Universiteit
Leiden
The Netherlands

Toen de Parijse benen de moerdjik passeerden

Naerebout, F.G.; Uitman, H.

Citation
Naerebout, F. G., & Uitman, H. (1996). *Toen de Parijse benen de moerdjik passeerden*. The Pauper Press, Leiden. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/11050

Version:	Not Applicable (or Unknown)
License:	Leiden University Non-exclusive license
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/11050

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

TOEN DE PARIJSE BENEN DE MOERDIJK PASSEERDEN!

Nederlandse Dansstudies – Dutch Dance Studies
Onder redactie van / edited by
F. G. Naerebout
Deel I Volume I

TOEN DE PARIJSE BENEN DE MOERDIJK PASSEERDEN!

Hans Uitman

De invloed van de Parijse
boulevardtheaters
op het Amsterdamse ballet (1813-1868)

THE PAUPER PRESS — DIE HAGHE
MCMXCVI

INHOUD

I. Inleiding en bronnen

II. Ballet aan de Amsterdamse Schouwburg

III. Ballet aan de Parijse boulevardtheaters

IV. Amsterdam 1813-1820: eerste jaren met boulevard-invloed

V. Amsterdam 1820-1826: de Parijse invasie

VI. "Jennij of het Geheim huwelijk" (1823)

VII. De Parijse invasie (vervolg)

VIII. Van Hamme en het boulevardballet

IX. Laatste jaren van Van Hamme

X. Conclusie

Noten

Bibliografie

Register op namen

Ik wil Tuja van den Berg, Marja Keyser en Frits Naerebout bedanken voor het kritisch doorlezen van de tekst en voor het geven van nuttige adviezen.

"Sinds de Parijsche beenen den Moerdijk niet meer passeren", luidt een wat ridiculiserende opmerking in het tijdschrift *De Arke Noach's* van 1827. 1) Het is een verwijzing naar het abrupte vertrek uit Amsterdam van alle boulevarddansers die aan de Schouwburg werkzaam waren, aan het einde van het speeljaar 1825/26. Op de achtergrond daarvan zullen we nog terugkomen.

Van boulevarddansers en ook van boulevardballetten kunnen we spreken omdat beide deel uitmaakten van de heel eigen vroegromantische balletcultuur aan de Parijse boulevardtheaters, die in de tweede helft van de achttiende eeuw op en rond de Boulevard du Temple – een vanouds bekend kermisterrein – als vaste theaters daar waren gebouwd.

Dansers en choreografen, afkomstig van deze theaters, vinden we aan de Amsterdamse Schouwburg tussen 1813 en 1868 telkens weer. Waarschijnlijk bestonden de contacten al wat langer en misschien duurden ze ook nog langer voort. Maar in het jaar 1813 werd er een Franse danser geëngageerd – Soisson – van wie we weten dat hij van de boulevard kwam, en die het eerste typische boulevardballet in Amsterdam introduceerde. Omstreeks 1868 daarentegen schijnt de grootste tijd van de beinvloeding voorbij te zijn. Bovendien rondt dit jaar een tijdperk af – dat van Andreas Petrus Voitus van Hamme – die, sinds de Parijse benen de Moerdijk niet meer passeerden, balletmeester van de Schouwburg was geworden en dat zou blijven tot aan zijn dood in 1868.

De periode 1813-1868 is eveneens boeiend omdat het ballet van de Amsterdamse Schouwburg toen in de maalstroom kwam van het vroegromantisch en van het romantisch ballet in zijn hoogtij- en nadagen. Het waren juist de choreografen van de boulevardtheaters met hun preromantische balletten, die de weg hebben geplaveid voor het romantische ballet aan de Parijse Opéra. Toen Marie Taglioni in 1832 op het toneel van de Opéra verscheen in het ballet "La Sylphide", waren de dagen van dat romantisch ballet definitief aangebroken. Het was de glorietijd van een handvol beroemde ballerina's – naast Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Lucile Grahn en Fanny Cerrito – en van een paar dozijn hoogromantische balletten met geliefde thema's – historische, exotische, maar vooral ont-

leend aan de wereld van het bovennatuurlijke, met als hoogtepunt het ballet "Giselle ou les Wilis" (1841). De bloei duurde maar kort, tot hooguit 1850. Maar de stuwkracht van balletten als "La Sylphide" en "La Esmeralda" (1844) bleef in de Westeuropese danscentra – met name in Parijs en Londen – tot ongeveer 1870 merkbaar.

Het Amsterdamse publiek uit de vorige eeuw kon met een groot aantal van deze romantische balletten kennismaken: ze verschenen op het repertoire van het Schouwburgensemble. Het zijn wat eenzame, exotische planten in het nogal kale landschap van de Nederlandse romantiek – een stroming waarmee onze degelijke werkelijkheidszin en calvinistisch-religieuze instelling weinig van doen had. Nederland stond vrijwel buiten de Duitse en Franse romantiekdiscussie; Victor Hugo en Alexandre Dumas père werden als verderfelijke auteurs beschouwd. Invloed had hier alleen het historisme met een sterk Engels accent, dat terug te vinden is in de historische romans van mevrouw Bosboom-Toussaint en Jacob van Lennep.

"Door de imitatie van voornamelijk exterieure aspecten van de buitenlandse romantiek vertoont de Nederlandse nauwelijks een eigen gezicht", concludeert Van den Berg in zijn werk over de term romantisch in Nederland. 2) Zulke uiterlijke aspecten waren o.a. de belangstelling voor het verleden en voor *couleur locale*. Enkele andere – de zin voor het sprookje en voor het bovennatuurlijke, openheid voor het exotisme – komen we in het vaderlandse kunstlandschap van die tijd alleen tegen op het toneel, en speciaal op dat van het romantische ballet! Misschien werd hier, op de beste momenten, ook iets van het romantisch gevoel tot uitdrukking gebracht.

Hoofdschotel van dit onderzoek zal de periode 1820-1826 zijn toen Parijse boulevarddansers en -balletmeesters een ware alleenheerschappij over het ballet van de hoofdstedelijke Schouwburg voerden. Zij brachteen tevens een groot aantal vroegromantisch Franse balletten mee. Daarvóór zijn er de jaren 1813-1820: meer een opmaat aan boulevardinvloed. Na 1826 volgt weliswaar een tijdsbestek van meerdere decennia, maar hier zullen we ons beperken tot de samenwerking van Voitus van Hamme met verschillende Parijse boulevarddansers en tot de invloed op zijn werk van de fascinerende wereld waar deze vandaan kwamen.

De belangrijkste bron voor Amsterdam zijn de balletlibretti en de affiche- en programmaboeken van de Schouwburg (vanaf 1818/19), die aanwezig zijn in de Amsterdamse Universiteitsbibliotheek. 3) Op de titelbladen van de libretti wordt meestal meegedeeld of een ballet door de desbetreffende choreograaf is "gecomponeerd" of "gemonteerd". *Gecomponeerd* verwijst gewoonlijk naar de choreograaf – in enkele gevallen naar de librettist. *Gemonteerd* betekent hier: overgenomen, meestal uit het buitenland, en naar vrij choreografisch inzicht aangepast aan de capaciteiten van het eigen balletgezelschap. Daarbij is de eerlijkheid van de Nederlandse of in Nederland werkende choreografen uit deze periode opvallend groot, want vrijwel altijd wordt niet alleen vermeld, dàt een ballet is overgenomen, maar vaak verschijnt ook de naam van de oorspronkelijke choreograaf op het titelblad. En dat in een tijd waarin in de balletwereld van andere Europese landen het plegen van plagiaat hoogtij vierde! Het auteursrecht verkeerde in de negentiende eeuw over het algemeen nog in een onderontwikkeld stadium.

Speciaal voor de speeljaren 1815/16 tot 1826/27 beschikken we in de toenmalige toneeltijdschriften over een belangrijke bron. Dit zijn: *De Tooneelkijker*, 4 dln., A'dam 1815-1819; *Het Graauwe Mannetje*, A'dam 1819-1820; *Het Kritisch Lampje*, A'dam 1822-1823; *Het Tooneelklokje, nuttig en lastig*, A'dam 1824-1825; *De Tooneelbeschouwers*, A'dam 1825; *Pandora*, A'dam 1825-26. Hierop sluit aan *De Arke Noach's*, 7 jgn., A'dam 1827-1833. Alle premièredata van aan de Schouwburg opgevoerde balletten en alle data van debuten zijn afkomstig uit de affiche- en programmaboeken of, voorzover die niet aanwezig zijn, uit de *Amsterdamsche Courant*.

De voornaamste bron voor de Parijse boulevardtheaters zijn de theateralmanakken over de desbetreffende jaren in de Bibliothèque de L'Opéra de Paris. Voor de periode 1807 tot 1838 zijn deze vrijwel compleet aanwezig: *Mémorial dramatique ou Almanach théâtral*, Paris 1807-1819; *Almanach des spectacles*, Paris 1822-1837. Daarna bestaan er grote lancunes. Het onderzoek wordt bovendien vaak bemoeilijkt doordat in de *tableaux de la troupe* òf alleen een voornaam, òf alleen een achternaam van een danseres of danser wordt vermeld. Ook lag de spelling van familienamen toentertijd nog niet erg vast.

Contemporain afbeeldingsmateriaal van Franse dansers die

gedurende kortere of langere tijd in Nederland werkten, bevindt zich in de Opéra-bibliotheek en in de Bibliothèque Nationale (Cabinet d'estampes). Enkele van deze afbeeldingen worden hier voor het eerst gepubliceerd.

Voor het identificeren van balletten, melodrama's enz. die door Amsterdam werden overgenomen of invloed hadden, is van groot belang: Charles Beaumont Wicks, *The Parisian Stage (1800-1875). Alphabetical Index of Plays and Authors*, 4 parts, Alabama University Press 1950-67. Interessant zijn ook de repertoirelijsten van boulevardtheaterballetten in Louis Henry Lecomte, *Histoire des théâtres de Paris*, Paris 1905-12 (repr. Genève 1973), tôme VII, p. 1-67 (over de Salle des Jeux Gymniques) en p. 69-152 (over het Panorama Dramatique). Fragmentarische lijsten, met name over het Théâtre de la Porte-Saint-Martin in de jaren 1820-1870, vindt men in Ivor Guest, *The Romantic Ballet in Paris*, London 1980 (2d ed.), p. 272-275, en dezelfde, *The Ballet of the Second Empire*, London 1974 (2d ed.), p. 262-266. Guest's repertoirelijsten waren overigens de eerste aanleiding tot dit onderzoek. Hier doken namen van dansers en titels van balletten op die ook in de geschiedenis van het Amsterdamse ballet terug te vinden waren.

II.
Ballet aan de Amsterdamse Schouwburg

In het eerste decennium van de vorige eeuw – de tijd van Lodewijk Napoleon – had het Amsterdamse ballet een grote bloei gekend onder de Franse balletmeester Jean Rochefort. In zijn *Brieven* kon Haug dan ook al in 1805 schrijven: "Het ballet is zonder tegenspraak een der schitterendste en aantrekkelykste gedeelten van het Amsteldamsch tooneel". 4) Danseressen als Polly de Heus-Cunninghamme – de meest gevierde ballerina die ons land misschien ooit gekend heeft – en de dramatisch begaafde A. Brulé, dansers als Pieter Greive en de grote Pierrot-vertolker Jan van Well hadden toen al hun talent kunnen ontplooien. Rochefort werd opgevolgd door zijn landgenoten Corniol (1811/12) en Louis La Chapelle (1812/13), waarna in het speeljaar daarop de Nederlanders Pieter Greive en Jan van Well als balletmeesters werden aangesteld.

En met Greive als choreograaf is het dat de tijd van de classicistische en anacreontische (pastorale rococostijl) balletten

voorgoed voorbij schijnt; de preromantiek zette in! Zijn balletten vertonen al het hele scala van vroegromantische motieven – de aandacht voor het leven van gewone mensen met hun lief en leed, de belangstelling voor *couleur locale* en verleden, voor het bovennatuurlijke en voor het macabere. Daarnaast bleven de populaire harlekinades een vast onderdeel vormen van het repertoire, eerst van Van Well, maar na diens dood in 1818 van de hand van Greive en van de nog jonge Andries Voitus van Hamme. De harlekinade was een pantomimisch genre waarin de hoofdfiguren van de Commedia dell'arte een rol speelden: Arlequin, Colombine, Pantalon en anderen, hoewel de negentiende-eeuwse figuren weinig meer met de oorspronkelijke types te maken hadden. In de meeste Westeuropese landen hadden deze harlekinades een eigen nationale signatuur. Steunpilaren van het ensemble waren ook toen nog Polly de Heus, Brulé en Van Well.

Greive stierf in 1821 en dat had tot gevolg dat opnieuw Franse dansers als balletmeester het heft in handen kregen: Soisson tot 1823, Soulier tot 1824 en, als laatste, Rives. In deze jaren wemelde het trouwens van de buitenlandse dansers en danseressen op de Schouwburgplanken; het is de periode waarover het in dit onderzoek voornamelijk zal gaan. Maar met het speeljaar 1826/27 zijn de Fransen weg en kwam Voitus van Hamme, zoals gezegd, er alleen voor te staan.

Een leven voor het Amsterdamse ballet – zo zou men de meer dan veertigjarige carrière als balletmeester van Van Hamme kunnen noemen en dat in het bijzonder door zijn ononderbroken produktie als choreograaf (afb. 1). Hij "componeerde" en "monteerde" meer dan tweehonderd balletten en harlekinades. 5) Talloze beroemde romantische balletten, die aan de Parijse Opéra opgevoerd waren – toen het Mekka van de dans – werden vroeger of later door Van Hamme overgenomen, o.m. "De Slaapwandelaarster" (1836), "De Opstand in het serail" (1839), "De Gipsy of het Gestolen kind" (1840), "De Sylphide" en "Giselle" (beide 1848) en "Jovita of de Boukaniers" (1854). Het zijn balletten waaraan de namen verbonden zijn van sterren als Taglioni, Elssler en Carlotta Grisi.

De jaren na 1830 worden gewoonlijk als een dieptepunt van het vaderlandse toneel beschouwd. Alberdingk Thijm en Potgieter fulmineerden tegen een repertoire dat voornamelijk bestond uit Franse melodrama's en vaudevilles, en Duitse

Rührstücke. Boosdoener was ook altijd weer het ballet; Van Hamme wordt in Thijms *Spectator* van 1844 "een balletoplapper" genoemd. Maar het publiek kwam graag. Vaak liep de Schouwburg eerst vol wanneer het ballet, dat als naspel werd gegeven, begon! 6) Dat was niet in de laatste plaats te danken aan het spectaculaire aandeel dat de decorontwerpers François Joseph Pfeiffer en diens leerling Jan de Vries aan de balletopvoeringen hadden. In het bijzonder Pfeiffer, van wiens werk veel ontwerpen bewaard zijn gebleven, slaagde erin om het romantisch natuurgevoel en een gevoel voor stemming en voor het bovennatuurlijke zichtbaar te maken voor de toeschouwers.

Belangrijk was ook de kennismaking met de authentieke danskunst van voor die tijd vreemde en verre volkeren. Ook in Amsterdam had dat invloed op het *caractère*-dansen in de romantische balletten: steeds weer werden nationale dansen en gestileerde volksdansen ingelast. In 1834 traden Spaanse dansers onder leiding van Francisco Font op, die in heel Europa furore maakten; in 1847 kwamen de Hongaarse dansers van Veszter Sandor, van wie de "vitalité trop excessive" niemand minder dan Théophile Gautier zou verbazen. 7) Onder de vele gastoptredens in die jaren maakte het Weense kinderballet van Josephine Weiss in 1844 een onvergetelijke indruk door de gratie en feilloze discipline van de kleine danseressen.

Het Amsterdamse ballet zelf bestond in 1812 uit vierentwintig danseressen, dansers en *élèves;* in 1834 waren dat er achtendertig en in 1843 zestig; tussen 1865 en 1868 was dat aantal weer gereduceerd tot rond de veertig personen. 8) Het personeelsbestand lijkt op dat van een middelgroot Parijs boulevardtheater. Sterdansers en -danseressen kende het Amsterdams ballet na Polly de Heus, die in 1823 afscheid had genomen, niet meer. Voor de grote rollen uit het internationale repertoire kwamen meestal buitenlanders op van wie enkele ook als balletmeester Van Hamme terzijde stonden: de families Théleur, Rouquet en Köbler, Adèle Polin, Célina Moulinier en dansers van de Parijse boulevardtheaters, die naderhand ter sprake zullen komen. Toch ontwikkelde zich ook in eigen gelederen een aantal opmerkelijke solisten. Van Hamme zelf was een geliefd Arlequin-vertolker, zijn tweede echtgenote, Rosina Bia, een uitstekende solodanseres. Dan waren er nog de jong gestorven danseres J. Hana-van Coppenolle, Pieter Oberg, Frans

Stemmerik senior en junior, Louise Lapra-Muller, de *danseur noble* Willem Berkman, de zusjes Ten Hagen en meerdere anderen.

Maar ook in Amsterdam kondigden zich, na de bloeitijd van het romantisch ballet, de eerste tekenen aan die symptomatisch zouden worden voor het verval van de Westeuropese danskunst in de tweede eeuwhelft. Ook bij het Schouwburgensemble kwam de nadruk meer en meer op het amusementskarakter te liggen. De plots van de balletten werden onwaarschijnlijker en onsamenhangender, volgestopt met effecten, en het *divertissement* – een rij willekeurig aan elkaar geregen dansen – kwam centraal te staan om de solisten te laten schitteren. Toch bleef het ballet voor het Amsterdamse publiek een grote attractie!

Voor deze levendige, nationale balletcultuur heeft Eberhard Rebling ons in zijn pionierswerk *Een eeuw danskunst in Nederland* (Amsterdam 1950) – ondanks alle tekortkomingen van dien – als eerste de ogen geopend. 9)

III.
Ballet aan de Parijse boulevardtheaters

Weg met de klassieke regels! Vrijheid van de fantasie! – deze leuzen stonden hoog aangeschreven bij de ontwikkeling van het romantische theater in Frankrijk. Opmerkelijk is daarbij de Duitse invloed. Mme. de Staël had op haar reis door het buurland Goethe, Schiller en de gebroeders Schlegel persoonlijk leren kennen en prees in haar beroemde boek *De L'Allemagne* (1810) vooral "l'enthousiasme" en "l'imagination" van de toenmalige Duitse dramatiek. 10) Haar boodschap vond bij een aantal kleinere Parijse theaters en boulevardtheaters een willig oor. Goethes "Faust" bijvoorbeeld riep een stoet van duivels en demonen op de Franse planken tevoorschijn terwijl Schillers "Die Räuber" voor het geromantiseerde beeld van de edele rover zorgde.

Maar niet alleen met adaptaties van Duitse bodem, ook bij de produktie van eigen nieuwe dramagenres en van vroegromantische balletten namen de Parijse boulevardtheaters in de ware zin van het woord een avant-garde-positie in. 11) Deze theaters voorzagen bovendien in een behoefte, want sinds de Franse Revolutie was er een nieuw, gemêleerd theaterpubliek ontstaan.

> 13

Gegoede burgers, kleine burgers, de bovenlaag van het proletariaat, jonge kunstenaars en intellectuelen – allen stroomden er avond na avond heen. De wereld van schone schijn, die het publiek in de eerste helft van onze eeuw naar de bioscoop zou lokken, vond de vroege negentiende-eeuwer in de opvoeringen op de boulevard.

In twee genres, het *mélodrame* en de *féerie*, waarvan de populariteit op de boulevard immens was, bloeide al decennialang een bonte wereld van exotisme, ver verleden en geesten, alvorens "Robert le Diable" (opera met ballet van Giacomo Meyerbeer, 1831) en "La Sylphide" (1832) op het toneel van de Parijse Opéra zouden verschijnen. Speciaal het melodrama neemt een sleutelpositie in bij het ontstaan van het romantische drama èn van het romantische ballet. Bron van het melodrama waren de *pantomimes historiques et romanesques* uit de late achttiende eeuw, waaruit rond de Revolutie door toevoeging van dialoog en korte verklarende teksten zogenaamde *pantomimes dialoguées* voortkwamen – voorlopers weer van het *mélodrame à grand spectacle*. De romantische dramaschrijvers – vooraan Victor Hugo en Alexandre Dumas père – hadden een voorliefde voor het melodrama. Wat zij daarvan overnamen, was het uitgesproken theatrale van het genre: de heftige konflikten en botsingen, de spannende avontuurlijke handeling en andere dramaturgische kunstgrepen. 12)

Maar Ivor Guest heeft erop gewezen dat ook de choreografen van de boulevardtheaters, van wie de belangrijksten in de toekomst balletmeester aan de Opéra zouden worden, van het melodrama leerden. Bij het maken van dansen voor deze stukken kwamen zij in aanraking met het specifieke gebruik dat in dit genre van de muziek werd gemaakt. Hier deden zij de kneepjes van het vak op voor hun latere hoogromantische balletten: bijvoorbeeld het muzikaal laten begeleiden van opkomsten en afgangen van personages en het gebruikmaken van muziek om het effect van een dramatische situatie te verhogen. 13) Ook in menig ander opzicht werd voor de dramaturgie van het romantisch ballet veel aan die van het melodrama ontleend, zoals we verderop zullen zien.

De féerie was eigenlijk niet meer dan een sprookjesvariant van het melodrama en ook in dit genre speelden, naast muziek en scenische effecten, dans en pantomime een grote rol. In de tweede eeuwhelft kregen de féerieën echter steeds meer een

revue-achtig karakter; in het middelpunt kwam de zingende, dansende of acterende *vedette* te staan.

De voornaamste boulevardtheaters – het Théâtre de la Porte-Saint-Martin, het Théâtre de la Gaîté en het Théâtre de la Ambigu-Comique – hadden, ook waar het het scheppen van zelfstandige balletten betrof, vergeleken met de Opéra, een vooruitstrevend beleid. Alle drie bezaten een eigen balletgezelschap, waarbij dat van het Porte-Saint-Martin op de tweede plaats stond na dat van de Opéra.

Door deze concurrentie voelde de toenmalige balletmeester van laatstgenoemd instituut, Pierre Gardel, zich zozeer bedreigd, dat hij het voor elkaar kreeg dat Napoleon in een decreet van 1806 uitsluitend de Opéra toestond balletten in het historische en nobele genre op te voeren, en door middel van een nieuw decreet in juli 1807 verschillende theaters liet sluiten. 14) Aan het Porte-Saint-Martin, dat hieronder viel, werd het evenwel tussen 1809 en 1812 toegestaan pantomimes op te voeren in het nu Salle des Jeux Gymniques geheten theater. Nog twee kleinere ondernemingen – het Panorama Dramatique en het Théâtre Nautique – hadden een eigen balletcultuur en, samen met de genoemde drie, lopen van hier de lijnen naar Amsterdam.

Het Porte-Saint-Martin werd in 1802 geopend en was gehuisvest in een theater dat na de brand van 1781 door de Opéra gebruikt was (afb. 2). Al in de eerste jaren werd het ballet hier beroemd door de werkzaamheden van de choreografen Jean-Pierre Aumer en Louis Henry. 15) Na de heropening in 1814 – pas toen werden de decreten opgeheven – volgde tot aan 1831 een ware glanstijd onder de balletmeesters Frédéric-Auguste Blache, die meerdere balletpantomimes van zijn vader Jean-Baptiste deed herleven, en Jean Coralli: wegbereiders van het romantisch ballet! Joseph Mazilier en Jules Perrot dansten hier in hun jonge jaren voordat ze aan de Opéra zouden debuteren. Aumer, Blache père, Coralli en Mazilier hadden bovendien een toekomst als balletmeester aldaar voor zich – Perrot's weg zou van Londen naar St. Petersburg lopen. Maar aan de Parijse Opéra blijft zijn naam voorgoed verbonden door zijn samenwerking met Coralli aan het ballet "Giselle".

Naast het gebruik van nieuwe ensceneringsmethodes, theater-

technieken en van het pas uitgevonden gaslicht zag men aan het Porte-Saint-Martin al bepaalde veranderingen in danstechniek en dansstijl die aan de Opéra pas na 1830 opgang zouden maken. De boulevarddansers beschikten over grote mimische capaciteiten en een expressiviteit van binnenuit, die onder meer op de invloed van het melodrama terug te voeren was.

Ook in latere jaren beleefde het ballet hier grote tijden met de geliefde *féeries* van de Cogniard frères – Théodore en Hippolyte, die sinds 1840 directeuren van het theater waren. Eén van de balletmeesters die onder hen werkzaam waren, was Françisque Garnier Berthier, die enkele malen te gast zou zijn in Amsterdam. In de jaren zestig vonden nog heropvoeringen plaats van groots opgezette *féerieën* met veel kunst- en vliegwerk, zoals "Le Pied de mouton" en "La Biche au bois".

Het Gaîté verschijnt voor het eerst onder die naam in 1791 en het werd vooral bekend door één van zijn directeuren: de vader van het melodrama Guilbert de Pixérécourt, die ongeveer honderdtwintig van deze stukken produceerde. Ook hier waren de eerste decennia van de negentiende eeuw bijzonder vruchtbaar voor het ballet dankzij balletmeesters als Jean-Baptiste Hullin en Eugène Hus; ook hier weer dansers die later aan de Opéra zouden gloriëren – de solodanser en choreograaf Albert (pseudoniem van François Decombe) en opnieuw Perrot. Hullin boekte o.a. veel succes met twee macabere pantomimes, "Valther le Cruel" (1809) en "La Main de fer" (1810), die, zoals we nog zullen zien, ook het Amsterdamse publiek zouden doen griezelen.

