

“Eigen taal is eigen kunst”

Het vergeten verleden van de Nederlandstalige opera

Marjolein Streevelaar

Inleiding

Met leuzen als ‘Eigen taal is eigen kunst’, ‘In Nederland Nederlands!’, ‘Nederlandse Opera: Een Recht van bestaan!’ of ‘Eigen kunst is eigen leven!’ – hebben directeuren van de Nederlandse operagezelschappen, in de voor ons nationale culturele bewustzijn belangrijke periode van 1880 tot 1914, in seizoenbrochures getracht de Nederlandse operaliefhebber te winnen voor hun ondernemingen. Een ‘Nederlands operagezelschap’ was toen een ensemble bestaande uit Nederlandstalige zangers, uitvoeringen verzorgend in de Nederlandse taal: dat wil zeggen dat – afgezien van de schaarse uitvoeringen van het zeer geringe aantal oorspronkelijk Nederlandstalige werken – het internationale operarepertoire uitgevoerd werd in een Nederlandse vertaling. Dit verschijnsel was internationaal een vanzelfsprekendheid in een tijd waarin ieder operagezelschap principieel uitsluitend optrad in de landstaal van het ensemble, ongeacht het land waar het betreffende gezelschap geëngageerd was.¹

In het algemeen zijn het politieke omstandigheden, de heersende mode en gevoelens van nationaal bewustzijn die de keuze van theaterdirecties en invloedrijke mecenasen beïnvloedden om aan hun schouwburg een nationaal dan wel een buitenlands gezelschap te engageren. Rondreizende Franse en Italiaanse, later ook Duitse operatroepen beheersten sinds de zeventiende tot aan de negentiende eeuw de Europese operawereld. In de negentiende eeuw veranderde dit beeld als gevolg van de zich wijzigende status van de gehele theater- en uitgaanscultuur, waardoor opera voor een breder publiek toegankelijk werd. In de ‘operalanden’ met een belangrijk oorspronkelijk operarepertoire in de eigen landstaal – Italië, Frankrijk, Duitsland – kregen gezelschappen van de eigen nationaliteit steeds meer de overhand. Het nationale repertoire diende hierbij als basis, waarop het in vertalingen uitgevoerde buitenlandse repertoire een aanvulling vormde. In landen zonder eigen operarepertoire ontstond een geheel andere situatie. Hier bleef men afhankelijk van buitenlandse operagezelschappen. Opera in de eigen taal werd vrijwel onmogelijk door het ontbreken van nationale ensembles.

Pas op de drempel van de twintigste eeuw – wanneer ook op het gebied van operaregie, dramaturgie en uitvoeringspraktijk veel verandert – gaat het vraagstuk of men een buitenlandse opera eventueel in de oorspronkelijke taal zou moeten uitvoeren internationaal een rol spelen.

In dit artikel wordt het probleem van de taalkeuze bij opera-uitvoeringen in Nederland geplaatst in een internationaal kader. Centraal zullen de omstandigheden en overwegingen staan die sedert het einde van de achttiende eeuw ten

grondslag hebben gelegen aan de keuze voor in het Nederlands vertaalde uitvoeringen van het internationale operarepertoire – hetzij als motivatie voor de oprichting van een Nederlands operagezelschap, hetzij als bewuste keuze voor opera-uitvoeringen in het Nederlands in een tijd, waarin inmiddels veel opera-ensemble's het voor hen buitenlandse repertoire in de oorspronkelijke taal opvoerden – of juist voor uitvoeringen in de oorspronkelijke taal.

Beknopt overzicht van de geschiedenis van de operagezelschappen in Nederland

In de Nederlandse operageschiedenis speelde de keuze voor een Nederlands- of anderstalig operagezelschap vanaf het einde van de zeventiende tot aan het einde van de negentiende eeuw een belangrijke rol. Hoewel het eerste structurele Nederlandse operagezelschap pas in 1886 werd gevestigd, vonden te Amsterdam in de late zeventiende eeuw en gedurende de periode van 1774 tot 1841 regelmatig Nederlandstalige opera-opvoeringen plaats. Buitenlandse gezelschappen domineerden onze operacultuur echter tot ver in de negentiende eeuw. De Nederlandse operaliefhebber kon bijvoorbeeld in 1863 in Den Haag bij het Théâtre Royal Français *Le Trouvère* beluisteren, in Amsterdam bij de Italiaanse Opera *Il Trovatore*, terwijl in Rotterdam *Der Troubadour* bij de Duitse Opera op het programma stond. Opera in de Nederlandse taal bleef een zeldzaamheid en pas na 1886 klonk Verdi's populaire opera ook als *De Troubadour*. Voorstanders van Nederlandstalige opera hebben zich voortdurend moeten verzetten tegen de heerschappij van de buitenlandse ensembles en de daardoor beïnvloede smaak en voorkeuren van het publiek.

Eerst tegen het einde van de negentiende eeuw krijgt deze discussie een andere inhoud: van verschillende kanten wordt voorgesteld om een Nederlands operagezelschap alle opera's in de oorspronkelijke versie te laten uitvoeren. Vanaf dat moment speelt de vertaalproblematiek zich hier te lande af tussen de voorstanders van uitvoeringen van het gehele operarepertoire in de oorspronkelijke taal en voorstanders van een Nederlandstalige Opera. Onder invloed van tijdsomstandigheden, de politieke situatie en oplevingen van chauvinistische gevoelens blijft de motivatie voor een Nederlandstalig gezelschap nog tot het einde van de jaren '20 zo sterk, dat bijna veertig jaar lang vrijwel continu de een of andere Nederlandse Opera gedurende een of meerdere seizoenen bestaat. Onder de vurige voorstanders van een Nederlandstalige Opera zijn typische vertegenwoordigers van het negentiende-eeuwse verschijnsel, dat door Jan Bank 'cultureel nationalisme' wordt genoemd.² Na 1945 wordt echter duidelijk, dat de 'authentici', die zich tegen het vertalen teweerstellen, de discussie hebben gewonnen: de opera in Nederlandse vertaling verdwijnt letterlijk van het podium. Inmiddels is het ruim zestig jaar geleden, dat het operarepertoire door een Nederlands gezelschap structureel in vertaling werd uitgevoerd. Het verschijnsel opera in Nederlandse vertaling behoort tot een grijs, zo niet vergeten verleden.³

Operavertalingen als internationaal probleem

Het probleem betreffende operavertalingen is wijd verbreid en al zo oud als de opera zelf. Overal waar sinds de zeventiende eeuw opera's werden uitgevoerd – behalve aanvankelijk in Italië, de bakermat van de opera – stond men voor het probleem van de verstaanbaarheid van de vreemde taal en werden al snel in ieder geval de grootste stukken tekst vertaald, terwijl de aria's veelal in de oorspronkelijke taal werden gezongen.⁴ Deze praktijk deed de eerste discussies tussen voor- en tegenstanders van vertalingen ontbranden.

Terwijl aan het begin van de twintigste eeuw in de zogenaamde 'operalanden' al meer dan een eeuw operavertalingen werden gemaakt, was het verschijnsel voor de met buitenlandse gezelschappen vertrouwde landen als Engeland en Nederland vrij nieuw. De vertaalproblematiek werd tot wetenschappelijk strijdpunt tussen musici, musicologen en taalkundigen, die hun standpunten uiteenzetten in de verschillende muziekwetenschappelijke tijdschriften.⁵

De strijd in Engeland voor een eigen nationale opera, die daar pas in 1918 met de Old Vic als voorloper van The English National Opera enigszins vaste structuur krijgt, geeft Sigmund Spaeth aanleiding om fel uit te halen naar de orthodoxe voorstanders van Engelse vertalingen: "From the educational point of view, therefore, English versions of vocal music are desirable. Why cannot the hysterical propagandists of 'Opera in English' be satisfied with this verdict instead of insisting upon their artistic value as well?"⁶ In 1923 houdt Robert Radford juist een pleidooi vóór Engelstalige opera. Hij verzet zich fel tegen de dominante, negatieve opinie in 'snobistische kringen' ten aanzien van kunstproductie van eigen bodem. De strijd wordt nog in 1932 volop gestreden wanneer in *Music & Letters* gezocht wordt naar verklaringen voor het voortdurende mislukken van pogingen om een Engelstalige operatraditie van de grond te krijgen. De argumentatie vertoont opvallend veel overeenkomsten met de Nederlandse situatie in de eerste helft van deze eeuw. De Engelse taal is, net als de Nederlandse, eeuwenlang geacht ongeschikt voor de zangkunst te zijn; buitenlandse operagezelschappen domineerden de operacultuur; net als in Nederland ontstond in Engeland een belangrijke concertpraktijk die de zangsolisten meer te bieden had dan de opera en ook in Engeland zijn débâcles bij de operaondernemingen toe te schrijven aan het ontbreken van structurele subsidiëring.⁷

