



Universiteit
Leiden

The Netherlands

De romances van Hortense de Beauharnais: muziek, melancholie en nostalgie in tijden van oorlog en verbanning

Andries, Annelies

Citation

Andries, A. (2022). De romances van Hortense de Beauharnais: muziek, melancholie en nostalgie in tijden van oorlog en verbanning. *Leidschrift*, 37(november: Een ander geluid. Geschiedschrijving door de lens van de muziek), 33-54.

Version: Publisher's Version

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from:

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

De *romances* van Hortense de Beauharnais: Muziek, melancholie en nostalgie in tijden van oorlog en verbanning

Annelies Andries

Koningin Hortense, moeder van de president van de Republiek, werd nadat zij het koninkrijk Holland verlaten had, in 1810 uitgeroepen tot president van de *romance* in Frankrijk.¹

—*Revue et gazette musicale de Paris*, 24 december 1848

Begin december 1848 werd Louis-Napoléon Bonaparte verkozen tot President van de Tweede Franse Republiek. Twee weken later publiceerde de muziekcriticus en componist Henri-Louis Blanchard een korte geschiedenis van de *romance*.² Dit populaire liedgenre, wat door sommige Franse auteurs aanzien werd als ‘notre chant nationale,’ werd in de eerste helft van de negentiende eeuw veel beoefend door welgestelde vrouwen.³ Hierop legde ook Blanchard de nadruk; zijn artikel somt de belangrijkste componistes van dit genre op beginnend bij de moeder van Louis-Napoléon, Hortense Eugénie Cécile de Beauharnais.⁴ Hortense was de dochter uit het eerste huwelijk van Marie Joséphe Rose Tascher de la Pagerie, beter bekend als Joséphine de Beauharnais. Na de dood van haar eerste man op de guillotine, trouwde zij in 1796 met Napoleon Bonaparte. Zo werd Hortense diens stiefdochter en in 1802, na haar huwelijk met Napoleons jongere broer Louis, ook diens schoonzus. Hoewel het koppel maar vier jaar - tussen 1806 en 1810 - over het koninkrijk Holland regeerde, bleef men de titel ‘La reine d’Hollande’ voor haar gebruiken. Verbannen na de val van Napoleon in 1815, sleet ze haar dagen grotendeels op haar Zwitserse landgoed Arenenberg. Sinds de

¹ Alle vertalingen door Annelies Andries.

H.-L. Blanchard, ‘Albums de 1849’, *Revue et gazette musicale de Paris*, 24 december 1848, aldaar: ‘La Reine Hortense, mère du président de la République française, après qu’elle eut quitté le royaume de Hollande, fut proclamée présidente de la romance en France, en 1810.’

² Blanchard, ‘Albums de 1849’.

³ P. Thiébaud, *Du chant et particulièrement de la romance* (Paris 1813) vii.

⁴ Er is in dit artikel gekozen om Hortense Eugénie Cécile de Beauharnais bij haar voornaam te noemen. Dit beduidt geen oordeel over haar compositorische kwaliteiten—componisten worden vaker met hun achternaam geïdentificeerd—maar dient om verwarring met haar moeder Joséphine en haar broer Eugène te vermijden.

publicatie van Thera Coppens' biografie *Hortense, de vergeten koningin van Holland* heeft haar leven een grotere bekendheid gekregen.⁵ Toch blijven haar muzikale activiteiten in het historische onderzoeksveld enigszins onderbelicht.⁶



Afb. 1: Hortense Eugénie Cécilie de Beauharnais, gravure uit haar album *Romances mises en musique par S.M.L.R.H. Fondation Napoléon*.
Bibliothèque Martial-Lapeyre.

Eén van de oorzaken hiervoor is dat muziekhistoriografieën zich historisch gezien vooral gefocust hebben op mannelijke componisten - een situatie die pas sinds de jaren 1990 langzaam aan het veranderen is.⁷ Bovendien staat

⁵ T. Coppens, *Hortense, de vergeten koningin van Holland* (Amsterdam 2006).

⁶ Naast korte artikels in naslagwerken, wordt haar oeuvre het uitvoerigst besproken in D. Baumann, 'Die Musiksammlung der Königin Hortense auf Arenenberg', *Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft* 28 (1985) 110-137; en B. Chevallier, *La reine Hortense. Une femme artiste*. Tentoonstellingscatalogus Musée nationale du Château de Fontainebleau (Parijs 1993).

⁷ De situatie in de Nederlandstalige muziekhistoriografie wordt besproken in de inleiding van H. Metzelaar, *Zes vrouwelijke componisten* (Hilversum 1991).

in deze historiografieën het negentiende-eeuwse publieke muziekleven in concertzalen en operahuizen traditioneel centraal. Veel vrouwen schreven daarentegen stukken voor de huiselijke kring of het salon. Dit laatste zijn semipublieke bijeenkomsten in het huis van een gastheer of -vrouw en hun vaak breed scala aan genodigden. Tijdens zulke bijeenkomsten werd er gediscussieerd over uiteenlopende onderwerpen - politiek, kunst, wetenschap, mode, etc. - maar er werd destijds ook gemusiceerd. Onder de composities die in het salon frequent uitgevoerd werden, valt de *romance*. Maar omdat dit genre gezien werd als eerder eenvoudig en bescheiden, wordt het in de regel geen grote impact toegekend op (muziek)historische ontwikkelingen.

Een ander probleem dat zich stelt omtrent Hortense's *romances* is dat van auteurschap. In de negentiende eeuw waren er geruchten dat de aan haar toegeschreven composities niet werkelijk van haar hand waren - deze geruchten lijken echter politiek gemotiveerd en niet met bewijsmateriaal gestaafd te kunnen worden.⁸ Daarnaast wordt aangenomen dat terwijl zij wel de melodie componeerde, de begeleiding vaak voorzien werd door musici in haar entourage zoals haar kapelmeester Charles-Henri Plantade of muziekleraar Narcisse Carbonel.⁹ Deze gebruikelijke achttiende-eeuwse praktijk bemoeilijkt de receptie van dit genre in de muziekhistoriografie, waarin enkelvoudig auteurschap eerder de norm is.

Het mag bijgevolg verbazen dat Blanchard juist focuste op componistes. De aanleiding was waarschijnlijk het belang van Hortense's composities voor de verkiezing van haar zoon in 1848. Het is sprekend dat hij haar meest bekende *romance* 'Partant pour la Syrie' uiteindelijk zou gebruiken als inofficiële nationale hymne nadat hij in 1852 het Tweede

Niettemin haar titel als koningin van Holland, wordt Hortense doorgaans onder de Franse componisten gerekend, waar de situatie niet beter is. Zie F. Launay, *Les compositrices en France* (Parijs 2006) 9-17.

