

Grand Opéra

door David Vergauwen

Lezing gehouden op 18 mei tijdens de 31^e WGN studiedag in Mennorode

1. Grand Opéra

1.1. Grand Opéra: het genre

“Grand Opéra” was in de negentiende eeuw geen genrebeschrijvende term. De term wordt tegenwoordig verbonden met de Parijse burgeropera van de negentiende eeuw, maar de term is ouder dan dat. Het woord Grand Opéra duikt immers al op in de achttiende eeuw. De Franse letterkundige Pierre Nougaret (1715-1780) bedoelde er alle gezongen opera's in de Académie Royal de la musique mee. Deze werden enkel binnen dit instituut gecreëerd en werden gezongen van begin tot einde. In de brede zin van het woord betekent Grand Opéra elke ernstige Franse opera met enige spektakelwaarde die van begin tot einde wordt gezongen. Sinds W. Crosten (French Grand Opéra: An Art and a business) in 1948 zijn monografie over de Grand Opéra publiceerde, werd deze term geijkt voor een zeer specifiek genre binnen de Franse operageschiedenis. Vanaf dan gebruikt men de term in strikte zin uitsluitend voor de opera's uit de negentiende eeuw die voldoen aan vijf kenmerken, die in de verdere bespreking binnen dit hoofdstuk zullen verduidelijkt worden:

- 1) de opera is doorgecomponeerd van begin tot eind (geen dialogen!)
- 2) de opera werd gecreëerd of gedragen door het instituut van de Opéra
- 3) de opera kent een episch verloop in vijf bedrijven
- 4) de opera wordt opgesmukt met voldoende koren en balletten
- 5) de opera behandelt sociaal-historische thema's vanuit realistisch oogpunt

Dit laatste kenmerk is in vergelijking met de achttiende-eeuwse Tragédie lyrique of de zeventiende-eeuwse Tragédie en musique een cruciaal element. De Grand Opéra kiest voor wat betreft haar thematiek niet langer voor de mythologie of de antieke geschiedenis. De dramatische handelingen worden geplaatst in het iets recenter verleden, met

een voorkeur voor de middeleeuwen – als gevolg van de gotisch-romantische beweging – of in de zestiende of zeventiende eeuw. De thematiek is doorgaans maatschappelijk georiënteerd met duidelijke verwijzingen naar de sociale of politieke actualiteit. De uitwerking gebeurt met een ver doorgedreven zin voor realisme en authenticiteit. Op muzikaal vlak kenmerkt deze authenticiteit zich door de zoektocht van de Franse componisten naar de couleur locale van hun werken. De Grand Opéra kwam tot hoogbloei in de periode volgend op de revolutie van 1830. De ontwikkeling van de romantische beweging eind jaren 1820 was hierbij van uitzonderlijk groot belang. Dit is immers de tijd van Hugo, Delacroix, Berlioz, Stendhal, Rossini, Lamartine, Géricault, etc. Al deze kunstenaars werden actief eind jaren 1820. De opkomst van de romantische beweging te Parijs eind jaren 1820 moet gezien worden als gevolg van de Engelse en Duitse input uit die jaren. Uit Engeland kwamen de werken van Byron en Scott, uit Duitsland die van Goethe en Beethoven.



Eugène Delacroix *La liberté guidant le peuple* 1830

1.2. Grand Opéra: het instituut

1.2.1. Institutionele mechanismes

In 1806 legde Napoléon de juridische statuten van de diverse Parijse theaters vast. Het meest prestigieuze theater was de Opéra (voorheen: Académie Royal de la musique). De Opéra behield het monopolie om volledig doorgecomponeerde opera's te brengen, inclusief balletten. Dit was feitelijk

hetzelfde monopolie dat destijds, in 1669, door Abbé Pierre Perrin (ca. 1619-1675) werd verkregen van Louis XIV. Het monopolie werd in 1672 door J.B. Lully overgenomen en bleef bestaan tot 1789. Napoléon herintroduceerde een soortgelijk monopolie voor de Opéra. Het instituut van de Opéra herrees in het post-revolutionaire Parijs om twee culturele functies te vervullen: enerzijds om het publiek belang te Parijs te dienen en anderzijds om het beeld van Parijs in het buitenland te promoten. Om deze reden kreeg de Opéra een jaarlijkse subsidie. Napoléon maakte van de Opéra een echt “staatstheater”. Rond 1807 was de hiërarchie van de Parijse theaters een feit. Bovenaan stond de Opéra, daaronder de Comédie Française (gespecialiseerd in “teksttheater”) en daaronder de Opéra Comique (gespecialiseerd in komische stukken, met afwisselingen tussen recitatief en nummer). Naast deze drie ‘primaire’ theaters, kon men ook terecht bij de vier (later nog meer) ‘secundaire’ theaters te Parijs. Deze hiërarchie bleef bestaan tot 1864, wanneer Napoléon III de vrijheid van opvoeren had geproclameerd. Toch bleef het voor andere theaters zeer moeilijk om Grand Opéra op te voeren. Er was een speciale licentie van het ministerie voor binnenlandse zaken voor nodig en bovendien werden deze kleinere theaters niet gesubsidieerd, waardoor het in de praktijk enkel de Opéra was die Grand Opéra op regelmatige basis op de planken kon brengen. Een dappere concurrent voor de Opéra in de jaren vijftig en zestig was het kleinere Théâtre lyrique (tegenwoordig het Théâtre Chatelet). In 1859 bracht Gounod er zijn Faust (met dialogen, wegens het monopolie van de Opéra), in 1863 werden er delen van Berlioz’ Les Troyens opgevoerd en in 1865 bracht Verdi er zijn Franse herwerking van Macbeth.

1.2.2. Personeel en administratie

Met de troonsbestijging van de burgerkoning, Louis Philippe van Orléans (“koning der Fransen”, niet “koning van Frankrijk”) werd de werking van de Parijse Opéra grondig hervormd. Vooreerst werd de Opéra door Louis Philippe niet langer als een “staatstheater” beschouwd, maar als een commerciële instelling. Toch bleef de politieke controle groot, aangezien de directeur van de Opéra voor zes jaar werd benoemd door de minister van binnenlandse zaken. Tussen 1815 en 1830 was het management van de opera immers verantwoording verschuldigd aan de ambtenaren op het ministerie van binnenlandse zaken die met het theater belast waren. Vanaf 1830 werd enkel de directeur aangesteld die zijn instelling naar believen organiseerde en die enkel verantwoording had af te leggen aan de bevoegde minister en niet langer aan een bureaucraat.

De eerste Parijse operadirecteur van dit nieuwe tijdperk was de legendarische Dr. Louis Veron (1798-1867), een echte bourgeois in de stijl van de nieuwe koning Louis Philippe en de auteur van “Mémoires d’un bourgeois de Paris”. Veron was arts en de bedenker van een borstzalf tegen verkoudheden, waarvoor hij een patent had aangevraagd. Het succes van deze zalf maakte van hem een miljonair. Veron is daarmee het prototype van een Parijse bourgeois uit die jaren: iemand die de top van zijn beroep heeft bereikt en de nazomer van zijn leven doorbrengt met rentenieren. Hij maakt vanaf 1830 de oude “Staatsopera” tot een echte “Burgeropera”, het Versailles van de Parijse burgerij. Het publiek bestond uit een mix van aristocraten (nog steeds 30% van de abonnees), de hogere burgerij met talrijke gefortuneerde bourgeois, de (hogere) middenklasse, en melomanen die zich relatief goedkope plaatsen konden aanschaffen



Louis Veron

Aangezien de Opéra plots een commerciële instelling was geworden, moest Veron meer dan zijn voorgangers op de centen letten. In 1828 bestond 60% van de inkomsten van de Opéra uit overheidssubsidies. De nieuwe koning Louis Philippe vond dit schandalig en verminderde niet alleen de jaarlijkse toelage aan de Opéra, hij weigerde om voortaan alle deficieten van het theater uit de schatkist bij te passen. In ruil nam de overheid de kosten voor het onderhoud van de infrastructuur voor haar rekening en werd de greep van de staatsadministratie op de opera kleiner. Dit kwam de vrije meningsuiting ten goede, hoewel men nog steeds aan censoren gebonden was. In 1836 richtte de regering een beoordelingscommissie op voor de opera die rechtstreeks verslag uitbracht aan de minister. Deze documentatie is een zeer waardevolle bron voor de economie van het theater en illustreert hoe bitsig de relatie tussen de Opéra en de overheid bij momenten was. De Parijse Opéra

was zeker geen propagandamachine meer. Veron had de inkomsten uit de subsidies, alsook de inkomsten uit de voorstellingen. De subsidies bedroegen in 1830 precies 810.000F, maar zes jaar later, werden deze herzien en ontving de Opéra slechts 620.000F. De inkomsten uit de ticketverkoop lag gemiddeld rond de 8.000F/voorstelling. Per seizoen werd verwacht dat de Opéra minstens een Grand Opéra zou brengen (in vijf bedrijven) en twee kleine opera's ('petits opéras') van een of twee bedrijven. Deze voorstellingen werden aangevuld met minstens twee balletten. Het evenwicht tussen het aantal nieuwe producties en het totaal aantal voorstellingen, alsook de verhouding tussen ballet en opera, waren elk seizoen weer anders. De kosten voor een operaproductie waren aanzienlijk. De productiekosten Meyerbeers *Les Huguenots* (1836) waren excessief: naast de 109.076F vaste kosten, betaalde Veron dat jaar 8.000F voor kopies, 35.202F voor kostuums, 65.874F voor decors en nog eens 70.150 aan extra loonkosten (o.a. voor het koor). Men vraagt zich af hoe Veron het heeft klaargespeeld. In de tweede helft van de negentiende eeuw verkreeg Veron een quasi mythische status, als de enige Parijse operadirecteur die ooit kasoverschotten boekte.

1.2.3. Architectuur

Het instituut van de Opéra werd vanaf 1821 ondergebracht in Le Pélétier, met haar capaciteit van 2000 zitplaatsen. Naar het schijnt was het de beste opera-zaal ooit gebouwd; de akoestiek scheen er geweldig te zijn. De (proto-) impressionist Edgar Degas noemde het een Stradivarius van een gebouw. Zijn verdriet was dan ook groot toen het gebouw in 1873 afbrandde. Gelukkig kon in 1875 het nieuwe gebouw van de Opéra – dat in 1861 begonnen was, worden ingewijd. Dit is het huidige Palais Garnier, een majestueus bouwwerk dat een monument is voor het genre van de Grand Opéra. Het Pélétier was een revolutionair theater voor zijn tijd. Het brak met de traditie in die zin dat de balkons van het theater niet uitsluitend uit loges bestond maar tevens uit gewone zitplaatsen. In de loges kon de toeschouwer zich nog steeds van het hele gebeuren afschermen door middel van gordijntjes, etc., maar deze plaatsten werden beperkter in kwantiteit en kwaliteit. De architecten van het Pélétier gaven er voortaan de voorkeur aan om ook op de balkons gewone zitplaatsen aan te bieden, zoals tegenwoordig in de meeste operahuizen nog steeds het geval is.