Ondanks alle weerstand en problemen blijkt in Groot-Brittannië na 1945 de Engelstalige opera nog voldoende levensvatbaar. Een vertaler als Humphrey Procter-Gregg ziet zich geconfronteerd met de bestaande problemen binnen de vertaalpraktijk, maar neemt een pragmatisch standpunt in ten aanzien van de noodzaak van het vertalen. "We probably all admit at the outset that most [vocal] works sound better in their original text, that Italian is the most operatic of all languages, and that English is one of the least."⁸ Nederland staat blijkbaar niet alleen in de taalproblematiek met betrekking tot de uitvoering van vocale werken. Zelfs in Duitsland, waar toch, gezien de tradities op vocaal gebied en de op grote schaal toegepaste vertalingen van het operarepertoire, geen problemen bestaan ten aanzien van het zingen in de eigen taal, worden de problemen

onderkend omtrent het vertalen van opera's. Kurt Honolka, verantwoordelijk voor diverse hedendaagse Duitse operavertalingen, is van mening, dat het vreselijke 'operndeutsch'⁹ van de oude vertalingen allang niet meer nodig is en dat het voor de gemiddelde operabezoeker van groot belang is de buitenlandse werken in goede vertalingen aangeboden te krijgen. Al blijft het een kwestie van compromissen: "Immer wird der Opernübersetzer bestenfalls zweitbesten Kompromiss liefern, immer wird er sich dem spöttisch-weisen Wortspiel der Italiener – alle Nationen stehen schliesslich vor den gleichen (...) Problemen – ausgeliefert finden, wonach der Übersetzer ein Verräter ist: 'Traduttore – Traditore'."¹⁰

Een Nederlandstalige Opera? Pro's en contra's

1 *De periode tot 1886*

De geschiedenis van de Nederlandse, in de zin van Nederlandstalige, opera speelt zich vrijwel uitsluitend af binnen Amsterdam. Omstreeks 1680 gaat het hier, parallel aan de ontwikkelingen in andere Europese steden, tot de mogelijkheden behoren om de opera's ten gehore te brengen in een vertaling in de eigen landstaal door een nationaal gezelschap. Onder de voorstanders van Nederlandstalige opera zijn dichters als Govert Bidloo en Thomas Arendsz, die een actieve bijdrage leveren in de strijd voor de Nederlandse opera door hun vertalingen en bewerkingen van Franse en Italiaanse opera's.¹¹ De laatste wendt zich tot het Amsterdamse stadsbestuur met het verzoek een Hollands opera-ensemble te engageren aan de schouwburg. Hij geeft onder meer aan, dat de Nederlandse taal zich uitstekend leent voor de opera en dat het beter is Nederlanders te engageren dan het zoveelste buitenlandse ensemble.¹² Gedurende de zeventiende en de achttiende eeuw komt echter nog geen levensvatbare Nederlandstalige opera-onderneming tot stand.

Van 1774 tot 1800 maakt de toenmalig muzikaal leider van de Amsterdamse schouwburg, Bartholomeus Ruloffs, zich sterk voor uitvoeringen in de Nederlandse taal. Een enorme achterstand op operagebied moet in deze tijd worden ingehaald. Van professioneel opgeleide zangers is nog geen sprake en acteurs vervullen veelal de operarollen. Het actuele buitenlandse repertoire, waaronder Mozarts opera's, verschijnt in Nederlandse vertaling, vaak van de hand van Ruloffs zelf.¹³ Tot 1841 vinden ondanks moeizame omstandigheden toch nog regelmatig Nederlandstalige opera-uitvoeringen plaats. Scheurleer ziet als een van de belangrijkste oorzaken voor het mislukken van de Nederlandstalige opera in die periode het gebrek aan motivatie en aan goed opgeleide solisten: "Nooit werd het nationaliteits-bewustzijn sterk genoeg om eensgezind er krachtig naar te streven al het vreemde in het Nederlandsch bijeen te brengen."¹⁴

Een vurig voorstander van de Nederlandse opera was Mr. Jacob van Lennep, een van de commissarissen van de Amsterdamse schouwburg: Van Lennep vervaardigde een aantal operalibretti, onder meer ten behoeve van de door hem hooggeschatte maar nog onbekende componist J.B. van Bree. Een eerste resultaat van deze samenwerking was de opera *Saffo*, die op 22 maart 1834 in Amsterdam in première ging. Reeser ziet dit werk als de eerste eigenlijke Neder-

landse opera: “Van Bree heeft aan het libretto van Jacob van Lennep – een oorspronkelijk zangspel in vijf bedrijven – een muzikale uitbeelding gegeven die zich verre verhef boven alles wat in ons land aan operamuziek was voortgebracht.”¹⁵ Verder bleef de oogst van oorspronkelijke Nederlandse opera’s zeer beperkt, terwijl wel steeds nieuwe Nederlandstalige bewerkingen van het internationale repertoire werden vervaardigd zoals *Het Vrijshot* (Webers *Freischütz*), *Willem Tell* en *De Barbier van Sevilla* van Rossini, *De witte burchtvrouw* (*La dame blanche* van Boieldieu) en *Het sprakeloze meisje van Portici* (Aubers *La Muette de Portici*). De acteur en zanger Theodoor Majofski verzorgde een groot aantal van deze vertalingen. Het seizoen 1840-1841 is voorlopig het laatste waarin nog sprake is van Nederlandse opera-uitvoeringen in de Amsterdamse schouwburg. Het duurt tot aan de oprichting van de Hollandsche Opera in 1886 voordat er weer sprake is van een Nederlandstalig gezelschap.

Interessant zijn de pogingen die de *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* in de jaren '50 ondernam tot vestiging van een Nederlandse opera. In 1850 wordt door de afdeling Den Haag, blijkbaar direct of indirect hiertoe aangespoord vanuit koninklijke kringen, in dit kader een voorstel ingediend: “In hoeverre kan de Maatschappij zich vereenigen met het door Z.M. de Koning aan den dag gelegd voornemen – de daarstelling van eene nationale opera bevorderlijk te zijn.”¹⁶ De werkelijke motivatie achter dit idee was de behoefte aan een gegronde reden om de Franse Opera te kunnen ontslaan, die voor de Koninklijke Schouwburg, sedert 1841 eigendom van de Nederlandse koning, veel te duur was geworden.¹⁷ De Algemene Vergadering laat een onderzoek instellen, dat echter behalve een rapport geen gevolgen heeft. Wel verschijnt in *Caecilia* een artikel, waarin de halfzachte houding van de Maatschappij ter discussie wordt gesteld en deze dringend wordt verzocht tot concrete daden te komen in het belang van een Nederlandse opera-onderneming. De tendens in dit betoog is kenmerkend voor de toenmalige opvattingen:

“Nederland heeft Dichters, Componisten, Zangers en Instrumentalisten; de bouwstof is dus daar; men behoeft slechts thans goeden wil, moed en meerdere nationaliteit. Alle beschaafde landen in Europa, buiten Nederland, hebben hunne nationale Opera’s; het wordt dus thans hoog tijd, dat men nu eens voor goed de handen aan het werk sla en wij de onze krijgen.”¹⁸

Het gedachtengoed van het burgerlijk beschavingsoffensief wordt met verve verdedigd – het volk moet met opera worden opgevoed – terwijl tegelijkertijd het streven van de hogere standen naar statusverhoging doorschemert – men wil vooral niet achterblijven bij de rest van de beschaafde wereld:

“de kunst moet op ons en voor ons werken; de kunst moet een inweefsel van nationaliteit worden (...) De kunst moet nationaal worden en daartoe het beste middel worden aangegrepen: en dit middel is, volgens mijne gedachte, *eene Nationale Opera*. Waarlijk, voor de lagere volksklasse blijft de Toonkunst hier te lande nog te veel in aristocratische kringen afgesloten.”¹⁹