⁸ Arthur Pougin beweerde dat de melodie van haar meest bekende *romance* 'Partant pour la Syrie' gecomponeerd was door de hofluitist François-Philippe Drouet. M.A. Pougin, "Partant pour la Syrie," *histoire d'un pseudo chant nationale*, *la Chornique musicale*, 1 juni 1874. Zijn opvattingen worden nu echter toegeschreven aan zijn kritische houding ten opzichte van het Tweede Keizerrijk. Zie Fondation Napoléon, 'Partant pour la Syrie ou le Beau Dunois', *Napoleon.org: le Site d'histoire de la Fondation Napoléon*. <https://www.napoleon.org/magazine/plaisirs-napoleoniens/partant-pour-la-syrie-ou-le-beau-dunois/>, laatst geraadpleegd 6 juni 2022.

⁹ Zie L. Quetin, 'Hortense (Eugénie de Beauharnais)', *Grove Music Online*. <https://doi.org.proxy.library.uu.nl/10.1093/gmo/9781561592630.article.13380>, laatst geraadpleegd 6 juni 2022.

Keizerrijk uitriep. In dit artikel, verken ik de interacties tussen muziek en politiek door te onderzoeken welke rollen haar *romances* gespeeld hebben tijdens Napoleon Bonaparte's regime (r. 1799-1815), en het latere cultiveren van nostalgie hiervoor. In het vroeg-negentiende-eeuwse Frankrijk werden vrouwen grotendeels uit het politieke speelveld geweerd. Toch betoog ik dat Hortense's *romances* inzicht kunnen geven enerzijds in hoe muziek vrouwen hielp om te gaan met de politieke ontwikkelingen in negentiende-eeuws Frankrijk en anderzijds hoe ze via muziek de politiek konden beïnvloeden.

Vrouwen in het Napoleontische Frankrijk

In discussies over vrouwen in vroeg-negentiende-eeuws Frankrijk is het spookbeeld van Napoleon en zijn burgerlijk wetboek van 1804—algemeen bekend als de Code Napoléon—nooit ver weg. Dit wetboek bepaalde dat het gezag van de vader en de echtgenoot bepalend waren. In het vaak geciteerde artikel 213 staat dat 'de man bescherming verschuldigd is aan zijn vrouw, de vrouw gehoorzaamheid aan haar man.'¹⁰ Ongehuwde moeders en hun kinderen kregen geen rechten. Het wetboek maakte een aantal progressieve regelingen ongedaan die tussen 1791 en 1794 voor meer gelijkheid tussen de seksen hadden gezorgd.¹¹ Het wetboek maakte ook alle vrouwen gelijk voor de wet. Het beëindigde eerdere verschillen tussen vrouwen op grond van stand; vóór 1804 hadden aristocratische vrouwen, zoals Hortense de Beauharnais, immers vaak enkele seigneuriale en erfrechten genoten.¹² Dit soort zeggenschap verdween, want door de Code Napoléon hadden vrouwen van elke rang weinig zekerheid buiten het kader van de patriarchale familie.

Beroemd zijn ook Napoleons eigen denigrerende opvattingen over vrouwen. In haar eigen *Mémoires* herinnerde Hortense zich dat vrouwen aan het hof die zich in de politiek mengden, bespot werden. Toen zij of haar moeder Joséphine Napoleon om een gunst voor één van hun

¹⁰ *Code civile des Français. Édition originale et seule officielle* (Paris: Imprimerie de la République, 1804) 53, aldaar: 'Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari.' Geciteerd in U. Gerhard en V. Meunier, 'Civil Law and Gender in Nineteenth-Century Europe', *Clio: Women, Gender, History* 43 (2016) 257-8.

¹¹ Gerhard en Meunier, 'Civil Law and Gender in Nineteenth-Century Europe', 256-7.

¹² Ibidem, Een gelijkaardige opmerking wordt ook gemaakt in Launay, *Les compositrices en France*, 13 en 87-8.

beschermelingen vroegen, antwoordde Napoleon naar verluidt: 'Kom op, we gaan uit elkaar vallen, en ik word een muurbloempje.' (Allons, nous allons tomber en quenouille, et moi je ferai de la tapisserie.)¹³ Hierbij gebruikte hij niet toevallig huiselijke termen - 'quenouille' is het Franse voor 'spinrok' en 'tapisserie' voor 'behang'. Een gelijkaardige woordenschat komt terug in een zijn beroemde tirade tegen Anne-Louise Germaine Necker, beter bekend als Madame de Staël, en haar liberaal georiënteerde salons. Napoleon zou gezegd hebben: 'Men bedrijft politiek als men spreekt over literatuur, zeden, schone kunsten, en al het andere in de wereld. Vrouwen moeten breien.'¹⁴ Hij sloot haar salon en dat van andere vrouwen wiens gasten hij ervan verdacht zijn regime te bekritisieren.¹⁵ Bijgevolg wordt Napoleon ook verantwoordelijk geacht voor het beëindigen van de levendige intellectuele cultuur van het achttiende-eeuwse salon, waarin vrouwen een semipublieke manier hadden gevonden om aan politiek te doen.¹⁶

¹³ J. Hanoteau ed., *Mémoires de la Reine Hortense publiés par le prince Napoléon avec notes de Jean Hanoteau*, 20e editie, vol. I (Parijs 1927) 113.

¹⁴ L.A.F. de Bourrienne, *Mémoires de M. de Bourrienne, Ministre de l'état sur Napoléon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration* (Brussels 1829), 95, aldaar: 'On fait de la politique en parlant de littérature, de morale, de beaux art, de tout au monde. Il faut que les femmes tricotent.'

¹⁵ In 1803 sloot Napoleon naast Madame de Staëls salon ook dat van Juliette Récamier, de vrouw van één van zijn bankiers. Naar verluidt wantrouwde Napoleon de vaardigheid van beide dames in het bijeenbrengen van zowel voor- als tegenstanders van zijn regime, wat tot intriges zou kunnen leiden.

S. Kale, *French Salons. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848* (Baltimore en Londen 2004) 90-2.

¹⁶ De meningen over het belang van vrouwen in de saloncultuur lopen uiteen. Sommigen hebben opgemerkt dat hun invloed niet veel verder reikte dan het salon, anderen hebben ervoor gewaarschuwd dat concentreren op het uitzonderlijke karakter van bepaalde figuren een geschiedenis van 'grote-vrouwen' creëert waarin geen rekening wordt gehouden met de situatie van bredere groepen vrouwen. Toch zijn de meesten het erover eens dat de salon en het mecenaat tot de activiteiten behoorden die vrouwen manieren boden om actief deel te nemen aan de achttiende-eeuwse cultuur - of het nu ging om politiek, wetenschappen, literatuur of kunst - en er soms zelfs richting aan te geven. Zie onder andere B.S. Anderson en J.P. Zinsser, *A History of Their Own. Women in Europe from Prehistory to the Present* vol. II (New York 1988) 106-9; D. Goodman, 'Enlightenment Salons. The Convergence of Female and Philosophic Ambitions', *Eighteenth-Century Studies* 22/3 (1989), 329-50.

