

toch wel dat in 75 % van de opvoeringen zang en/of instrumenten te horen waren. Hoewel de toneelstukken slechts spaarzaam regie-aanwijzingen bevatten, weten we via de contrafactuur inmiddels immers voldoende van liedformules en verder ook van de opvoeringsgewoonten om muzikale passages met redelijke zekerheid te identificeren. In het kader van het VNC-project *Muziek op het toneel van de Gouden Eeuw* (onder leiding van Louis Grijp (Meertens Instituut) en Hubert Meeus (Universiteit Antwerpen)) beschreef en ontleedde Natascha Veldhorst de Amsterdamse toneelpraktijk, voor het toneel in de Zuidelijke Nederlanden rondt Ingeborg de Cooman momenteel haar dissertatie af.

Veldhorst voert in haar vlot leesbare en goed geïllustreerde – maar helaas op glanzend papier gedrukte – boek een breed uitwaaiend panorama van muzikale scènes op. Daarbij blijkt dat de muziek ook in het theater in haar twee voorname functies gebruikt werd: als de afspiegeling van een (hogere) harmonie en als de bedrieglijke, opzweepende verleidster. Wat betreft de rol tussen de andere drama-elementen valt te constateren dat het streven om de muziek te integreren in de loop van de eeuw plaatsmaakte voor een versierende tendens. De uitvoering was doorgaans eenvoudig: meestal ging het om eenstemmige coupletlieiders met instrumentale variaties, door de acteurs zelf gezongen (en soms gedanst). Het theatrale effect werd dus met eenvoudige middelen bereikt. De zeer variabele praktijk geeft echter verder weinig aanleiding tot overkoepelende conclusies: er was geen specifiek repertoire voor het toneel, oude en nieuwe melodieën werden door elkaar gebruikt. Evenmin golden er conventies als in de opera, waar vaste toonsoort, ritmiek, maatsoort of melodische lijn de scènes typeerden. Hoogstens was de combinatie van verschillende instrumenten aan een bepaalde sfeer of thematiek gebonden. Veldhorst veronderstelt dat er waarschijnlijk veel door de muzikanten per plekke werd bedacht en uitgeprobeerd (p. 57). Zo werd de toneelpraktijk dus deels door conventies, deels door ongeschreven regels bepaald.

Om de vloed van gegevens uit de 800 stukken die Veldhorst bekeek toch enigszins te kunnen ordenen, heeft ze een gelukkig ijkpunt gekozen: het toneelrepertoire van de Amsterdamse schrijver Jan Harmensz. Krul (1601-1646), die in 1634 de Musyck-Kamer oprichtte: een theaterstichting met als doel poëzie en muziek op toneel te brengen en de muziek van haar stiefmoederlijke behandeling te verlossen. Hoewel de kamer met het *Pastorel Muzykspel van Juliana en Claudien* groots geopend werd, ging ze waarschijnlijk

De perfecte verleiding: muzikale scènes op het Amsterdams toneel in de zeventiende eeuw / Natascha Veldhorst. – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. – 278 p.
ISBN 90-5356-676-7 Prijs: €34,50

In het theater van de Gouden Eeuw heeft vaak muziek geklonken. Natascha Veldhorst stelt in haar proefschrift over muzikale scènes op het Amsterdamse toneel tussen 1600 en 1700 zelfs dat in elk van de meer dan 1500 overgeleverde stukken muziek gemaakt werd (p. 35). Ze bewijst deze stelling niet, maar tamelijk zeker is

al binnen een jaar failliet. Dat schaadde de reputatie van Krul echter niet: hij schreef naast toneel volop liederen en werd maatgevend in de theatermuziek. Uit het toneelwerk dat hij tussen 1627 en 1637 maakte, heeft Veldhorst vijf typen scènes gedestilleerd waarin (bij Krul dus) altijd muziek voorkwam: de wachterscène, de gevangenis-scène, de serenade, de offerscène en de slaaps-scène. Aan de hand van Kruls stukken analyseert ze het gebruik van deze taferele in de dramatische situatie en beschrijft ze ook hun toneelmatige traditie, opbouw en vaste ingrediënten (zang, melodie, instrumenten), voor zover die achterhaalbaar waren.

De analyses van de dramatische situaties in Kruls stukken zijn op zichzelf over het algemeen overtuigend en er laten zich ook grote lijnen afleiden, bijvoorbeeld over het traditionele en stereotiepe karakter van de scènes en over het onderscheid tussen hogergeplaatsten en lagergeplaatsten – de laatsten zongen veel meer dan de eersten. Sommige scènes hebben vaste instrumenten: de dreiging van gevaar in de wachterscène bijvoorbeeld vergt een trompet, de liefde in de serenade en de slaaps-scène vergt een viool. Maar tegelijk is de praktijk ook grillig en dat bemoeilijkt de duiding van de taferele wel. In de beschrijvingen van de talrijke variabele elementen die Veldhorst met de verschillende scènes verbindt is daardoor niet overal een rode draad te ontdekken. Dat geldt bijvoorbeeld voor het hoofdstuk over de wachterscène, met een veelvuldige wisseling tussen de heroïek van de krijgsman en het dageraadssritueel, en voor het gedeelte over de slaaps-scène, waarin onder meer verschillende soorten slaap voorbijtrekken. Hier kan ik de redenering niet overal volgen. Veldhorst stelt dat de muziek als bedwelmster van het verstand de personages én de toeschouwers in slaap suste en het publiek liet geloven dat op het toneel geen realiteit maar een droom vertoond werd (p. 173). Die voorstelling van zaken lijkt me niet zo aannemelijk: het publiek werd niet in slaap gesust maar lette scherp op omdat het wist dat de slaap van het personage een voorbode was van belangrijke droomtaferele en van verwarring over de vraag droom/realiteit lijkt me al helemaal geen sprake.