De periode van de preromantiek was eveneens de grote tijd voor het ballet van het Ambigu-Comique, dat al van 1769 dateerde. 16) Ook daar beroemde namen die later in de annalen van de Opéra vereeuwigd werden: de balletmeester Louis Milon, de ballerina Emilie Bigottini, die een begaafde dramatische mime was, maar ook weer de populaire choreograaf van die dagen Frédéric-Auguste Blache, die hier vanaf 1827 werkte.

Vervolgens zijn twee min of meer efemere theaterondernemingen, het Panorama Dramatique (1822-1823) en het Théâtre Nautique (1834), voor ons onderzoek van belang. 17) In 1821 kregen Alaux en Charles Nodier – schrijver van fantastische, romantische vertellingen – toestemming een theater te openen voor stukken met twee sprekende personen en ballet-

pantomimes. Alaux realiseerde hier zijn spectaculaire ensceneringen met panorama's. Bij het ballet trad de bekende boulevarddanseres Virginia Chéza op de voorgrond. Zij danste in enkele balletten van de grote Dauberval en van Aumer de hoofdrollen. Na sluiting van het theater in juli 1823 begaf zij zich met spoed naar Amsterdam! Een wat eigenaardige onderneming was het Nautique, een theater aan een rak bij de Seine dat een paar maanden later alweer gesloten moest worden vanwege de stank van het stilstaand water. Hier bracht de choreograaf Louis Henry een tweetal beroemde balletpantomimes met sterbezetting ten tonele: "Guillaume Tell" en "Chao-Kang". Deze moet Voitus van Hamme vrijwel zeker gekend hebben, of misschien zelfs gezien.

Terzijde moet hier nog het Cirque Olympique vermeld worden omdat ook daar enkele malen namen van dansers voorkomen die later in Amsterdam zouden verschijnen. 18) Het Cirque bestond al vóór de Franse Revolutie, maar sinds 1809, onder het beleid van de Franconi frères, werden hier ook pantomimes opgevoerd waarin naast dansers paarden een belangrijke rol speelden, zogenaamde *hippodrames.*

Wat de makers van al deze vroegromantisch theatrale uitingen gemeen hadden, was hun liefde voor de wereld van het wonderbaarlijke, dat zij niet alleen in Shakespeare en de Duitse Sturm und Drang meenden te ontdekken, maar ook terugvonden in sprookjes, Gothic novels en al of niet wetenschappelijke werken over verre en vreemde culturen en tijden. Het wonderbaarlijke had eigenlijk een diepere achtergrond dan bij veel van onze theatermakers, die vaak in het wonderlijke bleven steken. Dat blijkt uit de gedachten daarover in de *Nachtstücke* van de grote Duitse romanticus E. T. A. Hoffmann, die schreef dat *"wunderbar* aber dasjenige heisst, was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen, oder wie ich hinzufüge, ihrem gewöhnlichen Gang entgegen zu sein scheint".

IV.
Amsterdam 1813-1820: eerste jaren met boulevardinvloed

Pieter Greive, één van de twee nieuwe balletmeesters van 1813, ontleende het plot voor zijn ballet "Kalasrade in het

paleis van Amurath of Zadak begunstigd door de Toovergodin Adirah" (1816) aan de *Tales of the Genii* van Charles Morell, "voorhenen afgezant van de Engelsche Oostindische Compagnie bij den Grooten Mogol, die zegt dezelve uit het Perziaansche handschrift van Horam, zoon van Acmar, vertaald te hebben." 19) Voor een later werk, "De droom of de Twee geleigeesten" (1819), vertelt Greive zelf zijn inspiratiebron te hebben gevonden in het melodrama "The Wood demon or the Clock has struck", toen hij daarvan een opvoering bijwoonde in het Londense Drury Lane Theatre. 20) De preromanticus Greive werkte dus geheel in de lijn van zijn tijd. Maar hij had niet alleen oog voor wat er in Engeland gaande was – ook Parijs hield hij in het vizier. Onder het beleid van hem en van Jan van Well werden de eerste Franse boulevarddansers aangetrokken, namelijk C. Soisson en Elisa Darcourt.

Maar vooraf een antwoord op de vraag: waarom kwamen de dansers van de Parijse boulevardtheaters naar Amsterdam? Om te beginnen zijn dansers, of het nu vandaag of gisteren was, veel op reis tot ver over de grenzen; zij bedienen zich, evenals musici, van een voor iedereen verstaanbare taal. Bovendien had het ballet van de Amsterdamse Schouwburg sinds de bloeiperiode onder Rochefort een uitstekende naam. Voor sommige boulevarddansers kan het attractief geweest zijn hier misschien gemakkelijker een engagement als eerste danser of balletmeester te krijgen. Ze hadden immers wat te bieden: een geavanceerde techniek en een nieuwe expressieve stijl van dansen. In dit verband is er geen onderzoek naar verricht of Amsterdam bijv. beter betaalde dan de boulevardtheaters. Opmerkelijk is voorts dat verschillende Parijse dansers via Brussel, waar ze aan het Théâtre de la Monnaie verbonden waren, naar Amsterdam kwamen. Ook het omgekeerde – van Amsterdam naar Brussel – kwam voor.

Over een oudere Franse danser, Corniol, die al sinds 1804 solist was aan de Schouwburg en, zoals al vermeld, in het seizoen 1811/12 de opvolger was geworden van Rochefort als balletmeester, deelt Marian Hannah Winter in haar boek *The Pre-Romantic Ballet* (p. 244) mee dat hij een boulevardcarrière achter de rug had, maar dat moet al rond de eeuwwisseling zijn geweest. Aan de Schouwburg bleef hij solodanser tot 1817, waarna hij naar Brussel ging en – weer volgens Winter – aan het Théâtre de la Monnaie verbonden was. 21) Corniol is in

elk geval een vroeg voorbeeld van de gang van Parijs via Amsterdam naar Brussel.

Op 14 april 1813 wordt in de *Amsterdamsche Courant* het debuut aangekondigd van Soisson, "eerste Danser van het Theater te Bordeaux", in een "groot Asiatisch Divertissement". Bijna een jaar later, bij de première van een harlekinade van Van Well, vermeldt het blad dat "door den Heer Soisson een nieuwe Dans zal worden uitgevoerd". Maar nauwelijks had hij die dans geïntroduceerd – misschien het nieuwste snufje uit Parijs – of bij een heropvoering veertien dagen later wordt meegedeeld: "voor dezelfs afscheid, als zynde op zyn vertrek naar Londen". In Bordeaux kan Soisson maar kort zijn geweest, want in de jaren vóór Amsterdam vinden wij hem ononderbroken op de boulevard: in 1808 aan het Porte-Saint-Martin, van 1809-1811 aan het Gaîté, waar hij een hoofdrol had gedanst in Hullin's al genoemde pantomime "La Main de fer" (1810). Van deze rol bestaat een buitengewoon fraaie lithografie in de "Collection Masson" (afb. 3). In 1812 had Soisson zelf een choreografie op de planken gebracht in de Salle des Jeux Gymniques, die volgens de titel enigszins merkwaardig van inhoud moet zijn geweest: "Momus dans la maison des fous ou le Retour à la raison". 22) Hoewel – ook de waanzin was een typisch romantisch thema.

Maar Soisson kwam terug naar Amsterdam, en wel voor langere tijd, tot 1824/25. In september 1815 werd hij opnieuw als eerste danser aangesteld. 23) In de latere jaren was er nogal wat kritiek op Soisson: hij heeft niet meer zijn oude niveau. En *Het Tooneelklokje* (p. 61) gelooft niet dat hij – in 1824 ten tweede male afgereisd naar Londen – daar nog een engagement als eerste danser zou krijgen. Hij zou overigens nog twee keer terugkomen naar Nederland: in 1832 als gastchoreograaf in Amsterdam, waarover verderop meer, en van 1835-1836 als balletmeester in Den Haag aan het Théâtre Royal.

Balletmeester Greive maakte met succes gebruik van het talent van boulevarddansers als Corniol en Soisson. In 1816 schiep hij bijv. naar Goethes bekende roman *Die Leiden des jungen Werthers* het ballet "Albert en Charlotte of de Dood van Werther", waarin naast Polly de Heus en Greive zelf, deze dansers optraden. Opmerkelijk zijn de woorden van de

criticus van *De Tooneelkijker* (dl. I, p. 495), die naar aanleiding daarvan schrijft, "dat het spel der Dansers in de Balletten meermalen dat der sprekende personen in Treur- en Blijspel schijnt te overtreffen". En zo'n uitspraak werd gedaan één jaar nadat de grote tragédienne mevrouw Ziesenis-Wattier het Amsterdamse toneel vaarwel had gezegd!

Dírect van het Porte-Saint-Martin kwam in het jaar 1817 Elisa Darcourt. Zij was een gracieuze danseres in het lichtere genre. Op 6 september debuteerde zij in Van Wells harlekinade "Pantalon schoolmeester". De *Amsterdamsche Courant* van die dag noemt haar: "Danseresse van het Theater te Marseille". Maar evenals bij Soisson rijzen hier weer vragen, want Darcourt verschijnt van 1815-1817 in het *tableau de la troupe* van het Porte-Saint-Martin als "première danseuse". We kunnen ons dus afvragen: was zij vóór 1815 in Marseille geweest? — of schrijft de *Amsterdamsche Courant* maar wat? Ook in de Salle des Jeux Gymniques was Darcourt in 1811 en 1812 in verschillende rollen opgetreden, o.a. twee keer als Venus. Dat zij voor die rol bijzonder geschikt moet zijn geweest, blijkt uit een mededeling over haar in de *Petite biographie dramatique* van 1826: "son joli visage fait battre les coeurs". Met Rousseau, een danser die later naar Nederland zou komen, had zij daar ook een titelrol gedanst in het ballet "Lise et Colin dans leur ménage ou la Suite de la fille mal gardée" — een vervolgballet dus op Dauberval's beroemde "La Fille mal gardée". 24)

Toen de familie Köbler in de winter van 1819/20 voor de tweede maal in Amsterdam verscheen en hier een lange rij gastvoorstellingen verzorgde, boekte Elisa Darcourt succes in twee balletpantomimes van Franz Köbler, "Asschepoester of de Tooverroos" en "De Schaking van Zelmire". De familie Köbler, die al in 1812 de hoofdstad bezocht had, neemt overigens in de balletgeschiedenis een unieke plaats in: Marian Hannah Winter houdt hen voor de eerste reizende compagnie, die uitsluitend ballet presenteerde. 25)

Alvorens ons met de vroegste boulevardballetten in Amsterdam bezig te houden, moeten we kort aandacht schenken aan het in de negentiende eeuw veel gebezigde begrip *balletpantomime* (de Fransen gebruiken hier soms het woord *pantomime).* Het ging daarbij om verhalende balletten, waarin nog een strikte scheiding bestond tussen gemimeerde scènes en dansen — zogenaamde *ballets d'action* dus in de traditie van Jean-Georges

Noverre en Gasparo Angiolini. De choreografen van de preromantiek namen deze structuur nog zonder meer over: de handeling van hun balletten werd uitsluitend door mime uitgebeeld. 26) Pas in de tijd van het romantisch ballet zal de balletpantomime wezenlijke veranderingen ondergaan, waarover verderop meer. In zijn opvattingen over de balletpantomime onderscheidde ook balletmeester Greive zich niet van zijn tijdgenoten toen hij in het "Voorberigt" van zijn al genoemde ballet "De Droom" schreef: "Bovendien, hoe men ook het Sujet eener Ballet componeeren, monteeren of regelen moge, het blijft toch altoos pantomime, met dans aanéénengeschakelt".

Van de eerste balletpantomimes met boulevardinvloed, die op de Amsterdamse planken verschenen, zijn geen libretti en niet of nauwelijks recensies overgeleverd. Twee stuks werden door Soisson gemonteerd, één door de Franse choreograaf Beaudry en waarschijnlijk twee door Greive.

Op 28 maart 1816 ging de première van Soisson's "Walther de Wreedaard of de Vervolgde echtgenooten", dat volgens de *Amsterdamsche Courant* "gecomponeerd" heet, maar waarvan de titel herinnert aan de al vermelde pantomime van Hullin "Valther le Cruel ou la Géôlière de Mergentheim" (prem. Gaîté, 23 aug. 1809). 27) De librettist was de in die tijd zeer populaire auteur Cuvelier de Trie. Aangezien Soisson in 1809 nog aan het Gaîté optrad, lijkt het niet onaannemelijk dat hij zelf daarin had gedanst.

Drie jaar later monteerde Soisson opnieuw een boulevardballet dat ditmaal niet zo gemakkelijk te identificeren is: "De Twee gebroeders of de Gevaren van het spel" (prem. 25 febr. 1819). In 1854 bracht Van Hamme evenwel een ballet met dezelfde titel, met op het titelblad de vermelding "Cuvillier", en dat bracht mij op het spoor dat het hier om de zojuist genoemde Cuvelier de Trie moest gaan. 28) Van diens talloze werken komt er op grond van de titel maar één in aanmerking als vermoedelijke bron voor Soisson's ballet: "La Famille savoyarde ou les Jeux de la fortune" (prem. Gaîté, 16 aug. 1810). 29) Ook deze pantomime valt weer binnen de tijd dat Soisson aan het Gaîté verbonden was en de choreografie zal waarschijnlijk weer van de hand van Hullin geweest zijn.

De choreograaf Beaudry beschrijft Marian Hannah Winter als iemand die eigenlijk nergens helemaal aankwam. 30) Hoewel zijn loopbaan in Parijs begon, hoort hij niet tot de typische

boulevarddanskunstenaars. Vanaf 1817 was hij twee jaar aan de Schouwburg verbonden; enkele jaren later werkte hij in Moskou. In Amsterdam bracht Beaudry het ballet "De Wijnoogst of de Twee Schouten" (prem. 22 mei 1819) uit. Balletmeester Rives zou in 1825 hetzelfde ballet ten tonele brengen met omgekeerde titel: "De Twee schouten of de Wijnoogst". Uit het *Afficheboek 1824/25* (6 april) blijkt: naar Blache. Het bronballet van Rives en Beaudry moet "Les Vendageurs" zijn geweest, dat Blache père vóór 1806 in Lyon had gecreëerd. 31) Het lijkt waarschijnlijk dat ook de "Vendageurs", die Eugène Hus in november 1819 aan het Porte-Saint-Martin vertoonde, op Blache teruggreep. 32)

Pieter Greive, van wie *De Tooneelkijker* (dl. I, p. 169) al in 1815 zegt: "Nimmer heeft de Schouwburg, naar ons inzien, bekwamer Balletmeester gehad", schiep in deze jaren niet minder dan vierendertig balletten. Hij was in 1780 in de hoofdstad geboren en zou daar ook op 18 februari 1821 zijn laatste adem uitblazen — hij woonde toen in de "Leidsche straat" en was getrouwd met Geertruij Alix. 33)

Als voorman van het vroegromantisch ballet moet Greive een sterke affiniteit gehad hebben met de wereld van de Parijse boulevard. Belangrijke boulevarddansers haalde hij immers naar Amsterdam: Soisson, Elisa Darcourt en, zoals we verderop zullen zien, Soulier, Mérante en waarschijnlijk Rousseau. Een paradepaardje op de boulevard, Jean Dauberval's geliefde werk "Annette et Lubin", dat in 1804 door Aumer met succes was overgenomen aan het Porte-Saint-Martin, werd vermoedelijk door Greive gemonteerd (in het *Afficheboek 1819/20* wordt het ballet op 16 december aangekondigd zonder verdere opgave). 34) En zijn laatste werk had een melodramaplot. De balletpantomime "Tékéli of het Beleg van Mongatz" (prem. 6 jan. 1821) was duidelijk geïnspireerd op De Pixérécourt's veel gespeelde *mélodrame* "Tékéli ou le Siège de Mongatz" (prem. Ambigu, 29 dec. 1803). 35) Plaats van handeling was Hongarije in de late zeventiende eeuw en zijn populariteit had het stuk vooral te danken aan de talrijke gevechtsscènes en militaire evoluties op het toneel. Hier kon Greive zich nog eenmaal uitleven in historisme en *couleur locale!*

Om verschillende redenen is één van Greives interessantste produkties "Almaviva en Rosine of de Vermommingen uit

liefde" van 1817. Bij dit ballet wordt er voor het eerst in de Nederlandse bronnen van die tijd direct verwezen naar het Porte-Saint-Martin, en het werd ongeveer een maand na de Parijse première in Amsterdam opgevoerd. Bovendien rijst de vraag: kwamen er *doublures au miroir* in voor, zoals bij de Parijse opvoering?

Op 12 mei 1817 bracht Greive "Almaviva en Rosine" op de Amsterdamse planken en *De Tooneelkijker* (dl. II, p. 447) vermeldt uitdrukkelijk: "ontleend uit het ballet gegeven op het théâtre de la porte St. Martin". Daar was inderdaad op 19 april van hetzelfde jaar de balletpantomime "Almaviva et Rosine" van Blache père opgevoerd, gemonteerd door zijn zoon Frédéric-Auguste. 36) Greive was er dus verrassend snel bij! We kunnen hier met enige zekerheid aannemen dat hij de voorstelling in Parijs moet hebben gezien. En dan volgt meteen de speculatie: werd bij dit bezoek het contact gelegd met Elisa Darcourt, die nog geen half jaar later een engagement in Amsterdam zou krijgen? Zij was toen immers eerste danseres aan het Porte-Saint-Martin.

Jean-Baptiste Blache, wiens "Almaviva et Rosine" nog uit zijn jaren in Bordeaux vóór 1806 dateerde, had voor dit ballet zijn inspiratie gevonden in Beaumarchais' bekende komedie "Le Barbier de Séville". Blache was als choreograaf beroemd om de duidelijkheid van conceptie in zijn balletten. Daarover zegt Arthur Saint-Léon in zijn boek *La Sténochorégraphie:* Blache meende pas te zijn geslaagd wanneer de kinderen onder het publiek zijn onderwerp begrepen en het ballet waardeerden. 37)

Had Pieter Greive het met die duidelijkheid misschien wat erg ver gedreven? — In zijn "Almaviva en Rosine" kwam, volgens *De Tooneelkijker,* in elk geval geen personage Figaro meer voor. Bij een latere enscenering in Amsterdam onder de titel "De Barbier van Sivilië" (chor. Soulier, 1823) was dat wèl het geval, maar zelfs toen nog klaagde *Het Kritisch Lampje* (p. 54) erover dat het ballet in 1817 "gehavend en vermomd" was overgenomen.

Desondanks werden bij die voorstelling niet alleen Van Well en De Heus geloofd, maar vooral ook de danser Soisson (het was overigens een beneficevoorstelling ten bate van hem). De *Amsterdamsche Courant* van 12 mei 1817 deelt mee dat Soisson in het ballet in "vijf onderscheidene rollen" zou optreden. Omdat een libretto met rolverdeling ontbreekt, weten we niet

wat voor rollen dat waren. Toch wijst een dergelijke prestatie op de al genoemde, grote mimische capaciteiten van de boulevarddansers, waarvan het Amsterdamse ballet zeker profijt zal hebben getrokken.

Wat we óók niet weten over de opvoering van 1817, is of Greive het theatraal werkzame effect van verdubbelingen in de spiegel, de zogenaamde *doublures au miroir* had overgenomen van Blache père. Het gebruik van deze en andere scenisch spectaculaire effecten – bijv. dat van rolschaatsen (een Franse uitvinding van 1790) – typeert vader Blache als een vroegromantisch choreograaf, die al choreograaf en *metteur-en-scène* in enen was. Wat het spiegeleffect betreft, spreekt Saint-Léon over een "pas de huit scénique, réproduit par les reflets de la glace" in "Almaviva et Rosine", terwijl Ivor Guest meent dat tegenover elkaar staande dansers elkaars bewegingen reproduceerden. 38) Het kan natuurlijk zijn dat de spiegel bij Saint-Léon als beeldspraak moet worden opgevat.

In de zojuist genoemde Amsterdamse opvoering van 1823 werd in elk geval de methode, zoals door Guest beschreven, gebruikt en, weer volgens *Het Kritisch Lampje* (p. 55), leverde het "wel gesoigneerd spel" van de doublerenden "de gelukkigste illusie" op. Greive, die al in zijn vroegere werken "Cortes in de Indien of de Tlaskalaansche heldin" (1815) en "Oursson en Valentijn of de Twee gebroeders" (1817) spiegeleffecten had toegepast, zal zich voor *zijn* "Almaviva en Rosine" dit theatraal buitenkansje dat hij bij Jean-Baptiste Blache vond, waarschijnlijk niet hebben laten ontgaan!

De grote kenner van het Franse toneel Pierre Aimée Touchard heeft erop gewezen dat de preromantische choreografen van de boulevard als eersten met het begrip *mise-en-scène* in verbinding gebracht werden. En ook de choreografen van de romantiek behielden beide functies. De componist Giacomo Meyerbeer schreef bijv. in een brief van februari 1832 vanuit Parijs dat men in Berlijn maar moest wachten met het instuderen van zijn opera "Robert le Diable" tot de choreograaf Filippo Taglioni er was, omdat deze niet alleen het ballet had gemaakt, maar ook "die höchst komplizierte mise en scène leitete". 39) Zo'n choreograaf die tegelijkertijd regisseur was, lijkt voor Nederland Pieter Greive geweest te zijn en, niet lang daarna, zou Voitus van Hamme deze traditie voortzetten.

V.
Amsterdam 1820-1826: de Parijse invasie

Met het speeljaar 1820/21 begint voor het Amsterdamse ballet de Parijse invasie op gang te komen. In 1820 werden drie Franse dansers geëngageerd, dan volgen in de jaren daarop Franse balletmeesters en een aantal Franse solodanseressen. Het zou een tijd worden waarin bijna alle belangrijke rollen in de balletten door danseressen en dansers werden vervuld die verbindingen met de boulevardtheaters hadden of nog zouden hebben. En dat was niet tot ieders genoegen, want in 1825 ging *Het Tooneelklokje* (p. 195), na de ballettechnische opmerking "het draaijen is der Franschen eigen", met een woordspeling tot een openlijke aanval over: "De balletmeesters, van hunnen bodem alhier aangevoerd, hebben tot heden altoos zo gedraaid, dat zij, sujetten hier gekweekt op den achtergrond verdrongen en hunne broeders vooraan stelden".

Dit verwijt moet vooral gericht zijn geweest aan het adres van de balletmeesters Soulier en Rives. Maar ondanks alle kritiek zullen we zien dat de jaren 1820-1826 ook een vruchtbare periode waren voor het Amsterdamse ballet, zowel in danstechnisch en choreografisch opzicht, als vanuit een balletdramaturgische optiek.

Het was nog onder Greive dat, naast Soisson, als nieuwe solodansers Soulier, Mérante en Rousseau werden aangesteld. Van vrouwelijke solisten was men voorlopig beter voorzien met de oudgedienden Polly de Heus en Brulé, en de boulevarddanseres Darcourt, die alle drie tot de zomer van 1823 op het Schouwburgtoneel zouden blijven verschijnen.

De latere balletmeester Jean Marie Achille Soulier debuteerde aan de Schouwburg al op 6 september 1820 als eerste danser. Hij was een vroegere collega van Soisson aan het Gaîté. In 1809 wordt hij in het *tableau de la troupe* van dat theater nog vermeld als "M. Achille", maar in 1810 wordt daaraan toegevoegd: "Soulier". Ook van 1812-1813 had "M. Achille" aan het Gaîté gedanst. 40) Soulier was met vrouw en zoontje naar Amsterdam gekomen en alle drie zouden hier hun danscapaciteiten vertonen. Mme. Soulier debuteerde overigens pas in februari 1821.

Het optreden van kinderen in de balletten was in de vorige eeuw nog een grote attractie! Die kinderen, meestal uit dansersfamilies, stonden al op zeer jonge leeftijd op de planken — als goede leerschool. Daarnaast bestonden er sinds het midden van

> 25

de achttiende eeuw kinderdansgroepen met een vaak hoog artistiek niveau, zoals de al genoemde "Petites Danseuses Viennoises" van Josephine Weiss.