De kwestie van de voertaal van het bedoelde operagezelschap laat de auteur in het midden. Wel wijst hij op het unieke verschijnsel in Nederland, dat in de

betere kringen buitenlandse literatuur in de oorspronkelijke taal gelezen wordt en dat Nederlandse zangers meestal zeer bedreven zijn in het zingen in andere talen. Dit doet vermoeden dat de auteur ervan uitgaat, dat de opera-uitvoeringen in de oorspronkelijke taal gegeven zullen worden. De pogingen van de Maatschappij bleven echter zonder resultaat. Van Dokkum stelt derhalve terecht: "Op één zeer belangrijk gedeelte van het muziekleven heeft de stuwkracht van "Toonkunst" slechts zwakken invloed uitgeoefend, namelijk op dat der muzikale dramatiek."²⁰

De voor het toenmalige Nederlandse muziekleven invloedrijke hoofdredacteur van het muziektijdschrift *Caecilia*, F.C. Kist, blijft in zijn artikelen in de jaren '50 de totstandkoming van een nationale opera stimuleren. Ontevreden met de bestaande Franse, Italiaanse en Duitse operagezelschappen verzucht Kist in 1852: "Mogt er nu aan eene Nationale Opera gedacht worden (...) waarlijk, het zou een weldaad zijn; indien wij weer eens eene goede Opera konden hooren; alle liefhebbers van die zoo belangwekkende muziek snakken daaraan."²¹ Drie jaar later houdt hij in zijn tijdschrift een warm pleidooi voor een in zijn ogen ideale toestand van het Nederlandse muziekleven, waarbij hij onder meer ook het belang van de instelling van een leerstoel voor muziekgeschiedenis benadrukt. Impliciet inspelend op de mislukte pogingen in 1853 van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, suggereert hij onder de uitroep "Dat eene Nationale Opera als eene blijvende onder ons oprijze ...", dat een behoorlijke dramatische opleiding voor zangers dé basis zou betekenen van de ontwikkeling van een nationale opera: "Aan geschikte sujetten toch, zal het niet ontbreken, als de onderneming bij de hooge regering krachtvolle ondersteuning vindt."²²

Het is in 1876 de Nederlandstalige opera *Liederik* van de Vlaamse componist Jos. Mertens, die de Nederlandse gemoederen opnieuw in beweging brengt rond het vraagstuk 'Nederlandse opera'. Henri Viotta publiceert in *Caecilia* een uitgebreide bespreking naar aanleiding van de uitvoeringen in onder meer Amsterdam en Rotterdam. De Wagneriaan van het eerste uur Viotta kan zich niet verenigen met de compositiestijl van dit werk, dat geconcipieerd is als een *opéra comique* (er komen gesproken tekstgedeelten in voor): "Het is niet te hopen, dat men dat onnatuurlijke genre bij ons te lande wil trachten in te voeren."²³ Voorstanders van een Nederlandse opera waarschuwt hij, om vooral niet terug te vallen op dergelijke "oude gebrekkige operavormen (...) Wil men hier te lande een nationale opera, laat het dan een opera zijn, die aan alle eischen van onzen tijd voldoet."²⁴ Thorbeckes opvattingen omtrent de verwantschap van Nederland met Duitsland onderschrijvend, benadrukt Viotta dat "Wij, telgen van den germaanschen stam, beter doen de Duitschers dan de Franschen tot voorbeeld van onze kunstproducten te kiezen." Hij keurt het af dat deze Vlaamse opera door verschillende recensenten een 'Nederlandse opera' is genoemd. Ziet hij al in het libretto niet veel goeds, de uitspraak door de Vlaamse zangers van het Nederlands – voor zoverre, aldus Viotta, door alle dialectwoorden en gallicismen er sprake kan zijn van Nederlands – is zo sterk afwijkend van "de onze", dat men die taal er slechts met veel fantasie in zal kunnen herkennen.²⁵

Op dat moment waren er echter geen operagezelschappen, die het gehele repertoire in de oorspronkelijke versie uitvoerden – buitenlandse werken werden altijd vertaald. Sinds de achttiende eeuw reeds bestond in Den Haag de Franse Opera, Amsterdam kende gedurende enige seizoenen Duitse en Italiaanse gezelschappen, terwijl Rotterdam van 1860 tot 1891 een ‘eigen’ Duitse Opera heeft bezeten. Naar aanleiding van de viering van het 25-jarig bestaan van deze laatste onderneming in 1885 verschijnt in het *Rotterdamsch Nieuwsblad* een kritisch artikel, waarin de vraag wordt opgeworpen waarom men niet een Nederlands operagezelschap al die tijd in stand heeft kunnen houden. Alle gebruikelijke tegenargumenten worden terzijde geschoven – Hollandse zangers zijn er voldoende, zo ook getalenteerde componisten als Verhulst, Nicolai en Thooft, teksten kunnen gedicht of vertaald worden, de Nederlandse taal heeft zich reeds in liederen als zeer klankvol bewezen, koren zijn er in overvloed – en de auteur concludeert: “Een Hollandsche opera kan bestaan, moet bestaan.”²⁶ Hij steekt een beschuldigende vinger uit naar de velen in Nederland die dwepen met alles wat uit het buitenland komt en zich lijken te schamen voor de eigen nationaliteit. “Is onze taal voor den zang ongeschikt? ... dwaasheid!”, tenslotte is het Duits nog veel ongeschikter om gezongen te worden.²⁷

2 *De Hollandsche Opera en de Nederlandsche Opera (1886-1903)*

Uiteindelijk wordt in 1886 aan de Parkschouwburg de Hollandsche Opera opgericht. Directeur Johannes George de Groot (1837-1903), die zichzelf be-



J.G. de Groot. Collectie Theater Inst. Nederland.

stempelde als de oprichter van de Nederlandstalige opera²⁸, geeft naar aanleiding van het eerste seizoen 1886/87 een brochure uit waarop het motto prijkt: "Eigen kunst is eigen leven". De Groot pleit voor de noodzaak van een "eigen operagezelschap" te Amsterdam in een tijd waarin Rotterdam een Duitse opera heeft en Den Haag een Franse. In deze tijd moet er toch ook plaats zijn "voor de kunst, die zich uit in onze taal!"²⁹ Zijn gezelschap, bestaande uit Nederlandse en Vlaamse solisten heeft tot aan het faillissement in 1895 een belangrijk deel van het toen actuele opera- en operetterepertoire uitgevoerd in Nederlandse vertaling. Het eerste seizoen opende met Gounods *Faust*, waarmee het succes bij het publiek verzekerd was.³⁰ Verder stonden op het repertoire – behalve operettes van Johann Strauss, Von Suppé en Von Dittersdorf – *Czaar en Scheepstimmerman* (Lortzing), *Carmen* (Bizet) en *De Jodin* (Halévy).

Dat men toen al niet meer gewend was aan Nederlandstalige opera blijkt uit de direct oplaaierende discussies en kritieken. In vrijwel iedere bespreking naar aanleiding van een voorstelling door de Hollandsche Opera wordt aandacht besteed aan zaken die direct verband houden met het 'zingen in het Nederlands': de uitspraak laat te wensen over, men hoort teveel verschillende dialecten³¹, de vertalingen zijn beneden de maat enzovoorts. Dat het verlangen in bepaalde kringen naar maatschappelijke en culturele distinctie hierbij een rol speelde, is evident: cultuuruitingen in de volkstaal werden door de beter gesitueerden geringschattend veroordeeld als ongeschikt en ongewenst. Voorstanders van Nederlandstalige opera wijzen daarentegen vooral op de gelijkwaardige positie van het Nederlands ten opzichte van andere talen onder het motto 'wat zij kunnen, kunnen wij ook!'