Le Pélétier

1.2.4. Het publiek

Parijs was de culturele hoofdstad van de negentiende eeuw. In de loop van de eerste helft van de negentiende eeuw barstte de stad zowat uit haar voegen als gevolg van de demografische instroom vanuit het platteland. Waar Parijs in 1800 nog 550.000 inwoners telde, liep het bevolkingscijfer in 1850 op tot bijna het dubbele. Dit maakte de zogenaamde Haussmannurbanisatie een noodzaak. Dit ambitieuze bouwproject is genoemd naar haar bedenker Baron Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). Parijs groeide uit tot de mooiste metropool van Europa en was een bloeiend economisch centrum. Met de oprichting van de Parijse beurs werd de stad tevens het financiële centrum van de wereld. De toplaag van deze stad bestond voornamelijk uit rijke makelaars, bankiers, speculanten en industriëlen en telde onder haar omvangrijke lagere bourgeoisie veel kooplui, advocaten, boekhouders en analisten. Veron schept in Le Peletier een culturele elite, waarbij hij zich in hoofdzaak richt op deze nieuwe klasse van industriëlen, bankiers, etc. Dit was de nieuwe sociale toplaag en sommigen betaalden het astronomische bedrag van 100.000F (omgerekend iets van een 20.000.000€) om een heel jaar lang over een luxeloge te kunnen beschikken. Toch trekt Veron de minder gefortuneerde, maar

tevens zeer gegoede lagere burgerij aan. Via tijdschriften, nieuwsbladen en andere media, weet Veron zijn product gegeerd te maken bij de Parijse bourgeoisie. Hij verkoopt hen abonnementen die niet alleen recht geven op zitplaatsen tijdens de voorstellingen, maar tevens op een bezoek achter de schermen. Deze backstage-ervaring was een belangrijke troef voor Veron, die zo de abonnee in staat stelde oog in oog te staan met de grote operasterren van die tijd. Zeer populair was de oefenstudio van de ballerina's, de plaats waar ze zich opwarmden vóór de voorstelling. Hier schilderde Edgar Degas (1834-1917) vele van zijn schilderijen. De Parijse bourgeois kwam niet alleen voor de sterren, voor het verhaal of voor het spektakel. Hij kwam ook om gezien te worden. Tijdens de voorstelling bleef de zaal verlicht. Het verduisteren van de zaal werd pas vanaf ca. 1900 in de Opéra toegelaten, toen ook daar het Wagneriaansme een voet aan de grond kreeg. De dames pronkten met hun coiffure, hun juwelen en hun jurken, waarbij de mannen met zwarte das en overjas niet meer waren dan de achtergrond waartegen de jurken van hun vrouwen schitterden. Het publiek bestond niet uitsluitend uit rijke burgers, zij vormden zelfs een minderheid. De meerderheid van de operagangers waren middenklasse, waarvan velen melomaan waren. De prijzen van losse kaarten waren niet goedkoop, maar ook niet overdreven duur. Voor 2,50F kon men zich al een toegangsplaats tot de parterre verschaffen. 2,50F komt overeen met een dagloon van een arbeider in de eerste helft van de negentiende eeuw. Een aparte groep onder hen waren de zogenaamde clagues. Zij werden betaald (met operatickets die ze doorverkochten tegen lage prijzen) om volk mee te brengen en de opera tot een succes te maken door op de gepaste momenten enthousiast te applaudisseren. Soms waren rivaliserende clagues in de zaal aanwezig zodat de opera door hun constant getier onmogelijk werd te volgen. Om die reden werd vanaf halverwege de negentiende eeuw een verantwoordelijke van de clagues aangeduid bij ministerieel besluit.

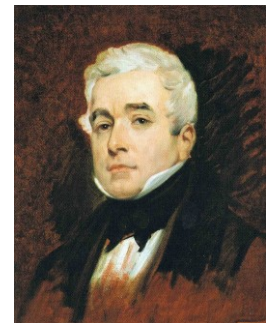
1.3. Grand Opéra: het spektakel

1.3.1. De geschiedenis als onderwerp



Eugène Scribe

De grootste librettist uit de beginperiode van deze Grand Opéra was ongetwijfeld Eugène Scribe (1791-1861). Rond 1820 was hij al de populairste theaterauteur van Parijs. Zijn opera *La Muette de Portici* uit 1828, op toon gezet door Auber, wordt vaak geciteerd als de eerste Grand Opéra. Scribe was een uitstekend romantisch librettist. Hoewel hij geen groot dichter was, stond hij wel bekend als een uitstekend dramatisch denker. In zijn libretti wordt de intrige altijd opgebouwd tegen de achtergrond van een strijd tussen twee nationale of ideologische groepen die elkaar bekampen. Hierdoor krijgt het



Daniel Auber

koor in zijn stukken een zeer belangrijke rol, als de uitdrukking van de idee van de natie, het volk. Als theatermaker is Scribe dan ook een echte 19e-eeuwse nationalist: hij was anti-autoritair, anti-klerikaal en liberaal. Scribe schreef de libretti voor alle bekende Grand Opéra's uit zijn tijd, o.m. voor Halévy *La Juive* en voor Meyerbeer onder meer *Les Huguenots* en *Robert le diable*.

De onderwerpen van deze Grand Opéra's zijn meestal historisch. Grand Opéra toont echter geen opera 'over' geschiedenis, het toont wat we kunnen leren 'van' geschiedenis. Bij Scribe is de link tussen vandaag en toen altijd duidelijk aanwezig. De Grand Opéra als genre is dan ook politiek-sociaal geïnspireerd. Het is niet de representatie van de geschiedenis die hem interesseert, maar de commentaar op de geschiedenis. In *La Muette de Portici* legt Scribe de nadruk op het lot van een onderdrukt volk, dat tegen een uitheemse onderdrukker in opstand komt. Toen deze opera op 25 augustus 1830 in Brussel (de Munt) werd opgevoerd – nota bene ter ere van de verjaardag van koning Willem I (!) – zou dit aanleiding geven tot rellen en gevoelens van nationalisme, die de Belgische revolutie en de uiteindelijke onafhankelijk van ons land zou teweegbrengen.

1.3.2. De opkomst van de regie

In 1827 werd door Charles X een commissie opgericht die de kwaliteit van de mise-en-scène in de Opéra moest garanderen. De Grand Opéra zou een spektakelopera zijn, die op een realistische en

authentieke manier hoort om te gaan met het verleden. Aangezien de producties steeds omvangrijker, grootser en duurder werden, begon men te Parijs in te zien dat het geen slecht idee zou zijn indien een persoon de leiding zou nemen over de hele productie. De eerste die een dergelijke rol op zich nam binnen de Opéra was Henri Duponchel (1794-1868), van beroep een decorontwerper. Tussen 1828 en 1849 zou hij op artistiek vlak een van de meest dominante figuren van de Parijse Opéra worden. In 1835 werd hij er zelfs directeur, als opvolger van Veron, een functie die hij in 1841 neerlegde, om tussen 1847 en 1849 tijdelijk weer op te nemen.



Henri Duponchel

Duponchel had de gewoonte om zeer grondige studies te maken naar de periode en plaats waarin het stuk zich afspeelt. Alleen op die manier kon hij het neergepende stuk naar het theater vertalen. Talrijke details vonden op die manier hun weg naar de regie, zodat de illusie van het leven van alledag uit het verre verleden steeds overtuigender werd.

Duponchel had een goed oog voor wat men in de Franse negentiende eeuw *couleur locale* noemde; de introductie van typische elementen nodig om de atmosfeer van het verleden te capteren. Deze nauwgezette historisch-realistische aanpak steekt af bij de oude Metastasio-regie uit de achttiende eeuw. De regie van Duponchel is bewaard gebleven in de publicatie van de regieboeken, de zogenaamde livrets de mise-en-scène, ook wel livrets scéniques genoemd. Deze staan vol met scenische details en regieaanwijzingen, die bedoeld waren voor provinciale en buitenlandse operahuizen die de Parijse hits wilden overdoen in hun eigen theaters. Men mag immers niet vergeten dat de Parijse Opéra een van de meest prestigieuze exportproducten was. Deze experimenten van Duponchel tijdens de jaren 1830 en 1840 zijn op zijn minst revolutionair te noemen. In hun realisme liepen ze voor op de beroemde theatermakers zoals Charles Kean (1811-1868), Franz von Dingelstedt (1814-1881) en vooral de Hertog van Saksen-Meiningen (1826-1914) en zijn regisseur Chronesk. Allen werden zij beïnvloed door Duponchel uit Parijs. Natuurlijk bracht deze ver doorgedreven operaregie ook heel wat extra kosten met zich mee. In zijn zoektocht naar het historisch detail, liet Duponchel voor elke productie specifieke kostuums ontwerpen. Waar vroeger het kostuum van een vijftiende-eeuws Napolitaans edelman kon gerecycleerd worden voor een zestiende-eeuwse hoveling, werd voortaan elk kostuum voor een specifiek personage van een specifieke productie voorbehouden. De uitgaven voor decors stegen eveneens om een gelijkaardige reden. Elke productie vroeg om nieuwe decors, daar waar men in de achttiende eeuw seizoen na seizoen dezelfde decors gebruikte. Uit de boekhouding van Veron blijkt dat Duponchel in 1836 maar liefst 66.000F besteedde aan decors.

1.3.3. Decors

De bekendste decorbouwer van Parijs in de jaren twintig en dertig van de negentiende eeuw was zonder twijfel Eugène Ciceri (1813-1890). Hij maakte de decors voor o.a. *La Muette de Portici* (1828), *Guillaume Tell* (1829) en *Robert le Diable* (1831). Ciceri beschikte over een eigen atelier dat vrijwel uitsluitend opdrachten van de Opéra aannam. Als gevolg van de grote formaten van het decor – de scène van Le Peletier was maar liefst 33 meter lang en 26 meter diep – groeide het atelier van Ciceri uit tot een klein bedrijf met tientallen werknemers. Wanneer in de jaren veertig Ciceri's leerlingen eigen ateliers gingen oprichten, besloot de meester zelf te gaan rentenieren. Vanaf dan besteedde de Opéra opdrachten uit aan de diverse leerlingen van Ciceri. Zo werden voor een productie soms vier decors besteld bij vier verschillende schildersateliers. Onder de voornaamste opvolgers van Ciceri tellen we Charles Cambon, die een expert was in architectuurschilderkunst en interieurschilderkunst; Edouard Despléchin, die zich vooral in landschappen specialiseerde en Charles



Decorontwerp voor Robert le Diable; Ciceri en Duponchel

Séchan, die heel wat romantische decors (zonsondergangen) schilderde. Het publiek wist heel goed welke kunstenaar wat geschilderd had en tijdens de scènewisselingen werd er dan ook uitvoerig geapplaudisseerd bij het onthullen van het decor van een gevierde meester.