Kale waarschuwt voor een stereotypering van Napoleons rol, aangezien de afbouw

Het beeld is misschien niet zo somber in de praktijk als zojuist geschilderd. Vrouwen hadden ook in Napoleon's eigen conceptie belangrijke patriottische functies in de samenleving. Ten eerste waren zij nodig om het vaderland te bevolken door het baren van kinderen, maar ook door deze op te voeden tot goede, vaderlandslievende burgers. Bij afwezigheid van de vader, moesten zij eveneens voldoende vindingrijk zijn om in de noden van hun kinderen te voorzien, zoals Napoleons moeder deed na het voortijdig overlijden van haar echtgenoot in 1785.¹⁷ Bovendien verwachtte Napoleon dat de vrouwen in zijn entourage mee konden helpen in het legitimeren van zijn heerschappij. Hij vertrouwde erop dat zij de sociabiliteit en verfijndheid van de koninklijke hoven uit het *ancien régime* zouden laten herleven.¹⁸ Bovendien hoopte hij dat in hun salons de verschillende groepen uit de hogere klasse zouden samenkomen en zich gezamenlijk achter hem scharen; concreet gaat het hier om de *nouveaux riches*, die zich sinds de Franse Revolutie van 1789 en in Napoleons deels meritocratische beleid hadden weten op te werken, en om de oude aristocratie aan wie hij in 1802 gratie had verleend zodat zij na de Revolutie terug naar Frankrijk konden keren.¹⁹ Omdat Napoleon, zoals hierboven beschreven, politieke discussie en intrige in deze salons wilde vermijden, waren activiteiten zoals musiceren en dansen van groot belang.

Hortense als Napoleontische Vrouw

In haar opvoeding kreeg Hortense de vaardigheden mee om zich binnen dit vrouwenbeeld te profileren. Zij werd opgeleid aan het meisjesinstituut van Jeanne-Louise Henriette Genet-Campan.²⁰ In het curriculum stonden huiselijke economie en artistieke vaardigheden centraal, zodat haar leerlingen zouden leren een huishouden op financieel vlak te bestieren, maar ook gasten

van saloncultuur al ingezet was aan het einde van de jaren 1790, en hij de herleving van een sociabiliteit aan het hof en in de salons van zijn entourage aanmoedigde. S. Kale, *French Salons*, 11 en 78-9.

¹⁷ J.K. Burton, *Napoleon and the Woman Question. Discourses of the Other Sex in French Education, Medicine, and Medical Law, 1799-1815* (Lubbock, TX 2007) 10-12.

¹⁸ Kale, *French Salons*, 80-3.

¹⁹ Ibidem, 68-71.

²⁰ Coppens, *Hortense*, 54-6.

te vermaken.²¹ Bovendien heeft Rebecca Geoffroy-Schwinden aangetoond dat de muziekopleiding deze meisjes toegang kon verschaffen tot sociaal en zelfs economisch kapitaal; muziek was immers een belangrijk onderdeel van de uitvoeringen die georganiseerd werden in het instituut voor ouders, mecenassen en mogelijke huwelijkskandidaten.²² Hortense blonk uit in veel van de artistieke activiteiten: tekenen, acteren, het uitvoeren en componeren van muziek en dansen.²³ Muziek nam later ook een groot deel in van haar leven. In haar *Mémoires* beschreef ze een levendige muziekcultuur aan het hof van Napoleon en haar moeder dat bestond uit talloze concerten en informele bijeenkomsten waarop muziek gemaakt werd.²⁴ Vaak nam ze zelf deel aan het musiceren of improviseerde ze *romances*. Ze beschreef, bijvoorbeeld, hoe ze ‘Partant pour la Syrie’ maakte op een avondbijeenkomst in Malmaison, het buitenverblijf van haar moeder, terwijl het gezelschap het bordspel trictrac speelde.²⁵ De muzikale talenten van Hortense werden door verschillende tijdgenoten belicht en algemeen geprezen. In zijn herinneringen aan zijn bezoek aan Parijs in 1802-1803 vermeldde de componist Johann Friedrich Reichardt dat hij vaak bij haar thuis kwam om met haar op te spelen omdat zij muziek ‘goed aanvoelde en begreep.’²⁶

Hoewel ze in haar *Mémoires* trots uitte over haar prestaties in het meisjesinstituut,²⁷ portretteerde Hortense zichzelf ook als een bescheiden, teruggetrokken persoon passend binnen het Napoleontische vrouwenbeeld. Buiten de muren van het instituut zou ze zich erg ongemakkelijk gevoeld hebben wanneer haar composities geprezen werden. Ze getuigde bijvoorbeeld dat omwille van de populariteit van haar *romances* bij militairen men haar vroeg bij elke nieuwe campagne een nieuw lied te componeren. Ze deed dit maar met moeite ‘want ik hield er niet van me voor te doen als een

²¹ R. Rogers, *From the Salon to the School Room. Educating Bourgeois Girls in Nineteenth-Century France* (University Park, PA 2005) 30-32.

²² R. Geoffroy-Schwinden, ‘Music as Feminine Capital in Napoleonic France: Nancy McDonald’s Musical Upbringing’, *Music & Letters* 100/2 (2019) 302-334.

²³ Coppens, *Hortense*, 54.

²⁴ Zie bijvoorbeeld Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. II, 113.

²⁵ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. III, 119.

²⁶ A. Laquiente ed., *Un hiver à Paris sous le Consulat (1802-1803) d’après les lettres de J.-F. Reichardt* (Paris 1896) 178.

²⁷ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. I, 39.

auteur; deze reputatie was te goed voor mijn zwakke talent.’²⁸ Terwijl professionele musici geprezen konden worden om hun virtuositeit en talent, werd het opvallend etaleren van muzikale vaardigheden door vrouwen uit de hoge kringen met argwaan bekeken. Zo zette Reichardt bijvoorbeeld vraagtekens bij de aandacht die vrouwen konden krijgen door op te musiceren in hun salons. In een beschrijving van een salonavond bij generaal Jean Victor Marie Moreau waarop diens vrouw succes oogstte met haar dans- en zangkunsten, vroeg hij zich af: ‘Hoe trots was hij op het succes van zijn vrouw? Zijn altijd kalme houding liet ons er geen absoluut oordeel over vellen, maar misschien wenste hij in het diepst van zijn hart dat dit verrukkelijke schepsel minder kwistig was geweest met haar talenten ten overstaan van het publiek.’²⁹ Hortense’s opmerkingen over haar eigen bescheidenheid kunnen binnen deze sociale verwachtingen gekaderd worden.