Het is dus niet verwonderlijk dat ook Mérante, die vanaf 1820/21 als tweede danser was aangesteld, met een dansend dochtertje naar Amsterdam was gekomen. In *Een eeuw danskunst in Nederland* (p. 141) neemt Rebling aan dat deze Mérante de solodanser van de Parijse Opéra Simon Mérante is geweest, maar uit *The Romantic Ballet in Paris* (p. 276) van Ivor Guest weten we dat Simon aldaar een engagement had van 1808-1834! Aan het Cirque Olympique werkte evenwel in 1818 ook een "M. Mérante", die in het jaar daarop aan het Porte-Saint-Martin terug te vinden is. Het zal vrijwel zeker deze boulevarddanser Mérante zijn geweest die in Amsterdam verscheen; misschien was hij een broer of neef van Simon, want de Mérantes vormden in de vorige eeuw een ware dansersdynastie. 41)

Ook het engagement van de danser Rousseau begon vermoedelijk met het speeljaar 1820/21. Hij moet al wat ouder geweest zijn, want bij het Amsterdamse ballet vertolkte hij vaak vaderrollen. In 1803 was er, volgens de *Dictionnaire* van Lyonnet, een bedreven "comédien" met die naam aan het Porte-Saint-Martin – een tijdstip dat er aan de boulevardtheaters nog niet altijd een strikte scheiding tussen toneelspelers en dansers bestond. Dat het hier om één en dezelfde persoon zou kunnen gaan, wordt nog waarschijnlijker door Rousseau's optreden in de jaren 1810-1812 in verschillende pantomimes, deels samen met Darcourt, in de Salle des Jeux Gymniques. 42)

De uitspraak "het draaijen is der Franschen eigen" zegt ons wat, namelijk over de danstechniek van de in Amsterdam verblijvende boulevarddansers. Die brachten blijkbaar het één en ander mee wat de Nederlandse dansers nog niet zo eigen was, en bovendien niet altijd graag gezien. *Het Kritisch Lampje* (p. 108) spreekt de wens uit dat nieuwkomers uit Frankrijk niet teveel zullen draaien of te hoge sprongen zullen maken. "Blijft *tèrre-à-tèrre*", meent het behoudend. De wensen van *Het Lampje* staan daarmee haaks op de internationale ontwikkelingen van de toenmalige danstechniek.

Aan het begin van de negentiende eeuw had eerst de techniek van de danser zich sterk ontwikkeld, o.m. met hogere sprongen.

Maar de *pirouette* – aanvankelijk zijn domein – werd nu ook door zijn vrouwelijke collega's overgenomen. Wat verder opvalt, bijv. in het standaardwerk van die tijd, Carlo Blasis' *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* van 1820, is de beperktheid van het bewegingsarsenaal en, gezien de prentjes bij Blasis, de nadruk op de elegante lijn bij het dansen. 43)

Maar in Amsterdam horen we heel andere klanken. Soulier wordt "eene kunstmatige drijftol" genoemd, "die uit de klasse loopt, alwaar de goede school huisvest" (*Pandora*, p. 75). En de Franse danseres Joséphine Vollet, die in 1823 zou verschijnen, verwijt men: "Zij pirouetteert in het oneindige!" (*Het Kritisch Lampje*, p. 146). Wie goed beviel, was de ons al bekende Elisa Darcourt. "Zij gaf ons "...." een bewijs, dat de ware grondbeginselen van den dans zich nimmer verloochenen. Hare voetzetting, méthode, maintien, alles kenmerkt de goede school, welke eens hare gaven ontwikkelde", zo schrijft *Het Graauwe Mannetje* (p. 203-204) lovend, en verderop: "Hooge sprongen, tours de force behooren niet tot hare school, maar de fraaiste attitudes zijn "..." ons oog te beurt gevallen, en hebben de haar zo eigen, gratieusen dans geëmbeliseerd [verfraaid]" (p. 224). Het is trouwens opmerkelijk dat *maintien* (houding en voorkomen, goede uiterlijke manieren) toentertijd van een danseres verlangd werd. Nog lang waren maintien-lessen een verplichting voor welopgevoede dochters! Eduard Voitus van Hamme, zoon van onze balletmeester, was nog in het begin van deze eeuw professor voor dans èn maintien te Wenen. 44)

We kunnen ervan uitgaan dat deze kritische opmerkingen aan het adres van de Fransen indirect iets meedelen over het technisch en stilistisch niveau van het Amsterdams ballet. Er werd door onze dansers vermoedelijk in die tijd nog weinig gedraaid en hoog gesprongen. De gracieuze, elegante lijn bij het *tèrre-à-tèrre*-dansen lijkt daarentegen herkenbaar te zijn. In hoeverre dat nieuwe technische kunnen van de boulevarddansers een uitdaging was voor jonge dansers als Andries Voitus van Hamme en anderen, is niet precies na te gaan, maar het is niet onaannemelijk dat dat wèl het geval is geweest.

Na Greives plotselinge dood nam C. Soisson diens taak als balletmeester over. Op 25 april 1821 wordt hij in de *Amsterdamsche Courant* voor het eerst aldus betiteld. Van de verschil-

lende balletten die hij in deze jaren maakte, hebben er drie een duidelijke relatie tot de wereld van de boulevard. Een geliefd ballet was bijv. steeds weer Jean Dauberval's "La Fille mal gardée ou Il n'y a qu'un pas du mal au bien" (Bordeaux 1789), dat op de boulevard vooral bekend was geworden in de Aumer-versie van 1803 aan het Porte-Saint-Martin. 45) Soisson bracht "De Kwalijk bewaarde dochter of de Onnutte voorzorg" op 6 maart 1822 op de Schouwburgplanken.

Het tijdschrift *De Arke Noach's* (jg. I, p. 24) doet ons een interessante mededeling: "Er bestaat een fonds van Melodrama's, welke onuitputtelijke bronnen voor de Pantomime zijn". Het melodrama had inderdaad in tweeërlei opzicht grote invloed op de balletpantomime, en wel eenmaal als bron – de choreografen vonden er geschikte plots voor hun balletten – andermaal daardoor dat de dramatische opbouw van het genre werd overgenomen. Bij het ballet "Jennij of het Geheim huwelijk" zullen we straks iets van die opbouw zien. Op het moment staat alleen de vraag centraal: waarom waren die melodrama-plots zo aantrekkelijk voor de balletmakers?

Het zogenaamde *handelingsballet* heeft een duidelijke lijn nodig en een ononderbroken, snelle handeling met scherp getekende personages en kontrasterende situaties. Het is niet toevallig dat de negentiende-eeuwse choreografen heldere plots juist in het melodrama tegenkwamen. Dit genre was, zoals we in een vorig hoofdstuk hebben gezien, zèlf immers uit een bepaald soort pantomimes voortgekomen.

"Rein formal ist das Melodrama die denkbar konventionellste, schematischste, künstlichste Gattung", stelt Arnold Hauser vast. 46) De voordelen van melodramaplots voor de balletmakers lagen daardoor voor de hand: simpele motieven, vaak ontleend aan sprookjes of folkloristische verhalen; onverbiddelijke, noodlottige gebeurtenissen met ingrijpen van de Voorzienigheid en een *happy end*; vaste schematische figuren – dè held, dè vermoorde onschuld, dè booswicht. En dat alles tegen de achtergrond van het wonderbaarlijke, waarin toeval en griezeleffecten, zoals ontvoering, vlucht, moord en geestverschijningen, een grote rol speelden.

Soisson, die al het spannende "Walther de Wreedaard" naar Amsterdam had gebracht en een rijke boulevardervaring bezat, schiep zelf nog twee balletten met zo'n melodramaplot. Op 24 october 1821 werd zijn ballet "Het Roode kapje of de Twee

prinsen medeminnaars" opgevoerd, volgens de *Amsterdamsche Courant* van die dag: "gecomponeerd". Dat hoeft niet te betekenen dat hier niet bepaalde invloeden een rol kunnen hebben gespeeld. In 1818 was bijv. aan het Porte-Saint-Martin de *mélodrame-féerie* "Le petit chaperon rouge" in première gegaan en al op 20 augustus 1799 een *vaudeville* (vrolijk toneelstuk met zang en dans) met dezelfde titel aan het Gaîté. 47) Aan beide theaters had Soisson eens gewerkt! En voor zijn op 14 october 1822 vertoonde balletpantomime "Rosa of de Kluizenaarshut aan den stroom" baseerde Soisson zich op De Pixérécourt's melodrama "Rosa ou l'Hermitage de Torrent" (prem. Gaîté, 9 aug. 1800). 48)

Daarnaast kwam Soulier als choreograaf met twee ons al bekende boulevardprodukties: „De Barbier van Siviliê" (prem. 5 febr. 1823) en "Annette en Lubyn" (prem. 19 april 1823). 49) "De Barbier" werd een prijzenswaardige voorstelling met een goed op elkaar ingedanst ensemble: Polly de Heus vertolkte Suzanne; Darcourt, die opviel door haar gebaren- en ogenspel (sic), Rosine; Mérante was Almaviva en de choreograaf zelf danste de rol van Figaro (afb. 4). Het was de opvoering waarbij de *doublures au miroir* werden vertoond.

Elisa Darcourt en Soulier dansten ook de hoofdrollen in "Annette en Lubyn". Speciaal twee Parijse ensceneringen lijken in dit verband van belang. In 1821 vertoonde Blache père dit ballet aan het Porte-Saint-Martin; het jaar daarop ging de al genoemde versie van Aumer in het Panorama Dramatique. 50) Voor het geval Soulier monteerde naar Aumer, zou dat perspectieven kunnen openen op een al bestaand contact met de danseres die daar in 1822 de hoofdrol had gedanst. Dit was Virginia Chéza, die in augustus 1823 naar Nederland zou komen.

Vanaf 1823 waren het vooral danseressen met een boulevardverleden of een boulevardtoekomst, die aan de Schouwburg geëngageerd werden. Het speeljaar 1823/24 begon met een nieuwe balletmeester (Achille Soulier), terwijl ook de posten van de eerste danseres (Joséphine Vollet), de eerste mime (Chéza) en de tweede komische danser (Bautain) nieuw bezet waren.

Voor Joséphine Vollet, die Polly de Heus opvolgde, en voor haar zuster Adelaïde, die tweede danseres werd, verliep het verblijf alhier niet erg succesvol. Joséphine was weliswaar

"première danseuse" in Marseille geweest, maar in Amsterdam waren de kritieken matig tot slecht. De zusters bleven dan ook niet langer dan een jaar en *Pandora* (p. 43) kon niet nalaten te vermelden dat Joséphine bij haar daarop volgend engagement in Parijs "n'a pas fait fureur". Dat nieuwe engagement was aan het Porte-Saint-Martin, waar zij in 1826 en van 1828-1829 solodanseres was in het "genre noble". 51) Het geschimp in Nederland lijkt, tenminste wat Joséphine betreft, niet zo terecht, gezien haar vroegere status in Marseille en haar latere positie aan het roemrijke Parijse boulevardtheater.

Hier moeten we een ogenblik stilstaan bij een speciaal kritiekpunt aan het adres van Joséphine. Zij was, volgens *Het Kritisch Lampje* (p. 146), "mager als een suikerriet". Over Vollet's collega Chéza wordt daarentegen in het boekje *La rampe et les coulisses* van 1832 gezegd: men bewonderde "le volume de ses mollets [kuiten]". Deze mededelingen werpen een opmerkelijk licht op de iconografie van het vroegromantisch en romantisch ballet, waar veelal etherische wezens rondzweven. Er lijkt een discrepantie te hebben bestaan tussen de vederlichte danseressen op de afbeeldingen en de danseressen van vlees en bloed, plus de toenmalige smaak van het publiek. De latere daguerreotypen bevestigen overigens vaak deze veronderstelling.

Een danser die na zijn Amsterdamse jaren misschien ook aan een boulevardtheater terecht zou komen, was Bautain, die als tweede komische danser aan de Schouwburg debuteerde. Een "M. Bautin" of "M. Bautain" verschijnt weliswaar in het *tableau de la troupe* van het Porte-Saint-Martin van 1827-1828 en van 1831-1834, maar het is de vraag of het bij de Bautain uit Parijs en die uit Amsterdam om één en dezelfde persoon gaat. 52) Ook Bautain was, zoals de Souliers, met een optredend zoontje naar Amsterdam gekomen.

Virginia Chéza was op en top een boulevarddanseres en bovendien één van de weinige vrouwelijke choreografen van haar tijd. Beaulieu deelt in zijn boek over de "Boulevard du Crime" (spotnaam voor de Boulevard du Temple) zelfs mee dat zij als choreografe "un grand renom aux boulevards" had. Over Chéza als danseres lezen we in het zojuist genoemde werkje *La rampe et les coulisses:* "Ses gestes sont un peu forcés, mais sa physionomie est pleine d'expression et de vérité". Virginia was geboren in 1795 en heette eigenlijk Marie Fosse. Haar loopbaan zag er als volgt uit: in elk geval in 1812-1813

en in 1815 aan het Gaîté als figurante; augustus 1821 debuut aan het Porte-Saint-Martin; mei 1822 debuut aan het Panorama Dramatique als "première danseuse"; van 1823-1825 Amsterdam; dan terug naar het Gaîté, waar ze van 1826-1827 eveneens "première danseuse" was, en na 1830 actrice aan het Ambigu. 53) Daarnaast moeten er nog engagementen in Lyon en in Bordeaux zijn geweest, tenminste volgens *Het Kritisch Lampje* (p. 146).

Aan het Panorama had Chéza in drie Dauberval/Aumer-balletten gedanst, waaronder dus "Annette et Lubin", en haar afscheidsrol was Jenny geweest in Aumer's "Jenny ou le Mariage secret". Mogelijk is het dat zij deze balletten daar ook gemonteerd had, wanneer we bedenken dat haar eerste daad in Amsterdam het ensceneren van "Jennij" zou zijn.

VI.
"Jennij of het Geheim huwelijk" (1823)

Het was een glansrijke opening van het balletseizoen toen op 25 augustus 1823 het doek opging voor "Jennij of het Geheim huwelijk" – een dubbel debuut in zekere zin voor Virginia Chéza als eerste mime en als choreografe. 54) Aumer's "Jenny" dateerde al van 28 maart 1806 aan het Porte-Saint-Martin en in 1823 was het, zoals gezegd, Chéza's afscheidsballet aan het Panorama Dramatique geweest. 55)

Het is de moeite waard het libretto van "Jennij" wat nader te bekijken omdat daaruit blijkt dat van de titelrolvertolkster bijzondere mimische capaciteiten verlangd werden, en er een buitengewoon grote kinderrol in voorkomt – die van Jennij's zoontje. Bovendien kan aan de hand van dit libretto de dramatische opbouw van het ballet goed gedemonstreerd worden.

John, een Schotse militair, is in het geheim getrouwd met Jennij tegen de wil van haar vader. Spruit uit deze verbintenis is de kleine Karel, die in de schuur naast vader Cibbers woning verborgen wordt gehouden. In het eerste bedrijf blijkt de heer van het dorp, Arthur, in Jennij geïnteresseerd te zijn. Deze slaat diens hand natuurlijk af en probeert haar vader opnieuw van haar voorkeur voor John te overtuigen. Ondertussen moet zij steeds weer het kind tussen de struiken verbergen. John wordt daarop ten strijde geroepen, aangezien "Schotland bedreigd wordt door eenen vijandelijken inval der Engelschen".

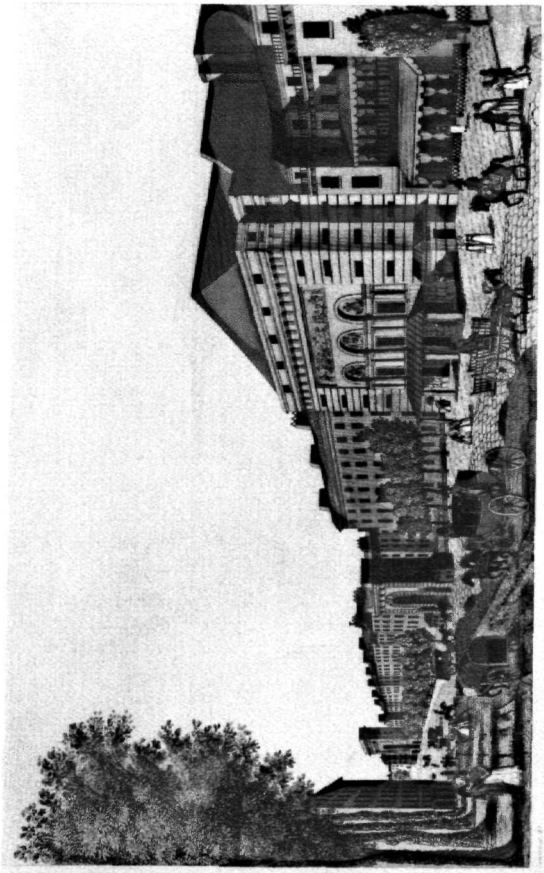
> 31

In het tweede bedrijf is de kleine Karel uit de schuur ontsnapt en wil de dorpsheer zich over het hem onbekende jongetje ontfermen terwijl Jennij hulpeloos toe moet kijken. Vechtende Schotten en Engelsen voorkomen één en ander. Dan krijgt Jennij een brief in handen waaruit blijkt dat John door de vijand gevangen is genomen en vermoedelijk dood. Bij verdere gevechtshandelingen raakt de schuur met kleine Karel in brand. Jennij kan haar kind redden, maar vader Cibber ontdekt aldus de waarheid en verstoot zijn dochter. Deze is "buiten zich zelve, haar toestand grenst aan krankzinnigheid", doch het lukt Jennij Karel aan haar vader te ontrukken en moeder en kind slaan op de vlucht.

In het derde bedrijf is Jennij in een rotsachtige streek terecht gekomen waar zich de graftombe van haar moeder bevindt en waar juist een boerenbruiloft wordt gevierd. Zij is niet meer geheel bij zinnen en kleine Karel probeert tevergeefs zijn moeder te troosten. Bij het zien van de gelukkige bruid moet Jennij het volgende mimisch tot uitdrukking brengen: "'ziedaar', schijnt zij te zeggen, 'het geluk, dat ik mij ook had voorgesteld; ik zoude mijnen echtgenoot aan mijne zijde zien, een zelfde bruidskroon op het hoofd hebben en mijne borst zoude door een even zoo schoone bouquet versierd zijn en thans . . . Helaas! verloren, voor eeuwig onherstelbaar verloren, treurende over den dood van mijnen echtgenoot, gekromd onder de vervloeking mijns vaders; schijnen alle ongelukken zich te vereenigen om mij te verpletteren'." Een onweer volgt, de boeren willen snel naar huis en het lukt hun Jennij mee te voeren, maar Karel blijft in de algemene verwarring achter. Dan komen vader Cibber en zijn tweede dochter Fannij om Jennij te zoeken, en ze vinden alleen het kind. Met hem gaan zij verder op pad en Jennij keert, zoals te verwachten, terug naar een lege plaats: "hare wanhoop is grenzeloos; zij ontdekt de rots, zij heeft het voornemen, zich in zee te storten". Maar alles loopt goed af. John verschijnt in levende lijve, evenals vader Cibber met Fannij en Karel. En met het verkrijgen van de vaderlijke zegen staat het officiële huwelijk van John en Jennij nu niets meer in de weg.

"Jennij" zit vol met melodramatische motieven: er is een brand, een boze tijding, een vlucht, waanzin en bijna zelfmoord. Manfred Krüger wijst erop dat Aumer's balletpantomime zich al afspeelt in de geheimzinnige Schotse bergen onder Schotse

Afb. 1. *Andries Voitus van Hamme als Klaas de houthakker en zijn zoontje Eduard in de titelrol van het ballet "Klein Duimpje" (1864).*
(Theater Instituut Nederland, Amsterdam)

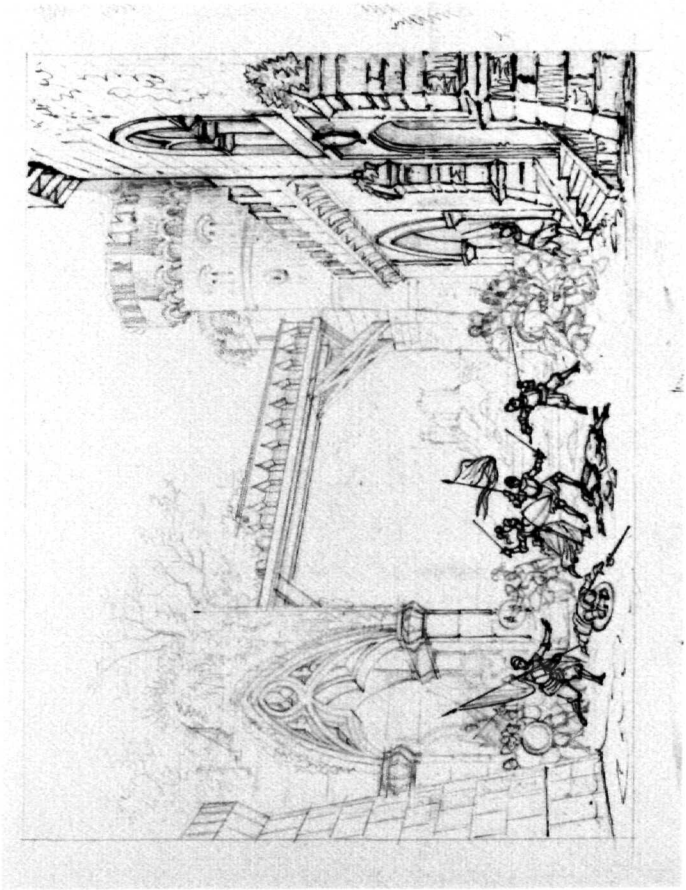


Afb. II. *Het Théâtre de la Porte-Saint-Martin te Parijs, in het begin van de vorige eeuw.* *(Bibliothèque de l'Opéra, Paris)*

Afb. III. *C. Soisson in de rol van Stephanos in het ballet "La Main de Fer" (Théâtre de la Gaîté, 1810).* *(Bibliothèque Nationale, Paris)*

Afb. IV. *Jean Marie Achille Soulier als Figaro in het ballet "De Barbier van Sivilië" (1823). Costuumontwerp van F. J. Pfeiffer jr.*
(Theater Instituut Nederland, Amsterdam)

Afb. V. *Virginia Chéza als Jenny in het ballet "Jenny ou le Mariage secrèt" (Panorama Dramatique, 1823).* *(Bibliothèque Nationale, Paris)*



Afb. VI. *Gevechtsscène uit het ballet "IJzeren hand of de Misdadige echtgenoote" (1829). Decorontwerp van F. J. Pfeiffer jr.*
(Theater Instituut Nederland, Amsterdam)

Afb. VII. *Gustave Carey als Des Grieux in het ballet "Manon Lescaut" (waarschijnlijk van Jean Aumer, in een opvoering na 1842).*
(Bibliothèque de l'Opéra, Paris)

Afb. VIII. *Louis Henry in de titelrol van zijn ballet "Chao-Kang" (Théâtre Nautique, 1834).* *(Bibliothèque Nationale, Paris)*

BERTHIER rôle de MAX dans L'OMBRE.

Paris, Maison Marhuet, Hautecœur Frères, rue du Coq 36.

Afb. IX. *Françisque Garnier Berthier als Max in het ballet "L'Ombre" (Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 1843). (Bibliothèque de l'Opéra, Paris)*

Afb. X. *Jean-François Mège en Léontine Mège, née Pougaud, in ballet-costuum.* *(Bibliothèque de l'Opéra, Paris)*

DE HINDE IN HET BOSCH,

OF

HET KONINGRIJK DER TOOVERGODIN.

NIEUW, GROOT, TOOVER-BALLET-PANTOMIME,

IN DRIE BEDRIJVEN, OF TWAALF TAFEREELEN,

Vrij gevolgd naar het Fransche Tooverzangspel

LA BICHE AU BOIS.

Welk Stuk meer dan 300 malen achtereen met den grootsten bijval is opgevoerd in den Schouwburg St Martin te Parijs.

GEARRANGEERD EN GEMONTEERD DOOR DEN BALLETMEESTER

A. P. VOITUS VAN HAMME.

NIEUWE DECORATIËN EN MACHINERIËN DOOR DEN DECORATEUR

J. F. PLAAT,

Lid der Koninkl. Akademie van Beeldende Kunsten.

OPZETTELIJK DAARVOOR GECOMPONEERDE MUZIEK DOOR DEN ORCHESTMEESTER

JOH. M. COENEN.

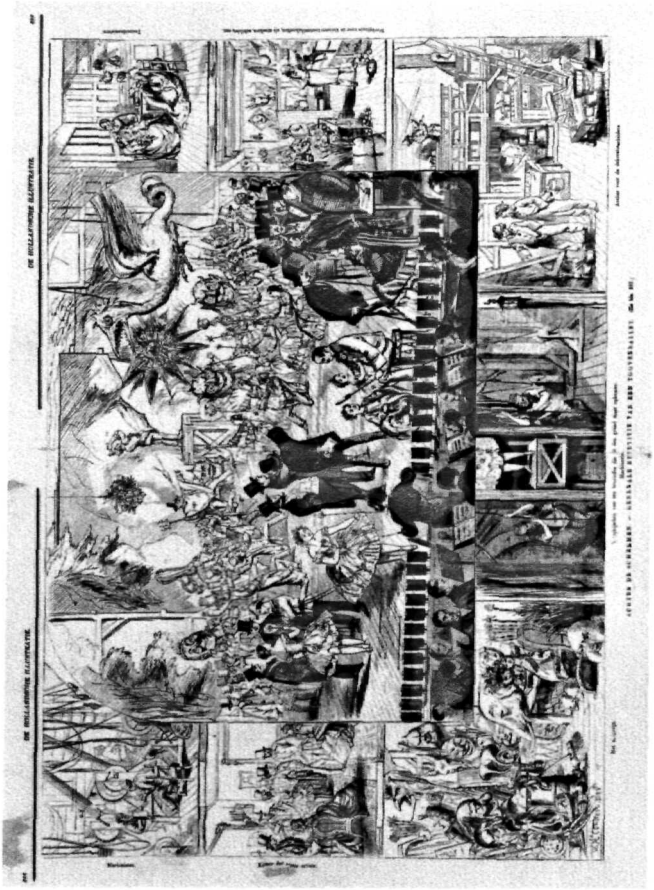
January 1866

AMSTERDAM,

DE ERVEN H. VAN MUNSTER & ZOON.