De voor de laatste decennia van de negentiende eeuw kenmerkende houding van de elite wordt in *De Portefeuille* kritisch geanalyseerd: "Wordt er niet gestadig de voorkeur gegeven op soireetjes en gezellige bijeenkomsten waar men muziek maakt, aan de taal onzer naburen boven die van ons zelve?"³² De auteur hoopt dat door de Hollandsche Opera de vooroordelen tegen het 'Hollandsch zingen' zullen verdwijnen "en dat het [gezelschap, MS] ons eens zal toonen, hoe zij [het 'Hollandsch zingen', MS] ook ten volle waardig is de verduidelijkster en vertolkster der muzikale gevoelens en gedachten te zijn."³³ *De Gids* blijft hierbij niet achter: "Een Hollandsche opera, hoe ridicuul! verbeeld u: de Stomme van Portici, De Jodin, het Vrijschot! en hij proest het uit in zijn geparfumeerden batisten zakdoek, bij 't idee alleen."³⁴ Met dit gefingeerde citaat laat *Gids*-redacteur J.N. van Hall ene jonkheer van Straeten tot Slyphensteyn de mening van de welgestelde kringen vertolken. Van Hall toont zich een voorstander van Nederlandstalige opera, waaraan hijzelf als vertaler een actieve bijdrage levert. Hij wijst erop, dat in vroegere periodes geen enkel probleem bestond ten aanzien van de status van een in het Nederlands gezongen opera. De hogere kringen zouden volgens hem juist de toon aan moeten geven en de Hollandsche Opera in de mode brengen. De bestaande vooroordelen tegen het Nederlands, dat het dwaas of ruw zou klinken en ongeschikt zou zijn voor de zang, wijst Van Hall volledig van de hand; als er maar goede vertalingen gemaakt én gebruikt worden en de zangers hun uitspraak verbeteren. Herman Heijermans sr., als Rotterdams

journalist en muziekcriticus van onder meer de *NRC* en het *Zondagsblad* reeds 25 jaar bekend met de Duitse en nog langer met de Franse Opera, is van mening dat de Hollandsche Opera net zo goed als ieder ander operagezelschap een goede kans van slagen heeft. Bovendien, constateert hij, “of de lieden Fransch, Duitsch, Italiaansch, Hollandsch of Vlaamsch zingen, de meesten verstaat men toch niet, ook niet wanneer de toehoorder de taal waarin gezongen wordt volkomen meester is.” Duidelijk articuleren is een absolute voorwaarde waaraan helaas, volgens Heijermans, zelden wordt voldaan.³⁵ Portefeuille-redacteur Joh. E.A. van Pellecom hekelt de ingeslopen gewoonte om de oude vertalingen te blijven gebruiken, die inmiddels vastgeroest zijn bij zangers en publiek, terwijl nieuwe, betere vertalingen voorhanden zijn. Met een aantal voorbeelden uit Meyerbeers *Les Huguenots* illustreert hij zijn ergernis over de vertaalpraktijk en onderstreept hij zijn pleidooi voor het verbeteren van de vertalingen. Het *Tooneelverbond* zou een subsidie moeten verstrekken, “of rekent het [Tooneelverbond] er op, dat het nieuwe Strafwetboek mishandeling van de taal niet strafbaar stelt?”³⁶

Ook Carel van Nievelt, auteur en muziekcriticus van de *NRC*³⁷, ergert zich groen en geel aan de Nederlandse operavertalingen. Als afschrikwekkend voorbeeld geeft hij uit *Faust*, Margarethes Juwelen-aria:

“O was hij nu eens hier
 Hij zag mij met plezier,
 Kon ik mij aan hem toonen,
 Hij noemde mij een schoone.”³⁸

Na een heftige woordenwisseling, met directeur De Groot middels ingezonden brieven in de kunsttribune gevoerd, velt Van Nievelt zijn scherpe oordeel ten aanzien van de Hollandsche Opera:

“Meent de heer De Groot voor zijne uit haren aard kostbare onderneming genoeg te hebben aan den steun van dat gedeelte der Nederlandsche operaliefhebbers, dat slechts Hollandsch verstaat – dan kan men zijn sanguïnische opvatting van zaken slechts bewonderen: ofschoon men zelfs dan nog er op zou moeten aandringen, dat op zijn tooneel de taal des volks met zuiverheid en goeden smaak gesproken werd.”

Verwacht hij echter uiteindelijk ook

“onder het beschaafde Nederlandsche publiek een genoegzaam aantal menschen te zullen vinden, die eene Duitse of Fransche opera bij voorkeur niet met den Duitschen of Franschen, maar met eenen barbaarschen Hollandschen tekst hooren zingen – dan vreezen wij dat de ijverige directeur zich in den aard van het beschaafde Nederlandsche publiek geheel misrekent (...) Wij althans kunnen ons moeielijk de beschaafde Nederlanders voorstellen, die – tenzij dan eens voor de grap, om het curieuze van het geval – aan zulke grenzeloze smakeloosheid in taal en vorm – nog verergerd door eene vaak oorspronkelijke uitspraak – de voorkeur zouden blijven geven boven de sierlijke welluidendheid of de poëtische schoonheid van het oorspronkelijke Fransch of Duitsch?”

Nu is het een “bastaardwezen, dat noch den smaak van ontwikkelden bevredigen, noch dien van minder ontwikkelden veredelen kan”³⁹ aldus Van Nievelt. Jaren later geeft hij nogmaals aan zijn ergernis lucht in zijn roman *Sancta Musica*:

“gewapper met de driekleur en chauvinistisch geschetter konden het lappige klungelwerk, dat zich op hare plaats drong, niet tot kunstwerk adelen. Men maakt geen wijn van Bordeaux of Rudesheim tot Nederlandschen wijn door op de flesch maar een Hollandsch etiket te plakken. Men maakt geen buitenland-sche, bij voorkeur Fransche operas, tot Nederlandsche operas door de muziek te laten zingen op eene barbaarsche Hollandsche vertaling van den tekst. Nooit kwam een valsch begrepen nationaliteitsgevoel, dat noch aan de kunst, noch aan de nationaliteit dienstig was, jammerlijker tusschen twee stoelen te zitten.”⁴⁰

Het is opmerkelijk, dat Van Nievelt, die zich in zijn kritieken naar aanleiding van de Duitstalige opera-uitvoeringen van bijvoorbeeld Franse opera's nooit opwond over slechte vertalingen, zich zo fel uitlaat ten aanzien van de Nederlandstalige opera. In deze opmerkingen klinkt iets door van een onderscheid tussen cultureel vermaak voor het volk, waarmee, aldus Van Nievelt, De Groot zijn geld probeerde te verdienen, en het beschaafdere cultureel vermaak voor de beter gesitueerden, waartoe blijkbaar de Duitse Opera en de Haagse Franse Opera worden gerekend.

Cees van der Linden (1839-1918), aanvankelijk dirigent bij de onderneming van De Groot, sticht in 1894 zelf een 'Nederlandsche Opera', bestaande uit de



C. van der Linden. Collectie Theater Inst. Nederland.

kern van de oude Hollandsche Opera. Van der Linden, die waarschijnlijk niet voor niets 'Opera-Kees' werd genoemd, doet verwoede pogingen om zijn onderneming kracht bij te zetten in brochures en artikelen, waarin steeds het taal-

vraagstuk een centrale rol vervult. Zijn uitgangspunten zijn ten eerste, dat overal in het buitenland nationale operagezelschappen in hun landstaal optreden, ten tweede dat een zo groot mogelijk deel van de bevolking het gepresenteerde moet kunnen begrijpen. Dit laatste is naar zijn overtuiging alleen mogelijk in de eigen taal:

“Wie gelooft in de opvoedende kracht der dramatisch-muzikale kunst voor het volk zal begrijpen dat die voorstellingen gegeven moeten worden in de moedertaal, die iedereen verstaat en niet in een vreemde taal, die uitsluitend door de bevoorrechten, die haar in de school hebben aangeleerd, begrepen kan worden.”⁴¹

Ten derde beweert hij dat een Nederlands operagezelschap voorwaarde is voor het totstandkomen van oorspronkelijke Nederlandse dramatische werken. Een groot tegenstander van het verschijnsel Nederlandstalige opera is de cultuurpauz Henri Viotta⁴², die als ideaal een Nederlands operagezelschap voor ogen heeft dat alle werken in de originele versie kan vertolken. Een van de grootste problemen die Viotta ziet in de vertaalpraktijk is het ten koste van alle muzikale wetten willen rijmen – de ook door anderen vaak betreunde ‘rijmelaarj’ – waarbij de woord/muziek-accenten ernstig worden aangetast. Een treffende illustratie van zijn betoog vindt Viotta in de slechte vertaling van *Carmen*. In een artikel in *Caecilia* illustreert hij met muziekvoorbeelden de vertaalproblemen. De ‘Habanera’ uit *Carmen* van Georges Bizet wordt bijvoorbeeld:⁴³

Allegretto quasi Andantino.