Het is wel goed op te merken dat *mémoires*, waaruit veel informatie in dit artikel komt, een problematische historische bron zijn; ze worden immers grotendeels geschreven na de feiten en met een oog op het publiekelijk presenteren van een bepaald imago. Hortense schreef haar *Mémoires* tijdens haar ballingschap in Zwitserland³⁰ en beoogde ermee een tegengewicht te bieden aan de deels onterechte geruchtenmolen over de immorele levensstijl van de familie Beauharnais.³¹ Haar moeder had er verschillende minnaars op nagehouden, kritiek geoogst met haar soms

²⁸ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. III, 119, aldaar: ‘car je n’aimais pas à passer pour un auteur, réputation trop brillante pour mon faible talent.’

Ze vertelde ook hoe ze zich in verlegenheid gebracht voelde door het succes van een *romance* gecomponeerd voor de terugkeer van Napoleon tijdens de Honderd Dagen in 1815. Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. III, 11. Daarnaast schetste ze een tafereel dat ze gegeneerd was wanneer haar oudste zoontje haar komt vragen op een avond om voor het gezelschap te zingen en haar mooi stem te laten horen. Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. II, 277.

²⁹ Laquiente ed., *Un hiver à Paris*, 465, aldaar: ‘Jusqu’à quel point était-il fier des succès de sa femme? Sa physionomie toujours si calme ne permettait pas d’en juger d’une manière absolue; peut-être, au fond du coeur, eût-il souhaité que cette créature ravissante fût moins prodigue de ses talents devant le public.’

³⁰ Hortense begon haar *memoires* in 1816 en beëindigde de eerste versie in 1820. Ze bleef de manuscripten echter aanpassen en pas in 1836 werden de eerste twee volumes gepubliceerd. Tijdens haar ballingschap, las ze wel uittreksels voor aan vrienden en kennissen in haar salons in Arenenberg. Zie Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. I, i-x.

³¹ Zie T. Coppens, *Hortense*, 506-7.

extravagante uitgaven en scheidde uiteindelijk van Napoleon omdat zij hem geen troonopvolger kon schenken. Daarom vermeldt Hortense mogelijk weinig van haar moeders negatieve eigenschappen.³²

Hortense leek zich echter initieel te ontpoppen tot het toonbeeld van de Napoleontische vrouw en een gewillige pion in de politieke ambities van de familie Bonaparte. Onder druk van de familie trouwde ze met Louis, de broer van Napoleon. Ze schonk hem drie zonen en het plan was dat de oudste geadopteerd zou worden door Napoleon als troonopvolger. Het werd echter een liefdeloos huwelijk gekleurd door een man die haar op verdenking van overspel voortdurend in het oog hield. Toch volgde ze hem als koningin naar Holland, maar in haar *Mémoires* benadrukte ze verschillende keren dat zij deze politieke positie nooit geambieerd had en het enkel deed uit plichtsbesef.³³ In het moederschap werd haar leven ook geplaagd door tegenslagen. In 1807 verloor ze haar oudste zoon, die toen amper vijf jaar was; en in 1831 zou ook haar tweede overlijden.

In haar *Mémoires* wordt dit levensverhaal uit de doeken gedaan, waarbij ze regelmatig de nadruk legt op haar plichtsbesef en zorgzaamheid als (stief)dochter, (schoon)zus en moeder - dit diende mogelijk om zich te verdedigen tegen onterechte aantijgingen. De details van haar verhalen zijn maar deels verifieerbaar in de *mémoires* van haar entourage en haar briefwisselingen. Zeker wanneer het gaat om het neerschrijven van emotionele ervaringen, is het belangrijk enige historische afstand te bewaren. Hoewel we niet kunnen verifiëren of alle gebeurtenissen die ze beschreef echt zo hebben plaatsgevonden, is het wel een belangrijk document voor de kadering van het uitvoeren en componeren van *romances*.

Romances pasten immers goed binnen het Napoleontische vrouwenbeeld. De *romance* wordt gekenmerkt door een strofische structuur, een grotendeels syllabische melodie met een eenvoudige begeleiding meestal voor harp of pianoforte. Eén van Napoleons generaals, Paul Thiébault, wijdde er in 1813 een essay aan, waarin hij het genre omdoopte tot 'notre chant nationale', omwille van de—volgens hem typisch Franse—combinatie van expressie en gratie.³⁴

³² I T. Coppens, *Hortense*, 506.

³³ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. I, 242-3.

Het is pas na de beslissing in 1810 dat zij en Louis gescheiden zouden gaan leven, dat Hortense zou toegegeven hebben aan de avances van Charles Joseph, graaf Flahaut, die kort haar minnaar werd en wiens zoon ze op de wereld zette in 1811.

³⁴ Thiébault, *Du chant*, vii.

De compositie- en uitvoeringscriteria maakten de *romance* een ideaal vehikel voor het construeren van een beeld van vrouwelijke bescheidenheid. Thiébault omschreef deze zo:

Hoe eenvoudiger het lied, hoe expressiever het moet zijn. Een *romance* moet dus het resultaat zijn van een gelukkige inspiratie ... haar begeleidingen, even eenvoudig als het lied, mogen geen overbodige versieringen bevatten. De manier van zingen van *romances* verdient grote aandacht, alle charme van een *romance* is van generlei waarde als het niet perfect wordt gezongen ... om gevoeld en geproefd te worden, vereist de *romance* een bijzondere instelling van de ziel. Bescheiden en schuchter, ze heeft aanmoediging nodig.³⁵

Hij meende dat vrouwen vaak slaagden hun talenten via dit genre te etaleren omwille van 'hun levendige gevoeligheid, hun fijne en delicate fysiek, en hun over het algemeen actieve en vaak vurige verbeelding.'³⁶ Bovendien paste de *romance* haar hoofdthema's, (ongelukkige) liefde en bezorgdheid, goed binnen het eigentijdse gedachtegoed over de aard en het bestaansrecht van de vrouw. De toen beroemde evolutionist Julien Joséph Virey schreef in zijn *Histoire naturelle du genre humain* (1800-1801) dat 'de vrouw voor niets anders schijnt te bestaan dan een helpende hand te bieden aan de ongelukkige, te leven om de smarten van de mens te kalmeren, te ademen om lief te hebben; het is haar eerste en enige doel, het is de enige wet die haar opgelegd wordt.'³⁷ Dit idee van zorgzaamheid komt expliciet terug in Thiébaults essay, die beweerde dat

³⁵ Ibidem, 53, aldaar: 'plus un chant est simple, plus il doit être expressif. Il faut donc qu'une romance soit le résultat d'une inspiration heureuse ... que ces accompagnements, simple comme le chant, ne comportent guère d'argémens superflus. La manière de chanter les romances mérite une grand attention, tout le charme d'une romance étant nul si elle n'est pas parfaitement ... pour être sentie et goûtée, la romance requiert une disposition particulière de l'ame. Foible et timide, elle a besoin d'être encouragée.'