1866.

Afb. XI. *Titelblad van het libretto van "De Hinde in het bosch".*
(Theater Instituut Nederland, Amsterdam)



Afb. XII. *Kijkje achter de schermen bij de voorbereidingen van een toverballet.* *(Theater Instituut Nederland, Amsterdam)*

boeren, evenals Filippo Taglioni's latere "La Sylphide". 56)

In de ontstaansgeschiedenis van het negentiende-eeuwse, zogenaamde *pièce bien faite* neemt het romantische drama, volgens Hauser, een belangrijke plaats in, en dàt was weer dank verschuldigd aan het melodrama. 57) Maar de lijn van het melodrama liep, zoals al opgemerkt, ook nog in een andere richting – die van het romantisch ballet. De dramatische opbouw van Aumer's "Jenny" voldoet derhalve geheel aan de eisen van het *pièce bien faite*.

Het motorisch moment (het moment dat de handeling op gang brengt) vindt plaats wanneer de dorpsheer om Jennij's hand vraagt. Dit roept een conflictsituatie op voor Jennij en John. Die situatie wordt gecompliceerder: John trekt ten strijde, Jennij komt er alleen voor te staan. Dan neemt de spanning toe: het jongetje wordt ontdekt, John is vermoedelijk dood. De botsing komt als vader Cibber zijn dochter verstoot en deze op de vlucht slaat. En de climax wordt bereikt wanneer in de bergen het kind alleen achterblijft, daarop meegenomen wordt en de ongelukkige moeder tot wanhoop wordt gedreven. Tenslotte vindt de *dénouement* (ontknoping) plaats: John, vader Cibber en zuster Fannij verschijnen met Karel. En zoals een melodrama past, is het een *happy end!*

Aan de hand van het libretto laat zich ook de scenische prent van de opvoering aan het Panorama Dramatique nader identificeren (afb. 5). Het gaat hier duidelijk om het derde bedrijf. Wij zien Jenny met loshangende, verwarde haren en haar zoontje op een rotsachtig plateau – op de achtergrond de graftombe van Jenny's moeder. Waarschijnlijk is dit het moment waarop het jongetje probeert zijn moeder te troosten. Het dramatische van de situatie is goed getroffen. Opmerkelijk is ook het typisch vroeg-negentiende-eeuwse balletschoeisel dat Chéza draagt: soepele slippers.

De Amsterdamse voorstelling van "Jennij" werd een groot succes, en dàt, volgens *Het Kritisch Lampje* (p. 148), in de eerste plaats voor Virginia Chéza: "Zij heeft de moeijelijke en vermoeijende rol van Jenny met onbegrijpelijk veel waarheid daargesteld. Hartstogtelijk waren de tafereelen, die zij ons schonk. Zij verried een meer dan gewoon iets. Algemeen werd zij toegejuicht, vooral op den ogenblik, dat krankzinnigheid haar aangrijpt." De hele staf aan Fransen kwam er verder aan te pas. Soulier, als John, maakte af en toe een onverschillige

indruk, maar "zijn dans was uitmuntend". Jennij's vader werd door Rousseau vertolkt, haar zuster Fannij door Adelaïde Vollet, die meteen weer een veeg uit de pan kreeg: "gesticuleert armzalig". In kleinere rollen zag men Joséphine Vollet, Soisson en Mérante. Wat onduidelijk blijft, door wie de kleine Karel werd gespeeld: òf door Van Hammes latere echtgenote Rosina Bia – toen net vijf jaar oud – òf door een broer van haar. 58)

Ter afsluiting nog dit – het blijkt uit "Jenny" en ook uit een ouder ballet van Louis Milon, "Nina ou la Folle par amour" van 1813 dat de waanzin allang op het ballettoneel werd uitgebeeld, vóór Giselle in 1841 bij open doek het verstand zou verliezen.

VII.
De Parijse invasie (vervolg)

Bijzonder populair waren tijdens de preromantiek en romantiek balletten met een exotisch thema. Het *exotisme* – de belangstelling voor vreemde volkeren en verre landen – vinden we al in de zeventiende eeuw, maar het ging daarbij vooral om de rariteit van uitheemse culturen. Turken en Aziaten zag men niet alleen in opera's en balletten, maar ook op de kermis. Met de Verlichting ontstond een nieuw beeld: aan de natuurmens werden door de filosoof Rousseau positieve morele eigenschappen toegekend, die de bewoners van de beschaafde wereld verloren waren gegaan. Op het toneel verscheen nu de nobele wilde. Tijdens de romantiek kwam het accent meer te liggen op de mogelijkheid om uit de realiteit te vluchten naar geïdealiseerde warme landen en primitievere culturen. Wat opvalt bij de preromantische choreografen, zijn hun vaak wetenschappelijke of semiwetenschappelijke pretenties wat betreft de bronnen voor hun balletten.

De nieuwe balletmeester van het Amsterdamse ballet, Achille Soulier, monteerde nog in 1823 twee boulevardballetten met exotische thema's: "Paul en Virginie of de Twee Kreölen" (prem. 29 oct.) en "Alrachid en Zobeïde of de Kalif visscher" (prem. 6 dec.). 59)

Bernardin de Saint Pierre's sentimentele roman *Paul et Virginie* – een liefdesgeschiedenis uit het plantersmilieu op Madagascar, waarin deugd en natuur à la Rousseau met elkaar

werden verbonden – had al tweemaal de stof geleverd voor een balletpantomime. In 1806 schiep Pierre Gardel voor de Parijse Opéra een ballet met die titel en op 28 juni van hetzelfde jaar was aan het Porte-Saint-Martin Jean Aumer's "Les Deux Créoles" voor het eerst opgevoerd. 60) Het is vrijwel zeker dat Soulier voor zijn "Paul en Virginie" op Aumer teruggreep, want *Het Kritisch Lampje* (p. 185) refereert in het volgende citaat uitsluitend aan diens produktie: "De Fransche auteur Mr. Aumer, die het [ballet] te Parijs, à la porte St. Martin, ten tooneele opvoerde, deed zulks met ongemeen groote kosten; hier [in Amsterdam] moest men vele bezuinigingen maken". Een ander aspect van het exotisme – de Oriënt – toonde Soulier in het tweede ballet. Bron was Blache père's "Haroun-al-Raschid et Zobeïde ou le Calife généreux", dat Blache fils in 1817 aan het Porte-Saint-Martin had gemonteerd. 61) Jean-Baptiste Blache wees in het voorwoord van zijn libretto van "Haroun-al-Raschid" met nadruk op de authenticiteit van zijn gegeven; hij noemde met name de achttiende-eeuwse archeoloog Caylus.

Na de jaarwisseling wendde Soulier zich meer het leven van alledag toe. Op 17 januari 1824 ging de door hem gemonteerde balletpantomime "De Rozeboom" in première – een "landelijk tafereeltje", volgens *Het Tooneelklokje* (p. 9). De schepper was Louis Henry, die al sinds jaren in Milaan werkte en bij een bezoek aan het Porte-Saint-Martin in 1816, als gastchoreograaf, het ballet "Le Rosier" had gecreëerd. 62) En natuurlijk kwam ook Soulier op 27 maart 1824 met een enscenering van "De Kwalijk bewaarde dochter of de Onnutte voorzorg", waarin Virginia Chéza de titelrol danste. 63) Deze rol had zij ook aan het Panorama Dramatique vertolkt en misschien is het haar wens geweest dat Soulier het ballet op het repertoire nam. 64) Dauberval's "La Fille mal gardé" was overigens het eerste ballet met een verhaal over eenvoudige dorpsmensen.

Om de Franse kindertjes niet te vergeten – in Soulier's "Elisca of de Moederlijke liefde" (1824) dansten "la petite Mérante", "le petit Soulier" en "le petit Bautain", terwijl in het jaar daarop de kleine Mérante als het liefdesgodje Amor in "Venus en Adonis" van Rives zou optreden temidden van een hele kindertroep. 65) *Het Tooneelklokje* (p. 155) schrijft daarover wat sceptisch: "Die lieve, kleine hoop, hoe behendig ook in het uitvoeren hunner manoeuvres, door welwillende nimfen

nog daarenboven geholpen, opdat zij de boel niet in de war zouden sturen, deed nu eens fluiten en dan lagchen".

Waarom werd Soulier na één jaar ontheven van zijn post? En waarom was daarvóór Soisson maar betrekkelijk kort balletmeester geweest? – Het zijn intrigerende vragen, waarop helaas geen antwoord is te geven. Misschien had het iets te maken met een veranderd beleid nadat in 1820 stadscommissarissen het beheer van de Schouwburg hadden overgenomen van de toneelspelers mevr. Ziesenis, Snoek en Majofski.

Maar hoe het ook geweest zij, vanaf het seizoen 1824/25 zwaaide een volgende Fransman, Rives, twee jaar lang de scepter over het Amsterdamse ballet. Rives is waarschijnlijk van grotere betekenis geweest dan zijn voorgangers. Hij was het die de eerste vroegromantische balletten van de Parijse Opéra in Amsterdam introduceerde: Albert's "Asschepoester" van 1823, Louis Milon's al genoemde "Nina of de Waanzinnige door liefde" en diens "Clari of de Trouwbelofte" van 1820. Ook haalde hij een beroemdheid van de Opéra, de danseres Mme. Anatole, naar Amsterdam, die hier in april 1826 gastvoorstellingen gaf. Daarnaast zou Rives boulevardballetten van Blache père, Blache fils en van Henry Lefèbvre monteren.

Hij moet bovendien een bekwaam choreograaf zijn geweest. Bij zijn enscenering van "Asschepoester" maakte *Het Tooneelklokje* (p. 118) een vergelijking met de gelijktijdige opvoering aan het Théâtre de la Monnaie en kwam tot de conclusie: "Eenigen vermeenen dat *Cendrillon* door Mr. Petipa [Jean], te Brussel, beter gemonteerd is als de Heer Rives zulks hier gedaan heeft, maar dat is onwaar. Rives, zorgvuldig in de zamenstelling, a mis le ballet en scène avec tout le charme susceptible à l'ouvrage".

Vreemd genoeg blijft het verleden van Rives mysterieus. De ballethistoricus Peter Brinson neemt dan ook maar gemakshalve aan dat Rives een "Dutch ballet master" was. 66) Rives kàn evenwel een balletmeester uit de provincie zijn geweest, en dat waren in Frankrijk beslist niet de slechtsten! In Bordeaux bijv. had niemand minder dan de grote Dauberval school gemaakt – vader Blache en Rochefort kwamen er vandaan – en ook het ballet te Marseille en Lyon had een goede naam. Of Rives' vroegere carrière zich inderdaad buiten Parijs had afgespeeld, zou nader onderzocht moeten worden. Toch moet hij, gezien

het overnemen van balletten van de Parijse Opéra en van de boulevardtheaters, met deze wereld contact hebben gehad.

Na een kort verblijf van de Italiaanse danseres Julia Mori debuteerde op 4 october 1824 als nieuwe eerste danseres Eugénie Lecomte. Hoewel zij maar één jaar in Amsterdam verbleef, was ze zeer in trek, zoals blijkt uit de woorden van *De Tooneelbeschouwers* (nr. 1, p. 44): "Deze jufvrouw is nog de beste danseresse, welke wij na Pollij hebben zien optreden". Interessant is het dat Lecomte nog tegelijk met Virginia Chéza aan het Panorama Dramatique had gewerkt – zij het ook wat langer, vanaf 1821. De vraag is verleidelijk: had Chéza haar een tip gegeven dat er in Amsterdam een plaats vrijkwam? Vermeldenswaard is ook dat Eugénie Lecomte in 1830/31 aan het Théâtre de la Monnaie in Brussel terug is te vinden; zij is daarmee een voorbeeld van de weg van Parijs via Amsterdam naar Brussel. 67)

Rives begon zijn carrière aan de Schouwburg met het monteren van "Liefde en dwaasheid" (prem. 14 aug. 1824) naar de balletpantomime "L'Amour et la folie", die Blache fils in 1817 aan het Porte-Saint-Martin had uitgebracht, weer naar een ouder werk van zijn vader. 68) De 24e november kwam Rives opnieuw met een Blache père/Blache fils-produkt, "De Herderin soldaat" – een zo geliefd ballet dat Van Hamme het later vijf maal zou heropvoeren. 69) Het bronballet van de twee Blaches heette "Lisbeth et Muller ou la Fille soldat" en het was in november 1818 aan het Porte-Saint-Martin vertoond. 70) Het is de geschiedenis van een rijk boerenmeisje dat als soldaat verkleed op zoek gaat naar de door haar beminde kapitein van het Tiroolse leger. In Amsterdam werden de hoofdrollen vertolkt door Chéza, Lecomte, Mérante, Rousseau – weer als vader – en de Souliers. Speciaal Virginia Chéza in de travestierol van herderin-soldaat wordt door *De Tooneelbeschouwers* (nr. 1, p. 44) enthousiast geprezen: "Schermkunst, exercitie met het geweer, uitdrukking der hevigste gemoedsbewegingen, alles is door Mejufvrouw CHEZA tot eene hoogte van volkomenheid gebragt worden, zoodanig als men welligt nimmer bij eene vrouw heeft gezien; en het mannelijk gewaad ontnam haar niets van de losheid, welke zij gewoon is in het eigenaardig kleed harer kunne voor te stellen".

Travestierollen zouden overigens in de laatste decennia van

de vorige eeuw een bekend verschijnsel worden in het West-europese ballet – niet meer in thematische zin, maar als mogelijkheid om de danser voorgoed van het toneel te doen verdwijnen. De eerste Frantz in Arthur Saint-Léon's ballet "Coppelia" (1870) was Eugénie Fiocre!

In Montpellier's exotisch melodrama "Almanza ou la Prise de Grenade" (prem. Ambigu, 23 juli 1814) vond Rives de stof voor één van zijn volgende balletpantomimes, "Almanzor en Moraïme of de Standaard van Grenada", die op 19 maart 1825 voor het eerst werd opgevoerd. 71) Balletmeester Rives zelf danste er een Moorse prins in, terwijl Chéza als Moraïme opnieuw gelegenheid kreeg *en travesti* te verschijnen. *Het Tooneelklokje* (p. 175) looft de dansen, "marches triomphales" en gevechtsscènes – er was zelfs sprake van een gevecht te paard!

In datzelfde voorjaar was er een interessante gastdanser aan de Schouwburg. Op 2 april verscheen de tweede komische danser van het Théâtre de la Monnaie, Laurençon. Zijn reeks gastvoorstellingen liep tot en met de 21ste van die maand. In het *Afficheboek 1824/25* wordt hij flatterend aangekondigd als "Eerste komieke Danser", maar de *tableaux de la troupe* van het Monnaie in die jaren spreken een andere taal. 72) Laurençon had een typische loopbaan als boulevarddanser, kwam via Brussel naar Amsterdam en zal later nog de choreograaf van een zogenaamd geheel origineel ballet van Van Hamme ("De Stiefzoon") blijken te zijn. Hij stamde uit de Parijse boulevardkringen; in 1829 en 1830 is hij aan het Porte-Saint-Martin te vinden; in 1834 zou hij aan het Théâtre Nautique dansen in Louis Henry's "Chao-Kang"-produktie en vanaf 1840/41 balletmeester en solodanser worden, weer aan het Porte-Saint-Martin. In een anoniem werkje *Mystères des théâtres de Paris* (1844) wordt Laurençon de opvolger van de beroemde komische danser Charles Mazurier aan het Porte-Saint-Martin genoemd en wordt voorts opgemerkt: "il a composé aussi de charmants ballets, dans lesquels il a fait preuve de beaucoup de science chorégraphique". 73)

Zijn verblijf in Amsterdam had nogal wat voeten in de aarde. Hij werd hier enkele malen uitgefloten en er gingen zelfs geruchten dat Van Hamme, die toen al een geliefd Arlequinspeler was, de *claqueurs* daartoe had omgekocht. Het fenomeen *claque* (handgeklap tegen betaling) was dus ook aan de Amster-

dames Schouwburg niet onbekend! *Het Tooneelklokje* (p. 195-196) houdt deze geruchten echter voor ongegrond, maar is verder ook niet zo over Laurençon te spreken: "Als polichinel debuteerde hij in het *Carnaval van Venetië* [ballet van Rives naar Louis Milon] en bezigde le langage du Polichinel zeer eigenaardig aan het karakter, dat hier nog niet gehoord was. Dit baarde verwondering evenals het wegmoffelen van zijn hoofd in een daartoe expresselijk vervaardigd kleedingstuk". Deze vreemde opvatting van de Polichinel-figuur noopte *Het Klokje* tot de retorische vraag: "moet hij [Laurençon] zich niet in de schaduw stellen van den beroemden MAZURIER, komiek danser à la Porte St. MARTIN te Parijs?"

Met het nieuwe seizoen werd de danseres Pauline Rossignol opvolgster van Chéza en van Eugénie Lecomte (een bezuinigingsmaatregel?). Het *Afficheboek 1825/26* vermeldt dat zij op 24 augustus 1825 als "Eerste Mime en Danseresse" debuteerde. Zij boekte succes in de titelrollen van de grote balletten "Nina" en "Clari", maar in december pleegde zij contractbreuk en vertrok plotseling naar Parijs. "Men vermoedde niet dat het vogeltje met het voer in den bek zoude wegvliegen", schrijft *Pandora* (p. 84) – misschien doelend op het feit dat Rossignol was verdwenen met voorgeschoten salaris.

In vroegere dagen, vanaf 1817, had zij gedanst in de groep van Alexis Blache, een tweede zoon van Jean-Baptiste, die ook aan het Porte-Saint-Martin verbonden moet zijn geweest. Tegen deze achtergrond lijkt het niet uitgesloten dat de "Pauline", die aan dit theater in 1821 in "L'Amour au village" was opgetreden, Pauline Rossignol was. Ook de danseres "Mme. Pauline", die in 1818 aan het Cirque Olympique was verbonden, kan Rossignol geweest zijn. 74) Waarschijnlijker nog lijkt een engagement aan de Opéra, vlak vóór zij naar Nederland kwam, want *Pandora* (p. 35) deelt mee dat Rossignol voor kort te Parijs in het ballet "Nina" in "un pas de trois de demicaractère" had gedanst, en "Nina" stond steeds weer op het repertoire van de Parijse Opéra.

Na de dood van Jan van Well was de jonge Andries Voitus van Hamme zijn carrière als choreograaf begonnen en had al twaalf harlekinades verzorgd, waaronder drie heropvoeringen naar Van Well. Het tover- en sprookjeselement in dit genre was tijdens de vroege romantiek steeds groter geworden. Vijftig

jaar lang zou het maken van harlekinades een vast onderdeel van Van Hammes choreografische werkzaamheid blijven uitmaken – bijna elk jaar één stuks voor de Amsterdamse septemberkermis en een tweede meestal in de loop van het seizoen.

In het begin van het speeljaar 1825/26 kwam hij met de sprookjesharlekinade "De Toover-Lamp" (prem. 7 sept. 1825), die volgens het titelblad teruggaat op een ouder ballet van Rijklof Cornelis van Goens. In het "Voorberigt" van zijn libretto deelt Van Hamme mee dat de commissarissen van de Schouwburg hem voorstelden het werk van de librettist Van Goens opnieuw te monteren. 75) Dit mag waar zijn, maar het lijkt geen toeval dat eenmaal aan het Porte-Saint-Martin in 1821 Louis Henry's "La Lampe merveilleuse" was opgevoerd, andermaal aan het Panorama Dramatique in september 1822 een *féerie-vaudeville* met dezelfde titel. Er was in Parijs toen een ware rage aan toverlampen, sinds in februari 1822 het nieuwe Opéra-gebouw aan de Rue Pelletier was geopend met Nicolas Isouard's sprookjesopera "Aladin ou la Lampe merveilleuse", waarbij voor het eerst gaslicht werd gebruikt als toneelverlichting. 76)

Een Amsterdammer die een voorstelling van "Aladin" bijgewoond had, was Anton Cramer – een bekende aan de Schouwburg onder meer als balletlibrettist en -criticus. 77) Natuurlijk heeft Cramer Van Hamme persoonlijk gekend. Ook hij kan onze choreograaf mede gestimuleerd hebben om "De Toover-Lamp" te ensceneren. Eveneens is de mogelijkheid niet uit te sluiten dat Van Hamme zèlf aan de Opéra, of aan het Porte-Saint-Martin of Panorama Dramatique, een "Lampe merveilleuse" had gezien. Dat is niet onwaarschijnlijk wanneer bedacht wordt dat hij vaak naar Parijs ging om nieuwe balletten te bekijken. Van Hamme kende, naar eigen zeggen, nog de precieze afmetingen van het toneel van de Opéra aan de Rue Pelletier, en vast staat dat hij in het voorjaar of de zomer van 1826 het plan had de Franse hoofdstad te bezoeken! 78)

Helaas bestaan er over contacten van Van Hamme met de boulevardtheaters geen directe gegevens. Er is trouwens in het algemeen nauwelijks iets bekend over de overname, en daarbij eventueel plaatsvindende onderhandelingen, van balletten uit het buitenland. In de secundaire literatuur worden meestal alleen de roemruchte plagiaatsgeschiedenissen beschreven.

"De Toover-Lamp"-enscenering biedt ons een staalkaart aan toenmalige toneeleffecten. "De paleizen kruipen soms uit de lucht, of vliegen uit de aarde", schrijft *Pandora* (p. 37). Arlequin als een soort Aladdin en een Afrikaanse tovenaar speelden er de hoofdrollen in. Met zinkluiken en katrollen gebeurde er van alles en nog wat: een geest rees op uit de grond – Arlequin verdween in een schuitje aan een ballon – een tafeltje met eten en later twee geesten met een toilettafel kwamen uit de diepte tevoorschijn. En tenslotte verscheen Arlequin zelfs op een olifant!

Paarden in de balletten komen we al bij Greive tegen, o.a. in "Oursson en Valentijn" – maar een echte olifant op het toneel van de Stadsschouwburg? Artis bestond nog niet en olifanten kenden de Amsterdammers alleen van de kermis. 79) Het lijkt het meest waarschijnlijk dat hier van zo'n kolos, maar dan kunstig nagemaakt, sprake is geweest, en dat is op zichzelf al een prestatie. "De Toover-Lamp" werd zeventien maal opgevoerd. Dat is vaker dan de meeste andere balletten uit die jaren; in 1828 stond het alweer op het repertoire!

Het nieuwe jaar bracht een wel heel vreemd spektakel op de Amsterdamse planken: "Milo van Crotona", een balletpantomime van Rives waarin een athleet, Vénitien – "bijgenaamd de Fransche Alcibides" – zijn kunsten vertoonde (prem. 14 jan. 1826). 80) Maar niet alleen de sterke man Vénitien kwam van het Porte-Saint-Martin, ook "Milo" zèlf. Op 30 december 1824 was daar de première gegaan van Frédéric-Auguste Blache's balletpantomime "Milon de Crotonne ou les Deux athlètes". 81) Rives monteerde daarna nog één boulevardballet, "De Jonge matroos of de Gelukkige schipbreuk" (prem. 1 maart 1826), dat volgens *Pandora* (p. 175) een vrije navolging was van Pigault Lebrun's komische opera "Le Petit matelot". Dat was eveneens het geval met een balletpantomime van Lefèbvre, "Le Petit matelot ou l'Heureux naufrage" (prem. Gaîté, 4 juni 1822). 82) Toch moet het niet uitgesloten worden dat ook Lefèbvre's werk Rives had beïnvloed. Het schipbreukmotief was overigens al tijdens de vroege romantiek een welkome aanleiding tot allerlei exotische uitstapjes.

Toen het seizoen voorbij was, vertrokken de resterende Fransen – het echtpaar Soulier, Rousseau, Mérante, Rives en

waarschijnlijk Bautain – op één slag. Dit had zijn voorgeschiedenis gehad. Al in begin 1824 was aan de zusters Vollet, Soisson, Bautain, Chéza, de Souliers en Mérante door de Schouwburg ontslag aangezegd; naar het schijnt, om financiële redenen. Deze ontlagen werden later weer ingetrokken. 83) Misschien waren de Fransen aan de dure kant en er werd toch al over geklaagd dat voor de balletten teveel geld werd uitgegeven. Tegen deze achtergrond kan ook de dubbele aanstelling van Pauline Rossignol misschien als een teken aan de wand worden gezien.

Bij een nieuwjaarswens voor 1828 kwam *De Arke Noach's* met de wat ridiculiserende opmerking over de verdwenen Fransen, die als titel voor dit boekje gebruikt werd: "Sinds de Parijsche beenen den Moerdijk niet meer passeren". Dit doet vermoeden dat de Franse dansers eer kwaadschiks dan goedschiks waren afgereisd.

De jaren met een bijna totale boulevardinvloed zijn hiermee ten einde gekomen. Het Amsterdamse publiek had de gelegenheid gehad een groot aantal boulevardballetten te leren kennen – de Amsterdamse dansers nieuwe technische vaardigheden en een bewogen stijl van mimeren.