1.3.4. Lichtregie

Rond deze periode deden zich belangrijke technologische ontwikkelingen voor die de verlichting van de scène zouden veranderen. Tot ca. 1820 werd het toneel verlicht door olielampjes die aan de rand van het podium, tussen de acteurs en de orkestleden werden geplaatst. Deze lampjes gaven een relatief beperkt licht af en produceerden hinderlijke geuren. Vanaf de jaren 1820 kwamen de gaslampen op. De nieuwe opera, *Le Pélétier*, werd uitgerust met deze innovatie. Gaslampen hadden het voordeel dat ze overal konden worden geplaatst en dat ze geen rook of hinderlijke geuren afgaven. De intensiteit van de verlichting won aan kracht en de lichtspreiding was beter. Toch was het wachten tot 1846 eer de opera werd vernieuwd met elektrische booglampen. Deze kon men dimmen om op de scène sferische effecten te creëren. Zo werd in Scribes en Meyerbeers *Le Prophète* uit 1849 van deze technologie gebruik gemaakt om een spectaculaire zonsopgang te simuleren.

1.3.5. Koor

“The chorus puts the ‘grand’ into ‘Grand Opéra’” schreef James Parakilas in zijn artikel over de rol van de koren in *The Cambridge Companion to Grand Opera* (ed. David Charlton). Reeds in de vroege Grand Opéra, vooral in de werken van Spontini, speelde het koor al een grotere rol dan in het theater van het Ancien Régime. In het tijdperk van de revolutie en het daaropvolgend Napoleontisch tijdperk, werd het koor al door menig componist aangewend om de “wil van het volk” te vertalen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat het tijdperk van de revoluties (1830-1848) precies samenvalt met de hoogdagen van de Grand Opéra – en hun spectaculair gebruik van het koor – te Parijs.

De Parijzenaars herkenden in de koren de massa, waar zij zelf deel van uitmaakten. Tegenwoordig heeft het woord “massa” een negatieve bijklank die het in de negentiende eeuw zeker niet had. In het Ancien Régime werd geschiedenis gemaakt door individuen (*Giulio Cesare*, *La Clemenza di Tito*, *Catone in Utica*, *Alessandro nell’Indie*, *Xerxes*, etc.). In de negentiende-eeuwse burgerlijke Grand Opéra is elk individu ondergeschikt aan de historische krachten die in het stuk aan het werk zijn. Deze historische krachten worden op de scène uitgebeeld door het koor. Het verzet van het individu – ook al zijn het koningen of koninginnen – is onmogelijk; de “wil van het volk” valt niet te negeren. Indien de individuen zich toch tegen deze historische krachten verzetten, dan worden ze overrompeld; ze worden afgeslacht (*Les Huguenots*), in verterende lava geworpen (*La Muette de Portici*) of in olie gekookt (*La Juive*). De individuele hartstocht is futiel. Verdi en Wagner wilden zich tegen deze cataclystische visie op theater verzetten, maar beiden keerden ze later in hun loopbaan op dit uitgangspunt van de Grand Opéra terug, met name in *Aida* en *Götterdämmerung*.

Het koor van de Parijse Opéra was het meest gerenommeerde van Europa. De koorleden van de Opéra werden allen getraind aan het Conservatoire, waar in de jaren '20 de operacomponist Luigi Cherubini de plak zwaaide. Zij waren professionele musici die zeer moeilijke stukken konden aanleren en die tijdens de opvoering ook voldoende aandacht konden schenken aan choreografie. Het verschil met de Italiaanse operakoren uit die tijd was schrijnend. Daar waren koorleden meestal part-time-amateurs, die slecht werden betaald. Velen onder hen konden geeneens noten lezen, laat staan dat ze moeilijke partijen konden inoefenen. Koorstukken werden in Italië al doende ingestudeerd, zodat er meestal geen tijd over was voor het inoefenen van een choreografie. De Italiaanse koren waren uitzonderlijk statisch en fungeerden meestal als decor. Meestal zongen ze hun tekst, opgesteld in een halve cirkel achteraan het podium, alsof zij niets met de dramatische handeling te maken hadden. In Parijs was dit anders. Daar was het koor uit het Napoléontisch tijdperk, een indrukwekkende 50 man, uitgegroeid tot 82 man in 1836. Het operakoor van het Napolitaanse San Carlo telde in vergelijking 36 koorleden, net als het Scala te Milaan. Met de uitvinding van de elektriciteit werd het gebruik van het koor in de Opéra nog spectaculairder, aangezien men nu het koor diep in de scène kon laten wandelen, marcheren of dansen.



Luigi Cherubini

1.4. Zangers en zangtechnieken

1.4.1. De zangeressen

De populariteit van het Théâtre Italien en de opera's van vooral Rossini, zorgden ervoor dat ook in Parijs de Italiaanse zangstijl (belcanto) actueel werd. Het publiek van de Opéra wilde niet alleen visueel, maar ook vocaal verwend worden, waardoor er in de casting een tweedeling ontstond tussen de sopraan die acteert en de sopraan die zingt. Deze tweedeling werd al in Aubers *La Muette de Portici* gemaakt, waar Lise Noblet het karakter van Fenella danste en waarbij de rol van Elvira werd gezongen door een Italiaanse coloratuursopraan. De opvolgers van Fenella zijn Alice (*Robert le diable*), Valentine (*Les Huguenots*) en Rachel (*La Juive*). Telkens gaat het hier om nederige, jonge meisjes die hun deugd demonstreren door te zingen in een eenvoudige syllabische stijl en in strofische vormen.



Kostuumontwerp voor Adolphe Nourrit als Masaniello

Dit zijn de (Franse) sopranen die zingen. Daartegenover staan karakters zoals Eudoxie (*La Juive*), Isabelle (*Robert le diable*) en Margueritte de Valois (*Les Huguenots*). Zij zijn de opvolgers van Elvire, de hooggeboren karakters die zich kenmerken door gebruik van de Italiaanse zangstijl. Zij zingen in een zeer

melismatische stijl, vol coloraturen. Meestal was het zelfs zo dat de coloratuursopraan (die weinig acteerde) ook een Italiaanse was, getraind in Italië of in het Théâtre Italien. Franse coloratuursopranen italianiseerden vaak hun naam om te voldoen aan de wensen en de verwachtingen van het publiek. Op deze manier werden zowel de Franse als de Italiaanse vocale stijlen in de Grand Opéra gebruikt om de verschillende dramatis personae te differentiëren. De Franse sopraan symboliseerde deugdzaamheid; de Italiaanse symboliseerde wreedaardigheid.



Kostuumontwerp voor Lise Noblet als Fenella

1.4.2. De zangers

De behandelde periode kent twee legendarische tenoren wier levensverhalen een mooi beeld bieden van de verschuivende vocale capaciteiten van de tenor in de negentiende eeuw. De eerste legendarische tenor, Adolphe Nourrit (1802-1839) die zelfmoord pleegde door van een Napolitaans balkon naar beneden te springen, zong de eerste Arnold (*Guillaume Tell*), de eerste Masaniello (*La Muette de Portici*), de eerste Raoul (*Les Huguenots*) en de eerste Robert (*Robert le Diable*). Zijn carrière werd twee jaar voordien beëindigd, op 17 april 1837.

Op die bewuste avond zong die andere legendarische tenor, Gilbert-Louis Duprez (1806-1896) voor het eerst de zogenaamde "ut de poitrine", de hoge c" (do) met volle stem. Duprez was de eerste die daarin slaagde, want voordien



Nicolas Levasseur (Bertrand), Adolphe Nourrit (Robert) en Cornélie Falcon (Alice) in *Robert le Diable*

werd de hoge c” altijd met de kopstem gezongen. Op die manier joeg hij sinds die avond tenoren zoals Adolphe Nourrit van de scène. Duprez zong z’n eerste publieke “ut de poitrine” tijdens Arnolds cabaletta in de laatste akte van *Guillaume Tell*. Hiermee begon een ware revolutie onder de tenoren. Jonge tenoren gingen trainen op de ut de poitrine, waardoor hun stem plots krachtiger, mannelijker en daadkrachtiger werd, aangezien de kopstem niet langer gebruikt werd. Hier ontstond wat men later de zogenaamde heldentenor of *tenore di forza* zou gaan noemen.

1.5. Ballet

De Opéra van Parijs was niet alleen een voor de opera van belang, het was tevens het dansmekka van Europa. De Franse operatraditie was sinds de zeventiende eeuw zeer sterk vergroeid met de traditie van de dans. In de Opéra bestond het ballet zowel als onderdeel van de opera alsook als een genre op zich, zoals *Giselle*, in 1841 geschreven door Adolphe Adam. De bekendste ballerina’s uit deze periode waren Lise Noblet (1801-1852) en Marie Taglioni (1804-1884). Noblet was zeer populair in de jaren twintig en dertig door haar elegante poses en haar volle bewegingen. Haar glansrol was die van Fenella, het stomme meisje in Aubers *La Muette de Portici*. Marie Taglioni was vooral gekend omwille van de lichtheid van haar bewegingen, alsof zij de zwaartekracht tartte. Zij begon ca. 1820 met het dansen op de toppen van de tenen (“en pointe”). Deze gewaagde techniek werd door haar uitgevoerd zonder het aangepaste schoeisel dat pas rond 1860 werd ontwikkeld. Taglioni’s bekendste rol in de Opéra was die van moeder overste in *Robert le Diable* (Meyerbeer).

De Parijse Opéra mengde op subtiële wijze het muziektheater met het danstheater. Elke opera van meer dan drie bedrijven werd voorzien van de obligate dansscène. De opera’s van Auber wisten zelfs redenen uit te vinden waarom een personage niet zong, maar danste. In *Le Dieu et la bayadère*, gedanst door Taglioni, wordt een Hindoe-danseresje verliefd op een mysterieuze westerling, die zal worden geofferd. Aangezien de minnaars geen gemeenschappelijk taal spreken, kan het Hindoe-danseresje zich enkel uitdrukken door middel van dans en mime. In *La Muette de Portici* is het hoofdpersonage, gedanst door Noblet, stom, zodat ook zij enkel kan communiceren met de andere personages door middel van dans en mime.