³⁶ Ibidem, 90-1, aldaar: 'Mais les dames, auxquelles le succès des romances est confié, [...] leur sensibilité vive, leur organisation fine et délicate, leur imagination en général active et souvent ardente, leur ont rendu à cet égard l'emploi du talent facile.'

³⁷ J.J. Virey, *Histoire naturelle du genre humain, ou recherches sur ses principaux fondemens physiques et moraux* (Paris 1800-1801) 307, aldaar: 'la femme semble n'exister que pour offrir un appui secourable au malheureux, ne vivre que pour calmer les peines de l'homme, ne respirer enfin que pour aimer; c'est là sa première et son unique destination; c'est la seule loi qui lui soit imposée.'

de *romance* bedoeld was ‘om tedere of melancholieke indrukken over te brengen, in andere woorden, om met een ontroerend verhaal of door het schilderen van een bedroevend of sentimenteel gevoel [de luisteraar] te raken.’³⁸ Opmerkend dat het fatsoen hem ervan weerhield een gedetailleerde kritiek te schrijven van Hortense’s composities, verkondigde hij wel dat zij het genre geperfectioneerd had.³⁹

Romances als helend middel

Hortense’s *Mémoires* getuigen dat zij hen inderdaad gebruikte om smarten te kalmeren, maar ook die van haarzelf. Hun compositie en uitvoering wordt doorgaans in verband gebracht met gevoelens van rouw om de dood van dierbaren (haar zonen, broer, moeder), maar ook om het mislukken van haar huwelijk en het verlies van haar vaderland na 1815. Dit concept kadert het genre binnen eigentijdse noties over muziek als helend middel.

Dit concept komt duidelijk naar voren in het medische discours uit de tijd, zoals te zien is in de *Encyclopédie méthodique médecine* (1790-1830) - deze publicatie verzamelde en herwerkte alle geneeskundige artikels uit Denis Diderots en Jean le Rond d’Alemberts *Encyclopédie*. Veel artikels vermelden muziek; er wordt zelfs één geheel aan dit onderwerp gewijd.⁴⁰ In deze artikels is de invloed van het achttiende-eeuwse vitalisme, beoefend aan de medische school van Montpellier, duidelijk aanwezig. Aan deze school was de discussie over muziek sterk onder de aandacht gekomen onder invloed van veranderende concepties over het functioneren van lichaam, geest, en ziel.⁴¹ Het oude Hippocratische systeem van de lichaamssappen werd er gecombineerd met het nieuwe idee dat lichaam en geest geregeld werden door vibrerende zenuwen; een te grote of te kleine vibratie of een blokkade zou

³⁸ Thiébauld, *Du chant*, 43, aldaar: ‘[elle est] destiné à rendre des impressions tendres ou mélancholiques, c’est-à-dire, à émouvoir par un récit touchant ou par la peinture d’une affection douloureuse ou sentimentale.’

³⁹ Ibidem, 94.

⁴⁰ ‘Musique’, in F. Vicq-d’Azyr en M. Moreau eds., *Encyclopédie méthodique médecine par une société de médecins* vol. 10 (Parijs 1821) 433-437.

⁴¹ Zie I.J. Sykes “Le corps sonore”. Music and the Auditory Body in France 1780-1830’ in: J. Kennaway ed., *Music and the Nerves, 1700-1900* (Basingstoke 2014) 72-97: 76-9; en E.A. Williams, *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier* (Aldershot 2003).

lichamelijke of geestelijke kwalen veroorzaken. Een groep Montpellier vitalisten geloofden dat er een sterke correlatie was tussen muzikale vibraties en die van het zenuwstelsel; zij veronderstelden dat gezondheidsproblemen opgelost konden worden door naar de juiste klanken en muziek te luisteren.⁴²

Dit gedachtegoed bleef prominent aanwezig in de vroege negentiende eeuw. In 1803 kwam een Franse vertaling uit van de meest prominente werken over het impact van muziek op het lichaam: Joseph Louis Rogers Latijnse verhandeling uit 1758.⁴³ Bovendien werd het gedachtegoed opgenomen in eigentijdse teksten van onder andere Marc-Antoine Petit, hoofdgeneesheer van het hospitaal in Lyon,⁴⁴ en Philippe Pinel, wiens werk rond de categorisatie van de psychopathologie hem het epitheton ‘vader van de moderne psychiatrie’ verleende.⁴⁵ Hoe men dacht dat muziek kon functioneren als therapeutische middel is misschien het duidelijkst in een essay uit 1802 van Jean-Charles Desessartz, professor in de chemie en geneeskunde in Parijs:

Aangezien de zenuwen het beginsel zijn van de beweging van vaste materie, en bijgevolg van de werking van deze laatste op vloeistoffen, moeten wij aannemen dat zij, bewogen, geschud, geagiteerd, hun toestand meedelen aan de delen die zij doordringen; [...]. Muziek, door de zenuwen het leven terug te geven, dat in bepaalde ziekten is opgeschort [of] verstikt, herstelt de bloedvaten en ingewanden in hun vitaliteitsfuncties.⁴⁶

Omwille van de manier waarop de fysieke en mentale gesteldheid van de mens werden gedacht samen te hangen, ging men ervan uit dat muziek dus

⁴² Sykes, “‘Le corps sonore’”, 73-5; en C. Raz, ‘Operatic Fantasies in Early Nineteenth-Century Psychiatry’ in: D. Trippett and B. Walton eds., *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination* (Cambridge 2019) 63-83.

⁴³ E. Sainte-Marie, *Traité des effets de la musique sur le corps humain* (Parijs 1803).

⁴⁴ M.A. Petit, *Essai sur la médecine du coeur* (Lyon 1806).

⁴⁵ Zie D.J. Rothman, S. Marcus, en S.A. Kiceluk eds, *Medicine and Western Civilization* (New Brunswick, NJ 1995) 166.

⁴⁶ J.C. Desessartz, *Réflexions sur la musique considérée comme moyen curative* (Paris 1802) 19-20, aldaar: ‘Les nerfs étant le principe du mouvement des solides, et par conséquent de l’action de ceux-ci sur les fluides, on doit concevoir qu’étant émus, ébranlés, agités, ils communiquent leur état aux parties qu’ils pénètrent; [...] La musique, en rendant aux nerfs leur vie, qui, dans certaines maladies, est suspendue, étouffée, rend les vaisseaux, les viscères aux fonctions de la vitalité.’

op beide vlakken een helende werking kon hebben.