VIII.
Van Hamme en het boulevardballet

Andreas Petrus Voitus van Hamme werd in 1796 in Amsterdam geboren; hij was het vijfde kind uit het huwelijk van Johannes Franciscus van Hamme en Geertruijda Constantia Voitus van Poll. Johannes Franciscus is waarschijnlijk de danser Van Hamme, die in 1785 aan de Schouwburg werd verbonden – het is óók het jaar van de huwelijksvoltrekking: vaak kan er pas getrouwd worden wanneer er brood op de plank komt. De ouders van Geertruijda Constantia waren Constantinus Erenrijk Voitus van Poll en Magdalena Dijkman. Dit moet het toneelspelersechtpaar "J. E. Voitus van Poll" en "Mej. Voitus van Poll" zijn geweest dat in het *tableau de la troupe* van 1774/75 voorkomt toen de Schouwburg werd heropend. Voitus van Poll trad ook als danser op. In 1791 is er dan sprake van "de weduwe van den acteur Voitus", die haar ontslag kreeg en die "nog ettelijke jaren haar overige levensdagen in het zoogenaamde Besjeshuis gesleten heeft" – volgens de stamboom overleefde Magdalena haar echtgenoot inderdaad zeventien

jaar. 84) Vermoedelijk is Van Hammes moeder Geertruijda Constantia ook danseres en/of toneelspeelster geweest. Andries kwam in elk geval uit een theaternest!

Hij moet al in 1802 of 1806 op de Amsterdamse planken hebben gestaan en werd verder opgeleid door Jan van Well. In het *tableau de la troupe* van 1811/12 wordt hij onder de *élèves* genoemd, maar in 1816 danste Andries al in een divertissement een *pas de deux* op stelten met de jonge danseres Adèle Cambault en verscheen als Arlequin in de harlekinades, welke rol hij meer dan dertig jaar vervulde. 85) In 1818 trouwde Van Hamme met Maria Colpaar. Uit dit huwelijk stamde o.a. Andreas Petrus II (geb. 1831), die in de *Tooneel-Almanak* van 1843 nog *élève* heet. Maria stierf in 1834 en nog geen jaar later huwde Van Hamme ten tweede male met de danseres Margaretha Rosina Henriëtta Bia (1818-1873), die uit een dansersfamilie kwam en een zuster was van de roemruchte actrice Mimi Engelman-Bia. 86)

Twee zonen uit dit huwelijk hebben een carrière gemaakt als danser: Pieter Marten Reinier Cornelis Jan *Anthonie* (geb. 1842) en Karel Frans *Eduard* Lambert (geb. 1856). Eerstgenoemde zou als Anton (later Antoine) zijn opleiding krijgen aan het "Conservatoire" te Brussel. In 1858 ging hij naar Hamburg en met het speeljaar 1866/67 werd hij balletmeester aan de Schouwburg. Daarna vertrokken Antoine en zijn Franse echtgenote, de danseres Louise Billon, naar Amerika. 87)

De kleine Eduard danste al in 1864 in de balletten "De Ezelshuid" en "Klein Duimpje" (afb. 1). Ook hij zou later balletmeester aan de Schouwburg worden (in 1880) en daarna zijn loopbaan voortzetten te Wenen: we hebben hem aldaar al als professor voor dans en maintien leren kennen. 88) Van een derde zoon van Andries en Rosina, Alexander Lambert Reinier (geb. 1845), wordt slechts één optreden vermeld in een kinderrol in het ballet "Ines de Castro" (1853) van Victor Bartholomin. 89)

Balletmeester Andries Voitus van Hamme zelf behoorde van 1840-1845 tot het zevenkoppig directorium van de Stadsschouwburg, waarin ook zijn latere zwager, de decorateur Jan Eduard de Vries, zat. Meer op de balletpraktijk gericht was zijn leiderschap van de dansschool van het Amsterdamse ballet. Hierover weten wij heel weinig; in de al genoemde toneelalmanakken is steeds weer van *élèves* sprake en soms ook in de

programmaboeken. In 1832 was er een voorstelling door "Kweekelingen" van de "Dans-School" onder leiding van mevr. V. Cambault, en vanaf 1835 moet Van Hamme de school geleid hebben samen met de Franse danser Isidore Carey, over wie we straks nog meer zullen horen. 90)

Maar terug naar het speeljaar 1826/27. Het Amsterdamse ballet bleef na het vertrek van de Fransen, zoals uit verschillende recensies in *De Arke Noach's* blijkt, in een tamelijk deplorabele toestand achter. Andries van Hamme stond er alleen voor.

Het lijkt min of meer toevallig dat hij op 5 november 1828 "Karel de Stoute of het Beleg van Nancy" vertoonde. Op grond van de titel moet dit ontleend zijn aan De Pixérécourt's *mélodrame* "Charles le Téméraire ou le Siège de Nancy" (prem. Gaîté, 26 oct. 1814). 91) *De Arke Noach's* zegt er het volgende van: "Wij voor ons, zoo als gezegd is, vonden het eene stoutmoedige onderneming in de gegevene omstandigheden, voor den alom bekenden ziekenlijken staat van ons ballet, ten opzigte van hetgeen het vroeger was. Niettemin moeten wij den ijver blijven huldigen van den balletmeester Van Hamme, die onvermoeid is, om het publiek voldoening te schenken. Maar wij geven hem in bedenking of hij niet beter deed, minder groote ontwerpen op te voeren met zulk een klein geheel, dat, hoe bereidwillig dan ook, in krachten te kort schiet; want, het is wezenlijk om te lagchen, Karel de Stoute een leger van veertien man groot te zien inspecteeren."

En dan te bedenken dat aan de De Pixérécourt-uitgave van "Charles" van 1842 uitvoerige krijgsplannen waren toegevoegd! 92) De belangstelling voor de middeleeuwen – en speciaal voor de ridderromantiek – had een vloed van gevechten, duels en andere militaire activiteiten op de Europese planken gebracht. – Toch komt Van Hamme uit deze recensie ook al tevoorschijn als wat hij was en zou blijven: een hardwerkend choreograaf en vakman, die leefde voor zijn publiek.

Een duidelijker *link* met de wereld van de boulevard zien we bij de opvoering van "IJzeren hand of de Misdadige echtgenoote" en de heropvoering van "Walter de Wreedaart of de Cipiersdochter van Mergentheim". Het eerste bracht Van Hamme op 25 april 1829, het tweede Soisson, die hiervoor naar Nederland terugkeerde, in de zomer van het jaar 1832 op

4 augustus, en wel met leden van het Amsterdamse ballet in de Schouwburg aan de Amstelstraat. 93) Van "IJzeren hand" bestaat een levendige decorschets van Pfeiffer jr. (afb. 6). Uit het summiere libretto van het ballet valt niet precies op te maken of het hier gaat om een gevechtsscène aan het begin, of aan het einde van het verhaal.

"Valther le Cruel ou la Géôlière de Mergentheim" (prem. 23 aug. 1809) en "La Main de fer ou l'Epouse criminelle" (prem. 24 maart 1810) waren al genoemde paradepaardjes van balletmeester Hullin aan het Gaîté geweest. Voor beide macabere pantomimes had de librettist Cuvelier de Trie zich door motieven uit Shakespeare's "Macbeth" laten inspireren: in "Valther le Cruel" verscheen een zich wrekende geest; in "La Main de fer" kwam een slaapwandelscène van de misdadige echtgenote voor. 94)

We kunnen ons nog afvragen: hoe kwam Van Hamme in 1829 op het idee een zo oude boulevardpantomime op het repertoire te nemen? Tegen de achtergrond dat Soisson drie jaar later "Valther" weer naar Amsterdam zou brengen en bovendien zelf in 1810 een hoofdrol in "La Main de fer" had gedanst, is het niet onmogelijk aan te nemen dat Van Hamme al in 1829 met Soisson in contact was getreden en dat deze hem op het idee gebracht had "IJzeren hand" te ensceneren.

Maar begin jaren dertig begint het er beter uit te zien. In Parijs bloeide het hoogromantisch ballet sinds de komst van Filippo Taglioni en zijn dochter Marie – in Amsterdam bracht Van Hamme balletten uit met steeds duidelijker romantische thema's, zij het nog met eigen inheemse solisten. Dàt zou vanaf 1835 anders worden. Van Hamme kon toen nieuwe, gerenommeerde boulevarddansers aantrekken, en vanaf dan zou het Amsterdamse publiek kennis maken met verschillende, grote romantische balletten uit Parijs en Londen – o.m. "De Tooverring" (1835, naar Albert's "L'Anneau magique") en „Asmodeüs" (1838, naar Jean Coralli's "Le Diable boîteux").

Waarom er juist met het speeljaar 1835/36 weer buitenlanders konden worden geëngageerd, is niet na te gaan. Was er weer meer geld beschikbaar? Het kan ook zijn dat Van Hamme bestaande contacten met de boulevardtheaters, in het bijzonder met het Théâtre de la Porte-Saint-Martin, alleen maar hernieuwde. Hoe het ook zij, in september en begin october 1835

debuteerden de familie Carey, Louise Ropiquet en Jenny Laurent aan de Schouwburg. Ropiquet werd eerste danseres, Laurent tweede en Edouard Carey, de oudste zoon, eerste danser.

De Careys kwamen rechtstreeks van het Porte-Saint-Martin, waar ze in 1835 allen nog optraden. De familie was van afkomst Zweeds, wat Edouard de bijnaam "De Hercules van het Noorden" bezorgde. De vader, André Isidore of Isaac, was *danseur noble* aan de Scala te Milaan geweest en had daar successen geboekt in balletten van de grote vernieuwer Gaetano Gioja, wiens werk hij later naar Moskou zou brengen. De zonen waren leerlingen geweest van niemand minder dan August Bournonville! Deze vertelt in zijn memoires dat tijdens zijn Parijse jaren de ouders hem de jongens hadden toevertrouwd terwijl zij zelf op tournée gingen. Vanaf ongeveer 1827 gaf hij Edouard en Gustave – toen elf en acht jaar oud – les volgens de methode van Auguste Vestris. Bournonville was zó enthousiast over zijn pupillen, dat het hem niet verbaasde toen hij een paar jaar later hoorde dat zij zeer populair waren geworden, speciaal door hun belangrijke engagementen in de grote Italiaanse steden. 95)

Het Porte-Saint-Martin moet dankbaar gebruik gemaakt hebben van deze begaafde familie: Mme. (Joséphine, née Sainte-Claire) en M. Carey waren uitstekende karakterdansers; Edouard was al solodanser aan het Londense King's Theatre en aan de Parijse Opéra geweest en de jongste zoon Gustave (afb. 7) had in 1834 in Louis Henry's produktie van "Chao-Kang" gedanst. 96) De familie zou tot begin 1842 in Amsterdam blijven, met uitzondering van Edouard, die in 1841 een nieuw engagement aan de Opéra kreeg.

Louise Ropiquet, die tot 1838/39 aan de Schouwburg bleef verbonden, is in elk geval in 1841 aan het Porte-Saint-Martin terug te vinden. Jenny Laurent was waarschijnlijk in 1830 in het *corps de ballet* van dat theater ("Mme. Laurent") en daarna, van 1831-1835, aldaar "danseuse" geworden ("Mme. Jenny"). 97) De naam Laurent kwam overigens, zoals Marian Hannah Winter in haar boeken heeft aangetoond, veel onder boulevarddansers voor.

Op de Amsterdamse planken stonden ineens dansers van wie wat te leren viel. "Eduard Carey" was "één der beste entrée-dansers, die men te Amsterdam gezien had", herinnerde Mr. de Vries zich nog in 1884 en hij vervolgde: "Berkman [Willem,

de latere *danseur noble*], die dit zeer goed opmerkte, modelleerde zich geheel naar hem". En juist Edouard Carey had een interessante opleiding genoten, zoals we zagen: dóór Bournonville – volgens de methode van Auguste Vestris. Vestris had veel aandacht voor de danseres en voor degelijke techniek en de elegante lijn, wat vooral verkregen werd door het tot 90 graden uitdraaien van benen en voeten. Bournonville zou daarentegen mettertijd een trainingssysteem ontwikkelen waarbij de danser centraal stond. *Elévation* en *pirouettes* bezorgden hem kracht, snelheid en lichtheid. 98) Waarschijnlijk had Edouard van beide systemen iets meegekregen.

Over het dansen van Gustave Carey valt nog iets op te merken wat van algemeen belang is. In een artikeltje over de Franse nieuwkomers in het *Algemeen Handelsblad* van 8 october 1835 wordt Gustave een "groteskdanser" genoemd – een benaming die ook Willem Berkman jaren later nog zou krijgen (*Handelsblad* 4 oct. 1858). Wij moeten hier het begrip *grotesk* niet in de moderne zin van het woord opvatten, want het verwijst naar "Les Groteschi". 99) Dat waren Italiaanse dansers met een virtuoze, acrobatische techniek, die al vanaf het begin van de negentiende eeuw hun invloed deden gelden in de Westeuropese danswereld. Gustave Carey zal zich deze techniek zeker hebben eigen gemaakt bij zijn door Bournonville vermelde, Italiaanse engagementen.

Nu ook in Amsterdam voor het ballet de dageraad van de hoogromantiek was aangebroken, rijst de vraag voor de danseres: danste zij al op de *pointes*? Van het *pointe*-dansen zijn weliswaar oudere voorbeelden te vinden, maar het was Marie Taglioni in haar rol als Sylphide, die als eerste deze technische stunt als een artistiek middel inzette. Ongeveer tien jaar later had elk balletgezelschap dat wat betekende, een prima ballerina *sur les pointes*. Voor danseressen van lagere rang en *corps de ballet* was hier voorlopig geen sprake van. 100) Het kan dus zijn dat een Louise Ropiquet deze techniek in Amsterdam heeft geïntroduceerd, maar dit blijft een veronderstelling.

Andries van Hamme mag als choreograaf misschien tweede garnituur geweest zijn – dat neemt niet weg dat hij een open oog had voor nieuwe *trends* in de internationale balletwereld. Dat blijkt onder meer uit de overname van de opzienbarende produkties van de choreograaf Louis Henry in 1834 aan het Théâtre Nautique. Henry stond in de al genoemde traditie van

de choreograaf als *metteur-en-scène*. Zijn lessen had hij opgedaan tijdens een langdurig verblijf in Italië bij de balletmakers Salvatore Viganò en Gaetano Gioja. Daar leerde hij het concept kennen van groots opgezette dansdrama's met schilderachtige ensembles, massascènes en andere theatrale effecten. Terug in Parijs ensceneerde Henry binnen enkele maanden de balletpantomimes "Guillaume Tell" en "Chao-Kang" (prem. 10 juni en 16 oct. 1834). 101) Van Louis Henry in de titelrol van het laatstgenoemde ballet is hier een afbeelding bijgevoegd, als fraai staaltje van exotisme (afb. 8).

De voorstelling van "Guillaume Tell" werd driemaal bijgewoond door August Bournonville, en dat had een directe invloed op diens werk in de jaren daarna. 102) Had ook Van Hamme bij één van zijn bezoeken aan Parijs één of beide balletten gezien? We weten het niet. Meer voor de hand liggend lijken eventuele adviezen van de familie Carey: ook vader Carey had immers onder Gioja gewerkt en Gustave had in "Chao-Kang" gedanst.

Op 25 februari 1836 ging Van Hamme's "Kia-King" in première, op 16 december 1839 zijn "Willem Tell". 103) Het verhaal van Kia-King, die met zijn moeder, de weduwe van de onttroonde en vermoorde keizer van China, in ballingschap leeft en pas na veel verwikkelingen de keizerstroon kan bestijgen, wijkt nogal af van dat van Chao-Kang. Over Van Hammes enscenering van deze balletpantomimes valt weinig te zeggen (er zijn geen recensies in het *Algemeen Handelsblad*). Aangezien het *tableau de la troupe* in 1834 uit achtendertig personen bestond — en dat zal met 1836 en 1839 niet veel verschild hebben — kan er van indrukwekkende massascènes nauwelijks sprake zijn geweest. Van de Careys trad alleen Mme. Carey in beide balletten op.

In 1841 haalde Van Hamme voor zijn volgende boulevardballetten een jonge, opkomende Parijse danser als gast naar Amsterdam, Françisque Garnier Berthier. Of: nam deze de twee, wat oudere boulevardballetten mee? Het heet weliswaar dat Van Hamme "De Molenaars of de Nachtelijke bijeenkomst" (prem. 18 dec. 1841) en "Het Zwitsersche melkmeisje" (prem. 12 jan. 1842) gemonteerd had, maar Berthier kan hem plot en opbouw van deze Porte-Saint-Martin-balletten verschaft hebben. Door de memoires van Bournonville krijgen wij een zeker

inzicht in dergelijke of vergelijkbare werkwijzen.

Berthier was in 1813 in Lyon geboren, had een carrière in de provincie achter de rug en was in de jaren dertig zelfs in Amerika opgetreden. Later, in 1847, zou hij solist worden aan de Parijse Opéra en vanaf 1850 tevens *régisseur de la danse*. Maar voor ons belangrijker is waar hij in 1841 vandaan kwam. Omstreeks 1840 had Berthier namelijk een engagement als solodanser aan het Porte-Saint-Martin gekregen, waar de Coignard frères al spoedig een *féerie-ballet*, "Le Fils mal gardé", speciaal voor hem maakten. In 1843 zou hij aldaar balletmeester worden, wat hij bleef tot aan zijn vertrek naar de Opéra. Over zijn komische talenten wordt in een anonieme overdruk van oudere datum in het *Dossier d'artiste* gezegd: "Il s'efforca de se montrer vrai, naïf, comique de bon goût, sans apports et sans charges"... "*il alla chercher ses effets à la seule source de talent, c'est-à-dire* dans l'étude constante du naturel et de la vérité". Als komisch danser was Berthier later aan de Opéra zeer geliefd. 104)

Het bronballet van "De Molenaars" was vader Blache's "Ballets des meuniers", dat Rhénon in 1817 aan het Porte-Saint-Martin opnieuw had uitgebracht onder de titel "Le Moulin d'André ou les Meuniers et les meunières". Het had de familie Blache rijk gemaakt door de tantièmes – een voor die tijd formidabel hoog bedrag van 60.000 francs. 105) De nationale tint van het thema zal de Amsterdammers zeker hebben aangesproken, want "De Molenaars" werd nog tot in 1868 heropgevoerd. In 1841 vertolkte Françisque Berthier de rol van Nicaise en danste er, volgens de *Amsterdamsche Courant* van 18 december, een "allemande *comique*" in.

Het volgende optreden van Berthier was in "Het Zwitsersche melkmeisje" van Titus. 106) "La Laitière suisse", dat Antoine Titus op 25 september 1823 aan het Porte-Saint-Martin had vertoond, is één van de bekendste voorbeelden van een plagiaatsschandaal geweest. 107) In 1821 had Filippo Taglioni in Wenen een ballet "Nathalie ou la Lathière suisse" geproduceerd. Titus nam dit in 1823 over zónder Taglioni's naam te vermelden. Toen laatstgenoemde "Nathalie" in 1832 aan de Parijse Opéra wou uitbrengen, werd uitgerekend hij in een krantenstrijd van plagiaat beschuldigd, waarop Taglioni toegaf dat zijn ballet inderdaad niet origineel was, maar gebaseerd op Gaetano Gioja's "I Minatori valacchi" van 1814! Het zou interessant zijn te weten in hoeverre Van Hamme en Berthier van deze geschiede-

nis op de hoogte zijn geweest. Maar onwetend of niet, onbekommerd danste Berthier de minnaar van Titus' melkmeisje en Mme. Carey diens aanstaande schoonmoeder.

Een tweede reeks gastvoorstellingen vond in 1845 plaats, van 9 april tot 4 mei. Berthier – "Eerste Komiek-Danser van het Théâtre de la Porte St. Martin", zoals het *Programmaboek 1844/45* zegt – kwam ditmaal met zijn recente successen vandaar: "Le Fils mal gardé" (prem. 1 juni 1842) en "L'Ombre" (prem. 25 nov. 1843). 108) "De Kwalijk bewaarde zoon", waarin hij zelf de rol van de onnozele zoon Tranquille vertolkte, werd door Berthier en Van Hamme gezamenlijk gemonteerd en opgevoerd op 9 april; "De Schim van Maria", eveneens een gezamenlijke enscenering, op 23 april. 109) Het *Algemeen Handelsblad* van 13 april 1845 vond Berthier als Tranquille "een schalkschen verliefden Uilenspiegel, met eene vlugheid en bevalligheid" ... "die hem eene algemeene hulde verwierf".

De oorspronkelijke choreografie van "Le Fils mal gardé" was van de hand van de ons al bekende Laurençon geweest; die van "L'Ombre", dat niet verward moet worden met het gelijknamige ballet van Filippo Taglioni, van de hand van Berthier. In de Franse èn in de Nederlandse opvoering van laatstgenoemde balletpantomime danste Françisque Berthier zelf de rol van de pachterszoon Max en als Max werd hij vereeuwigd op een mooie lithografie in de "Galérie Dramatique" van Martinet (afb. 9). Met "L'Ombre" zijn we weer midden in de wereld van sylphiden, geesten en andere onsterfelijken, die typerend was voor het hoogromantisch ballet, hoewel er hier sprake was van een vermeende dode die bij haar graf verschijnt.

In de programmaboeken en libretti wordt vanaf 1843 een "Dansorde" vermeld: een opsomming van de verschillende *pas'* en dansen in het desbetreffende ballet. Dit blijft zo voor de verdere periode tot 1868. Het geeft ons enig inzicht in de compositie van de balletpantomime van Van Hamme en zijn confraters. Het aantal *pas'* en dansen varieert van ongeveer vijf tot twaalf à dertien stuks per ballet, zonder een duidelijke verandering in de loop van de tijd. Opmerkelijk is voorts, dat uit enkele recensies blijkt dat de solisten een zekere vrijheid hadden in de keuze van hun passen en bewegingen. In het *Algemeen Handelsblad* van 4 september 1854 wordt bijv. over de danseres Anna Bulan gezegd dat zij uitmunt "in de vinding en uitvoering

van nieuwe passen". Ook in de toenmalige balletwereld van andere landen schijnt deze praktijk niet ongebruikelijk te zijn geweest.

Moeilijker laat zich vaststellen in hoeverre Van Hamme en zijn gastchoreografen bij de tijd bleven in – wat men zou kunnen noemen – het doorchoreograferen van hun balletten. Al in de jaren dertig ontstond er internationaal een nieuwe school van choreografen, onder wie bijv. Albert, die de scheiding tussen mime en dans tendentieel ophieven: het mimeren werd beperkt en door de dans werden nu en dan facetten van het plot tot uitdrukking gebracht. Een ware doorbraak zien we pas bij Jules Perrot in zijn Londense tijd (1842-1849). Enerzijds kan men de *pas d'action* gerust zijn uitvinding noemen. Het ging daarbij om een gedanste scène als integraal deel van de dramatische handeling die met de middelen van de dans het verhaal verder liet lopen of begeleidde. Anderzijds was Perrot een meester in de choreografie van pure danspassages – òf als variaties voor solodansers, òf als *pas'* voor groepen. 110)

Het geeft te denken dat Van Hamme nog in 1861 in het voorwoord van zijn libretto voor "Het Monster en de toovenaar" schreef: "Men zal dadelijk zien dat de rollen, in dit Ballet voorkomende, geheel door Mimes moeten gespeeld worden, en dat de dans in dit Ballet slechts is aangebragt, om de uitvoering meer luister en levendigheid bij te zetten". Het vermoeden lijkt gewettigd dat onze balletmeester eerder aan de behoudende kant is geweest bij de compositie van zijn balletten.

Onder de talloze buitenlanders die in de veertiger en vijftiger jaren voor kortere of langere tijd vast verbonden waren aan de Schouwburg, zijn er nog enkele van wie de namen – meestal in vroegere dagen – aan de boulevardtheaters opduiken, speciaal weer aan het Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Dit zijn: de familie Rousset, Mme. Gautier, Victor Bartholomin en Eugène Grénier.

Als opvolgers van de Careys kwam in januari 1842 de familie Rousset naar Amsterdam – vader Jean met zijn vier dochters, Caroline, Thérésine, Adelaïde en Clémentine. 111) Deze familie had kennelijk haar *roots* in boulevardkringen: een "Mme. Rousset" – waarschijnlijk de moeder, van wie niet bekend is of zij er in 1842 ook bij was – vinden we van 1824-1826 als "danseuse" aan het Cirque Olympique; een "M. Rousset" in

1822 als "premier danseur" aan het Porte-Saint-Martin. In 1824 was Jean Rousset, die toen Giovanni heette, solodanser aan de Scala te Milaan geweest. En in de jaren dertig reisden de Roussets met de Ravels – een zeer bekende dansers- en koorddansersfamilie op de boulevard – naar Amerika.

Jean Rousset komt de eer toe in de twee en half jaar tijds dat hij aan de Schouwburg werkte, niet alleen het ballet "De Sylphide" (prem. 7 jan. 1843) naar Amsterdam te hebben gebracht, maar ook "Giselle" (prem. 9 april 1844). De eerste Sylphide èn de eerste Giselle aan de hoofdstedelijke Schouwburg was Caroline Rousset – de begaafdste van de zusters! Vanaf 1845/46 zou zij dan ook "première danseuse noble" aan het Théâtre de la Monnaie te Brussel worden. Begin jaren vijftig zijn vader en dochters weer in New York terecht gekomen, maar tijdens het speeljaar 1860/61 was de familie opnieuw in Amsterdam. 112)

Van Hamme zelf zou de *high lights* van het romantisch ballet, "La Sylphide" en "Giselle ou les Wilis", driemaal monteren, maar dat altijd weer wanneer hij er de juiste buitenlandse solisten voor kon krijgen. "De Sylphide" werd in 1848 vertoond met Adèle Polin en Theodor Casperini, in 1855 met Anna Bulan en Eugène Grénier, in 1859 met Eugénie Dupin en Alfred Friant. Giselle en Albrecht waren in 1848 Polin en Léonard Beyerlé, in 1853 Célina Moulinier en Grénier en tenslotte in 1859 weer Dupin en Friant.