Edgar Degas *Le foyer de la danse à l'opéra de la rue Pétietier*

De ballerina’s van de Opéra vormden een heuse attractie, vooral bij de mannelijke abonnees, die dankzij hun abonnement toegang kregen tot de foyer de la danse, de oefenstudio van de ballerina’s. Hier ontmoetten de heren de sterren, maar ook de kleine danseresjes. Hun gunsten werden door rijke burgers afgekocht, zodat ook de kleine danseresjes iets konden bijverdienen. De typische – soms vrij verregaande – intimiteit van een ballerina met een abonnee, noemde men destijds *prostitution légère*. Louis Veron die het systeem aanmoedigde, wist heel goed dat het sex-appeal van zijn danseuses de

opera ten goede kwam. De uitvinding van de zogenaamde tutu, een dansrok gemaakt uit doorschijnende stof, heeft deze evolutie zeker bespoedigd. Een andere uitvinding uit deze periode was de zogenaamde toneelkijker, die men heus niet nodig had om de massaspektakels van de Opéra te kunnen bewonderen. De dichter Théophile Gautier becommentarieerde het fenomeen als volgt: “Hoe opletend is iedereen toch! Zie hoe ze hun lenzen goedschuiven. We spreken hier heus niet over de lichte kijkertjes waarmee u landschappen beschouwt en die u netjes in uw binnenjas kan opbergen. Nee, we spreken over grote militaire verrekijkers, tweelingsmonsters, optische howitzers die volgende generaties zullen laten denken dat we een ras van reuzen waren”.

2. Meyerbeer en de Hugenoten

2.1. Giacomo Meyerbeer

Giacomo Meyerbeer werd in 1791 geboren als Jacob Meyer Beer, waarbij de namen Jacob en Meyer zijn beide voornamen waren. Zijn vader was Jacob Herz Beer, zijn moeder Amélie Beer, een dame met een diep religieuze overtuiging en afkomstig uit een rijke Berlijnse bankiersfamilie. De componist zou met zijn moeder altijd een innige band hebben. Het huishouden van de familie Beer in Berlijn was uitzonderlijk liberaal. Het was een soort artistiek salon, waarin het muzikale talent van de jonge Jacob Meyer al snel werd opgemerkt. De melodietjes uit zijn muziekdozen speelde hij als kleuter al feilloos na op de piano. Vanaf zijn vier jaar kreeg hij pianolessen, wat resulteerde in zijn eerste publieke concert op 14 oktober 1800. Hij was toen negen jaar oud.

De grote Duitse muziekpedagoog, Abbé Vogler was uitzonderlijk onder de indruk van het talent dat het kind ten toon spreidde en moedigde zijn ouders aan om hun zoontje muziek te laten studeren. Zij bleken hierin bijzonder inschikkelijk en ook later hebben zijn ouders zich nooit tegen de beroepskeuze van hun kind verzet. In 1802 ontmoette hij Muzio Clementi en zijn leerling John Field. Zij bewonderden het pianospel van de jonge Jacob Meyer en stimuleerden hem aan om voor het instrument te componeren. De eerste compositielessen zou hij van Clementi hebben gekregen. De vroegste werken die in de kindertijd ontstonden zijn helaas verloren gegaan.

Als tiener begon hij al een flinke reputatie te krijgen als pianovirtuoos. Toch wilde hij bovenal componist worden. Een formele opleiding daartoe bestond in Berlijn nog niet, maar zijn mentor, Abbé Vogler, onderwees hem wel in zijn vrije tijd. Onder het toezicht van Vogler, ontmoette hij ook zijn grote jeugdvriend, Carl Maria von Weber. Sinds 1809 waren beide componisten bevriend en dat zouden ze blijven tot de dood van Weber in 1826. De eerste opera van Jacob heette *Jephta's Tochter* en werd in 1811 voor het eerst opgevoerd. Deze opvoering in München had echter weinig succes, maar enkele werken die hij in de tijd daarop componeerde, konden op meer begrip rekenen. In 1814, toen het congres van Wenen aan de gang was, arriveerde ook Jacob Meyer Beer in de keizersstad. Daar ontmoette hij Antonio Salieri die hem voorstelde om zijn opleiding in Italië te voltooien. Via Parijs reisde de jonge componist naar Italië, waar hij zich sindsdien Giacomo Meyerbeer liet noemen. Daar bestudeerde hij het schrijven voor de stem, het zogenaamde belcanto, alsook de toen zeer populaire Rossini-stijl. Deze leerperiode in Italië droeg duidelijk haar vruchten. In 1818 creëerde hij *Romilda e Costanza* voor Padova, met groot succes. In 1819 ging zijn *Semiramide Riconosciuta* in Turijn in première, eveneens met groot succes. Het werk werd een jaar later zelfs in Berlijn hernomen. Voor Venetië schreef hij vervolgens *Eduardo e Christina*, in de stijl van Rossini. Pas dan komen de bekendere Italiaanse opera's zoals, *Margaretha von Anjou*, geschreven in 1820 voor het Scala van Milaan, een succes dat in diverse andere theaters in Italië werd herhaald en zijn *L'Esule di Granata*, voor hetzelfde theater in 1822. Hij reisde ook naar Rome, waar hij missen, psalmen en motetten componeerde, opmerkelijk voor een Berlijnse Jood.

In 1823 keerde Meyerbeer terug naar geboortestad om er zijn Duits-nationalistische opera *Das Brandenburger Thor* te laten opvoeren. Meteen daarop keerde hij terug naar Venetië, waar hij een contract had na te leven voor *Il Crociato in Egitto*, een opera die een succes zou kennen in Wenen, Berlijn, Dresden, Londen, Sint-Petersburg, Rio de Janeiro, etc. De Braziliaanse keizer, Dom Pedro II, maakte hem zelfs een ridder in de Zuidsterorde in 1831, de eerste van vele aristocratische onderscheiding die Meyerbeer te beurt zou vallen. *Il Crociato in Egitto* was een keerpunt in Meyerbeers loopbaan. Zijn afscheid van Italië markeerde eveneens een nieuwe muzikale stijl, de zogenaamde kosmopolietestijl, waarbij hij het beste uit de Duitse en Italiaanse traditie verenigde: belcanto met degelijke harmonie.

Na de dood van zijn vader in 1825, keerde Meyerbeer terug naar Berlijn om een jaar later naar Parijs te trekken op uitnodiging van de directeur van de Italiaanse opera in Parijs (het Théâtre Italien), Larouchefoucauld. Deze wilde *Il Crociato in Egitto* naar Parijs halen en Meyerbeer woonde er de repetities bij. Al snel werd de componist een graag geziene gast onder de Parijse elite. Hij bezocht er



Jacob Beer ca. 1800

de diverse salons, de diverse aristocraten en hoge ambtenaren. Hij ontmoette er ook de Parijse muzikale trots: Boieldieu, Lesueur, Auber, Cherubini en de jongere generatie: Halévy en Adam. De meest hartelijke vriendschap sloot Meyerbeer met Rossini. Rossini en Meyerbeer hadden elkaar al een paar keer ontmoet in Italië, maar telkens ging het om zeer korte ontmoetingen. Tijdens zijn verblijf in Parijs in 1826 ontmoetten Meyerbeer en Rossini elkaar zeer regelmatig. Rossini werd Meyerbeers Parijse mentor, zoals hij dat nadien ook voor Bellini en Donizetti zou worden. Rossini zelf had in die jaren immers geen enkele grote ambitie meer.

Het eerste grote succes te Parijs werd de Franse opera *Robert le Diable*, de eerste onder de vier meesteropera's van Meyerbeer. Het werk geldt nog steeds als een prachtig voorbeeld van zijn kosmopolietische stijl, waarbij vooral de zeer fijne orkestratie opvalt. Bijna elk instrument verschijnt in deze partituur als solo instrument. Ook de behandeling van het koor was weergaloos. Meyerbeer benutte elk talent van het Parijse orkest en koor. Men noemde hem om die reden zelfs de muzikale Shakespeare. Louis-Philippe maakt hem een Chevalier du Legion d'honneur. De opera zou in 1832 in Berlijn worden opgevoerd, eveneens met enorm succes. Honderd jaar lang zou de opera *Robert le Diable* een klassieker worden op de Europese tonelen.

In 1836 ging zijn grootste succes in Parijs in première, *Les Huguenots*. Hector Berlioz noemde deze opera een muzikale encyclopedie, omdat er voldoende stijlen en muzikale vernieuwingen in terug te vinden waren om wel twintig opera's mee te vullen. *Les Huguenots* werd beroemd en populair over heel Europa. In Oostenrijk en Italië werd de opera om religieuze redenen aangepast. Men noemde de opera daar *Die Welfen und die Ghibellinen* of ook wel *Die Ghibellinen vor Pisa*.

In 1836 ontmoette hij de Belgische vorst, Leopold I, die hem prompt tot ridder in de Leopoldsorde maakte. In 1842 reisde Meyerbeer terug naar Berlijn op het uitdrukkelijke verzoek van de Pruisische koning. In de opera *Unter den Linden* werd *Les Huguenots* opgevoerd en bij die gelegenheid sloot Meyerbeer vriendschap met Franz Liszt. In 1843 kwam Meyerbeer vast in dienst bij de koning van Pruisen. Hij kreeg er de plaats aangeboden van Spontini, die net op rust werd gesteld, als hoofd van de koninklijke kapel. Hij ontving een jaargeld van 3.000 thaler en een ambtswoning. Dat jaar brandde echter de Lindenoper uit en moest Langhals het oude theater van Knobelsdorf restaureren. Ter ere van het nieuwe gebouw, componeerde Meyerbeer zijn nationalistische opera *Ein Feldlager in Schlesien*, een opera over de militaire campagnes van Frederik de grote die de opera in 1752 had laten bouwen.



Giacomo Meyerbeer 1838

Op 4 december 1844 werd het gebouw feestelijk heropend, maar Meyerbeer voelde zich niet goed in koninklijke loondienst. Hij verlangde naar Parijs en kreeg van zijn koning een jaar verlof (tussen 1845 en 1846) om in Parijs te gaan werken. Zijn verlof werd in 1846 voor onbepaalde tijd verlengd. Terug in Parijs begon Meyerbeer te werken aan *Le Prophète*, zijn derde onder de zogenaamde 'meesteropera's'. In 1848 riep de Pruisische vorst, Frederik Willem IV zijn kapelmeester naar Berlijn terug, ter gelegenheid van zijn zilveren bruiloft. Meyerbeer componeerde voor die gelegenheid een hymne voor solo en koor die in de Berliner Dom werd opgevoerd. Niet lang nadien keerde hij naar Parijs terug.

Daar waren inmiddels de repetities voor *Le Prophète* begonnen, een opera die op 1 april met groot succes in première ging. Vanaf 1851 nam Meyerbeer, omwille van zijn gezondheid, jaarlijkse kuuroorden in het Belgische Spa, waar nog steeds een monument staat dat zijn bezoeken herdenkt. In 1853 was hij op doorreis naar Berlijn, waar hij de verjaardag van zijn 87-jarige moeder vierde met een compositie van psalm 91 'Trost in Sterbensgefahr'. Het is een compositie voor solist met 8-stemmig koor. De compositie bleek uiteindelijk een soort Requiem te zijn voor zijn moeder. Zij stierf niet lang nadien en werd in aanwezigheid van het Pruisische vorstenpaar begraven. De hofkapel bracht in de Dom onder leiding van Meyerbeer zelf 'Trost in Sterbensgefahr' ten gehore. Tot in de 20e eeuw zou het stuk op het repertoire van het koor van de Berliner Dom blijven staan.