Muziek als helend middel werd zowel in de medische als de muzikale literatuur vaak in verband gebracht met de notie van melancholie. Thiébault noemde melancholie als één van de basisemoties in de *romance*,⁴⁷ en Hortense componeerde stukken met deze titel. Deze bezingen een protagonist geplaagd door mooie en tegelijk trieste herinneringen, die het leven ziet voorbijglijden en verlangt naar de dood.⁴⁸ Melancholie werd als term gebruikt voor uiteenlopende fenomeen, van een lichte neerslachtigheid, vaak aangeduid als ‘douce mélancholie’, tot een levensbedreigende geestelijke aandoening die tot zelfmoord kon leiden.⁴⁹ Talloze gebeurtenissen konden in melancholie resulteren: verlies, onbeantwoorde liefde, angstaanjagende gebeurtenissen—dit laatste was volgens Pinel een veelvoorkomende oorzaak bij vrouwen.⁵⁰ Opmerkelijk is ook een omschrijving in de *Encyclopédie méthodique* van wat een belangrijke situatie bij vrouwen geacht werd: een goed-opgeleide vrouw die zich in een gedwongen huwelijk onder druk gezet voelt door de plicht de schoonfamilie te behagen, de kinderen te verzorgen en om te gaan met een agressief en achterdochtige man - hierbij zijn er parallellen te trekken met Hortense’s ervaringen in het huwelijk met Louis en de relatie met haar schoonfamilie.⁵¹ Tussen een hele lijst mogelijke geneeswijzen voor melancholie in de *Encyclopédie méthodique* wordt ook muziek genoemd als ‘één van de meest gunstige middelen.’⁵² Vervolgens citeert het een essay over harmonie waarin de auteur beweerde dat muziek ‘pijnen betovert en droefheid opschort [...]. Zij alleen kent de wegen van het hart; zij alleen doet onstuimige smarten inslapen, donkere zorgen verdwijnen, en de wolken van donkere melancholie opklaren.’⁵³ Dit artikel toont de kruisbestuiving tussen

⁴⁷ Thiébault, *Du chant*, 43-4.

⁴⁸ Zie ‘Chant no. 11: “La mélancholie”’, in: [H. de Beauharnais], *Romances mises en musique par S.M.L.R.H.* (s.p. s.d.) [26].

⁴⁹ ‘Mélancholie’ in: [F. Vicq-d’Azyr en M. Moreau eds.], *Encyclopédie méthodique médecine par une société de médecins* vol. 9 (Paris 1816), 589-99.

⁵⁰ Ibidem, 599.

⁵¹ Ibidem, 590.

⁵² In de vroege negentiende eeuw werden er doorgaans geen systematiek van geneeswijzen omschreven voor geestelijke aandoeningen, maar werd er benadrukt dat het van belang was de individuele noden van een patiënt in acht te nemen.

⁵³ ‘Mélancholie’, 596, aldaar: ‘elle enchanta les maux & suspendit la douleur; mais sa puissance salutaire fut toujours plus marquée encore sur les douleurs profondes de l’esprit. Seule, elle connoit les chemins du coeur; seule, elle fait endormir les chagrins

muzikaal en medisch gedachtegoed.

Deze kruisbestuiving is ook te vinden in Hortense's *Mémoires*, vooral wanneer ze reflecteerde hoe muziek haar hielp bij het verwerken van het overlijden van haar oudste zoon op vijfjarige leeftijd in 1807. In één van de herinneringen beschreef ze hoe ze zich fysiek en mentaal gebroken voelde na het overlijden, een toestand die kort onderbroken werd bij het horen van een jachthoorn: "De nieuwe ontroering die [de jachthoorngeluiden] teweegbrachten, ontspande mijn zenuwen; overvloedige tranen vloeiden uit mijn ogen; mijn gevoelens schenen herboren te zijn, maar tegelijkertijd wat een bittere pijn drong mijn ziel binnen!"⁵⁴ Even later vermeldde ze verrast: 'Ik ben ervan overtuigd dat enkel muziek mij in mijn natuurlijke staat had kunnen herstellen, maar wie zou aan zo'n remedie gedacht hebben?'⁵⁵ Opvallend is vooral de verwijzing naar het impact van muziek op de zenuwen - ideeën die centraal stonden in het vitalisme. Dit is ook een element in een herinnering die gekoppeld wordt aan het horen van één van haar *romances*: 'Ik weet niet of het ergernis, verlegenheid of het effect van de muziek op mijn zenuwen was, maar er vloeiden weer tranen uit mijn ogen.'⁵⁶

Ook de arts die Hortense behandelde toen ze in een kuuroord in de Pyreneeën herstelde van het verlies, beschreef in een brief hoe Hortense bij het zingen van *romances* haar tranen liet vloeien en stilaan haar 'moed en sereniteit' herwon.⁵⁷ Omwille van hun nadruk op eenvoud en het direct communiceren van sentiment eigenden zich *romances* dus goed binnen het gedachtegoed rond muzikale therapieën. Daarin werd immers regelmatig benadrukt dat natuurlijke melodieën met een eenvoudige begeleiding het best werkten. Het was ook de muziek die van belang was in het proces, eerder dan de tekst. In een andere brief vermeldde de arts immers dat Hortense helemaal

importuns, assoupir les noirs soucis, éclaircir les nuages de la sombre mélancholie.

Geciteerd uit J.B.L. Gresset, *Discours sur l'harmonie* (Paris, 1737) 19.

⁵⁴ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. I, 292, aldaar: 'L'émotion nouvelle qu'ils me causent parvient à détendre mes nerfs; des larmes abondantes coulent de mes yeux; mes sentiments semblent renaître, mais en même temps quelle douleur amère entre dans mon âme!'

⁵⁵ Ibidem, aldaar: 'Je suis convaincue que la musique seule aurait pu me rendre à mon état naturel, mais qui aurait songé à un pareil remède?'

⁵⁶ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. II, 92, aldaar: 'J'ignore si c'est la contrariété, l'embarras ou l'action de cette musique sur mes nerfs, mais d'abondantes larmes coulèrent encore de mes yeux.'

⁵⁷ Brief van Joseph Labbat, gedateerd 9 juli 1807. R. Ritter ed., *La Reine Hortense à Canterets, juin-août 1807. Lettres du Dr Joseph Labbat, médecin de la Reine* (Parijs 1968) 13.

overstuur was geraakt van een monoloog door de bekende acteur François-Joseph Talma waarin het personage zijn smart uitte omdat hij denkt dat zijn zoon is overleden. De arts voelde zich bijgevolg genoodzaakt Talma te adviseren de koningin met rust te laten en in de toekomst vrolijke stukken te spelen.⁵⁸

***Romances* tussen militarisme en sentimentaliteit**

Naast de mogelijke therapeutische effecten, construeerde Hortense in haar *Mémoires* ook een beeld waarbinnen de *romance* gebruikt werd als een kanaal om emoties van liefde en bezorgdheid uit te drukken in een oorlogscontext. Schrijvend over een militaire campagne waarin haar broer Eugène de Beauharnais betrokken zou zijn, merkte ze op: ‘Het is altijd delicaat om een soldaat voorzichtigheid aan te bevelen. Om mezelf te laten horen, componeerde ik af en toe *romances* en stuurde Eugene mijn moraal in gezang.’⁵⁹ Het album van 12 *romances* opgedragen aan Eugène bevat inderdaad een stuk getiteld ‘Conseil à mon frère.’ Het thematiseert de tweestrijd tussen haar publieke trots voor zijn dapperheid en haar private angst voor zijn veiligheid:

Des guerriers le plus vaillant,
Des Français le plus brillant
Au cri de l'honneur fidèle
Vole où le danger l'appelle;

Moi tremblante pour ses jours
Je lui répète sans cesse

‘Souviens-toi de ma tendresse
Es trop aimé pour t'exposer toujours.’