Een nieuwe eerste danseres was er in 1846/47 en 1847/48, Mme. Gautier. 113) Dit is waarschijnlijk Aimée Gautier geweest (ook wel Gauthier geschreven), die in het seizoen 1829/30 als "première danseuse" aan het Porte-Saint-Martin was geengageerd. Zij danste daar o.a. met Laurençon. Ze was dus, toen ze naar Nederland kwam, wel iets ouder geworden, maar we moeten niet vergeten dat een danscarrière in de negentiende eeuw vroeger begon en meestal veel langer duurde dan heden ten dage het geval is. Aan het Théâtre Royal te Den Haag was er in 1843 een danseres met de naam Anasthasie Gauthier, die vlak daarvóór, samen met Arthur Saint-Léon, was verbonden aan het Théâtre de la Monnaie te Brussel. Het veranderen van naam of voornaam komt wel vaker bij dansers voor en het kan dus heel goed zijn dat het bij Aimée en Anasthasie om één en dezelfde persoon gaat. Dat Mme. Gautier goed beviel in Amsterdam, blijkt uit het *Algemeen Handelsblad* van 28 augus-

tus 1846 al bij haar debuut: zij "onderscheidt zich door smaak in de keuze van hare passen en toeren, door kunst en gratie in de uitvoering van dezelve en door een innemend voorkomen". We hebben hier een verder voorbeeld van de bewegingsvrijheid van solodansers waarop al gewezen werd.

Een veelzijdig kunstenaar was Victor Bartholomin, die van 1851/52 tot 1853/54 een engagement had aan de Schouwburg als choreograaf, solodanser en costuumontwerper voor eigen balletten. In het *Programmaboek 1851/52* (18 mei) wordt hij "eerste Balletmeester" genoemd. Bartholomin was geen onbekende in Nederland; al in 1828 was aan het Théâtre Royal zijn ballet "Le Triomphe de Sylla ou le Siège de Préneste" opgevoerd, waarin hij zelf was opgetreden. In die tijd werkte hij als solodanser aan het Théâtre de la Monnaie en van 1831-1835 was hij daar zelfs balletmeester geweest. Na zijn verblijf in Amsterdam zou hij opnieuw deze functie aan het Monnaie bekleden. Maar ook Bartholomin kwam, zij het lang geleden, van de Parijse boulevard: in 1815 is er een figurant "M. Bartholomin" aan het Porte-Saint-Martin te vinden, in 1823 één aan het Cirque Olympique. 114)

In Amsterdam schiep Bartholomin een aantal balletten met nogal hoogdravende titels: "Atim en Zora of de Verwoesting van den harem" (1851), "De Triomf der onschuld of de Brug over den bergstroom" en "De Hemelsche fakkel" (beide 1852) en "Ines of de Gekroonde na haar dood" (1853). 115). Volgens de programmaboeken van die jaren waren enkele van deze balletten al opgevoerd in Madrid, Marseille, Lyon en Wenen. Ook ensceneerde Victor Bartholomin nog een typisch boulevardballet: "De Avontuurlijke nacht of de Lotgevallen van Eustachius en Anastasius" (prem. 18 mei 1853). De Ravel frères, afkomstig uit de bekende dansersfamilie, hadden aan het Porte-Saint-Martin op 4 april 1841 een ballet uitgebracht met de titel „La Nuit aux aventures", dat Bartholomin waarschijnlijk beinvloed heeft. 116)

Een ver verleden aan het Porte-Saint-Martin had ook Eugène Grénier, die in 1852 als eerste danser aan de Schouwburg debuteerde. In het *tableau de la troupe* van het Parijse theater komt in 1826 een "M. Grénier" voor in het *corps de ballet* (volgens H. van der Tuin in zijn artikel "Gautier en Hollande" moet hij daar ook in 1832 nog hebben gedanst). Grénier verwisselde thans Den Haag, waar hij daarvóór als balletmeester werkzaam

was, voor Amsterdam. Als danser viel hij hier op door zijn *élévation*. Samen met Van Hamme monteerde hij de "Giselle"-produktie van 1853 en bleef daarna nog in de hoofdstad tot zomer 1855. 117)

Bij Mme. Gautier en Bartholomin zien we overigens, weliswaar met veel grotere tijdsafstanden, weer de lijn Parijs-Brussel-Amsterdam.

Andries van Hamme had er niet alleen oog voor om de juiste buitenlandse solisten aan te trekken en om beroemde internationale balletten over te nemen, hij wist ook onderwerpen te kiezen die qua inhoud of technieken *en vogue* waren. — Was er in de opera "Le Prophète" van Giacomo Meyerbeer in 1849 een balletintermezzo "Les Patineurs", waarin in plaats van schaatsen met groot succes rolschaatsen werden gebruikt — Van Hamme kwam in 1850 met een harlekinade "Arlequin op het ijs of het Huwelijk van Pierrot". Ook de modebewuste choreograaf Paul Taglioni, broer van Marie, vertoonde waarschijnlijk niet toevallig een paar maanden na Meyerbeers opera het ballet "Les Plaisirs de l'hiver". 118) Beide hebben misschien in hun balletten ook de truc met de rolschaatsen toegepast. Vond in 1851 in Londen de eerste wereldtentoonstelling plaats — Van Hamme maakte in hetzelfde jaar "Arlequin op de tentoonstelling te Londen of Pierrot luchtschipper".

Dergelijke tendenzen — succesballetten, geliefde thema's, actualiteit — zien we ook bij Van Hammes volgende boulevardballetten. Op 5 september 1846 danste Mme. Gautier in de eerste opvoering van zijn nieuwe balletpantomime "Marco Bomba of de Sergeant werver". 119) Het werk heet "gemonteerd". Wel zeker maakte Van Hamme gebruik van "El Marco Bomba ou le Sergent fanfaron", dat balletmeester Jean Ragaine op 23 augustus 1839 aan het Parijse Théâtre de la Renaissance had uitgebracht. Expliciet op Ragaine zou Jules Perrot teruggrijpen toen hij in 1854 dit komisch ballet in St. Petersburg ensceneerde. "Marco Bomba" maakte trouwens een ware wereldreis, want Jean Pétipa, de vader van Marius, bracht het ballet naar Amerika. 120)

Naast komische balletten bleven ook sprookjesballetten in Amsterdam en elders buitengewoon geliefd. Een voorbeeld daarvan was Van Hammes "Duizend en één nacht" (prem. 13 febr. 1847). Het *Programmaboek 1846/47* vermeldt het als een

oorspronkelijk werk, maar het feit dat op 25 januari 1843 de Coignard frères aan het Porte-Saint-Martin hun *féerie* "Les Mille et une nuits" vertoond hadden, lijkt niet geheel toeval. 121)

In het jaar 1848 zag het Schouwburgpubliek een stationsdecor met een bord waarop te lezen stond: "alle uren naar Azië, Afrika en Amerika, in 3 minuten" (libr.). Maar er was nog meer: Arlequin en Colombine verschenen "met stoomschoenen" op het toneel, daarna "in eenen luchtspoorwagen" en tenslotte was na een hevige explosie "de lucht bezaaid met grenaten, waarin men de passagiers ziet zitten". Peter Brinson noemt Van Hammes "De Stiefzoon of Arlequin in 1848 en 1948", dat op 6 januari zijn première had, dan ook "one of Van Hamme's most imaginative conceptions". 122) Met die fantasie valt het echter nogal mee wanneer de blikken weer gericht worden op het Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Daar was op 29 december 1841 een *féerie* van de Coignard frères en Muret opgevoerd met de titel "1841 et 1941 ou Aujourd'hui et dans cent ans", zeer waarschijnlijk in een choreografie van Laurençon. 123) Het Parijse publiek had nog heel andere verbazingwekkende dingen te zien gekregen: hete luchtverwarming, electrisch licht en telegrafie. Maar hoe dan ook, minstens de idee van een uitstapje in de toekomst lijkt van de Coignard frères afkomstig, zodat er geen reden zijn kan Voitus van Hamme als een Jules Verne van de balletgeschiedenis te beschouwen.

IX.
Laatste jaren van Van Hamme

De laatste jaren van Van Hamme – hij stierf op 9 october 1868 – waren ook een opmaat naar de periode van het verval van het Westeuropese ballet, zoals in het hoofdstuk over het Amsterdamse ballet al kort beschreven. Prioriteit van de steeds virtuozer wordende danstechniek, het langzaamaan verdwijnen van de danser, een zwakke dramaturgie van de balletten en veel spektakel – dat waren de symptomen die de overhand zouden krijgen. In het Amsterdam van de zeventiger jaren floreerden nog groots opgezette balletpantomimes van Eduard Witt in het Paleis voor Volksvlijt; na de Schouwburgbrand van 1890 waren

er vrijwel alleen nog maar paardenballetten in Circus Carré te zien. 124)

Men krijgt de indruk dat Van Hamme vanaf 1857 tot kort voor zijn dood een intensief contact met het Théâtre de la Porte-Saint-Martin moet hebben gehad – misschien het zelfs nog regelmatig bezocht heeft, want tussen 1857 en 1866 nam hij twee drama's met grote balletintermezzi en drie *féeries* vrijwel direct over. Van deze féerieën, waarin nog gezongen en gesproken werd, maakte Van Hamme toverballetten. In Parijs waren dit ondertussen meer revues geworden en, gemeten aan het aantal voorstellingen, blijkbaar dè kassasuccessen van die jaren aan het Porte-Saint-Martin. Bovendien haalde Van Hamme in 1861 het echtpaar Mège naar Amsterdam en François Mège was tevoren aldaar eerste danser geweest.

Het drama van Victor Séjour "Le Fils de la nuit" ensceneerde Jacobus Hammecher, die een loopbaan als regisseur, toneelspeler en danser had, onder de titel "Ben-Leïl, de zoon van de nacht". De dansen verzorgde Van Hamme en de eerste opvoering vond plaats op 17 januari 1857. 125) Het drama speelde zich af in Italië in de vroege zestiende eeuw en het had opwindende scènes, gezien de titels: "Het aandenken" - "De vlugt" - "De Brik" - "De twee Moeders" - "De straf". Volgen het *Programmaboek 1856/57* was het 150 maal "op den Schouwburg La porte St. Martin" vertoond – en wel een half jaar daarvoor, vermoedelijk met een choreografie van de toenmalige balletmeester Adrien (prem. 11 juli 1856). 126) Op de 10e october van het jaar 1857 kon het publiek nogmaals van zo'n spectaculaire geschiedenis genieten, die nu Engeland als plaats van handeling had. Hammecher en Van Hamme brachten toen "De Ridders van den nevel", een drama van Dennery en Bourget. 127) Weer wordt vermeld dat het al aan het Porte-Saint-Martin was opgevoerd. "Les Chevaliers du brouillard" was daar inderdaad op 10 juli 1857 in première gegaan. 128)

Nog één ouder Blache-père-ballet monteerde Van Hamme in datzelfde jaar: "De Liefde in het dorp of de Witte vogel" (prem. 11 maart). 129) Het bronballet, "L'Amour au village", had Blache's zoon Frédéric-Auguste in september 1821 weer op het repertoire genomen aan het Porte-Saint-Martin. 130)

Van Hammes blijvende belangstelling voor alles wat van de boulevard kwam, bleek ook in 1861 toen hij op 17 april zijn

achtenvijftigste jaar "toneeldienst" vierde. Als plot voor zijn jubileumballet koos hij een veel ouder, beroemd melodrama "Trente ans ou la Vie d'un joueur" (prem. P.-S.-M., 19 juni 1827). 131) "Dertig jaar of het Leven van een dobbelaar" was in Amsterdam als toneelstuk een oude bekende en zo schrikbarend van inhoud dat in Parijs bij de eerste opvoeringen van dit *mélodrame* zelfs mannen in onmacht waren gevallen! Het *Algemeen Handelsblad* van 22 april 1861, dat verder over de Amsterdamse voorstelling heel tevreden was, klaagt: "De machinist was dezen avond al zeer ongelukkig; de *changements-à-vue* lieten veel te wensen over". Dat zoiets niet een typisch Nederlands euvel was, wordt duidelijk uit verschillende recensies van Théophile Gautier en anderen over balletopvoeringen aan de Parijse Opéra. Men leefde, wat de techniek betreft, toen nog niet in het elektronisch tijdperk!

Jean-François Mège en Léontine Mège, née Pougaud, kwamen in de zomer van 1861 naar Amsterdam (afb. 10). François werd hier eerste danser en balletmeester, Léontine eerste danseres. Ze zouden tot het speeljaar 1864/65 blijven. Hun debuut vond op 19 augustus plaats in het door Mège zelf gemonteerde ballet "De Bloem van Brazilië". Op grond van de titel zou dit misschien "Idalia ou la Fleur inconnue" kunnen zijn, een ballet dat op 30 januari 1855 aan het Porte-Saint-Martin was opgevoerd en waarvan we weten dat Mège er zelf in opgetreden was. 132) Léontine Pougaud was een door Théophile Gautier hoog aangeslagen danseres, die al in 1852 aan de Opéra was verbonden. Als dansersechtpaar hadden François en Léontine een internationale carrière achter de rug in verschillende Franse steden, Brussel, Londen en New York. Interessant is ook dat de Mèges in 1865 aan het Théâtre Italien – weer een Parijs boulevardtheater – terecht zouden komen. 133)

Voor de Schouwburg was François Mège een vruchtbaar choreograaf. Hij schiep "De Watergodin" (1861), „De Betooverde fluit of de Gedwongen dans" en "Marquita of de Schaking" (beide 1863); hij monteerde in 1862 een tweetal balletten die van de Parijse Opéra afkomstig waren: "De Zeeroover" ("Le Corsaire", 1856) en „Fatma of het Marmeren standbeeld" ("La Fille de marbre", 1847) In al deze balletten dansten de Mèges zelf de hoofdrollen.

Met Léontine Pougaud verscheen een nieuw soort danseres

op de Amsterdamse planken. Zij was een leerlinge van Arthur Saint-Léon. Saint-Léon en zijn vrouw, de ballerina Fanny Cerrito, hadden in 1847 een engagement aan de Parijse Opéra gekregen; hij leidde daar in de loop der jaren de meesterklas van de dansschool. Beide waren typische vertegenwoordigers van het laat-romantisch ballet met een briljante techniek uit de Italiaanse school. Ballerina's als Carolina Rosati en andere bravoure-danseressen zouden deze lijn aan de Opéra voortzetten.

Door de danseres werd nu hoger gesprongen en het *pointe*-werk werd geperfectioneerd. De danser zou, alvorens geheel te verdwijnen, niet veel meer dan een *porteur* van zijn partner worden. Maar binnen de school van Saint-Léon kon ook hij nog een tijdlang schitteren. 134) – Léontine Pougaud moet, als leerlinge van de meester, een voorbeeld van het zojuist genoemde type danseres zijn geweest. Hoe zelfstandig het technisch kunnen op den duur ook in Amsterdam zou worden, blijkt uit het *Programmaboek 1866/67* (1 sept.), waar speciaal meegedeeld wordt dat Antoine Voitus van Hamme in een *pas de quatre* "onderscheiden malen de trois-tours-en-l'air, zal uitvoeren".

Arthur Saint-Léon hadden de Amsterdammers overigens in mei 1853 in levende lijve te zien gekregen in zijn ballet "Tartini de violist", dat in Frankrijk "Le Violon du diable" heette. Saint-Léon trad daarin dansend èn viool spelend op samen met de danseres Adeline Plunkett.

Van Hammes bewerkingen van de Franse *féeries*, die met theatrale effecten volgestopt waren, geven ons een aardig beeld van wat toneeltechnisch allemaal mogelijk was in die tijd. Met zijn kleine serie toverballetten begon hij op 9 november 1861. Toen ging het doek op voor zijn "Nieuw, Phantastisch Ballet-Pantomime, Het Monster en de toovenaar". 135) De *mélodrame-féerie* "Le Magicien et le monstre" dateerde al van 1826 en had in een choreografie van Jean Coralli aan het Porte-Saint-Martin zijn première beleefd, maar in 1856 had het theater dit werk opnieuw op het repertoire genomen. 136) Het *Algemeen Handelsblad* van 11 november 1861 schrijft dat "Het Monster en de toovenaar" in Nederland al vaker als drama was opgevoerd, en "oorspronkelijk van Shakespeare" (sic) was. Hier zou hooguit sprake kunnen zijn geweest van overname van het Prospero-Caliban-motief uit "The Tempest". 137)

De goede fee had in de féerie de rol van de Voorzienigheid uit het melodrama overgenomen. In "De Schapenpoot", waarmee Van Hamme op 2 april 1862 uitkwam, verscheen zij al in het eerste tafereel: "Gusman komt in zeer droefgeestige stemming op, hij klaagt dat hij verliefd is op Leonora, een rijk meisje uit Saragossa; dat hij hare hand niet krijgen kan omdat hij arm is en zij met een' rijken dwaas moet trouwen. Hij wil zich voor het hoofd schieten en neemt een pistool; maar op het punt van los te branden, opent zich eene rots, waarin men de godin Primevera ziet staan, omgeven van wolken en door een helder licht beschenen". 138) De goede fee grijpt in! De rollen van Gusman en de begeerde Leonora werden door het echtpaar Mège vertolkt. "Le Pied de mouton" stamde nog uit de tijd van Napoleon, maar rond 1850 hadden de Coignard frères het voor het Gaîté bewerkt tot een "Nouveau pied de mouton" en in 1860 was aan het Porte-Saint-Martin de nu "féerie-revue-ballet" geheten "Pied de mouton" weer op de planken gekomen. Choreograaf moet toen balletmeester Espinosa zijn geweest. 139)

"De decoratien en theatralen toestel maken de hoofdzaak uit bij een ballet van deze soort", schrijft het *Algemeen Handelsblad* van 7 april 1862 naar aanleiding van "De Schapenpoot". J. F. en zijn zoon H. J. Plaat, die sinds 1860 De Vries als decorateurs waren opgevolgd, hadden zich bovendien van een eclatant snufje bediend: elektrisch licht. Er waren o.a. een "Levende fontein" en "levende beelden" te zien, "welke groep door electrisch licht verhelderd, het publiek zoo zeer in verrukking bragt, dat het onder luide bravoôs den Heer van Hamme ten tooneele riep'. – Zulke luide bravo's zullen ook wel geklonken hebben toen in 1849 – weer bij de première van Meyerbeers "Prophète" – aan de Parijse Opéra voor het eerst elektrisch licht op het toneel werd vertoond. Het ging hier om het door Foucault pas ontdekte wervelstroomlicht en daarvan zal eveneens in Amsterdam gebruik zijn gemaakt. 140) Men zag dus booglicht, d.w.z. een blijvend lichtende elektrische ontlading door de lucht tussen elektroden.

Voor zijn volgende toverballet greep Van Hamme nog één keer terug op het Théâtre de la Gaîté hoewel het werk ook aan het Porte-Saint-Martin niet onbekend was. Het *Programmaboek 1863/64* vermeldt dat "De Ezelshuid of de Gestrafte ligtzinnigheid" (prem. 13 jan. 1864) 150 maal aan het Gaîté was opgevoerd. Ook de oudste toneelversie van "Peau d'âne ou l'Isle

bleu et la mer jaune", naar een sprookje van Perrault, stamde uit het begin van de negentiende eeuw. In 1838 had balletmeester Jean Ragaine de *féerie* aan het Porte-Saint-Martin gemonteerd en vijfentwintig jaar later, in augustus 1863, was de lange reeks heropvoeringen aan het Gaîté begonnen. 141)

Ook ditmaal prees het *Algemeen Handelsblad* van 25 januari 1864 "de pracht en den luister van dit ballet". Niet alleen vader en zoon Plaat, maar ook de weduwe R. Samson, die sinds 1862/63 aan de Schouwburg werkzaam was als costuummaakster, hadden hun uiterste best gedaan. Voor de gevechtsscènes – de vechtjassen waren hier gewapende nimfen – had men zelfs "wapenrustingen uit de metaalwarenfabriek van J. T. Scholte" aangeschaft. 142) François en Léontine Mège zag men weer in hoofdrollen en van Léontine worden "hare even schoone als krachtvolle [sic] passen en wendingen" speciaal opgemerkt.

Maar het kan altijd nog meer – volgens het titelblad van "De Hinde in het bosch of het Koningrijk der toovergodin" bracht het Porte-Saint-Martin "La Biche au bois" meer dan 300 maal (afb. 11). In Amsterdam kwam Van Hamme met "De Hinde in het bosch", dat op 6 januari 1866 voor het eerst werd opgevoerd, op niet minder dan 60 voorstellingen! 143) Het tamelijk ingewikkelde verhaal, waarin behalve een nachtuil, vissen en krokodillen ook verschillende soorten groente en fruit als personages voorkomen, gaat over de geboorte van een prinses en een fee die zich gepasseerd voelt, en doet in die zin aan "Doornroosje" denken. In 1865 had het Théâtre de la Porte-Saint-Martin opnieuw "La Biche au bois ou le Royaume des fées" vertoond, waarschijnlijk weer met een choreografie van Espinosa. De Cognaird frères e.a. hadden al zo'n twintig jaar terug deze *féerie* vervaardigd en de première had plaatsgevonden in 1845 .144)

Uit het *Programmaboek 1865/66* blijkt, dat in Amsterdam kosten noch moeite waren gespaard: er was sprake van "Geheel nieuwe Decoratiën en Machineriën" van vader Plaat – "opzettelijk daarvoor gecomponeerde Muziek van Joh. M. Coenen" – "300 geheel nieuwe costumes, vervaardigd naar de Franschen modellen, door de Wed. R. Samson" – "wapenrustingen en andere koperwerken", weer uit de fabriek van Scholte. Daarmee was het nog niet gedaan. De opsomming gaat verder met "geboetseerde modellen door K. H. Roskam" en "vlechtwerken,

voor de personen in het Rijk der Groenten, door H. van Munster, Koninklijk gebreveteerde Fabriekant van Tuinsieraden". En het *Algemeen Handelsblad* van 8 januari 1866 vermeldt bovendien dat het vissenrijk opnieuw was "verlicht door electrisch licht".

Niet zo onder de indruk van dit alles was een beroemde gast, die op 5 februari een jeugdvoorstelling van dit toverballet bijwoonde: Hans Christian Andersen, op reis door Nederland. 145) De Schouwburg vond hij "armelijk" ... "de decors niet veel zaaks", waaruit blijken moge dat de Amsterdamse Schouwburg ten dien dage een vergelijking met het Koninklijke Theater te Kopenhagen niet kon doorstaan.

Van de kostuumpracht tenslotte nog twee aardige voorbeelden. Andersen was het meest tevreden over "de scène op de zeebodem", waarin de als vissen verklede danseressen "vergulde tricots" droegen "met wuivende rietstengels om het middel". – Het *Algemeen Handelsblad* had vooral genoten van "het klokkenvolk" ... "geheel behangen met schelletjes of wel dat ieder persoon eene groote klok voorstelt".

Er was nu zoveel getoverd op de Amsterdamse planken dat *De Hollandsche Illustratie* van 1865-1866 meende de toeschouwers eens een kijkje achter de schermen te moeten tonen. Het blad publiceerde een grappige Engelse prent (afb. 12), die ons een goede indruk geeft van het reilen en zeilen om een toverballet op het toneel te brengen. In een bijgaand artikeltje wordt gezegd dat niet verwacht kan worden dat de lezers een helder denkbeeld hebben "van al de moeielijkheden, waarmede het monteren van een feërie gepaard gaat en van de groote kosten, die er aan verbonden zijn". 146) Maar deze kosten hebben zich voor het Amsterdamse publiek, dat steeds in grote getale de Schouwburg bezocht, zeker geloond!

Toen Andries Voitus van Hamme een paar jaar later begraven werd, was er volgens het *Algemeen Handelsblad* van 14 october 1868, dan ook een "groote schare van belangstellenden, zoowel op het Leidsche Plein als op de begraafplaats" aanwezig.

X.
Conclusie

De invloed van de Parijse boulevardtheaters op het ballet aan de Amsterdamse Schouwburg in de vorige eeuw is op zijn

minst groot te noemen. Het intensiefste was deze tijdens de preromantiek, toen de boulevardtheaters een avant-garde-positie innamen. De *nouveauté's* van het romantisch ballet speelden zich daarentegen meer af aan de Opéra. Meerdere dansers en choreografen, al of niet met familie, kwamen dírect van de boulevard naar Amsterdam. Een nieuwe stijl en techniek van dansen brachten ze, vooral in de beginperiode, mee – plus een groot aantal op de boulevard populaire balletten. In het bíjzonder balletmeester Andries Voitus van Hamme liet zich tijdens zijn lange loopbaan aan de Schouwburg steeds weer door werken van de boulevard inspireren. Maar ook Pieter Greive had al een open oog gehad voor de ontwikkelingen van het boulevardballet.