Vanaf 1856 werkte Meyerbeer aan *L'Africaine*, de laatste onder de vier meesteropera's. Het is een verhaal over Vasco Da Gama. Zijn gezondheid bleef wankel en om zich te verstrooien bezocht Meyerbeer regelmatig de theaters van de stad, waar hij zelfs bevriend raakte met en een bewonderaar werd van Jacques Offenbach. Meyerbeer stierf uiteindelijk op 9 mei 1864. Zijn begrafenis werd

bijgewoond door een eindeloze mensenzee. Het werd een Joodse begrafenis. De rabbijn, Dr. Joël kwam voor de plechtigheid helemaal uit Breslau. Hij sprak de gebeden uit met gezang, waarna de kist op een lijkwagen werd gezet, alles conform de Joodse voorschriften. Er waren muziekkoren van het Pruisisch leger en bij het vertrekken van de rouwstoet werd 'Was Gott thut, das ist wohl gethan' van Ludwig Van Beethoven gespeeld. Het Berlijnse operahuis Unter den Linden bleef dagenlang met zwarte vlaggen bedekt. Meyerbeer werd bijgezet op het Joodse kerkhof in Berlijn.

2.2. Synopsi van De Hugenoten

Eerste Bedrijf

Het eerste bedrijf speelt zich af in de feesthal van de graaf van Nevers. Hij verzamelde er een groep katholieke edellieden om de avond voor zijn huwelijk mee door te brengen. Wanneer een van zijn gasten vraagt waarom ze nog niet aan tafel kunnen, kondigt Nevers aan dat hij ook een protestantse edelman met goede inborst heeft uitgenodigd. Dit nieuws zorgt voor enige consternatie. Raoul, de protestantse edelman in kwestie, blijkt na enkele woordenwisselingen een aangename jongeman te zijn die van zijn katholieke gastheren een goede ontvangst krijgt. Hierop neemt men samen de maaltijd en wordt Raoul verzocht wat meer over zichzelf te vertellen. Hij vertelt een eigenaardig avontuur over een meisje dat hij redde uit de handen van een aantal spottende studenten en waarop hij meteen verliefd is geworden. Toch kent hij niet haar naam, noch haar afkomst.



Op dat moment arriveert Marcel, de oude dienaar en opvoeder van Raoul. Hij blijkt een strikt protestant te zijn en is helemaal niet opgetogen over het gezelschap waar zijn meester zich op dat moment in bevindt. Hij zingt meteen de koraal 'Ein' Feste Burg ist unser Gott'. Nevers en zijn gasten interpreteren Marcells religieus fanatisme als een exotisch vermaak en vragen hem ook nog een ander lied te zingen. Marcel zingt hierop een bloeddorstig protestants krijgslied. Dan wordt Nevers door een dienaar uit de zaal gehaald met het nieuws dat een jonge dame hem opwacht. Nevers weet niet wie het zou kunnen zijn en beslist om te gaan kijken. Door een venster kunnen de gasten het gesprek tussen Nevers en zijn mysterieuze gast observeren. Ook Raoul kijkt door het raam en herkent er het meisje waarover hij zo-even sprak. Hij is woedend, omdat de andere gasten aannemen dat zij de laatste verovering van Nevers moet zijn.

Nevers keert terug in de zaal en onthult in een à part dat het zijn verloofde was die hem vroeg het huwelijk te annuleren. Nevers snapte er niets van, maar stond ridderlijk toe dat zijn verloofde zich uit het engagement terugtrok.

De andere feestgangers interpreteren het bezoek van deze

jongedame als een verovering van Nevers en wensen hem geluk. Dan brengt Urbain, de page van Marguerite de Valois, een brief die aan Raoul gericht is. Deze tast in het duister maar de andere gasten herkennen het zegel van Marguerite de Valois. In de brief staat dat Raoul zich moet laten blinddoeken voor een geheim rendez-vous. Hij begrijpt er niets van, maar de andere gasten feliciteren hem.

Tweede bedrijf

Het tweede bedrijf toont Marguerite de Valois met haar hofdames in de zonnige tuin van het kasteel Chenonceaux aan de Loire. In haar briljante aria openbaart ze haar plannen. Ze heeft gevraagd het huwelijk tussen Nevers en Valentine te onderbreken om hierbij tegemoet te komen aan de geheime wens van Valentine die verliefd is op Raoul en om op die manier een huwelijk tot stand te brengen tussen de katholieke familie van Valentine en de protestantse familie van Raoul. Door deze band te promoten, hoopt ze vrede een kans te kunnen geven. Marguerite ziet zichzelf heel erg als de beschermster van vrede en van de liefde. Dan arriveert Urbain met de geblinddoekte Raoul. Hij neemt de blinddoek af en Raoul is meteen onder de indruk van de duizelingwekkende schoonheid van Marguerite. Meteen zweert hij haar onvoorwaardelijke trouw. Marguerite is duidelijk geveleid, maar

gaat niet op haar eerste instinct. Ze heeft Raoul niet tot zich geroepen om hem te proberen verleiden, maar om hem aan iemand anders te schenken. Wanneer Raoul leert wie Marguerite is, leert hij ook zijn eigen plaats in een groter geheel. Hij moet de vrede brengen tussen katholieken en protestanten. Raoul lijkt akkoord te willen gaan, maar wanneer Valentine wordt binnengeleid ziet Raoul de vrouw die gisterenavond bij Nevers was. Hij denkt dat zij de maîtresse is van Nevers en aanziet de gehele intrige als een soort grap. Hij is woedend en loop weg met de woorden dat hij deze vrouw nooit zal huwen. Marguerite, Urbain, Valentine en de aanwezige hofdames begrijpen er niets van, maar katholieke edellieden zien hier alvast een grove belediging in.

Derde bedrijf

In het Parc-aux-Clercs, aan de oevers van de Seine komt een grote menigte samen om er de zondag door te brengen. Hugenotensoldaten op de achtergrond beginnen een strijdlied te zingen. Op de voorgrond zingen katholieke bruidsmisjes een hymne, terwijl ze Valentine naar de kapel brengen. Valentine zal die zondag toch, zoals eerder gepland, Nevers huwen. De meisjes zingen een Ave Maria. Marcel wil de vader van Valentine, Saint-Bris, spreken, maar wordt door de katholieke edellieden de toegang tot de kapel ontzegd. Hij krijgt een woordenwisseling, waarbij de vijandigheden tussen katholieken en protestanten opnieuw duidelijk worden. Uiteindelijk zal Saint-Bris, beledigd door wat Raoul over zijn dochter heeft gezegd, een duel eisen. Raoul stemt hiermee in. Saint-Bris vertelt kort daarop dat het duel een voorwendsel is om Raoul te vermoorden.

Valentine was getuige van het gesprek tussen haar vader en zijn kompanen en waarschuwt Marcel met de bedoeling het leven van Raoul te redden. Marcel brengt vlak voor het duel deze boodschap over aan Raoul, maar deze gelooft hem niet. Marcel weet dat er verraad in het spel is en trommelt hierop de hugenotensoldaten op om hem bij te staan. De katholieken roepen dan weer de hulp in van een grote groep studenten. Een open gevecht wordt vermeden door de tussenkomst van Marguerite de Valois. Nevers is intussen met Valentine gehuwd en de Hugenoten voelen zich verraden.

Vierde bedrijf

In het huis van de graaf Nevers ontmoet Valentine Raoul. Veel tijd om te spreken is er niet. Wanneer de katholieke edellieden de feestzaal binnenkomen, verstopt Raoul zich achter een gobelin. De katholieken plannen in de zaal de massamoord op de Hugenoten. Raoul is hiervan een verborgen getuige. Alleen Nevers pruttelt tegen. Hij zegt dat hij een soldaat is en geen moordenaar. Hij breekt zijn zwaard en wordt meteen door de samenzweerders weggevoerd. Dan komen drie monniken om de zwaarden te zegenen. Er worden witte armbanden uitgedeeld, zodat men in het donker het onderscheid kan maken tussen hugenoot en katholiek. Wanneer de katholieke edellieden de zaal verlaten, komt Raoul uit zijn schuilplaats. Hij wil ogenblikkelijk zijn vrienden van het verraad op de hoogte brengen, maar wordt daarin tegengewerkt door Valentine die stelt dat dit beslist zijn dood wordt. Zij wil Raoul aan haar zijde houden om hem van een gewisse dood te beschermen. Ze vertelt hem dat ze van hem houdt. Raoul is van slag. Hij keert pas terug tot zich, wanneer hij het belsignaal voor de massamoord hoort en vanuit het raam getuige is van de moorden op straat. Hij dwingt Valentine om te kijken en vertrekt om zijn broeders bij te staan.



François Dubois, Le massacre de la Saint-Barthélemy, ca. 1576

Vijfde bedrijf

Raoul verstoort het huwelijksfeest van Marguerite de Valois met Henri de Navarre in het Hôtel de Nesle met het nieuws over de moorden. De aanwezige Hugenoten grijpen meteen naar hun wapens. Op het kerkhof heeft Raoul Marcel teruggevonden. Die vertelt hem dat Nevers dood is en dat de overgebleven hugenoten zich met vrouwen en kinderen verschuilen in deze kerk. Valentine komt op met haar witte armband. Ze smeekt Raoul om zijn eigen leven te redden, desnoods door zich te bekeren. Raoul wil daar niets van horen. Uiteindelijk bekeert Valentine zich tot zijn geloof. Marcel verbindt de beide geliefden in het huwelijk, juist op het moment dat de Hugenoten in de kerk achter

hen worden afgeslacht. Even later komen deze drie Hugenoten de troepen van Saint-Bris tegen. Men vraagt wie op gang is en de bloedende Raoul meldt dat zij Hugenoten zijn. Valentine en Marcel bevestigen. Saint-Bris verliest geen tijd en geeft zijn troepen het bevel de protestanten neer te schieten. Dan past ziet hij wat hij deed: zijn dochter ligt dodelijk getroffen over het lijk van Raoul en ze zegt hem dat zij voor hem zal bidden. De slachtpartij gaat verder. Marguerite de Valois keert naar het Louvre terug en is onderweg getuige van haar falen om vrede te stichten.