Tes succès et ta valeur

De dapperste van de krijgers
De briljantste van de Fransen
Wanneer trouwe eer hem roept
Vliegt hij waar het gevaar hem
roept;
Ik, bevend voor zijn dagen,
Herhaal voor hem
onophoudelijk
‘Onthoud mijn tederheid,
Je bent te geliefd om je altijd
bloot te geven.’

Jouw succes en je trots

⁵⁸ Brief van Joseph Labbat, gedateerd 31 juli 1807. R. Ritter ed., *La Reine Hortense à Caunterets*, 23.

⁵⁹ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. II, 160, aldaar: ‘Il est toujours délicat de recommander la prudence à un militaire. Pour me faire écouter, je composais des romances de circonstance et j'envoyais à Eugène ma morale en chansons.’

Font ma gloire et mon malheur
Ils ont pour toi tant de charmes

Que je dois cacher mes larmes;

Mais tremblante pour tes jours
Je te répète sans cesse

'Souviens-toi de ma tendresse
Es trop aimé pour t'exposer toujours.'

Je sais trop qu'un chevalier
A l'honneur est tout entier

Qu'il n'a qu'un besoin, la gloire,

Qu'un seul désir, la victoire;

Je le sais, mais pour tes jours

Je tremble et redis sans cesse
'Souviens-toi de ma tendresse
Es trop aimé pour t'exposer toujours.'⁶⁰

Zijn mijn glorie en mijn verdriet
Ze hebben voor jou zoveel
charmes

Dat ik mijn tranen moet
verbergen.

Maar, bevend voor jouw dagen,
Herhaal ik voor jou
onophoudelijk

'Onthoud mijn tederheid,
Je bent te geliefd om je altijd
bloot te geven.'

Ik weet best dat een ridder
Zich volledig overlevert aan de
eer

Hij heeft maar één behoefte,
glorie

Maar één verlangen, de
overwinning

Ik weet het, maar voor jouw
dagen,

Beef ik en herhaal onophoudelijk
'Onthoud mijn tederheid,
Je bent te geliefd om je altijd
bloot te geven.'

De tekst creëert een duidelijk tweedeling tussen de (soms tot tranen toe) bezorgde vrouw, en de 'dappere' man die enkel aan de glorie en overwinning denkt. De muziek zorgt echter voor een versmelting van beide elementen. Hoewel de drielige maatsoort zich niet leent tot marcheren, gebruikte Hortense wel typische militaire topoi om de eerste vier verzen van elke strofe op muziek te zetten; deze beschrijven ook telkens het beeld van de heldhaftige militair. De melodie bevat verschillende gepunteerde ritmes - kenmerkend voor marsmuziek - en wordt begeleid met blokakkoorden die steeds met een *fp* de eerste tel van de maat benadrukken. De muzikale zetting van de volgende twee verzen is lyrischer van karakter: we moduleren kort naar een mineur toonsoort en de begeleiding is zacht en legato. Deze muziek past bij de wissel naar het perspectief van de vrouw die haar gevoelens

⁶⁰ H. de Beauharnais, *Douze romances mises en musique et dédiées au prince Eugène par sa soeur* (s.l.n.d.) [65].

Vertrekkend voor Syrië
De jonge en mooie man uit
Dunois

kwam Maria bidden
Zijn wapenfeiten te zegenen.
'Maak, onsterfelijke koningin,'

Lui dit-il en partant,
'Qu'aimé de la plus belle,

Je sois le plus vaillant.'⁶¹

Zegt hij haar vertrekkend
'Dat geliefd door de mooiste
vrouw

Ik de meest dappere zal zijn.'



Afb. 3: Hortense de Beauharnais, 'Partant pour la Syrie'. Fondation Napoléon. Bibliothèque Martial-Lapeyre.

De muziek combineert opnieuw een eerste deel met militaire topoi met een meer lyrisch middenstuk over een dominant pedaal, waar de directe rede begint. Dat mondt uit in een einde dat het strijdvaardige aan het sentimentele koppelt. Het stuk is geschreven in een tweedelige maatsoort, wat het meer geschikt maakt dan 'Conseil à mon frère' om als informele nationale hymne te dienen in het Tweede Keizerrijk aangezien erop gemarcheerd kan worden. De grote populariteit van Hortense's *romances* al tijdens de Napoleontische periode is mogelijk te verklaren door de manier waarop zij de complexe gevoelswereld van individuen in een oorlogscontext thematiseren.⁶² Naast de

⁶¹ 'Chant no. 1: 'Le beau dunois', in: [H. de Beauharnais], *Romances mises en musique par S.M.L.R.H.* (s.l.n.d.) [6].

⁶² Naast Hortense's *Mémoires*, wordt hun populariteit ook beschreven in verschillende

bovengenoemde, zijn er ook stukken waarin een moeder afscheid neemt van haar zoon, een achtergebleven vrouw vraagt om herinnerd te worden door een man die ten strijde trekt, soldaten die verlangen naar het vaderland en hun geliefden, enzovoort. Het was immers niet altijd vanzelfsprekend om gevoelens te uiten in deze periode. Anne Vincent-Buffault betoogt in haar geschiedenis van de traan dat rond 1800 het uiten van emoties, vooral het wenen, alsmear meer gezien werd als een typisch vrouwelijk kenmerk, en gebrek aan mannelijkheid - een verandering ten opzichte van de achttiende-eeuwse sentimentele cultuur.⁶³ Toch onthult de correspondentie van de familie Bonaparte dat emotionaliteit niet altijd geapprecieerd werd. Na de dood van Hortense's oudste zoon in 1807, wees Napoleon zijn vrouw en stiefdochter erop dat ondanks de legitimiteit van hun verdriet, het grenzen moet hebben en ze rationeel en moedig moeten zijn.⁶⁴ Het componeren en uitvoeren van sentimentele teksten over onderwerpen zoals bezorgdheid en rouw creëerde een kanaal om zulke emoties te uiten. Bovendien kon dit gebeuren in het aanvaardbare kader van het musiceren in het salon en in de huiselijke kring.