Bewijsstukken over het tot-stand-komen van de relaties tussen Parijs en Amsterdam liggen helaas niet op tafel. Wel weten we dat Van Hamme de Franse hoofdstad regelmatig bezocht heeft. Naar brieven en contracten, zo ze al aanwezig zijn in Amsterdam of elders, is door auteur dezes niet gezocht. De archieven van het Théâtre de la Porte-Saint-Martin zijn bij de Commune in vlammen opgegaan.

In de tijd vóór Van Hamme balletmeester werd – de periode 1813/14 tot 1826/27 – was de rol van de Parijse boulevarddansers en -choreografen het grootst: zes of zeven danseressen en dansers hadden aan het Porte-Saint-Martin en Gaîté gewerkt (Soisson, Darcourt, Soulier, Mérante, Rousseau, Chéza en misschien Pauline Rossignol). Drie zouden in de toekomst aan het Porte-Saint-Martin werken (Joséphine Vollet, Bautain(?), Laurençon). De danseressen Chéza en Lecomte kwamen direct van het Panorama Dramatque. In deze periode zagen we ook al dat niet alleen Amsterdam, maar ook Brussel dansers van de Parijse boulevard haalde. Zeker veertien balletten van Soisson, Beaudry, Soulier en Rives waren aan het Porte-Saint-Martin of Gaîté ontleend – of recente, of uit vroegere dagen, een enkele maal via het Panorama Dramatique. De meer terloops vermelde balletten, waarin gebruik gemaakt werd van een melodráma-plot, bevestigen alleen maar de algemene belangstelling voor de wereld van de boulevard. Bovendien had dit genre een grote invloed op de balletdramaturgie.

Tijdens wat men de interim-jaren zou kunnen noemen, 1826-1835, verbrak Van Hamme niet alle contacten met deze wereld dankzij een oude bekende Soisson: voor twee Gaîté-pantomimes

ging in die jaren het doek op in Amsterdam. Vanaf het seizoen 1835/36 vinden we aan de Schouwburg weer regelmatig danseressen, dansers en choreografen – al of niet als gast – van de boulevardtheaters, of eigenlijk van het Théâtre de la Porte-Saint-Martin. De familie Carey, Jenny Laurent en Berthier kwamen met zekerheid direct van dit theater; anderen hadden daar vroeger gewerkt (Rousset, Gauthier, Bartholomin, Grénier) of zouden er nog een engagement krijgen (Louise Ropiquet). Wat déze dansers aan nieuwe dansstijl introduceerden, kwam, zoals we zagen, meer uit de hoek van de Parijse Opéra. Bijna in zijn laatste levensjaren had Van Hamme nog eenmaal ware boulevarddansers om zich heen in het echtpaar Mège. Behalve "Kia-King" en "Willem Tell", die naar het Théâtre Nautique verwijzen, waren elf balletten van Voitus van Hamme van het Porte-Saint-Martin overgenomen of op zijn minst beïnvloed door aldaar opgevoerde werken: van "De Toover-Lamp" tot "De Hinde in het bosch". Ook met "IJzeren hand", "Marco Bomba" en "De Ezelshuid" bleef hij binnen de gezichtskring van de boulevard.

Het Amsterdamse ballet uit de vorige eeuw is met name in de publicaties van Joop Schultink en David Koning sterk verguisd en als goedkoop amusement afgedaan. 147) Maar ook naar Reblings smaak was het allemaal teveel bourgeois-amusement geweest, hoewel hij het tijdperk met aandacht heeft bestudeerd. Nog daarvan afgezien dat amusement legitiem is en historisch amusement ons veel over het verleden kan vertellen – de resultaten van dit onderzoek maken duidelijk dat internationaal gezien de achterstand van het Amsterdamse ballet minder groot is geweest dan lang werd aangenomen. Marie Taglioni, Fanny Elssler en Carlotta Grisi mogen Amsterdam dan niet bezocht hebben – de dansers van de Parijse boulevardtheaters waren zeker niet de slechtsten aan het balletfirmament, en vaak de meest progressieven!

NOTEN

1) A'dam, jg. I, p. 281.
2) W. van den Berg, *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland tot 1840*, Assen 1973, p. 5.
3) De libretti worden beschreven in L. J. N. K. van Aken, *Catalogus Nederlands toneel*, dl. II, A'dam 1955, p. 435-458.
4) C. F. Haug, *Brieven uit Amsteldam over het nationaal tooneel en de nederlandsche letterkunde*, A'dam 1805, p. 127.
5) Mijn telling berust op de affiche- en programmaboeken vanaf 1818 tot 1868, waarvan er enkele ontbreken (de aanvullingen zijn uit de *Amsterdamsche Courant*). Van Aken (*o.c.*) beschrijft, afgezien van heropvoeringen, ongeveer 108 libretti van Van Hamme. Hilman vermeldt in zijn *Alphabetisch overzicht der Tooneelstukken in de bibliotheek van Johs. Hilman* (A'dam 1878), onder "Balletten. Opgevoerd in den Amsterdamschen Schouwburg" (p.335-339), nog twee stuks naast meerdere, ook door Van Aken beschrevene.
6) "Uit het dagboek van een oud-tooneelkapper", in *Noord- en Zuid-Nederlandsche Tooneel-Almanak voor 1876*, A'dam 1876, p. 292.
7) gecit. bij Edwin Binney, *Les ballets de Théophile Gautier*, Paris 1965, p. 265. Zie over de Spaanse dansers: Hans Uitman, "Spaans vuur in Amsterdam. De gastoptredens van Spaanse dansers in de Stadsschouwburg in het jaar 1834", in *Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek*, jg. I (1992), nr. 3, p. 59-65.
8) zie de *tableaux de la troupe* in *Dramatisch nieuwjaar-geschenk of Tooneel-almanak ... 1812*, A'dam, z.j., p. 5; *Melpomene en Thalia*, 's-Gravenhage 1834, p. 22; *Tooneel-Almanak voor het jaar 1843*, A'dam, z.j., p. 63-65, en op de losse *tableau*-bladen van 1865/66, 1866/67 en 1867/68 in het Gemeente Archief te Amsterdam.
9) Met name over de gang van zaken met de balletmeesters na Rochefort is Rebling rijkelijk vaag of soms zelfs onjuist. Zijn foutieve mededeling dat Voitus van Hamme pas in 1828 balletmeester werd (*o.c.*, p. 163), is tot nu toe steeds weer klakkeloos overgenomen. De situatie, zoals hier beschreven, is vrij makkelijk te reconstrueren uit de *Amsterdamsche Courant* van die jaren en de affiche- en programmaboeken.
10) gecit. bij Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. VI, Salzburg 1964, p. 118.
11) Belangrijk voor de geschiedenis van de boulevardtheaters zijn volgende heruitgaven: Nicolas Brazier, *Chroniques des petits théâtres de Paris*, 2 tômes, Paris 1837 (repr. Genève 1971); M. Albert, *Le théâtre des Boulevards (1789-1848)*, Paris 1903 (repr. Genève 1969); Lecomte, *o.c.*, 10 tômes (repr. Genève 1973); Henry Beaulieu, *Les théâtres du Boulevard du Crime*, Paris 1905 (repr. Genève 1977).
12) Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatuur*, ed. München 1972, p. 723-729; zie verder Paul Ginisty, *Le mélodrame*, Paris, z.j., en *La féerie*, Paris 1910 (beide repr. Plan de la Tour 1982).
13) Ivor Guest, *Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet*, London 1984, p. 14.
14) zie Albert, *o.c.*, p. 214-235; Lecomte, *o.c.*, tôme I, p. 6-8 en 49; vgl. Marian Hannah Winter, *Le théâtre du merveilleux*, Paris 1962, p. 94 en 107.

15) zie voor het ballet aan het Porte-Saint-Martin: Winter, *o.c.*, p. 107-110; Binney, *o.c.*, p. 234-254; Guest, *Paris*, p. 4-5 en 13-16; Guest, *Perrot*, p. 7-16 (ook over het Gaîté).
16) zie voor het ballet aan het Gaîté en Ambigu: Winter, *Merveilleux* p. 55, 76, 83, 86-88, 107 en 111; Marian Hannah Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London 1974, p. 212-213 en 244.
17) zie voor het ballet aan het Panorama en Nautique: Winter, *Merveilleux*, p. 55, 99 en 136-37; Winter, *Pre-Romantic*, p. 197.
18) Charles Hervey, *The Theatres of Paris*, Paris/London 1846, p. 347-348; Winter, *Merveilleux*, p. 21, 107-109, 113, 160-166.
19) *De Tooneelkijker*, dl. II, p. 189.
20) "Voorberigt" in het libr. "De Droom" (Van Aken II, p. 438).
21) *o.c.*, p. 246. In het *tableau de la troupe* aldaar voor 1817/18 is hij niet te vinden; hij kan één van de niet met name genoemde figuranten zijn geweest (Jacques Isnardon, *Le Théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Bruxelles 1890, p. 150).
22) zie over Soisson: *Mémorial dramatique 1808*, p. 149; idem 1809, p. 217; idem 1810, p. 180; idem 1811, p. 199; Lecomte, *o.c.*, tôme VII, p. 53-54; Winter, *Merveilleux*, p. 83; Winter, *Pre-Romantic*, p. 244-245.
23) Winter (*Pre-Romantic*, p. 244 en 246) meent dat ook Soissons zuster Caroline van 1815-1817 aan de Schouwburg was verbonden. Waarop zij zich baseert, blijft onduidelijk. In het *Mémorial dramatique 1816* (p. 183) wordt Caroline Soisson trouwens genoemd in het *tableau de la troupe* van het Gaîté.
24) zie over Darcourt: *Almanach des spectacles de Paris pour l'an 1815*, Paris, z.j., p. 323; *Mémorial dramatique 1816*, p. 206; idem 1817, p. 288; *Petite biographie dramatique*, Paris 1826, p. 32; Lecomte, *o.c.*, tôme VII, p. 36, 39-40, 46, 59-60; Ginisty, *Mélodrame*, p. 205.
25) *Pre-Romantic*, p. 202; zie verder p. 203-205. Over het tweede bezoek, speciaal ook over het optreden van Darcourt: *Het Graauwe Mannetje*, p. 203-205, 213 en 223-224. In de speeljaren 1849/50 en 50/51 waren de Köblers vast verbonden aan de Schouwburg; zij worden in het *Programmaboek 1849/50* (27 aug.) aangekondigd als "kunstenaars, die zich vroeger alhier zoo gunstig hebben bekend gemaakt".
26) Ivor Guest, *The Romantic Ballet in England*, London 1954, p. 50 en Winter, *Pre-Romantic*, p. 47.
27) Beaumont Wicks, nr. 2927.
28) Van Aken II, p. 437. Van Van Hamme was er ook al een oudere versie van 1838.
29) Beaumont Wicks, nr. 991.
30) *Pre-Romantic*, p. 212 en 245.
31) *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. II, Roma 1954, col. 581, s.v. Blache, Jean-Baptiste.
32) Beaumont Wicks, nr. 5986.
33) Zie de overlijdensacte van 21-2-1821 in het Gemeente Archief te Amsterdam.
34) *Enciclopedia*, vol. IV, 1957, col. 208, s.v. Dauberval, Jean, en Lecomte, *o.c.*, tôme VII, p. 112. Van Dauberval's ballet zijn jaar en plaats van ontstaan onbekend.
35) Beaumont Wicks, nr. 2793; vgl. Winter, *Merveilleux*, p. 51.

36) Beaumont Wicks, nr. 3088; Guest, *Paris*, p. 286; vgl. Winter, *Merveilleux*, p. 109.
37) "Portraits et biographies", p. 31-32 in A. Michel Saint-Léon, *La Sténochorégraphie*, Paris [1852]; vgl. *Guest*, Paris, p. 64-65.
38) Saint-Léon, *o.c.*, p. 33 en Guest, *Paris*, p. 65.
39) *Grandes heures de théâtre à Paris*, Paris 1965, p. 22-23, en Heinz und Gudrun Becker, *Giacomo Meyerbeer. Ein Leben in Briefen*, Leipzig 1987, p. 79.
40) zie over Soulier: *Mémorial dramatique 1809*, p. 127, idem 1810, p. 180; idem 1812, p. 193; idem 1813, p. 162; Hans Uitman, "Een opdrachtje voor Pfeiffer van balletmeester Soulier", in *Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek*, jg. III (1994), nr. 2, p. 53-57. De volledige voornamen van Soulier werden door Nancy de Wilde gevonden in het Gemeente Archief te Amsterdam, waarvoor dank.
41) zie over Mérante: *Mémorial dramatique 1818*, p. 330; idem 1819, p. 193.
42) zie over Rousseau: Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français*, Paris 1904, tôme II, p. 610; Lecomte, *o.c.*, tôme VII, p. 7, 36, 39-42, 44, 46-47, 52-55, 58-59. Van Rousseau is noch in de affiscbeboeken, noch in de *Amsterdamsche Courant* een debuutdatum te vinden.
43) zie de Amerikaanse reprint van Blasis' werk (Dover Publications Inc., New York 1968) en Peggy van Praagh/Peter Brinson, *The Choreographic Art*, New York 1963, p. 29.
44) mededeling van wijlen Ir. G. E. J. S. L. Voitus van Hamme aan de auteur in 1991; Ir. Van Hamme is ook zo vriendelijk geweest mij toestemming te verlenen van de door hem vervaardigde stamboom van de familie Voitus van Hamme gebruik te maken.
45) *Enciclopedia*, vol .IV, s.v. Dauberval; Beaumont Wicks, nr. 1095.
46) *o.c.*, p. 725; zie verder p. 726-728; vgl. Manfred Krüger, *J. G. Noverre und das 'Ballet d'action'*, Emsdetten/Westf. 1963, p. 54.
47) Beaumont Wicks, nr. 5326 en 2243.
48) *Het Kritisch Lampje*, p. 27 en Beaumont Wicks, nr. 2611.
49) *Het Kritisch Lampje*, p. 54 e.v., 105 en 110. Een heropvoering van "De Barbier van Sivilië" vond plaats in 1824 en Van Hamme monteerde in 1836 "De Barbier van Seviliën".
50) Winter, *Merveilleux*, p. 109; Lecomte, *o.c.*, tôme VII, p. 112.
51) zie over Joséphine Vollet: *Almanach 1826*, p. 259; idem 1828, p. 236; idem 1829, p. 236.
52) zie over Bautain: *Almanach 1827*, p. 233; idem 1828, p. 236; idem 1831-1834, p. 103.
53) zie over Chéza: *Mémorial dramatique 1812*, p. 193; idem 1813, p. 162; *Almanach 1815*, p. 302; *Almanach 1823*, p. 227; idem 1825, p. 293; idem 1826, p. 221; idem 1827, p. 206; idem 1837 p,. 34. *La rampe et les coulisses*, Paris 1832, p. 247; Nicolas Brazier, *o.c.*, 1e partie, p. 179; Lyonnet, *o.c.*, tôme I, p. 335-336; Lecomte, *o.c.*, tôme VII, p. 110, 112, 122, 130, 133, 140-141, 148; Henri Beaulieu, *o.c.*, p. 143; Ginisty, *Mélodrame*, p. 211; Guest, *Paris*, p. 273.
54) zie het libr. (Van Aken II, p. 435) en *Het Kritisch Lampje*, p. 147 e.v. Peter Brinson *(Background to European Ballet*, Leyden 1966, p. 152) vermeldt ten onrechte dat Aumer zelf het ballet in Amsterdam instudeerde. In 1838 bracht Van Hamme "Jennij".

55) Beaumont Wicks, nr. 1520; Lecomte, *o.c.*, tôme VII, p. 140-141.
56) *o.c.*, p. 115.
57) *o.c.*, p. 729.
58) In het libretto (p. 2) staat "de jonge Hr. R. Bia"; *Het Kritisch Lampje* spreekt over "de kleine Bia", maar iets verderop over "de haar bedeelde rol". Een danser Bia wordt genoemd in het *tableau de la troupe* van 1834. Joh. M. Coffeng *(Lexicon van Nederlandse tonelisten*, A'dam 1965, p. 18, s.v. Bia, Margaretha Rosina Henriëtta) noemt Rosina een "zuster van de danser Alexander Lambert Bia".
59) *Het Kritisch Lampje*, p. 181 e.v.; *Het Tooneelklokje*, p. 7 e.v.
60) Guest, *Paris*, p. 284; Beaumont Wicks, nr. 730.
61) Beaumont Wicks, nr. 4384; vgl. Winter, *Merveilleux*, p. 25 en 109.
62) Beaumont Wicks, nr. 5671; vgl. Winter, *Merveilleux*, p. 133.
63) *Het Tooneelklokje*, p. 56 e.v. Rives ensceneerde het nogmaals in 1825 en er waren nieuwe monteringen tot in 1869.
64) Lecomte, *o.c.*, tôme VII, p. 112.
65) *Het Tooneelklokje*, p. 59 en 61; *Afficheboek 1824/25* (3 jan.).
66) *o.c.*, p. 152.
67) zie over Lecomte: Isnardon, *o.c.*, p. 220; Lecomte, *o.c.*, tôme VII, p. 77, 80, 89, 108, 142; Barbara Naomi Cohen-Stratyner, *Biographical Dictionary of Dance*, New York 1982, p. 534.
68) zie het libr. (Van Aken II, p. 456) en Beaumont Wicks, nr. 3120; vgl. Winter, *Merveilleux*, p. 109. Blache père schiep zijn ballet vóór 1806, waarschijnlijk te Bordeaux *(Enciclopedia*, vol. II, s.v. Blache).
69) zie het libr. (Van Aken II, p. 436); *Het Tooneelklokje*, p. 152 en 205. Rebling (*o.c.*, p. 143) meent ten onrechte dat "De Herderin" een nieuwe versie was van Rochefort's "De Minnares hussaar" van 1809. De heropvoeringen van Van Hamme waren in 1833, 1837, 1840, 1842 en 1851.
70) Beaumont Wicks, nr. 4695. De eerste versie van Blache père dateerde weer van vóór 1806 te Bordeaux.
71) zie het libr. (Van Aken II, p. 453) en Beaumont Wicks, nr. 56.
72) Isnardon, *o.c.*, p. 190, 198, 202, 207, 211-213.
73) zie over Laurençon: *Almanach 1829*, p. 236; idem 1830, p. 216; *Mystères des théâtres de Paris*, Paris 1844, p. 150; Hervey, *o.c.*, p. 305; Lyonnet, *o.c.*, tôme II, p. 305; Ginisty, *Féerie*, p. 230; Winter, *Merveilleux*, p. 113, 136; Winter, *Pre-Romantic*, p. 197; Guest, *Paris*, p. 274; Guest, *Perrot*, p. 16.
74) zie over Rossignol: *Mémorial dramatique 1818*, p. 330; Winter, *Pre-Romantic*, p. 245, 258; Guest, *Paris*, p. 273.
75) zie het libr. (Van Aken II, p. 438); *Pandora*, p. 36 e.v.
76) Saint-Léon, *o.c.*, p. 38; Beaumont Wicks, nr. 4649; Guest, *Paris*, p. 43.
77) Marja Keyser was zo vriendelijk mij hierop te wijzen, speciaal ook op Cramers reisverslag waarin deze uitvoerig over "Aladin" bericht *(Waarheid door gekheid omsluijerd of Wat wordt van Parijs gezegd*, A'dam 1824, p. 323 e.v.).
78) Mr. [A.] de Vries, *In en om den Schouwburg*, 's-Gravenhage 1884, p. 42; *Pandora*, p. 215.
79) Marja Keyser, *Komt dat zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw*, Amsterdam/Rotterdam 1976, p. 141-147.

80) *Pandora*, p. 122 e.v. en Marja Keyser, "Een Hercules op het hoog toneel: rumoer om de Amsterdamse Schouwburg in 1826", in: *De Negentiende Eeuw*, jg. I (1977), nr. 1, p. 7-12. Dit is vrijwel het enige artikel over een ballet uit die tijd!
81) Beaumont Wicks, nr. 4941; vgl. Guest, *Paris*, p. 273.
82) *Pandora*, p. 175 en Beaumont Wicks, nr. 5343; vgl. Guest, *Paris*, p. 272.
83) *Het Tooneelklokje*, p. 9-10 en 27-28.
84) Johs. Hilman, *Ons Tooneel*, A'dam 1879, p. 132; zie ook p. 123-124 en 190; verdere gegevens uit de stamboom (vgl. noot 44).
85) *Amsterdamsche Courant* 21-3-1816; Hilman, *Ons Tooneel*, p. 215; De Vries, *o.c.*, p. 42.
86) Coffeng, *o.c.*, p. 18; vgl. ook p. 207, s.v. Voitus van Hamme, Andreas Petrus.
87) *Programmaboek 1857/58* (8 mei); idem 1866/67 (1 sept. en 5 jan.) en Barbara Barker, *Ballet or Ballyhoo*, New York 1984, p.78-79, 91-93, 176-177 (over de Amerikaanse jaren, met afbn.).
88) *Programmaboek 1863/64* (13 jan. en 17 maart). Brinson (*o.c.*, p. 154) en Winter (*Pre-Romantic*, p. 244) beweren dat Andries van Hamme later naar Wenen ging (sic!) en dat zijn zoon Eduard daar dansmeester aan het hof van keizer Franz Josef was. In een gesprek met de auteur in 1991 werd dit laatste door wijlen Ir. Van Hamme weerlegd; hij hield het echter niet voor uitgesloten dat wel eens een hofdame door zijn grootvader Eduard zou zijn onderwezen.
89) *Algemeen Handelsblad* 7-3-1853 en *De Telegrafist* (1853, nr. 6).
90) *Programmaboek 1831/32* (29 maart). In het archief van het T.I.N. te Amsterdam bevindt zich een heel oud, handgeschreven kaartje waarop deze samenwerking van Van Hamme met Carey wordt vermeld.
91) zie het libr. (Van Aken, p. 442); *De Arke Noach's*, jg. II (1828), p. 292 e.v. en Beaumont Wicks, nr. 513. In 1852 kwam Van Hamme met "De Nederlaag van Karel de Stoute of het Beleg van Nancy".
92) Touchard, *o.c.*, p. 26.
93) zie het libr. "IJzeren hand" (Van Aken II, p. 445) en de *Amsterdamsche Courant* 4-8-1832.
94) Beaumont Wicks, nr. 2927 en 1738; Winter, *Merveilleux*, p. 86-87. "La Main de fer" was ook aan het Ambigu opgevoerd, jaar onbekend (Ginisty, *Mélodrame*, p. 163).
95) August Bournonville, *My Theatre life*, Middletown/Connecticut 1979, p. 303; zie ook p. 466, 533-538, 612.
96) zie over de Careys: Mr. de Vries, *o.c.*, p. 45-46 (De Vries noemt Gustave abusievelijk François); Guest, *England*, p. 163; Ivor Guest, *Fanny Elssler*, London 1970, p. 210; Winter, *Pre-Romantic*, p. 197; Guest, *Paris*, p. 188-189, 267, 274; Cohen-Stratyner, *o.c.*, p. 150.
97) zie over Ropiquet: Guest, *Paris*, p. 274; zie over Laurent: *Almanach 1830*, p. 216; idem 1831-1834, p. 103; idem 1835, p. 62.
98) Van Praagh/Brinson, *o.c.*, p. 30 en 36-37.
99) Winter, *Pre-Romantic*, p. 205 e.v.
100) Winter, *Pre-Romantic*, p. 5 en 259.
101) Beaumont Wicks, nr. 7511 en 9803; vgl. Guest, *Paris*, p. 272-273; zie ook Winter, *Merveilleux*, p. 136-137 en *Pre-Romantic*, p. 197.

