Fate of Troy*. Te vinden in A. Nicoll, *A History of English Drama*, I (Cambridge, 1965), p.382.

²⁰ Bettertons eerste bezoek vond vermoedelijk plaats tussen maart en juni 1662. Hij zal *Ercole Amante* hebben gezien, dat op 7 februari in première ging, bij de opening van de Salle des Machines en dat in dat voorjaar tien keer werd uitgevoerd. Carlo Vigarani ontwierp deze zes uur durende voor-

stelling. Er waren tien verschillende scènes, waaronder "De Apotheose van Hercules en de Schoonheid" waarin een toneel van 18 x 13,5 meter tot in de theaterhemel werd opgetakeld. Daarop de hele koninklijke hofhouding - inclusief Lodewijk zelf - en minstens zestig anderen. Dit kan de bron van inspiratie zijn geweest voor de spectaculaire decors voor de masques in zowel *Dioclesian* als *King Arthur* en *The Fairy-Queen*. Andere bezoeken waarvan de datum bij benadering bekend is, vonden plaats in 1671, 1683 en 1685. Een paspoort werd hem verstrekt op 25 juli 1685. Hij was dus te laat om de opvoeringen van *Roland* met eigen ogen te zien, maar hij zal zich ongetwijfeld uitvoerig verslag hebben laten doen, met name ook van de chinoiserie, die in *Roland* zijn introductie op het Franse operatoneel beleefde.

²¹ Vermoedelijk geschilderd in de 1670-er jaren. De tuin mag dan "Hollands" zijn, de pijnbomen en de heuvels zijn dat duidelijk niet.

²² Dit ontwerp van Berain stamt waarschijnlijk uit 1691, dus uit het jaar voorafgaande aan de première van de *Fairy-Queen*. De gelijkenis is opmerkelijk wanneer men de regieaanwijzingen voor de masque van de vierde acte "De Tuin der Fonteynen" er naast legt: *...the Fountains enriched with gilding, and adorn'd with statues: The View is terminated by a Walk of Cypress Trees which lead to a delightful Bower. Before the Trees stand rows of Marble Columns, which support many Walks which rise by Stairs to the Top of the House; the Stairs are adorn'd with Figures on Pedestals, and Rails; and Balusters on each Side of 'em. Near the Top, vast Quantities of Water break out of the Hills, and fall in mighty Cascade's to the bottom of the Scene, to feed the Fountains...*

²³ Er is nieuw licht geworpen op veel aspecten van deze opera door Michael Burden, "Casting issues in the original production of Purcell's opera *The Fairy-Queen*", *Music and letters*, LXXXIV (November 2003), pp.596-607.

²⁴ N. Rowe, *The Works of Mr William Shakespear*, (Londen, 1709), II, titelplaat voor *A Midsummer-Night's Dream*; K. M. Briggs, *The Anatomy of Puck*. (Londen, 1959), pp.9-10.

²⁵ K. M. Briggs, *The Anatomy of Puck*, p.31, pp.38-9.

²⁶ Oxford English Dictionary; K. M. Briggs, *The Anatomy of Puck*, p.15; K. M. Briggs, *The Fairies in Tradition and Literature*, (Londen, 1967), p.174.

²⁷ Besproken in M. Burden in "Dancing Monkeys at Dorset Garden", *Theatre Notebook* LVII, (2003), pp.119-35.

²⁸ Een vergelijkbaar probleem in de masque uit het vijfde bedrijf van *Dioclesian* (1690) was opgelost door acteurs van verschillend formaat te kiezen. Aan het begin van deze masque kwam een machine naar beneden die technisch vergelijkbaar is met de hangende tuin uit *The Fairy-Queen*. De machine bestond uit vier platforms, waarop vier paleizen (van achtereenvolgens Flora, Pomona, Bacchus en de Zon). Betterton loste de perspectivische problemen van deze diepe scene op door volwassenen op de voorste tonelen te zetten, jongelui op het derde en kinderen op het achterste toneel. Daarmee vermeed hij rare verhoudingen ten opzichte van de decors en versterkte het perspectivische effect. (*The Propheetess: or, the History of Dioclesian*, ed. J. Muller, in *Henry Purcell's Operas: the Complete Texts*, ed. M Burden, pp.242-247.)

²⁹ Het toneel is beschreven in "Flying Dragons and Dancing Chairs at Dorset Garden: Staging *Dioclesian*" in *Theatre Notebook* XLVII (1993) nr 2, pp. 80-95.

³⁰ De uitgave uit 1668 van dit boek was in bezit van Thomas Betterton.

³¹ Volgens de regieaanwijzingen is dit een transparante scene. Op het eerste gezicht, denkt men hierbij aan het gebruik van gaasdoek. Maar daarvoor zou heel veel licht van achteren moeten komen en heel weinig van voren, wat technisch te gecompliceerd lijkt voor die tijd. Het alternatief zou het gebruik van uitgesneden decorstukken kunnen zijn, die - net als de coulissen - van weerszijden op het toneel worden geschoven. De term "Transparent Scene" was in die periode ook op dergelijke decorstukken van toepassing. Dat is de oplossing die wij voor onze reconstructie hebben gekozen.

³² Voor fonteinen werden vaak flinterdunne stukjes zilver gebruikt, die omhoog werden geblazen. Van deze fontein staat alleen beschreven dat die een groot bassin heeft. Aangezien de hangende tuin voor de finale hoog hing en dus tijdens alle voorgaande bedrijven buiten het zicht van het publiek zou blijven, was er tijd genoeg om een fontein met echt water voor te bereiden.

Dat dit soms ook echt gebeurde, bewijst een citaat uit een advertentie van het *Queen's Theatre* aan de Haymarket van 16 mei 1711 voor de opera *Clotilda*: "by reason of the hot weather the waterfall will play the best part of the opera" (*The London Stage* II, p.249). Kennelijk zorgde het gebruik van echt water op het toneel tijdens hete dagen ook voor verkoeling.

³³ Gezien het optreden van dansende stoelen in *Dioclesian*, durven wij te opperen dat de oranjebomen misschien wel meedansten.:-)