Van melancholie naar nostalgie

Terwijl Hortense's *romances* aanvankelijk voornamelijk in manuscriptvorm schijnen gecirculeerd te hebben, begon ze deze ook te publiceren vanaf 1813.⁶⁵ Haar *romance* albums waren kostbare uitgaves waarbij elke *romance* vaak van een illustratie voorzien was en het geheel in kostbaar leer met bladgoud gebonden. Opschriften documenteren dat zij doorheen de jaren 1810 en 1820 dienden als geschenken voor families die belangrijk waren geweest tijdens

briefwisselingen. Joséphine vermeldde bijvoorbeeld dat 'Le beau Dunois' overal in Zwitserland gezongen werd in een brief aan haar dochter vanuit Genève, gedateerd 1810. *Lettres de Napoléon à Joséphine, pendant la première campagne d'Italie, le Consulat et l'Empire, et lettres de Joséphine à Napoléon et à sa fille* vol. I (Parijs 1833) 335.

Zie ook [L. Junot], *Mémoires de madame la duchesse d'Abrantes ou Souvenirs historiques sur Napoléon* vol. 10 (Parijs 1831) 101.

⁶³ A. Vincent-Buffault, 'Constitution des rôles masculins et féminins au XIXe siècle: la voie des larmes', *Annales: Histoire, Sciences, Sociales* 42/4 (1987), 925-54: 926.

⁶⁴ Zie de briefwisseling tussen Napoleon, Joséphine and Hortense van mei tot juli 1807 in *Lettres de Napoléon à Joséphine*, 321-329.

⁶⁵ Zie Baumann, 'Die Musiksammlung', 135-6.

Napoleons regime. Ze werden geschonken aan figuren uit haar entourage, zoals muzikleraar Carbonel, maar ook politiek invloedrijke individuen, zoals Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord. Deze laatste was een politicus die erin was geslaagd alle overheidswissels van het *ancien régime* tot de jaren 1830 te doorstaan, en zich bovendien belangrijke posities aan te meten. Hij was Napoleons minister van Buitenlandse Zaken geweest en in de jaren 1830 de Franse ambassadeur voor het Verenigde Koninkrijk.



Afb. 4: Illustratie bij 'Conseil pour mon frère'. Badische Landesbibliothek.

De volumes kunnen gezien worden als onderdeel van een cultuur waarin de herinneringen aan het Napoleontische Keizerrijk levendig werden gehouden. Hortense's landgoed in Arenenberg werd ingericht als een soort Napoleontisch museum. De schrijver Alexandre Dumas père bezocht het in 1832 en tijdens een rondleiding kreeg hij verschillende objecten die aan Napoleon hadden toebehoord te zien waaronder liefdesbrieven aan Joséphine, hun huwelijksring en een riem die hij op veldtocht had gedragen.⁶⁶ Bovendien creëerde Hortense een soort replica van het Napoleontische hofleven, waarin deze vervlogen tijd herbeleefd kon worden. Ze liet verschillende kamers inrichten naar het evenbeeld van het ouderlijk

⁶⁶ Coppens, *Hortense*, 547.

buitenverblijf in Malmaison. Ze voerde ook geregeld haar *romances* uit - waarbij 'Partant pour la Syrie' vaak tot het laatst werd gehouden; ze gebruikte daarbij soms haar moeders pianoforte.⁶⁷

Zulke uitvoeringen konden aanleiding geven tot nostalgische herinneringen. Dumas herinnerde bijvoorbeeld hoe zijn zus hem als vijfjarige jongen één van Hortense's *romances* had voorgezongen, 'Ne m'oubliez pas', en begon het vervolgens luidkeels te zingen.⁶⁸ Het uitvoeren van muziek, en specifiek Hortense's *romances*, creëerde zo verbindingen met praktijken en geluidswerelden uit het verleden en voedde een nostalgisch verlangen naar het Napoleontische Keizerrijk, waarbij verleden en heden in elkaar konden overvloeien. Het is geen toeval dat muziek een belangrijke rol speelde, het werd immers gezien als een gevaar voor het ontwikkelen van levensbedreigende nostalgie. De stap van melancholie naar nostalgie was niet ver: de *Encyclopédie méthodique* beschreef nostalgie als een soort melancholie, maar gefixeerd op de plaats van herkomst.⁶⁹ Zoals Thomas Dodman betoogt in zijn historisch onderzoek naar negentiende-eeuwse nostalgie, was het in de decennia na de Napoleontische oorlogen dat de betekenis van deze term geleidelijk verschoof van een verlangen naar een verloren plek naar een verleden - vooral onder invloed van de nostalgie epidemie onder Napoleontische militairen die zich plots van hun bestaansreden beroofd zagen.⁷⁰ Nostalgie hoefde echter niet altijd dodelijk te zijn. Svetlana Boym argumenteert dat nostalgie zoals voortgezet in het Bonapartisme zowel een blik achteruit als een vooruit werpt.⁷¹ Het voedde het verlangen voor het recreëren van het Napoleontische Keizerrijk en slaagde er uiteindelijk in een telg van de familie Bonaparte terug op de troon te krijgen. Hoewel ze aangeeft dat de vroeg-negentiende-eeuwse romantici nog geen politici waren, werd het

⁶⁷ Coppens, *Hortense*, 507 en 514.

⁶⁸ Ibidem, 548.

⁶⁹ 'Nostalgie', in: *Encyclopédie méthodique* vol. 10, 661-665.

Omwille van hun andere constitutie werden vrouwen in die tijd minder in staat geacht om aan nostalgie te lijden omdat ze zich minder hechtten aan een plaats. Zie 'Nostalgie', 663. Zie ook T. Dodman, *What Nostalgia Was: War, Empire, and the Time of a Deadly Emotion* (Chicago 2018) 117.

⁷⁰ Dodman, *What Nostalgia Was*, 118-122. Peter Fritzsche argumenteert dat ook het emigreren van de aristocratie na de Franse Revolutie van 1789 bijdroeg aan deze verschuiving. In zijn studie gebruikt hij melancholie en nostalgie vaak als synoniemen. P. Fritzsche, 'Strangers', in: *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History* (Cambridge, MA 2004), 55-91.

⁷¹ S. Boym, *The Future of Nostalgia* (New York 2001) 11-13.

gevoel later wel gekaapt voor politieke doeleinden - het werd een kernkarakteristiek van het Tweede Keizerrijk waarover Hortense's zoon als Napoleon III zou regeren tussen 1852 en 1870.⁷² In de jaren die voorafgingen aan zijn verkiezing tot president in 1848, liet hij verschillende van haar *romances* publiceren en verspreiden binnen zijn cirkel.⁷³ Van belang was de emotionele directheid van dit genre; dit maakte het immers mogelijk om een publiek te vervoeren en mee te nemen in zijn Bonapartistisch verhaal. Doordat hij haar nostalgische project voortzette, kunnen we dus beargumenteren dat Hortense's *romances* weldegelijk een rol hebben gespeeld in de politieke gebeurtenissen in negentiende-eeuws Frankrijk.

⁷² Boym, *The Future of Nostalgia*, 14.

⁷³ Bauman, "Die Musiksammlung," 117.