102) Erik Aschengreen, "Bournonville, *Biedermeier* and French Romanticism", in *Theatre Research Studies II*, Copenhagen 1972, p. 31.
103) zie de libr. (Van Aken II, p. 442 en 457).
104) zie over Berthier: "Les théâtres de Paris, Berthier" (anon. overdruk, p. 89-92, in *Dossier d'artiste* (Bibl. de l'Opéra, Paris)); Hervey, *o.c.*, p. 308; Edwin Binney, *o.c.*, p. 235; Ivor Guest, *Second Empire*, passim, speciaal p. 57 en 254; Guest, *Paris*, p. 274; *Gautier on Dance. Théophile Gautier*, London 1986, p. 197, 227, 235, 246, 263, 268, 278.
105) *Enciclopedia*, vol. II, s.v. Blache; Beaumont Wicks, nr. 5051 en Guest, *Paris*, p. 65. De "Ballets des meuniers" dateerden al van 1787 en waren gemaakt in Montpellier. In de *Tooneel-Almanak voor het jaar 1843* (p. 80) wordt meegedeeld dat "De Molenaars" van de "Hr. Blache (Vader)" was, „Balletmeester" aan het Porte-Saint-Martin. Deze was echter al in 1834 gestorven!
106) zie het libr. (Van Aken II, p. 452).
107) Beaumont Wicks, nr. 4647; vgl. Guest, *Paris*, p. 273. Beaumont Wicks noemt als choreograaf Blache fils, die misschien Titus geassisteerd heeft. Zie voor het schandaal: Guest, *Paris*, p. 123.
108) Beaumont Wicks, nr. 9418 en 11800; vgl. "Les théâtres de Paris. Berthier", p. 92, in *Dossier d'artiste* en Guest, *Paris*, p. 274.
109) zie de libr. (Van Aken II, p. 458 en 437).
110) Guest, *England*, p. 53 en dez., *Perrot*, "Preface", p. II-III.
111) Rebling (*o.c.*, p. 165 en 174) en H. van der Tuin ("Gautier en Hollande. L'accueil fait à Giselle, 1844-1885", in *Revue de littérature comparée*, 1970, p. 359) houden Caroline ten onrechte voor Rousset's vrouw; vgl. daarentegen Edwin Binney, *Glories of the Romantic Ballet*, London 1985, p. 122. Het artikel van Van der Tuin is overigens de eerste serieuze poging, na Rebling, het Amsterdamse ballet uit de vorige eeuw recht te doen wedervaren.
112) zie over de Rousset's: *Almanach 1822*, p. 197; idem 1824, p. 152; idem 1825, p. 337; idem 1826, p. 279; *Tooneel-Almanak voor het jaar 1843*, p. 64-65; Isnardon, *o.c.*, p. 340-341, 347, 349; Winter, *Merveilleux*, p. 15; Van der Tuin, *o.c.*, p. 358-360; Winter, *Pre-Romantic*, p. 225, 253; Cohen-Stratyner, *o.c.*, p. 744, s.v. Ravel family; Edwin Binney, *Glories*, p. 122-123.
113) zie over Gaut(h)ier: *Almanach 1830*, p. 216; Isnardon, *o.c.*, p. 290, 303, 311; Rebling, *o.c.*, p. 162; Ivor Guest, *Fanny Cerrito*, London 1956, p. 56; Guest, *Perrot*, p. 16, 40. Noch in de programmaboeken, noch in de *Amsterdamsche Courant* en het *Algemeen Handelsblad* van die jaren worden Gautier's voornaam of voorletters vermeld.
114) zie over Bartholomin: *Almanach 1815*, p. 323; *Almanach 1823*, p. 235; Isnardon, *o.c.*, p. 193, 198, 202, 207, 211-212, 215, 220, 245, 258, 265, 272, 394, 402; Lyonnet, *o.c.*, tôme I, p. 104; Rebling, *o.c.*, p. 155; Winter, *Merveilleux*, p. 108, 141, 182.
115) Het lijkt zeer onwaarschijnlijk dat Bartholomin zich voor "Ines" door Rhijnvis Feiths treurspel "Ines de Castro" heeft laten inspireren (zie annotatie in Van Aken II, p. 436). Wanneer er al sprake van een inspiratiebron zou zijn, dan eerder van een internationale, bijv. Cortesi's ballet "Ines de Castro" van 1833 te London (Guest, *England*, p. 157).

116) zie het libr. (Van Aken II, p. 436) en Beaumont Wicks, nr. 11735; vgl. Guest, *Paris*, p. 273. Volgens het *Algemeen Handelsblad* 23-5-1853 ging Bartholomins ballet terug op de Franse opera "Les Rendez-vous bourgeois"; de plots van de Ravel frères en van Bartholomin kunnen hier beide aan ontleend zijn.
117) zie over Grénier: *Almanach 1826*, p. 260; Lyonnet, *o.c.*, tôme II, p. 169; Rebling, *o.c.*, p. 162; Van der Tuin, *o.c.*, p. 363.
118) Heinz und Gudrun Becker, *o.c.*, p. 201; Guest, *England*, p. 159.
119) zie het libr. v.d. heropv. 1856 (Van Aken II, p. 454). Verder waren er heropvoeringen in 1848 en 1861.
120) Beaumont Wicks, nr. 10950; vgl. Guest, *Paris*, p. 275; zie verder Guest, *Perrot*, p. 283 en 356; Winter, *Merveilleux*, p. 182.
121) zie het libr. (Van Aken II, p. 441) en Beaumont Wicks, nr. 11328.
122) *o.c.*, p. 154; zie verder het libr. (Van Aken II, p. 445). Een samenvatting v.h. tweede bedrijf is te vinden bij Brinson (p. 179-182).
123) Beaumont Wicks, nr. 11311; Binney, *Gautier*, p. 234.
124) zie hierover uitvoerig: Rebling, *o.c.*, p. 209-231.
125) zie het libr. (Van Aken II, p. 446); Coffeng, *o.c.*, p. 82, s.v. Hammecher, Jacobus Wilhelmus.
126) Beaumont Wicks, nr. 17416; Binney, *Gautier*, p. 236-237.
127) Hilman, *Alphabetisch overzicht*, p. 337. Hilman noemt foutief als opvoeringsjaar: 1858.
128) Beaumont Wicks, nr. 15618. Choreografie waarschijnlijk weer van Adrien.
129) zie het libr. (Van Aken II, p. 437). In het *Programmaboek 1856/57* wordt Blache père "Balletmeester" van de Parijse Opéra genoemd. Deze functie had hij lang geleden, van 1824-1826, bekleed.
130) Beaumont Wicks, nr. 3112; vgl. Winter, *Merveilleux*, p. 109 en Guest, *Paris*, p. 273. Het bronballet dateerde van vóór 1806 te Bordeaux.
131) Beaumont Wicks, nr. 5908; de auteurs van "Trente ans" waren Ducange, Beudin, Goubaux en misschien Alexandre Dumas père; vgl. Kindermann, *o.c.*, Bd. VI, p. 122.
132) Beaumont Wicks, nr. 18067; vgl. Guest, *Second Empire*, p. 265.
133) zie over de Mèges: Isnardon, *o.c.*, p. 353, 359 ,364, 372; Lyonnet, *o.c.*, tôme II, p. 413; Guest, *Second Empire*, p. 263-265; Binney, *Glories*, p. 121; *Gautier on Dance*, p. 235, 348.
134) Guest, *Second Empire*, p. 2-3 en 28 e.v.
135) titelblad v.h. libr. (Van Aken II, p. 456). Een heropvoering was er in 1866.
136) Beaumont Wicks, nr. 5026; Winter, *Merveilleux*, p. 150-151; de auteurs waren Merle, Beraud en Crosnier of Nodier. De choreograaf van 1856 waarschijnlijk Adrien.
137) mening van Ben Albach, bevestigd door Rob Erenstein, waarvoor beide bedankt.
138) libr., p. 1 (Van Aken II, p. 445).
139) Beaumont Wicks, nr. 2321, 11700 en 20224; Binney, *Gautier*, p. 253. De oudste versie was van 1806 en de auteurs waren Martainville en Ribié.
140) Kindermann, *o.c.*, Bd. VII (1965), p. 75-76.

141) Beaumont Wicks, nr. 2206, 12100 en 20204; auteur van de oudste versie was Hapdé.
142) titelblad v.h. libr. (Van Aken II, p. 441).
143) zie het *Programmaboek 1865/66* en het libr. (Van Aken II, p. 442).
144) Binney, *Gautier*, p. 237 (een tweede reeks heropvoeringen vond in 1867 plaats); Beaumont Wicks, nr. 6956.
145) Hans Reeser, *Andersen op reis door Nederland*, Zutphen 1976, p. 48-49.
146) A'dam, jg. II, p. 387-389.
147) Arnold Haskell, *Ballet*, A'dam 1957 (met door Joop Schultink toegevoegd hoofdst. "Het ballet in Nederland", p. 118-119); Willem Boswinkel/David Koning/Joop Schultink, *Het Nederlands Ballet*, Haarlem/Antwerpen 1958, p. 10.

BIBLIOGRAFIE

Advertentiën, aankondigingen en verschillende berigten van Amsterdam. 1812-1813.

Afficheboeken Schouwburg Amsterdam. 1818/19-1825/26. (U.B. A'dam).

Aken, L. J. N. K. van, *Catalogus Nederlands toneel.* Dl. II, Amsterdam 1955.

Albert, M., *Le théâtre des Boulevards* (1789-1848). Paris 1903. Repr. Genève 1969.

Algemeen Handelsblad. 1835 e.v.

Almanach des spectacles de Paris pour l'an 1815. Paris s.a. (Bibl. de l'Opéra, Paris).

Almanach des spectacles. Paris 1822-1837. (Bibl. de l'Opéra, Paris).

Alphabetisch overzicht der Tooneelstukken in de bibliotheek van Johs. Hilman. Amsterdam 1878.

Amsterdamsche Courant. 1813 e.v.

Arke, De, Noach's. Amsterdam 1827-1833.

Aschengreen, Erik, "Bournonville, *Biedermeier* and French Romanticism", in *Theatre Research Studies II* (Copenhagen 1972), p. 23-48.

Barker, Barbara, *Ballet or Ballyhoo.* The American Careers of Maria Bonfanti, Rita Sangalli and Giuseppina Morlacchi. New York 1984.

Beaulieu, Henry, *Les théâtres du Boulevard du Crime.* Paris 1905. Repr. Genève 1977.

Beaumont Wicks, Charles, *The Parisian Stage* (1800-1875). Alphabetical Index of Plays and Authors. 4 Parts. Alabama University Press 1950-1967.

Becker, Heinz und Gudrun, *Giacomo Meyerbeer.* Ein Leben in Briefen. Leipzig 1987.

Berg, W. van den, *De ontwikkeling van de term 'romantisch' en zijn varianten in Nederland.* Assen 1973.

Binney, Edwin, *Les ballets de Théophile Gautier.* Paris 1965.

Binney, Edwin, *Glories of the Romantic Ballet.* London 1985.

Blasis, Carlo, *An Elementary Treatise upon the Theory and Practice of the Art of Dancing.* Transl. and with a Biographical Sketch and Foreword by Mary Stewart Evans. New York 1968.

Boswinkel, Willem, David Koning en Joop Schultink, *Het Nederlands Ballet.* Haarlem/Antwerpen 1958.

Bournonville, August, *My Theatre Life.* Transl. from the Danish and annotated by Patricia N. McAndrew. Middletown/Connecticut 1979.

Brazier, Nicolas, *Chroniques des petits théâtres de Paris.* 2 tômes. Paris 1837. Repr. Genève 1971.

Brinson, Peter, *Background to European Ballet.* A Notebook from its Archives. Leyden 1966.

Coffeng, Joh. M., *Lexicon van Nederlandse tonelisten.* Amsterdam 1965.

Cohen-Stratyner, Barbara Naomi, *Biographical Dictionary of Dance.* New York 1982.

Dramatisch nieuwjaar-geschenk of Tooneel-almanak 1812. Amsterdam z.j.

Enciclopedia dello Spettacolo. 9 vols. Roma 1954-1962.

Gautier on Dance. Théophile Gautier. Select., transl. and annotated by Ivor Guest. London 1986.
Ginisty, Paul, *Le mélodrame*. Paris s.a. Repr. Plan de la Tour 1982.
Ginisty, Paul, *La féerie*. Paris 1910. Repr. Plan de la Tour 1982.
Graauwe, Het, Mannetje. Amsterdam 1819-1820.
Guest, Ivor, *The Romantic Ballet in England*. London 1954.
Guest, Ivor, *Fanny Cerrito*. The Life of a Romantic Ballerina. London 1956.
Guest, Ivor, *Fanny Elssler*. London 1970.
Guest, Ivor, *The Ballet of the Second Empire*. London 1974 (2d ed.).
Guest, Ivor, *The Romantic Ballet in Paris*. London 1980 (2d ed.).
Guest, Ivor, *Jules Perrot. Master of the Romantic Ballet*. London 1984.

Haskell, Arnold, *Ballet*. Amsterdam 1957.
Haug, C. F., *Brieven uit Amsteldam over het nationaal tooneel en de nederlandsche letterkunde*. Amsterdam 1805.
Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München 1972.
Hervey, Charles, *The Theatres of Paris*. Paris/London 1846. (Bibl. de l'Opéra, Paris).
Hilman, Johs., *Ons Tooneel*. Aanteekeningen en geschiedkundige overzichten. Amsterdam 1879.
Hoffmann, E. T. A., *Nachtstücke*. Mit einem Nachwort von Lothar Pikulik. Frankfurt am Main 1982.
Hollandsche, De, Illustratie. Amsterdam 1865-1866.

Isnardon, Jacques, *Le Théâtre de la Monnaie depuis sa fondation jusqu'à nos jours*. Bruxelles 1890.

Keyser, Marja, *Komt dat zien!* De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw. Amsterdam/Rotterdam 1976.
Keyser, Marja, "Een Hercules op het hoog toneel; rumoer om de Amsterdamse Schouwburg in 1826", in *De Negentiende Eeuw*, jg. I (1977), nr. 1, p. 141-147.
Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas*. Bd. VI: Romantik, Bd. VII: Realismus. Salzburg 1964 und 1965.
Kritisch, Het, Lampje. Amsterdam 1822-1823.
Krüger, Manfred, *J. G. Noverre und das 'Ballet d'action'*. Jean-Georges Noverre und sein Einfluss auf die Ballettgestaltung. Emsdetten/Westf. 1963.

Lecomte, Henry, *Histoire des théâtres de Paris*. 10 tômes. Paris 1905-1912. Repr. Genève 1973.
Lyonnet, Henry, *Dictionnaire des comédiens français*. 2 tômes. Paris 1904.

Melpomene en Thalia. 's-Gravenhage 1834.
Mémorial dramatique ou Almanach théâtral. Paris 1807-1819. (Bibl. de l'Opéra, Paris).
Mystères des théâtres de Paris. Par un vieux comparse. Paris 1844. (Bibl. de l'Opéra, Paris).

Pandora. Amsterdam 1825-1826.
Petite biographie dramatique. Paris 1826. (Bibl. de l'Opéra, Paris).

Praagh, Peggy van, and Peter Brinson, *The Choreographic Art.* An Outline of its Principles and Craft. New York 1963.
Programmaboeken Schouwburg Amsterdam. 1826/27-1868/69. (U.B. A'dam).

Rampe, La, et les coulisses. Paris 1832. (Bibl. de l'Opéra, Paris).
Rebling, E., *Een eeuw danskunst in Nederland.* Amsterdam 1950.
Reeser, Hans, *Andersen op reis door Nederland.* Zutphen 1976.

Saint-Léon, A. [Arthur] Michel, *La Sténochorégraphie.* Paris [1852]. (Bibl. de l'Opéra, Paris).

Telegrafist, De. 1853.
"Théâtres, Les, de Paris. Berthier", in *Dossier d'artiste: Françisque Garnier Berthier.* (Bibl. de l'Opéra, Paris).
Tooneel-Almanak voor het jaar 1843. Amsterdam z.j.
Tooneelbeschouwers, De. Amsterdam 1825.
Tooneelklokje, Het, nuttig en lastig. Amsterdam 1824-1825.
Tooneelkijker, De. Amsterdam 1815-1819.
Touchard, Pierre Aimée, *Grandes heures de théâtre à Paris.* Paris 1965.
Tuin, H. van der, "Gautier en Hollande. L'accueil fait à Giselle, 1844-1885", in *Revue de la littérature comparée,* 1970, no. 3, p. 356-367.

"Uit het dagboek van een oud-tooneelkapper", in *Noord- en Zuid-Nederlandsche Tooneel-Almanak voor 1876,* Amsterdam 1876, p. 282-295.
Uitman, Hans, "Spaans vuur in Amsterdam. De gastoptredens van Spaanse dansers in de Stadsschouwburg in het jaar 1834", in *Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek,* jg. I (1992), nr. 3, p. 59-65.
Uitman, Hans, "Een opdrachtje voor Pfeiffer van balletmeester Soulier. Een blik achter de schermen van het negentiende-eeuwse ballettoneel", in *Bulletin van de Vereniging voor Dansonderzoek,* jg. III (1994), nr. 2, p. 53-57.

Vries, Mr. [A.] de, *In en om den Schouwburg.* 's-Gravenhage 1884.
Waarheid door gekheid omsluijerd of Wat wordt van Parijs gezegd. Amsterdam 1824.
Winter, Marian Hannah, *Le théâtre du merveilleux.* Paris 1962.
Winter, Marian Hannah, *The Pre-Romantic Ballet.* London 1974.

REGISTER OP NAMEN

Adrien 56, noot 128
Alaux 16, 17
Alberdingk Thijm, J. A. 11
Albert (pseud. van François Decombe) 16, 36, 45, 51
Anatole, Mme. (pseud. van Constance Gosselin) 36
Andersen, Hans Christian 61
Angiolini, Gasparo 21
Aumer, Jean-Pierre 15, 17, 22, 28, 29, 31, noot 54, 33, 35
Bartholomin, Victor 51, 53, noot 115, noot 116, 63
Bautain 29, 30, 42, 62
Bautain, petit 30, 35
Beaudry 21, 22, 62
Beaumarchais, P. A. Caron de 23
Beraud, A. noot 136
Berkman, Willem 13, 47
Bernardin de St. Pierre, J.-H. 34
Berthier, Françisque Garnier 16, 48, 49, 50, 63, afb. 9
Beudin noot 131
Beyerlé, Léonard 52
Bia, Alexander Lambert 34, noot 58
Bigottini, Emilie 16
Blache, Alexis 39
Blache, Frédéric-Auguste 15, 16, 23, 35, 36, 37, 41, noot 107, 56
Blache, Jean-Baptiste 15, 22, 23, 24, 29, 35, 37, noot 68, noot 70, 39, 49, noot 105, 56, noot 130
Blasis, Carlo 27
Bosboom-Toussaint, Geertruida 8
Bourget, E. 56
Bournonville, August 46, 48
Brulé, A. 10, 25
Bulan, Anna 50, 52
Cambault, Adèle 43
Cambault, Mevr. V. 44
Carey, André Isisdore (Isaac) 44, 46, 48, 51, 63
Carey, Edouard 46, 47, 63
Carey, Gustave 46, 47, 48, 63, afb. 7
Carey-Sainte Claire, Joséphine 46, 48, 50, 51, 63
Casperini, Theodor 52
Caylus, A. C. Ph. 35
Cerrito, Fanny 7, 58
Chéza, Virginia (pseud. van Marie Fosse) 17, 29, 30, 33, 35, 37, 39, 42, 62, afb. 5
Coenen, Joh. M. 60
Cogniard, Théodore en Hippolyte 16, 49, 55, 59, 60
Coralli, Jean 15, 45, 58
Corniol 10, 18
Cramer, Anton 40, noot 77
Crosnier noot 136
Cuvelier de Trie 21, 45
Darcourt, Elisa 18, 20, 22, 23, noot 34, 25, 27, 29, 62
Dauberval, Jean 17, 20, 22, 28, 31, 35, 36

Dennery 56
Ducange noot 131
Dumas père, Alexandre 8, 14, noot 131
Dupin, Eugénie 52
Elssler, Fanny 7, 11, 63
Engelman-Bia, Mimi 43
Espinosa, Léon 59, 60
Fiocre, Eugénie 38
Font, Francisco 12
Foucault, J. B. L. 59
Franconi frères 17
Friant, Alfret 52
Gardel, Pierre 15, 35
Gaut(h)ier, Aimée (Anasthasie) 52, 54, noot 113, 63
Gautier, Théophile 12, 57
Gioja, Gaetano 46, 48, 49
Goens, Rijklof Cornelis van 40
Goethe, J. W. von 13, 19
Goubaux, P.-P. noot 131
Grahn, Lucile 7
Greive, Pieter 10, 11, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 41, 62
Greive-Alix, Geertruij 22
Grénier, Eugène 51, 52, 53, 63
Grisi, Carlotta 7, 11, 63
Hagen, Caroline ten 13
Hagen, Nancy ten 13
Hana-van Coppenolle, J. 12
Hamme, Johannes Franciscus van 42
Hammecher, Jacobus Wilhelmus 56
Hapdé noot 141
Haug, C. F. 10
Henry, Louis 15, 17, 35, 38, 40, 47, 48, afb. 8
Heus-Cunnighamme, Polly 10, 12, 19, 23, 25, 29, 37
Hoffmann, E. T. A. 17
Hugo, Victor 8, 14
Hullin, Jean-Baptiste 16, 19, 21, 45
Hus, Eugène 16, 22
Isouard, Nicolas 40
Köbler, Franz 12, 20, noot 25
La Chapelle, Louis 10
Lapra-Muller, Louise 13
Laurençon 38, 39, 50, 52, 55, 62
Laurent, Jenny 46, 63
Lecomte, Eugénie 37, 39, 62
Lefèbvre, Henry 36, 41
Lennep, Jacob van 8
Lodewijk Napoleon 10
Majofski, Theodorus Johannes 36
Martainville noot 139
Mazilier, Joseph 15
Mazurier, Charles 38, 39
Mège, François 56, 57, 59, 60, 63, afb. 10

Mège-Pougaud, Léontine 57, 58, 59, 60, 63, afb. 10
Mérante 22, 25, 26, 29, 34, 37, 41, 42, 62
Mérante, Simon 26
Mérante petitie 26, 35
Merle noot 136
Meyerbeer, Giacomo 14, 24, 54, 59
Milon, Louis 16, 34, 36, 39
Morell, Charles 18
Mori, Julia 37
Moulinier, Célina 12, 52
Munster, H. van 61
Muret, Th. 55
Napoleon 15, 59
Nodier, Charles 16, noot 136
Noverre, Jean-Georges 21
Oberg, Pieter 12
Perrault, Charles 60
Perrot, Jules 15, 51, 54
Pétipa, Jean 36, 54
Pétipa, Marius 54
Pfeiffer, François Joseph 12, 45, afb. 4 en 6
Pigault Lebrun 41
Pixérécourt, Guilbert de 16, 22, 29
Plaat, H. J. 59, 60
Plaat, J. F. 59, 60
Plunkett, Adeline 58
Polin, Adèle 12, 52
Potgieter, E. J. 11
Ragaine, Jean 54, 60
Ravel, Fam. 52
Ravel, frères 53, noot 116
Rhénon 49
Ribié noot 139
Rives 11, 22, 25, noot 63, 36, 37, 38, 39, 41, 62
Rochefort, Jean 10, noot 9, 18, 36, noot 69
Ropiquet, Louise 46, 47, 63
Rosati, Carolina 58
Roskam, K. H. 60
Rossignol, Pauline 39, 42, 62
Rouquet, E. 12
Rousseau 20, 22, 25, 26, noot 42, 34, 37, 41, 62
Rousseau, J.-J. 34
Rousset, Adelaïde 51
Rousset, Caroline 51, 52, noot 111
Rousset, Clémentine 51
Rousset, Jean (Giovanni) 51, 52, noot 111, 63
Rousset, Mme. 51
Rousset, Thérésine 51
Saint-Léon, Arthur Michel 23, 24, 38, 52, 58
Samson, Weduwe R. 60
Schiller, Fr. von 13
Schlegel, A. W. en F. 13

Scholte, J. T. 60
Séjour, Victor 56
Shakespeare, William 17, 45, 58
Snoek, Andries 36
Soisson, C. 7, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 29, 34, 36, 42, 44, 45, 62, afb. 3
Soisson, Caroline noot 23
Soulier, Jean Marie Achille 11, 22, 23, 25, 27, 29, 33, 36, 37, 41, 42, 62, afb. 4
Soulier, Mme. 25, 37, 42
Soulier petit 25, 35
Staël, Mme. de 13
Stemmerik jun., Frans 13
Stemmerik sen., Frans 13
Taglioni, Filippo 24, 33, 45, 49, 50
Taglioni, Marie 7, 11, 45, 47, 63
Taglioni, Paul 54
Théleur, E. 12
Titus, Antoine 49, noot 107
Vénitien 41
Verne, Jules 55
Vestris, Auguste 46, 47
Veszter, Sandor 12
Viganò, Salvatore 48
Voitus van Hamme, Alexander 43
Voitus van Hamme Andreas Petrus, 7, 11, 12, noot 9, 17, 24, 27, noot 49, 37, noot 69, 38, 42, 43, noot 88, 44, noot 91, 45, 47, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 58, noot 135, 59, 60, 62, afb. 1
Voitus van Hamme, Andreas Petrus II 43
Voitus van Hamme, Anthonie (Antoine) 43, 58
Voitus van Hamme, Eduard 27, 43, noot 88, afb. 1
Voitus van Hamme-Bia, Rosina 12, 34, noot 58, 43
Voitus van Hamm-Billon, Louise 43
Voitus van Hamme-Colpaar, Maria 43
Voitus van Poll, Constantinus (J.) Erenrijk 42
Voitus van Poll, Geertruida Constantia 42
Voitus van Poll-Dijkman, Magdalena 42
Vollet, Adelaïde 29, 34, 42
Vollet, Joséphine 27, 29, 30, 34, 42, 62
Vries, Mr. (A.) de 46
Vries, Jan de 12, 43, 59
Weiss, Josephine 12, 26
Well, Jan van 10, 11, 18, 20, 23, 39, 43
Witt Eduard 55
Ziesenis-Wattier, Johanna Cornelia 20, 36

COLOFON

Uitgever: The Pauper Press, Leiden
met ondersteuning van de
Vereniging voor Dansonderzoek, Amsterdam

Ontwerp en druk: Die Haghe, Voorburg
Gezellen Stichting Boekdruk
Lettertype: Garamont
in lood gezet op Intertype door Ernst Muller
Fotokatern in offset: De Dageraad, Den Haag
Afwerking: Molier boekbinders, Rijswijk
Romandruk: Bührmann-Ubbens Papier

Copyright: J. E. Uitman, Utrecht

Oplage 500 genummerde exemplaren

Dit is nummer 210

Niets uit deze uitgave mag worden
verveelvoudigd, openbaar gemaakt of opgeslagen
in een geautomatiseerd gegevensbestand, in enige
vorm of op enige wijze zonder voorafgaande
schriftelijke toestemming van de uitgever.

ISBN 90-74577-05-9