De min is wel van al-le za ken, het minst te
bren-gen onder dwang. Zij fopt het meest, wie 't vurigst
haken, En komt nog niet, al roept men lang; Zij wil
naar beë noch vloë-ken hoo-ren: De een spreekt
veel de an-der niet: Ik heb den an-der mij ver-
koren, wat hij niet vraagt ik gaar-ne bied.

Steen krijgt Viotta van Hugo Nolthenius.⁴⁴ Tussen Nolthenius en componist en dirigent Richard Hol (1825-1904) – die in 1899 de *Nederlandsche Opera-Vereeniging* oprichtte met als doelstelling de bevordering van de Nederlandse

muzikaal-dramatische kunst – ont-spon zich in de dagbladen en tijdschriften een heftige polemiek. Hol hanteert, als voorstander van Nederlandstalige opera, in principe dezelfde argumenten als Van der Linden; bij hem worden die echter nog scherper afgezet tegen de denkbelden van Viotta en Nolthenius. Zij staan in zijn ogen een eliteire onderneming voor, die deelname van het volk uitsluit. Hiertegen neemt Nolthenius op weinig vleierende wijze stelling door alle zogenaamde nationale elementen van de Nederlandse Opera te ontkennen: “De grondstof toch wordt van buiten binnengesmokkeld en het nationaal lompenpak waarin die wordt gestoken, maakt herkenning van het oorspronkelijke haast onmogelijk.”⁴⁵ Met gretigheid citeert Nolthenius de kritiek, verschenen in het tijdschrift *Hollandia* naar aanleiding van de Nederlandse première van de *Meistersinger* in 1900: “Zongen ze den tekst maar in 't Duitsch, dat zou en voor de eere van Wagner en voor de eere van onze mooie taal heel wat beter zijn geweest (...) Een allermiserabelst mengelmoes van Hollandsch

STADSSCHOUWBURG
Nederlandsche Opera
 Directeur: C. VAN DER LINDEN

VRIJDAG 12 October 1900
EERSTE OPVOERING van:

DE MEESTERZINGERS
VAN
NEURENBERG

Opera in 3 bedrijven (4 tafereelen) van **RICHARD WAGNER.**
 Dirigent: **PETER RAABE** Regie: **KARL DIBERNY.**

Hans Sachs, zwaambater Frit Pogner, zwaambater Kunz Vogelkicker, koster Goudschmid, koster Bauer-Lohengrin, koster Friedrich, koster Kunze, koster Vogelkicker, koster Kunze, koster Kunze, koster Kunze, koster Kunze, koster	de Hof Meester F. H. van der de Hof Meester de Hof Meester de Hof Meester de Hof Meester de Hof Meester de Hof Meester de Hof Meester de Hof Meester de Hof Meester de Hof Meester de Hof Meester	Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von Wieder von Stellung von
---	---	--

Schouwplek der handeling Neurenberg in het midden der zestiende eeuw.
 Tweede bedrijf: In de slaaf van de Koning van Pruisen in Silesia.
 Derde bedrijf: In de slaaf van de Koning van Pruisen in Silesia.
 Derde bedrijf: In de slaaf van de Koning van Pruisen in Silesia.

PRIJZEN DER PLAATSSEN
 Voor de eerste plaats: 1000 Gulden
 Voor de tweede plaats: 500 Gulden
 Voor de derde plaats: 250 Gulden
 Voor de vierde plaats: 125 Gulden
 Voor de vijfde plaats: 62 1/2 Gulden

Affiche van de eerste opvoering in het Nederlands van *De Meesterzingers van Neurenberg* (R. Wagner). Uit: S.A.M. Bottenheim, *De opera in Nederland*.

en Duitsch te doen zingen ... onverstaanbaar voor zangers en hoorders ... en dat maar vol zit van verhollandschte Duitschigheden als “avondlijk”, “morgendlijk” en “huldriek” ... dit is haren-te-bergen-jagend, vreeselijk abracadabra.”⁴⁶

Het repertoire van de Nederlandsche Opera van Van der Linden bestaat nog voor het grootste deel uit vertaalde versies van het gangbare operarepertoire. Hiernaast gaat echter ook een aantal nieuwe Nederlandse werken in première van componisten als Richard Hol (*Uit de branding*, november 1894), Emile von Brucke Fock (*Selenia*, 1895), Cornelis Doppe (Het Eerekrui, januari 1903) en Willem Landré (*De Roos van Dekama*, 1897).

3 De periode 1903-1945

Na de ondergang van de onderneming van Van der Linden in 1903 wordt de Nederlandse operacultuur tot 1914 gekenmerkt door een moeizaam komen en gaan van kortstondige gezelschappen. De bij Van der Linden beroemd geworden bariton Jos Orelïo besluit in 1903 zelfstandig verder te gaan met een belangrijk deel van het ensemble van zijn oude directeur. De Vlaamse Opera van Peter Benoit, die op dat moment tien jaar bestaat⁴⁷, wordt door hem als lichtend voorbeeld genoemd; net als in België zou ook hier een nationaal muziekleven kunnen opbloeien.⁴⁸ Overigens zijn in het eerste decennium van de twintigste eeuw ook enkele pogingen ondernomen tot vestiging van een niet-Nederlandsstalige opera-onderneming, waarbij onder meer Daniël de Lange en Cateau Esser een belangrijke rol hebben gespeeld.⁴⁹ Uit al deze initiatieven ontstaat echter geen instelling die langer dan een paar seizoenen kan voortbestaan.

Tijdens de Eerste Wereldoorlog moet men vaststellen, dat opeens een groot aantal Nederlandse zangers, teruggekeerd uit het buitenland in oorlogssituatie, zonder engagement is. Deze situatie opent nieuwe perspectieven op een levensvatbaar operagezelschap. In samenwerking met de 'Vaderlandsche club' onderneemt mevrouw Kappeyne van de Coppello-Wijgers, gedreven door sterk nationalistische emoties, een poging om een 'Vaderlandsche Opera' te stichten. Zij roept tevergeefs de hulp in van centrale figuren uit het muziekleven als Matthijs Vermeulen, Alphons Diepenbrock en Herman Rutters (de laatste secretaris van de Nederlandsche Opera-Vereeniging).⁵⁰ Rutters distantieert zich openlijk van deze onderneming en analyseert de problematische operasituatie als volgt: "Onze operakunst heeft geen cultuur, geen traditie. Zij staat ten eenenmale buiten ons volksleven."⁵¹ Bedoelde 'Vaderlandsche Opera' is dan ook niet tot stand gekomen. Ook Jan van Gilse⁵², geïrriteerd door al deze hoogdravende probeersels, zet zijn mening ten aanzien van 'Het Nederlandsche Operaprobleem' uiteen in twee uitvoerige artikelen in *Caecilia* in 1914 en 1916: "Er bestaat geen Nederlandsche Opera, er is niets en minder dan niets dat aanspraak op een zelfstandige nationale uiting op muzikaal-dramatisch gebied mag maken."⁵³ Het ontbreken van muziekdramatische produkten van eigen bodem maakt het bestaan van een zogenaamde nationale opera zinloos. Het door Nederlandse zangers tot uitvoering brengen van vreemd repertoire in de Nederlandse taal is volgens Van Gilse alleen als een uiting van een nationale opera-instelling te beschouwen, wanneer het een aanvulling op een eigen repertoire zou zijn – zoals dit in het buitenland het geval is. Iedere vergelijking met vertaalpraktijk in het buitenland gaat naar zijn mening derhalve mank!