Het is daarbij ook de vraag of alles wat te horen was als muziek ervaren werd. Bij hondengeblaf en sleutelgerammel bijvoorbeeld (p. 57) is er volgens mij eerder sprake van geluids- dan van geïntendeerde *muzikale* effecten. En waarom muziek die in de ruimte (bijvoorbeeld van boven of van achter) klonk een extra betekenislaag zou creëren (p. 58-59), snap ik niet goed: de gehele theatrale ruimte leende zich immers voor allerlei

soorten effecten, onder andere de muzikale. Bij alle concentratie op muzikale elementen vind ik de omgang met de melodieën wat ongelukkig. Natuurlijk heeft Veldhorst gelijk dat een systematisch onderzoek naar keuzepatronen voor dit boek onmogelijk was, maar een aparte beschouwing met een indruk van haar bevindingen (typen melodieën, enkele beroemde melodieën) was toch op z'n plaats geweest. Nu moeten we het doen met wat algemene observaties over de liedcultuur (p. 37-45), incidentele verwijzingen in de noten die verder niet toegelicht worden (bijvoorbeeld naar de 'Lofzang van Maria', 'Branle Parthenice' en 'Kooker Jansze' in noot 93, p. 209) en verspreide algemene conclusies die niet op duidelijke argumentatie berusten (bijvoorbeeld p. 142: 'Men gebruikte melodieën die op dat moment in de mode waren, meestal ongeacht het karakter ervan').

In het algemeen ontbreken in de redeneringen nogal eens de feitelijke onderbouwingen, bijvoorbeeld in de stelling dat gevangenis-scènes tot 1600 gesproken werden (p. 89) en in de beschrijving van een offerscène, waarbij herders 'volgens een tevoren vastgesteld patroon' over het toneel lopen (p. 135). Waar dit op duidt is onduidelijk: is het Veldhorsts aanname of is er een bewijs in de regie-aanwijzingen (p. 145) of wordt het afgeleid uit de beschrijvingen van De Lairesse (p. 143)? Ook is niet altijd duidelijk hoe algemeen geformuleerde bevindingen (gevangenis-scènes konden ook zonder muziek opgevoerd worden (p. 97); hetzelfde geldt voor de droom en de serenade) tot stand gekomen zijn en hoe ze doorwerken in de conclusies over de scènes.

De problemen rond de betekenisgeving worden vooral veroorzaakt door de verleidelijke overvloed aan gegevens, waarin de Krulliaanse uitgangsscènes wel een zekere ordening aanbrenge (de bijlage op p. 190-191 bewijst dat deze typen vaak voorkwamen), maar het anderszijds toch niet mogelijk maken overal scherpe lijnen door het theatercorpus te trekken. Terecht stelt Veldhorst dan ook dat er nog meer scènes te onderscheiden zouden zijn, bijvoorbeeld rond thema's als brief, bruiloft, banket, herberg, afluisteren, waanzin, echo, arbeid, neerdalende personages. Deze groep is gevarieerder dan die bij Krul, maar op de verhoudingen tussen de twee gaat Veldhorst niet in.

Natuurlijk is het verleidelijk om in een onderzoek naar 800 toneelstukken op foutjes te wijzen. Zo wordt de hoofdpersoon uit een van Voskuyls stukken in plaats van Pandosto consequent Pandostos genoemd en ontbreekt de poëzie van Hooft in de bibliografie. Het zou ook handiger geweest zijn als een deel van de bewijsvoering

niet in de noten (die overigens niet overal volledig zijn in hun bronverwijzing) maar in de hoofdtekst was geplaatst. Maar dat zijn ondergeschikte punten. Belangrijker vind ik enkele omissies in het auteursdomein die tot vertekende conclusies leiden. Daarbij denk ik bijvoorbeeld aan de onderschatting van de rol van poëzie en toneel van Hooft. Dat heeft tot gevolg dat steeds Rodenburgh als trendsetter wordt beschreven, wat goed spoort met de duidelijk meer praktijk- dan theoriegerichte tendens in het corpus, maar toch de vraag overslaat welke plaats Rodenburgh tussen zijn tijdgenoten had en welke invloed bijvoorbeeld Hoofts *Granida* en *Baeto* uitoefenden. Die twee stukken gaven al zoveel liedmateriaal (zoals hier en daar door Veldhorst wordt aangewezen) dat de uiteindelijke conclusie dat Hooft zich vooral op de reien concentreerde een verrassing is (p. 180). Ook de inschaling die in diezelfde conclusie ten deel valt aan Abraham de Koning, als niet-vernieuwende auteur, moet wel op onbedoelde negatie van feiten berusten: hij is namelijk een van de weinigen (naast Vondel) die christelijke offerscènes gebruikt (evenals trouwens muzikale herder- en slaapscènes).

Krijgt de rijkheid van het materiaal in deze veelomvattende studie dus nog niet overal haar volle gewicht, dit boek is een schatkamer die tot verdere studie verleidt.

Lia van Gemert