2.3. Religieuze conflicten ten tijde van Karel IX

Karel IX (1550-1574) was de derde zoon van Hendrik II en Catharina de Medici. Tot 1570 regeerde zijn in Frankrijk bijzonder onpopulaire moeder in zijn plaats. Bij zijn meerderjarigheid op twintig, nam de jonge koning het bewind zelf in handen. Dit gebeurde in bijzonder moeilijke omstandigheden.

katholieken en hugenoten, Franse calvinisten, stonden elkaar naar het leven. De jaren zestig van de zestiende eeuw zag maar liefst drie religieuze oorlogen tussen beide fracties. In 1567 belegeren Calvinistische troepen zelfs de ultrakatholieke hoofdstad Parijs, waar ze wachtten op Duits-protestantse troepen die van over de Rijn moesten komen. Even voordien hadden ze zelfs de geprobeerd om de koning zelf nabij Monceaux gevangen te nemen. Karel IX kon ontkomen en vluchtte naar Parijs, zijn veilige thuishaven. Hoewel hij de overval nabij Monceaux niet licht kon vergeten, probeerde de koning in 1568 een vrede uit te werken die bekend stond als de vrede van Longjumeau. Deze vrede bepaalde dat het praktiseren van het protestantse geloof aan ernstige restricties werd onderworpen, hetgeen de hugenoten dwong in het clandestien praktiseren van hun godsdienst. Ondanks het staakt-het-vuren wist Karel IX de hugenoten er niet toe te brengen zich te ontwapenen. Hierdoor was de vrede van Longjumeau gedoemd te mislukken.

Tijdens de belegering van Parijs had het leger van de hugenoten de stad uitgehongerd. De katholieke bevolking van de stad die al snel 160.000 inwoners telde, ondervond in de maanden daarop nog steeds belangrijke bevoorradingsproblemen. Voedselprijzen werden steeds hoger tot grote woede van de stadsbevolking die haar frustratie uitwerkte op de Parijse hugenoten. De bevolking begon zich ook tegen de koning te keren omwille van de vrede van Longjumeau. Vooral toen Karel IX in 1571 zijn intrek nam in het pas afgewerkte Louvre, het meest luxueuze paleis dat Parijs ooit gezien had, verloor hij bij de Parijzenaars heel wat krediet, gezien de stad nog nooit zo'n schaarste en ellende had gekend. Zijn onpopulariteit werd verder nog in de hand gewerkt door het herstellen van de rechten aan het hof van admiraal Gaspard de Coligny (1519-1572), een invloed militair raadsman en het boegbeeld van de Franse hugenoten. Hij correspondeerde met Calvin en zijn dochter, Louise werd de vierde echtgenote van Willem Van Oranje. Hoe hard Karel IX ook probeerde om katholieken en hugenoten met elkaar te verzoenen, het mocht niet baten. De Parijse bevolking reageerde telkenmale met straatrellen en plunderingen. Zelfs toen de koning besloot om zijn eigen zus, Marguerite de Valois (La Reine Margot) uit te huwelijken aan een protestants monarch, Hendrik IV van Navarra (later dankzij dit huwelijk koning van Frankrijk en uitvaardiger van het Edict van Nantes) waren er rellen in de stad. De spanningen tussen katholieken en protestanten bleef toenemen. Alle historici zijn het er over eens dat het cruciale moment in de aanleiding tot de massamoord van Parijs, bekend geworden als de Bartholomeusnacht, de aanslag op het leven van de Coligny was op 22 augustus 1572. De Coligny was in Parijs ter ere van het huwelijk van Marguerite de Valois met de koning van Navarra. Hij liep over straat en werd het slachtoffer van een sluipschutter. De admiraal werd ernstig verwond. Wie achter deze aanslag zat, is vandaag de dag nog steeds niet geweten. Het feit is dat de gemoederen opnieuw

Religieuze oorlogen

Eerste godsdienstoorlog (1562-1563)
(Vrede van Amboise, 1563)

Tweede godsdienstoorlog (1567-1568)
(Vrede van Longjumeau, 1568)

Derde godsdienstoorlog (1568-1570)
(Vrede van Saint-Germain)

24 augustus 1572: *Massacre de la Saint-Barthélemy*



Karel IX

verhit raakten en dat Parijs een kruitvat was nu heel wat katholieken en hugenoten binnen haar muren verzameld waren voor het huwelijksfeest tussen de katholieke prinses en de protestantse koning. Volgens de Britse historica Barbara Diefendorf werd vrijwel onmiddellijk het plan gesmeed om de protestantse elite uit te schakelen. Katholieke edellieden vreesden immers represailles voor de moordpoging op de Coligny en overtuigden de jonge koning om hen de toestemming te geven de protestantse elite in de stad het zwijgen op te leggen. De beslissing om de hugenotenleiders aan de pakken noemt Diefendorf een paniekbeslissing. Al snel werd duidelijk dat dit initiatief zwaar uit de hand liep. De Coligny stierf als eerste. Hij werd vermoord in zijn bed om vier uur in de nacht, na een korte strijd tussen de katholieke politiemacht en de protestantse bewakers. Het lawaai in het huis van de Coligny zette de buurt op stelten. Katholieken dachten dat de hugenoten hen aanvielen, hetgeen te vrezen viel na de aanslag op de admiraal, terwijl de hugenoten (terecht) vreesden dat het de katholieken waren die het op hen gemunt

hadden. Die nacht was er verwarring en die verwarring leidde tot terreur. De Parijse stadsmilities bestonden voornamelijk uit gewapende katholieken. Ze drongen in huizen binnen van bekende hugenoten met de intentie te doden. Toen de hertog de Guise die gestuurd was door Karel IX om de Coligny te doden, tot zijn soldaten sprak: “C’est le roi qui l’ordonne”, werd deze wat ongelukkige uitspraak geïnterpreteerd als een vrijgeleide tot massamoord. De katholieke soldaten begrepen de orders in de ruimst mogelijke zin en sloegen aan het moorden.

Historici leggen de verantwoordelijkheid voor de massamoord in eerste instantie bij de radicale katholieken in de stadsmilities. Ze kozen er voor hun orders te interpreteren als een vrijgeleide voor een persoonlijke vendetta. Zij deelden die nacht witte kruisen en banden uit die katholieken prominent op het lichaam moesten dragen wilden ze niet door geloofsgenoten worden aangevallen. De huizen van de protestanten waren bovendien voldoende gekend. Bij herhaalde oorlogen uit het verleden, stonden deze immers leeg. De Bartholomeusnacht kende moord op grote schaal. De omvang van de moorden was gigantisch. Duizenden verloren het leven. Enkel de psychose van het moorden kan de gruweldaden van die nacht verklaren. Men geloofde dat men doodde in naam van God en de koning. Het bleef ook niet bij die ene nacht. Het moorden duurde een kleine week. Niemand luisterde naar de herhaalde orders van de koning om de wapens neer te leggen. Pas na een week werd de orde in stad hersteld door koninklijke troepen van buiten de stad. Indien deze massamoord iets duidelijk maakt is het wel in welke mate hugenoten en katholieken elkaar naar het leven stonden. De religieuze conflicten en Bartholomeusnacht leidden tot een vroege dood van de koning in 1574. Hij stierf aan de gevolgen van tuberculose.



Josef Benedikt Suvée, *Admiraal de Coligny beïndrukt zijn moordenaars*, 1787

2.4. Het ontstaan van Les Huguenots

Scribe en Meyerbeer baseerden zich voor hun opera *Les Huguenots* (1836) op de *Chronique de Charles IX* uit 1829 van Prosper Mérimée. De opera is verre van een adaptatie van Mérimée's verhaal. Het leverde hoogstens de inspiratie. In de *Chronique* komt een hugenoot voor, Bernard de Merigy, die verliefd wordt op Diane, contesse de Turgis, een katholieke edeldame. Als minnaars proberen zij het religieuze gekibbel te overstijgen, maar toch worden zij gegrepen door de Bartholomeusnacht. Deze verhaallijn is grosso modo de essentie van *Les Huguenots* te noemen. Ook enkele subthema's komen er in terug, zoals het doden van een onbekend familielid, dat bij Meyerbeer en Scribe aan bod

komt op het einde van het vijfde bedrijf, waarbij St.-Bris zijn eigen dochter laat neerschieten. In het drama van Mérimée vermoordt Bernard iemand die zijn broer zal blijken te zijn. Enkele andere thema's zijn dan weer afkomstig uit een andere bron, de *Scènes Historiques* van Ludovic Vitet (1802-1873), waaruit het idee van de martelaarsdood wordt gehaald. Het verhaal van Vitet is gebaseerd op de werken van Théodore Agrippa d'Aubigné (1551-1630) die in 1616 een aantal tragedies neerschreef, waarin de Barthelomeusnacht wordt geëvoeerd. Hieruit kwam ondermeer de sterfscène van Marcel die ons vandaag een beetje vreemd aandoet, maar toch geheel conform is aan wat d'Aubigné daarover schrijft. Algemeen wordt aangenomen dat Meyerbeer en Scribe aan het werk begonnen in 1831 of 1832. Dit waren de beginjaren van het liberale regime van Louis-Philippe d'Orléans. Het creatieproces werd echter onderbroken door de ziekte van Minna, Meyerbeers vrouw, die na de dood van haar vader leed aan een ongekende aandoening. De componist wilde met haar warmere oorden opzoeken en trok naar Italië, waarbij hij zijn contract met de operadirecteur Louis Veron verbrak en als gevolg daarvan de duizelingwekkende som van 30,000 franc moest betalen. In 1834 hernam Meyerbeer met volle kracht het werk aan zijn opera. Uit de correspondentie uit deze periode, blijkt dat vooral de rol van Marcel hem nogal wat kopzorgen baarde. Het personage was inderdaad geen courant figuur in de Parijse Grand Opéra en het toewijzen van een zeker handelingsruimte aan dit karakter, verliep niet zonder enige aarzeling. Scribe was bereid een stap opzij te zetten en het materiaal in handen te geven van iemand anders. Emile Deschamps nam de verzen van Scribe onder handen, terwijl Meyerbeer nog in Italië vertoefde. Scribe had daarover overigens geen enkele rancune, gezien hij op dat ogenblik alle tijd kon gebruiken om samen met Halévy aan *La Juive* te werken.

Dankzij de ingrepen van Deschamps en Meyerbeer op het libretto van Scribe werd het stuk uiteindelijk voor iedereen aanvaardbaar. In mei 1835 begonnen de repetities en in februari 1836 werd het werk voor het eerst opgevoerd. In 1838 had het werk al meer dan 200 opvoeringen gebleven. Het zou een van Meyerbeers populairste opera's worden.