Inhakend op de actualiteit komt het *Algemeen Handelsblad* in maart en april 1916 met de enquête "Een nationale Opera?", met onder meer de vraag: "Moet zulk een instelling de verschillende opera's in de oorspronkelijke taal opvoeren of uitsluitend vertalingen gebruiken?"⁵⁴ Als fervent voorstander van een Nederlandstalige opera meldt zich onder anderen Louis Couperus, die aanvoert dat het Nederlands eleganter is dan het Duits, menselijker dan het Frans en rijker dan het Engels. "Te lachen omdat zij gezongen zou worden, lijkt mij van

een hier meer modern snobisme.” Cornelis Dopper, componist en tweede dirigent van het Concertgebouworkest is niet voor oorspronkelijke uitvoeringen vanwege de slechte uitspraak van vreemde talen door Nederlandse zangers. Ook een groot aantal tegenstanders van vertalingen stuurt een reactie in. Regisseur Henri Engelen verklaart het Nederlands tot “enige taal, die de Nederlanders niet behoorlijk spreken kunnen”. Componisten als Johan Wagenaar, Bernard Zweers en Willem Landré verklaren zich eveneens voor uitvoeringen in de oorspronkelijke taal. Een mooi pleidooi houdt Jean Louis Pisuise: “Uit eigen ervaring weet ik, dat onze taal, hoe schoon, hoe krachtig, hoe buigzaam en kleurig ook, nu eenmaal moeilijk zingbaar is, tenzij gedicht en muzikale gedachte tezamen geboren werden. Daarom: Nooit vertalingen!” De cabaretier in hem klinkt door wanneer hij toevoegt: “Wel, ’t lijkt me geen kunst, om achter het rood-wit-blauwe hekje van je landsgrens, achter ’t prikkeldraad van je moeilijke, door anderen weinig gesproken taal, Nederlander te blijven.”⁵⁵

Alle kritische geluiden en parallelle initiatieven negerend duikt in 1916 opeens ondernemer G.H. Koopman op met een Nederlandsche Opera. In zijn brochure speelt hij handig in op nationale sentimenten en gebruikt, of misbruikt eigenlijk, de resultaten van de enquête door hieruit de antwoorden te selecteren die zijn onderneming ten goede kunnen komen. Onder vele negatieve en positieve kritieken bericht *Het Deventer Dagblad*: “Het nationaal gevoel van saamhorigheid heeft zich in de laatste twee jaren sterk ontwikkeld. De Nederlander “schaamt” zich niet meer voor zijn landaard, hij gevoelt dat zijn volk er een is evengoed als een ander, recht heeft op een eigen taal, eigen kunst.”⁵⁶ Met de nodige directiewisselingen, opheffingen en heroprichtingen sukkelt de Nederlandsche Opera, die principieel het gehele repertoire in Nederlandse vertaling uitvoert, nog voort tot 1928, ook in deze periode voortdurend begeleid door polemieken in dagbladen en tijdschriften naar aanleiding van het vertaalprobleem.

In 1937/38 wordt, gevoed door alweer de internationale spanningen, in de landelijke dagbladen een enquête gehouden naar de mogelijkheden van een op te richten Nederlandse opera, met als tweede vraag: “Wat is uw meening over de taalkwestie?” Door prominenten in het Nederlandse muziekleven als Paul Cronheim (bestuur Toonkunst en Wagner-Vereeniging), Willem Andriessen (directeur van het Amsterdams Conservatorium) en Johannes den Hertog (leider van de nieuwe opera-opleiding aldaar) wordt een sterke voorkeur uitgesproken voor uitvoeringen in de oorspronkelijke taal. Cronheim ziet hierin zelfs een typisch Nederlands element: “Een van de weinige, maar groote voorsprongen, die wij ter zake van de opera in Nederland hebben, is onze historische universaliteit. Nederland kan zich permitteeren ieder werk in de oorspronkelijke taal op te voeren.”⁵⁷ De voorstanders van vertalingen blijven dit keer aanzienlijk in de minderheid. Onder hen bevinden zich oud-operazangers die wijzen op de te grote moeilijkheden voor de zangers wanneer alle werken in de originele taal gezongen moeten worden.

In 1939 komt de Nederlandsche Opera Stichting tot stand, die tijdens de eerste oorlogsjaren nog enkele produkties kan verzorgen in de oorspronkelijke

taal. Met de vestiging van een Gemeentelijk Theater Bedrijf door de Duitse bezetter, wordt de opera hierin ingekapseld en wordt in nationaal-socialistisch jargon hoog opgegeven over 'vaderlandse cultuur' en 'nationale kunst'. De discussies over het taalvraagstuk laaien weer hoog op. De leider van het Departement voor Volksvoorlichting en Kunsten, F. Primo, publiceert als redacteur van het weekblad *De Waag* zijn standpunt: "zullen wij zoo spoedig mogelijk van de dwaalingen onzes weegs terugkeeren en doen wat alle cultureel hoogstaande volkeren doen: zingen en spelen uitsluitend in de eigen moedertaal, die geen geheimen en daardoor geen handicaps meer biedt."⁵⁸

Uiteraard roept dit weerstand op en in hetzelfde tijdschrift komt een reactie door 'een Amsterdammer': "De kunstminnende gemeenschap laat zich uiteindelijk geen knollen voor citroenen verkopen." Hij acht het onmogelijk om het gehele repertoire in goede Nederlandse vertalingen om te zetten en signaleert het probleem van het Nederlands als zangtaal en van het nooit optimaal kunnen overeenstemmen van verschillende taalidiomen wat betreft ritme en accenten.⁵⁹ *De Telegraaf* constateert het succes van sommige in het Nederlands vertaalde opera's, maar blijft de uitspraak, verstaanbaarheid en vooral de nuchtere hardheid van het Nederlands – waardoor in het bijzonder lyrische of pathetische passages zeer ongeloofwaardig zouden worden – als een probleem ervaren.⁶⁰

4 *De Nederlandse Opera en het '(ver)taalprobleem' na 1945*

Door de Stichting De Nederlandse Opera wordt na 1945, met uitzondering van een aantal werken direct na de oorlog, slechts sporadisch een opera in Nederlandse vertaling uitgevoerd. De Raad voor de Kunst brengt in 1961 een advies uit inzake het voortbestaan van de Nederlandse Opera in een rapport getiteld *De Opera in Nederland*, waarin aanbevelingen worden gedaan voor een meer solide vestiging van deze subsidie verslindende en daardoor problematische instelling. Aan het vertaalprobleem wordt aparte aandacht besteed omdat men meent hiermee het belang van het publiek te dienen. Er wordt geadviseerd om afhankelijk van het soort opera een keuze te maken voor vertalen of niet. In ieder geval zouden Slavische en Russische opera's en de veel dialoog bevattende *opere buffe* in vertaling moeten worden gespeeld, omdat anders het publiek hiervan niets zou begrijpen. Verder wordt het advies gegeven om in het onderwijs veel meer aandacht te besteden aan het zingen in het Nederlands, waardoor uiteindelijk de bestaande vooroordelen zouden verdwijnen.⁶¹

Deze adviezen worden echter niet opgevolgd. De jaren '60 staan in het teken van de crisis bij de Nederlandse Opera die leidt tot opheffing van de oude instelling en de oprichting in 1964 van de nieuwe Nederlandse Opera Stichting⁶² met als intendant Maurice Huisman. Deze voert direct als stelregel in om alles in de oorspronkelijke taal uit te voeren. Op enkele uitzonderingen na, bijvoorbeeld de Franstalige *opéra bouffe* van Offenbach, wordt vanaf dat moment geen werk meer in Nederlandse vertaling gebracht. In 1962/63 en in 1972/73 worden enquêtes gehouden onder het operapubliek speciaal naar aanleiding van de kwestie 'vertalingen of oorspronkelijke taal'. Het resultaat is

eensluitend: "Opera in het Nederlands alleen bij hoge uitzondering".⁶³ Pertinente tegenstanders van operavertalingen hanteren inhoudelijk dezelfde argumenten als Nolthenius c.s. een kleine eeuw geleden, zodat aan deze zijde van het 'vertaaldebat' eigenlijk geen grote veranderingen zijn opgetreden. Het grote verschil met honderd jaar geleden bestaat hierin, dat fervente voorstanders van een uitsluitend Nederlandstalige opera, die zich beroepen op gemeenschappelijke gevoelens ten aanzien van de nationale culturele identiteit, niet meer gevonden zullen worden.