2.5. Religieuze conflicten ten tijde van Karel X

Toen de restauratiekoning, Lodewijk XVIII in 1824, na een regeerperiode van tien jaar, stierf, kwam zijn jongere broer als Karel X op de troon van Frankrijk. Zijn regeerperiode zou nog korter zijn dan die van zijn voorganger. Al in augustus 1830 werd hij door een revolutie onttroond. Dit lot deelde hij met zijn oudste broer, Lodewijk XVI die al in 1789 door de revolutie werd gegrepen en enige tijd nadien werd onthoofd. Zo'n vaart zou het voor Karel niet lopen. Hij ging in ballingschap, voor de tweede keer, want ook na 1789 was hij samen met zijn broer, de latere Lodewijk XVIII, naar het buitenland gevlucht. Karel X was een uitzonderlijk onpopulair monarch. De Amerikaanse historicus Vincent W. Beach onderzocht de redenen voor deze onpopulariteit en noemde het jaar 1825 een beslissend jaar in de carrière van de monarch. In dat jaar, niet lang na zijn aantreden, startte hij twee politieke discussies die niet alleen de teneur van zijn regeerperiode zouden markeren, maar uiteindelijk ook tot zijn ondergang zouden leiden. De eerste discussie was die over de émigrés. De koning wou hen herstellen als een politieke en economische macht binnen de gerestaureerde monarchie. De tweede discussie ging over de plaats die de katholieke Kerk zou innemen in de maatschappij en welke de verhouding was tussen Kerk en staat. De verhouding tussen Kerk en staat werd in 1825, evenals in de daaropvolgende jaren, druk bedebatteerd. De Franse revolutie had de katholieke Kerk in Frankrijk hard aangepakt. Er volgde een hele resem onteigeningen, verbanningen, verboden, afschaffingen, opheffingen, etc. Daar bracht Napoleon in 1801, met zijn concordaat, verandering in. Hij zocht toenadering tot de toenmalige paus, Pius VII en herstelde de pontificale macht over Frankrijk. De Kerk kon vanaf 1801 haar taken opnieuw opnemen, maar elke clericus diende een eed van trouw te zweren aan de Franse staat. De restauratie van 1814 verbeterde het lot van de Kerk aanzienlijk. Lodewijk XVIII ondersteunde de Kerk en bracht de drie traditionele Ancien Régime machtsgroepen: monarchie, adel en clerus opnieuw dichterbij elkaar, tot groot ongenoegen van de burgerij die haar politieke macht zag slinken. Karel X was



Karel X

een uitzonderlijk devoot katholiek. Zijn politiek op het vlak van godsdienst ging wel bijzonder ver. Onder zijn bewind werd de katholieke clericale partij, bekend als Les Doctrinaires, plots zeer ambitieus en actief. Zij streefde naar de vernietiging van alle godsdienstige beperkingen sinds de Franse Revolutie. Deze politiek fractie werd gebouwd rond de netwerken van enkele geheime elitaire genootschappen, zoals de Congrégation de la Sainte-Vierge, een orde van fanatieke ultrakatholieken, gesticht in 1801 door een zekere priester Jean-Baptiste Bourdier-Delpuits (1734-1811) en Les Chevaliers de la foi, een ultraroyalistische katholieke orde, gesticht door Ferdinand de Bertier (1782-1864) in 1807, een orde die een hand had in de zogenaamde terreur blanche van 1815, toen een groot aantal liberalen, vrijdenkers, bonapartisten en anti-royalisten werden vermoord. De concrete programmapunten van Les Doctrinaires gingen zeer ver. Zo wilde men het door Napoleon ingestelde burgerlijk huwelijk afschaffen of op zijn minst ondergeschikt maken aan het kerkelijk huwelijk. Het burgerlijk huwelijk werd omschreven als ‘goddeloos’ en echtgenoten die alleen voor de wet waren getrouwd, noemde men concubines. Hun huwelijk werd voor nietig verklaard en als dusdanig afgekondigd via kerkbannen. Het meest controversiële punt was de anti-blasfemiewet, beter bekend als de wet op heiligschennis die werd voorgesteld door de extremisten binnen de clericale partij, gesteund door de koning en een groot deel van de adel. Het beroemdste citaat uit deze wet, luidde:

“De profanisatie van heilige vazen of van geconsacreerde hosties is een daad van heiligschennis. Heiligschennis is strafbaar als patricide. De schuldige wordt op blote voeten en met een donkere blinddoek rond zijn hoofd tot het schavot geleid. Nadat zijn straf aan hem werd voorgelezen, worden eerst zijn handen en dan zijn hoofd afgehakt.”.

In het parlement leverde deze controversiële wetgeving hevige debatten op. De comte de Portalis verklaarde dat godsdienst de voornaamste behoefte en verplichting is van ieder moreel en intellectueel individu en dat het religieuze instinct zo diep geworteld was in de menselijke natuur, dat het absoluut immoreel zou zijn daar vanuit de overheid geen wetgeving over te maken. Zijn collega, le Comte de Molé vond dat een heiligschenners voor een jury moest komen om te kunnen veroordeeld worden. Toch mocht deze jury enkel bestaan uit gelovige Franse katholieken. Een niet-katholieke Fransman was automatisch als jurylid uitgesloten. De leider van de



Vicomte de Bonald

theocraten, de Vicomte de Bonald, was een fervent voorvechter van de doodsstraf voor heiligschenners en verdedigde dit met de volgende redenering: Hij die zich schuldig maakt aan het misdrijf van Heiligschennis moet worden terechtgesteld. Want wat doe je eigenlijk in dat geval? Je brengt hem voor zijn natuurlijke rechter in de hemel. Daar komt hij te staan voor de Enige die hem voor zijn daden kan vergeven. Het is aan Hem – die alles begrijpt – om uit te maken welke de straf is die de misdadiger toekomt. Royerd-Collard, een andere leidinggevende parlementair onder Les Doctrinaires stelde een wet voor die het godsdienstig dogma van de katholieke kerk een onderdeel zou maken van de burgerlijke rechtspraak. Dit bleek echter in strijd met de grondwet die stelde dat elke religie gelijkwaardig was. Daarom stelde Royerd-Collard voor om de gelijkwaardigheid van elke religie uit de grondwet te schrappen. Hij werd hierdoor gesteund door Frayssinous, een priester die onder Karel X minister van onderwijs was geworden. Hij ontwikkelde de volgende redenering. Zijn uitgangspunt was dat godsdienst duidelijk een basisverlangen is van de mens. De taak van de staat bestond er in nu precies in de basisbehoeften van de mens te voorzien. Om die reden beschouwde hij het als de taak van de overheid om de religie te beschermen. Indien de overheid de katholieke godsdienst beschermt, dan is dit de godsdienst die eigen is aan de Franse staat, waardoor deze geen enkele andere godsdienst kan aanvaarden of beschermen. Ultiem hoopte men op die manier deze dogma's ook juridisch te kunnen afdwingen. Toen baron Cabaud-Latour stelde dat er bijna 1.200.000 protestanten in Frankrijk woonden en dat zij zouden worden uitgesloten en zich beledigd zouden voelen, werd zijn stelling op gehoor vanuit de doctrinaire tribunes in het parlement onthaald. De wet werd gestemd in 1825 en met meerderheid aangenomen. Toch werd die echter nooit in de praktijk gebracht dankzij het eindeloos filibusteren van enkele liberale parlamentsleden. Desondanks hing deze wetgeving in de lucht en enkel de revolutie van de zomer van 1830 wist dit wetsvoorstel van tafel te vegen. De wet op heiligschennis deed de populariteit van Karel X weinig goeds en Vincent W. Beach ziet het dan ook als een van de factoren die hebben bijgedragen tot zijn ondergang.

2.6. 'Les Huguenots': een interpretatie

Gezien Meyerbeer en Scribe rond het idee van *Les Huguenots* begonnen te werken rond 1831, is het niet onlogisch te vermoeden dat beide auteurs hiermee reageerden tegen het regime van Karel X en haar restauratiepolitiek met betrekking tot de Rooms-katholieke Kerk. De revolutie van de zomer van 1830 had de laatste Bourbonkoning van Frankrijk met succes verdreven, waarna deze aan een tweede periode van ballingschap begon. Enige tijd nadien werd Louis-Philippe d'Orléans op de Franse troon gehesen en werd een nieuwe, meer liberale politieke koers gevaren in Frankrijk. Het idee voor *Les Huguenots* werd niet lang nadien uitgedacht. Het valt te vermoeden dat Meyerbeer en Scribe hun opera tegen de achtergrond van deze politieke omstandigheden wilden presenteren. Het genre van de Grand Opéra werd een genre dat rond die periode gecanoniseerd werd. Het werd het soort opera waarbij de passies van het individu geplaatst worden tegen de achtergrond van historische gebeurtenissen. De voorgaande paragraaf maakte al duidelijk dat het historische klimaat waarin de opera werd geschreven er een was van religieuze conflicten en intolerantie. De inhoud van de opera thematiseert eveneens religieuze conflicten en intolerantie die in dat geval zelfs leiden tot de historische massamoord in Parijs in 1572. Dit is hetzelfde Parijs waarin Meyerbeer zijn opera liet opvoeren. Alleen was Karel IX nu plots Karel X geworden. De historische vergelijking valt niet moeilijk te maken.

Kan het dan zijn dat de opera van Scribe en Meyerbeer een uiting was van collectieve opluchting? De liberale burgerij was met Louis-Philippe (Le Roi Bourgeois) aan de macht gekomen. De burgerij werd de nieuwe elite, niet langer de gerestaureerde aristocratie of de Kerk. Het genre Grand Opéra zou dan ook uitgroeien tot het genre van de liberale burgerij. Dit is tegelijk de reden waarom het genre kon rekenen op de hoon van Richard Wagner die later als links idealist nu precies deze liberale burgerij te lijf wilde gaan. In de ogen van Meyerbeer kon de opera wel eens een revolutionair stuk zijn geweest, een dat de liberale maatschappij van na 1830 een hart onder de riem wilde steken. De tijd van vooroordelen, intrigerende aristocraten en religieuze conflicten was voorbij. Een nieuwe, meer verlichte, meer tolerante maatschappij diende zich aan. Een maatschappij die zich kenmerkte door beschaving, rationaliteit, vrijheid en vooruitgang.

De opera begint in het eerste bedrijf met feestende aristocraten. Hun gefeest en gegrol is bij wijlen bijzonder burlesk, om niet te zeggen vulgair. Het eerste bedrijf is bovendien uiterst lang en bergt weinig elementen in zich die werkelijk bijdragen tot de plot. Dit bedrijf is opgebouwd uit een grote hoeveelheid kleinere scènes, zoals men gewend was in de populaire, maar zeer ondramatische, revues. De tegenstanders van Meyerbeer in die jaren vonden in het eerste bedrijf dan ook een gemakkelijke prooi om de componist en zijn dramatisch inzicht aan te vallen. Men moet echter het eerste bedrijf zien in het licht van de vier volgende. Dan plots lijkt de relatieve 'zwakte' van het eerste bedrijf zeer intentioneel te zijn geweest. Het drama wint namelijk ontzettend aan densiteit en zal geleidelijk aan, doorheen dit epische stuk van vijf uur en evenveel bedrijven, aan snelheid winnen. Dit was destijds het voornaamste argument van de verdedigers van deze opera. Het eerste bedrijf toont ons het vrolijke leven van de aristocratische elite. Men amuseert zich, maar dit amusement is zeer oppervlakkig – gewild oppervlakkig!