Epiloog

Bij De Nederlandse Opera en bij de Nationale Reisopera behoort het verschijnsel Nederlandstalige opera al geruime tijd tot een vergeten verleden. Een uitzondering vormen de oorspronkelijk Nederlandse – Nederlandstalige – opera's, hoewel het bepaald geen vanzelfsprekendheid is, dat een Nederlandse componist gebruik maakt van een Nederlandstalig libretto.⁶⁴ Van vrijwel geen enkele buitenlandse opera – enkele kleinschalige opera-initiatieven buiten beschouwing gelaten – wordt in Nederland nog een Nederlandse vertaling gemaakt – anders dan als tekst voor de boventiteling! Deze laatste mogelijkheid is in ons land – zolang er televisie bestaat vertrouwd met het verschijnsel 'ondertiteling' – met open armen ontvangen. Hoewel dit dé oplossing lijkt te zijn voor het taalprobleem in de opera, bestaat in het buitenland nog grote terughoudendheid of zelfs pertinente afwijzing van deze tekstprojecties, die volgens velen het toneelbeeld verstoren. De vergelijking met de praktijk van het nasynchroniseren respectievelijk ondertitelen bij buitenlandse films, gaat voor een groot deel op. Blijkbaar treedt uiteindelijk een zodanige gewenning op in de waarneming van ondertiteling in combinatie met het gewone beeld, dat deze praktijk in het geheel niet als storend wordt ervaren, terwijl nasynchronisering in Nederland inmiddels als een ongewenst, archaisch fenomeen wordt gezien. Duitsers, Fransen, Italianen en Engelsen hebben veelal een sterke vooringenomenheid ten aanzien van het ondertitelen en kiezen, ook uiteraard uit gewenning, in de meeste gevallen voor nasynchronisatie. Is het dan verwonderlijk, dat een operapubliek, opgegroeid met een dergelijke conventie, een opera in een vreemde taal afwijst en liever alles woord voor woord in de eigen taal kan volgen dan dat men zich moet inspannen om 'teksten te lezen'? Een Duits-zingende Don Giovanni dient het gemak van de mens net zozeer als een Duits-sprekende Louis de Funès. Blijkbaar is ons, om met Pisuise te spreken, 'rood-wit-blauwe' landje toch een buitenbeentje in de operawereld.⁶⁵

Dit overzicht van een stuk Nederlandse operageschiedenis vanuit het perspectief van het taalprobleem, heeft aangetoond, dat het ontbreken van een zogenaamde 'eigen-nationale operatraditie' in een land als Nederland niet automatisch betekent, dat er geen bloeiende operacultuur zou kunnen bestaan. De behoefte aan opera-uitvoeringen in het Nederlands heeft, ondanks de inspanningen door de eeuwen heen van fanatieke voorstanders, alleen in de periode van 1886 tot 1928 algemene consensus bereikt. Daardoor heeft geen stevig

gefundeerde Nederlandstalige operacultuur kunnen ontstaan. De van oudsher bestaande internationale georiënteerdheid; de dominante aanwezigheid van buitenlandse operagezelschappen; de achterblijvende produktie van Nederlands operarepertoire; de afzijdige houding van de overheid, waardoor het in stand houden van een operagezelschap financieel onmogelijk werd; de voorkeur van de beter gesitueerden voor buitenlandse opera en vooral de invloedrijke opvattingen van prominente ‘muziekcultuur-pausen’ ten aanzien van de onaantastbaarheid van het kunstprodukt – de onmogelijkheid van het vertalen van opera’s implicerend –, zijn als belangrijkste oorzaken hiervoor aan te wijzen. Problemen met de Nederlandse taal voor zangers, weerstand tegen het gebruik van het Nederlands bij librettisten en componisten of vooroordelen tegen het horen zingen in de eigen taal bij het publiek lijken uiteindelijk een minder beslissende rol te hebben gespeeld in de geschiedenis van de Nederlandstalige opera.

"Native language is native art". The forgotten past of the Dutch language opera

The translation of operas is nearly as old as the genre itself. In fact, foreign-language operas were performed by every opera company in their own language well into the nineteenth century. It caused a polemic between the champions of translations and the defenders of the performance of works in their original language, which intensified in the first decades of the twentieth century. Opinion regarding translation was largely determined by the nature of national operatic traditions. For example, in countries with an extensive native opera repertoire, such as Italy, France and Germany, translated foreign works merely supplemented the standard repertoire of the national opera companies. In contrast, countries with a limited native opera production such as the Netherlands and England had historically depended on various foreign opera troupes, so that no deep-rooted national opera tradition had been built up.

Parallel to the burgeoning of national consciousness during the second half of the nineteenth century, the call for a national Dutch opera grew stronger. Supporters of a Dutch opera company that would perform the repertoire in its original language argued that a self-respecting culture, in this case a Dutch one, could no longer afford to be dependent on foreign imports, so to speak. During a relatively short period from 1886 to 1914, various Dutch language opera companies won great public acclaim with translations of the current and popular opera repertoire; and for about ten years following 1916, Dutch language opera productions continued to be produced. However the arguments of those in support of authentic practice – primarily prominent individuals from the Dutch music world who insisted on the primacy of an indissoluble bond between the original language and the music – soon commanded the debate. Thus, after 1945 virtually no productions of operas translated into Dutch were performed, not even by the Dutch Opera.

The fact that in the Netherlands as a rule opera ensembles do not perform foreign operas in Dutch, while in neighbouring Germany most ensembles – though not the most internationally renowned ones – perform the majority of non-German works in translation can be explained in light of the different opera traditions of the various countries.

1. Een praktijk, die niet afweek van het vanzelfsprekende principe bij het gesproken toneel om uitsluitend in de eigen taal op te treden, hetgeen ook bij het toneel betekende, en nog betekent, dat vaak met vertalingen van buitenlandse stukken gewerkt moest worden.
2. Vgl. Jan Bank, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* (inaugurale rede; Leiden 1990).
3. Voor zover na te gaan is de Nederlandse operageschiedenis nog niet eerder beschreven vanuit dit perspectief. Het enige boek over de opera in Nederland verscheen kort na de Tweede Wereldoorlog en geldt sinds de herdruk in 1983 nog steeds als standaardwerk: S.A.M. Bottenheim, *De Opera in Nederland* (Amsterdam 1946; Leiden 1983).
4. Dit verschijnsel deed zich nog lange tijd voor wanneer beroemde operasolisten bij buitenlandse gezelschappen als gast optraden en dan niet bereid waren hun succesnummers in een – voor hen – onbekende taal te zingen.
5. O.m.: R. Batka, 'Opernitalienisch und Operndeutsch', *Der Merker* 1 (1909) 101-105; S. Spaeth, 'Translating to Music', *Musical Quarterly* 1 (1915) 191-198; H. Abert, 'Vom Opernübersetzen', in: M. Friedlaender e.a. (Hg.), *Festschrift H. Kretschmer* (Leipzig 1918) 1-5; R. Radford, 'A plea for opera in English', *Music & Letters* 4 (1923) 153-157; en in Nederland: Henri Viotta, 'Nederlandsche Opera-vertalingen', *Caecilia* 53 (1896) 173-175; Hugo Nolthenius, 'Het vertalen van teksten van vocale muziek', *Weekblad voor Muziek* 7 (1900) 279-281, 288-290, 403; Herman Rutters, 'Capricetti, Ons operadialect', *Dameskroniek* 3 (1918) nr. 35; Jos de Klerk, 'Oorspronkelijke Nederlandsche opera's', *Caecilia en het Muziekcollege* 79/9 (1920/21) 56-59; Lou van Strien, 'Nederland en de opera', *Caecilia en het Muziekcollege* 87/7 (1929/30) 266-268.
6. Spaeth, 'Translating to Music', 191.
7. Vgl. Chorangus (pseudoniem), 'Opera in English', *Music & Letters* 18 (1932) 1-10.
8. Humphrey Procter-Gregg, in: Rodney Milnes (ed.), 'The Translator at Work', *Opera* 1974/75, 952.
9. De term 'operndeutsch' verwijst naar de typische taalkundige gebreken eigen aan opera-vertalingen in het Duits en werd al gehanteerd door Richard Batka in de eerste jaargang van *Der Merker* 1909 in zijn artikel 'Opernitalienisch und Operndeutsch'. Analoot hieraan werd ook in Nederland gesproken over 'opera-Nederlands'.
10. Kurt Honolka, *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte* (Wilhelmshaven 1978) 9 en 60.
11. Arendsz bewerkte omstreeks 1686/87 onder meer de volgende opera's van Lully: *Cadmus en Hermione* (oorspr. libretto Quinault, Franse première 1673), *Amadis* (libretto idem, Franse première 1684) en *Roelant* (libretto idem, Franse première 1686 (sic!)).
12. Vgl. D.F. Scheurleer, *Het muziekleven te Amsterdam in de zeventiende eeuw* (Den Haag 1902-1904) 28.
13. *De Schaaking uit het Serail* (Nederlandse première 1797) en *De Tooverfluit* (Nederlandse première 1799).
14. D.F. Scheurleer, *Het muziekleven in Nederland in de tweede helft der achttiende eeuw* (Den Haag 1909) 291.
15. Eduard Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek* (Amsterdam 1986) 57.
16. GA Amsterdam, Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, notulen Algemene Vergadering, 19-8-1850.
17. Willem III was hiertoe aangespoord door de commissarissen van de Schouwburg, die suggereerden, dat een Nederlands gezelschap minder hoge eisen zou stellen wat betreft subsidie. Vgl. C.H. Slechte, 'Onder Koninklijk beheer', in: *175 Jaar Koninklijke Schouwburg 1804-1979* (Den Haag 1979) 20-28.