Al in het eerste bedrijf zijn er subtiele signalen dat deze opera fout zal aflopen. Niemand schijnt te denken dat de gesloten vrede tussen protestanten en katholieken lang zal blijven duren. Nevers, de gastheer van het feest, heft het glas en brengt een optimistische toast op 'une éternelle paix', waarop Tavanne vrijwel onmiddellijk ironisch repliceert 'Qui durera bien peu!'. In het tweede bedrijf wordt deze spanning opgevoerd. Marguerite de Valois zingt haar naïeve aria waarin ze elk religieus conflict uit haar hof (en haar cultuur? haar wereld?) wil verbannen. Ze zingt een naïeve idylle, vrij van repressie. Dit is de kalmte voor de storm. De relatie tussen katholieken en protestanten verzuurt op het moment van het misverstand rond Valentine en de reactie van Raoul.

Het derde bedrijf voert de spanning iets verder op, wanneer we de eerste tekenen van geweld zien. Hier worden katholieken en protestanten dan ook expliciet tegenover elkaar geplaatst en hier krijgt ook het koor een meer dominante, sturende functie. Meyerbeers muziek wordt dramatischer en expressiever. Zijn handeling versnelt, de dramatische spanning stijgt. Het vierde bedrijf noemde Otto Klemperer 'onovertrefbaar', zelfs Richard Wagner erkende haar kracht. Dit cruciale bedrijf is ongetwijfeld het hoogtepunt van de opera. Het bestaat uit een massascène waarin de katholieken die de afschuwelijke massamoord plannen op de protestanten. Het donkere coloriet van 'La bénédiction des poignards' laat de luisteraar achter met koude rillingen. Wij zijn nog niet goed en wel gekomen en

Meyerbeer trekt ons mee in een uiterst dramatisch duet tussen de twee hoofdpersonages, een duet dat bijna twintig minuten duurt. In het vierde bedrijf loopt het volledig fout. Toch is er niet een oorzaak van al die haat, niet een aanleiding. Er zijn er meerdere en de meeste ervan liggen verder in het verleden, in de tijd van voor de opera begon.

Het vijfde bedrijf is dan een pure huivering. Wanneer het doek open gaat voor het vijfde bedrijf, weet de toeschouwer heel goed dat de Barthelomeusnacht al begonnen is. Op dat moment vragen we ons alleen af hoe en waar de hoofdpersonages de dood zullen vinden. Het werkt eindigt aan de oevers van de Seine waar moordende straatbendes ongewapende protestanten neerschieten. Zo vinden ook Marcel, Valentine en Raoul de dood. Met hun dood stopt het geweld niet, eindigt ook de haat niet. Een oorverdovend haatkoor, Meyerbeers 'choeur des meurtriers' domineert de scène. Het doek valt over haatmuziek, luid en snel, terwijl we op scène nog steeds de moorden op anderen zien. Dit is een uitzonderlijk sterk slot. Dit alles is het gevolg van een bewuste strategie van Scribe en Meyerbeer. De opera begint in de wereld van de frivoliteiten en banaliteiten en het tempo wordt pas later echt opgepikt. Vanaf het derde bedrijf ervaren we werkelijk hoe dit drama ons in een rotvaart naar de fatale slotscène voert. Het contrast tussen de geborgen wereld van de mooie melodietjes en de twee expressieve laatste bedrijven is enorm. Het contrast is gewild en wordt onderstreept door Marguerite de Valois die in de laatste scène over het theater rent en beschutting zoekt in het Louvre. De naïeve idylle die ze zong in het tweede bedrijf wordt op die manier brutaal verkracht.

Het is in dit opzicht niet onbelangrijk vast te stellen dat zeer weinig personages echt op onze sympathie kunnen rekenen. St.-Bris en Marcel zijn beiden even fanatiek, strijdlustig en vol van haat. Beiden geloven ze in de rechtschapenheid van hun haat, geloven ze in het eigen grote gelijk. Marguerite de Valois en Raoul worden afgeschilderd als hopeloze naïevelingen, meer nog beiden lijken de wereld rond om zich heen niet te begrijpen en interpreteren de signalen van het aankomend geweld totaal fout. Indien Raoul zijn wereld wat beter had begrepen, had hij toch een grotere omzichtigheid aan de dag kunnen leggen en had rekening kunnen houden met de onderhuidse spanningen die in de eerste bedrijven toch zeer voelbaar zijn. Valentine is een uitzonderlijk passieve heldin, geheel in de stijl van de Grand Opéra. Zij is een gehoorzame dochter en een onderdanige echtgenote. Ze is gedwee. Zij lijkt zelfs niet eens te willen proberen de wereld om zich heen te willen veranderen en haar afhankelijkheid van mannelijke personages in deze opera is opvallend. Deze afhankelijkheid is nog frappanter in de partituur. Valentine heeft in de opera geen enkel solonummer, terwijl Marguerite en zelfs Urbain, de page van de koningin er wel een hebben. Valentine werd het typische vroeg-19e-eeuwse bourgeoisconcept van de vrouw, hetgeen meteen verklaart waarom Bizets Carmen uit 1875 plots zo revolutionair was.

Kortom, niemand in deze opera komt er goed uit. Indien dat ook in Meyerbeers tijd zo werd ervaren, met wie hoorde het publiek zich dan te identificeren? Robert I. Letellier betoogde in zijn boek dat Nevers het enige nobele personage is in de hele opera. Wij geven hem gelijk. Nevers is het enige personage met enige sympathie en het is ons vermoeden dat hij door Scribe en Meyerbeer werd bedoeld als het archetype liberaal subject waaruit de elite in het Frankrijk van na 1830 bestond. Hij is nobel en oprecht en hoewel hij katholiek is, lijkt dat zijn persoonlijkheid weinig te bepalen. Hij lijkt meer op de cynische libertijn die ook Hendrik IV was. Het soort van figuur voor wie religie eigenlijk niet de moeite is om over te redetwisten ('Paris vaut bien une messe'). Hij is tevens het enige mannelijke personage dat moreel intact blijft. In het eerste bedrijf ontslaat hij Valentine uit haar verlovings, hetgeen zeer ridderlijk is van hem, gezien dit hem zichtbaar aanslaat. In het vierde bedrijf breekt hij zijn zwaard en wil hij geen aandeel in de moorden op de Parijse hugenoten. Welnu, Nevers



Alexandre-Evariste Fragonard, Scène dans la chambre de coucher de Marguerite de Valois pendant la nuit de la Saint-Barthélemy, 1836,

is allicht het enige personage waarmee het burgerlijk publiek zich in 1836 kon identificeren. Hij is het model voor de nieuwe burger onder het Louis-Philippe-regime. Hij heeft een pragmatische omgang met geloof, hij is liberaal en tolerant en hij houdt zich ver weg van conflicten die er niet toe doen. Enkel wanneer hij tegen zijn wil betrokken wordt in een complot dat hij niet wenst, verzet hij zich. Dit wordt tegelijk zijn ondergang. De opera lijkt het verhaal te willen vertellen van wat er gebeurt met het archetype liberaal subject indien hij blijft leven in een maatschappij die wordt gekenmerkt door irrationaliteit, godsdienst en vooroordeel. Het is een verhaal dat toont hoe een maatschappij ten onder gaat en juist hierin wordt de revolutie van 1830 en de installatie van het nieuwe regime gelegitimeerd.



Het huwelijk van Margu rite de Valois en Henri de Navarre, 1572

Tot slot kan het ook helpen een laatste element uit Meyerbeers biografie aan te stippen dat zijn houding tegenover godsdienst in relatie met de maatschappij kan verklaren. Meyerbeer was Jood en de houding tegenover Joden onder het regime van Karel IX was weinig beter die dat tegenover alle andere niet-katholieken. Dit kan een eerste element zijn geweest dat zijn afwijzing van het Bourbonrijkperk verklaart. Bovendien was Meyerbeer niet alleen Jood, hij was ook vrijmetselaar. Hij was lid van de Parijse loge Les Sept Ecossais, waar hij al als meester-metselaar in de verslagen opduikt in het jaar 1842. Dit plaatst zijn inwijding ten laatste ergens eind jaren dertig. Vermoedelijk was hij al veel langer vrijmetselaar en werd hij ingewijd in Berlijn, waar ook zijn vriend, Gaspard Spontini, als vrijmetselaar actief was. Spontini werd in 1804 in Parijs ingewijd. Dat Meyerbeer vrijmetselarij ernstig nam, blijkt uit het feit dat hij bij zijn dood Souverain Grand Inspecteur G n ral (33 ) werd genoemd. Dit was/is de hoogste ma onnieke graad. Het bezitten van deze graad veronderstelt niet alleen dat Meyerbeer al geruime tijd lid was, het veronderstelt eveneens dat hij zeer trouw was. Meyerbeer duikt immers ook op in de verslagen

van andere werkplaatsen, zoals Reconnaissance par les  mules d'Hiram en Les Trinosophes. De loge Les Amis ins parables, bleef hem tot het einde van zijn leven op de lijst van membres d'honneur plaatsen.

Vrijmetselarij in Frankrijk (en België) begon in de negentiende eeuw en vooral na 1830 een zeer liberaal karakter te krijgen. Principes als vooruitgang, vrijheid en religieuze tolerantie stonden centraal. Zij zouden in de negentiende eeuw uitgroeien tot de grote verdedigers van de la cit  en gingen zich uiteindelijk uiterst seculier en zelfs anti-clericaal opstellen. Vrijmetselarij leert het individu te strijden tegen intolerantie, vooroordeel, onverdraagzaamheid en irrationaliteit. Meyerbeer verdedigde, blijkens zijn lidmaatschap in de Parijse ma onnerie, deze principes. Dat doet ook Nevers in zijn opera. Hij laat de vrijheid aan anderen te doen en te laten wat ze willen, tot op het moment dat deze vrijheid aan hem wordt onzegd. Het gaat natuurlijk veel te ver Nevers als prototype negentiende-eeuws vrijmetselaar uit te roepen. Hij is eerder het archetype van de coulante liberale burger die de maatschappij van na 1830 domineerde. Onder hen bevonden zich ook heel wat vrijmetselaars.

2.7. Besluit

De beschrijving van het genre van de Grand Op ra en het bestuderen van de historische context waarin dit werk werd geschreven, onthult volgens ons de diepere betekenis van het werk. Meyerbeers Les Huguenots is een opera die gemakkelijk kan worden ge interpreteerd als reagerend op sociale en politieke processen uit de tijd waarin hij werd geschreven. Een product van de revolutie van 1830, lijkt het de nieuwe maatschappelijke orde te verdedigen door te tonen waar de vorige maatschappelijke orde (Karel X) op af stevende. De opera verdedigt liberale principes als vrijheid en tolerantie en waarschuwt tegelijk voor wat er kan gebeuren indien deze principes niet worden gehuldigd.