18. 'Eene Nationale Opera', *Caecilia* 7 (1850) 213-214, rubriek 'Verhandelingen'.
19. Ibidem.
20. J.D.C. van Dokkum, *Honderd Jaar Muziekleven in Nederland. Een geschiedenis van de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst bij haar eeuwfeest 1829-1929* (Amsterdam 1929) 251.
21. *Caecilia* 8 (1852) 55.
22. F.C. Kist, 'Wat wij wenschen', *Caecilia* 11 (1855) rubriek 'Verhandelingen'.
23. H.[enri] V.[iotta], 'Liederik', *Caecilia* 33 (1876) 121-123.
24. Ibidem, 122.
25. Ibidem. (Overigens verschijnt dit artikel temidden van een reeks uiteenzettingen over het Duitse muziekleven door mede-Wagneriaan Van Santen Kolff!).
26. Reinaert (pseudoniem), 'Rotterdamsche penschetsen: De Duitse Opera', *Rotterdamsch Nieuwsblad* 19-10-1885.
27. Ibidem.
28. Kritische geluiden vanuit de toenmalige theaterwereld hebben getracht dit te ontzenuwen. Veeleer zou het initiatief zijn uitgegaan van de eigenaar van de Parkschouwburg, Mr. F.A. van Hall, die De Groot de opdracht gaf een en ander te realiseren. Vgl. onder meer een anoniem artikel, waarschijnlijk van de redacteurs Taco H. de Beer en H. Trip, 'Wie is de stichter van de Hollandsche opera in den Parkschouwburg?', *De Portefeuille* 10 (1888/89) 469.
29. J.G. de Groot, *Eigen kunst is eigen leven*. Brochure Hollandsche Opera seizoen 1886-87.
30. Bij de Duitse Opera in Rotterdam was de *Faust* anno 1886 reeds 25 seizoenen lang de meest gespeelde opera.
31. Het probleem ten aanzien van zogenaamde dialecten en afwijkingen in de uitspraak van het Nederlands werd doorgaans toegeschreven aan de aanwezigheid van Vlaamse zangers. Dit verschijnsel zou nader onderzocht dienen te worden ook in relatie tot de verhouding Nederland-België op cultureel gebied.
32. F.M. Lurasco, 'De "impresa" de Groot en het Nederlandsch als zingtaal', *De Portefeuille* 8 (1886/87) 471.
33. Ibidem.
34. J.N. van Hall, 'Dramatisch overzicht: Een Hollandsch Opera-gezelschap', *De Gids* 50 (1886) 336-342.
35. *Zondagsblad* 19-11-1887.
36. 'Het gezongen woord', *De Portefeuille* 10 (1888/89) 469.
37. Carel van Nievelt volgt in 1871 Herman Heyermans sr. op, die deze functie al sinds 1844 bekleedde, als muziekreferent voor de *NRC*.
38. *NRC* 17-11-1887. De Franse tekst van Barbier en Carré luidt: "Ah s'il était ici! S'il me voyait ainsi! Comme une demoiselle il me trouverait belle." Illustratief is hier ook de 'operndeutsch'-versie: "Ach wär' er jetzt bei mir! Säh' er so schön mich hier! Kaum würd' er mich erkennen, 'holdes Fräulein' mich nennen!", uit: *Margarethe*, uitgave Bote&Bock (Berlijn z.j.).
39. *NRC* 17-11-1887.
40. C. van Nievelt, *Sancta Musica* (Leiden 1899) 63.
41. C. van der Linden, *De Nederlandsche Opera. Recht van Bestaan?* (Amsterdam 1896).
42. Mr. Henri Viotta (1848-1933), jurist, componist, en dirigent, was onder meer oprichter van de Nederlandse Wagner-Vereeniging in 1883, directeur van het Conservatorium in Den Haag en redacteur van *Caecilia* en van het *Maandblad voor Muziek*.
43. H. Viotta, 'Nederlandsche Opera-vertalingen', *Caecilia* 53 (1896) 173-175.
44. Hugo Nolthenius (1844-1929) was onder meer van 1894 tot 1909 hoofdredacteur van het door hem opgerichte *Weekblad voor Muziek*.

45. Hugo Nolthenius, 'Het vertalen van teksten van vocale muziek', *Weekblad voor Muziek* 7 (1900) 280.
46. Geciteerd in *Weekblad voor Muziek* 34 (1900) 403.
47. In dit bestek wordt niet verder ingegaan op de Nederlandstalige opera in België. Langer dan in Nederland hebben in Antwerpen en Gent nog in deze eeuw structureel opera-uitvoeringen in Nederlandse vertalingen plaatsgevonden. Specifiek Vlaamse aspecten met betrekking tot de taalkwestie vragen echter om een andere benadering.
48. Vgl. Orelia, Pauwels e.a., *Prospectus Nieuwe Nederlandsche Opera* (1903/04).
49. Van 1906 tot 1910 bestond de *Nederlandsche Opera-Vereeniging* als voortzetting van het 'Comité tot organisatie van uitstekend verzorgde operavoorstellingen' van Daniel de Lange, onder meer componist, criticus en directeur van het Amsterdams Conservatorium van 1895-1913. Cateau Esser, zangpedagoge en directrice van de *Vereeniging tot Beoefening van Vocale en Dramatische Kunst*, richtte in 1908 de Noord-Nederlandsche Opera op, met de doelstelling zoveel mogelijk in de originele taal uit te voeren.
50. Vgl. 'Eene Nationale Opera', *Algemeen Handelsblad* 11-3-1916.
51. Herman Rutters, 'Muziekkroniek: Nationale operaplannen', *Algemeen Handelsblad* 15-3-1916. Naar aanleiding van de plannen van Kappeyne van de Coppello verschijnen meer polemisch getinte artikelen in de landelijke pers. Angst voor Duitse overheersing, ook op operagebied, speelt hierin een rol.
52. Jan van Gilse (1881-1945), componist, dirigent (onder meer van het USO) en criticus.
53. Jan van Gilse, 'Het Nederlandsche Operaprobleem', *Caecilia* (1914) 47.
54. 'Een Nationale Opera?', *Algemeen Handelsblad* 26-3-1916 tot 3-4-1916. Ook de volgende citaten komen uit deze serie.
55. Ibidem.
56. *Deventer Dagblad* 8-11-1916.
57. Enquete 'Een Nederlandse Opera?', knipsel *NRC* 1937, GA Amsterdam, persdocumentatie.
58. F. Primo, 'Nederlandsche Opera vraagt Nederlandsche Taal!', *De Waag* 5-12-1941.
59. Een ter zake kundig Amsterdammer, 'Vraagt Nederlandsche opera inderdaad Nederlandschen tekst?', *De Waag* 9-1-1942.
60. *De Telegraaf* 22-4-1944, naar aanleiding van *Don Carlos* in Nederlandse vertaling door Joh. den Hertog.
61. Rapport van de Raad voor de Kunst, *De Opera in Nederland* (Den Haag 1961).
62. Sinds 1986 met de ingebruikname van het Muziektheater op het Waterlooplein omgedoopt in De Nederlandse Opera.
63. Vgl. *Operajournaal* 6 (1972/73), verslag van de publieksenquête.
64. Hedendaagse componisten zijn in principe vrij in hun taalkeuze. Zo componeerde Louis Andriessen zijn muziektheaterproductie *Rosa, a horse drama* op het Engelse libretto van Peter Greenaway, terwijl Theo Loevendie zijn opera *Esmée* voor het Holland Festival 1995 componeerde op het Nederlandse libretto van Jan Blokker.
65. Gesprekken gevoerd met een aantal Nederlandse en Duitse dramaturgen werkzaam bij verschillende operagezelschappen, bevestigden het hier geconstateerde. Wel dient enige nuancering aangebracht te worden met betrekking tot de grotere internationaal georiënteerde operatheaters overal ter wereld, van Tokio en Berlijn tot Parijs en New York, waar het repertoire hoofdzakelijk in de originele taal wordt uitgevoerd!