

Musical versus melodrama, vriend, vijand of verwanten ?

Onderzoek naar het verwantschap tussen de musical en het melodrama

Anne-Lieke Terpstra

MA Film- en Theaterwetenschappen

Universiteit Antwerpen

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Studiejaar 2014-2015

Promotor: prof. Frank Peeters

Tweede lezer: Charlotte De Somviele

Inhoudsopgave

Voorwoord	4
Inleiding	5
Hoofdstuk 1 Musical	
1.1 Musical	7
1.1.1 Onderverdeling	9
1.1.2 Musical as drama	17
1.2 Ontwikkeling van de musical	20
1.2.1 Europese voorlopers	20
1.2.1.1 Musical en het Griekse drama	23
1.2.2 Vroege voorlopers	25
1.2.2.1 The Black Crook	25
1.2.2.2 Beggar's Opera	26
1.3 De Nederlandse musical	28
1.3.1 Volksschets	29
1.3.2 Annie M.G. Schmidt	29
1.3.3 Brink en Sanders	31
1.4 Musical in Vlaanderen	32
Hoofdstuk 2 Melodrama	
2.1 Melodrama	34
2.2 Ontwikkeling van het melodrama	40
2.2.1 Geschiedenis	40
2.2.2 Onderverdelingen	41
2.2.2.1 Het klassieke melodrama	43

2.2.2.2 Het romantische of sociale melodrama	44
2.2.2.3 Het late of sensationele melodrama	45
2.3 Melodrama in Vlaanderen en Nederland	46
Hoofdstuk 3 Musical versus Melodrama	49
3.1 Functie en catharsis	51
3.1.1 De rol van de muziek	54
3.1.2 Conclusie	54
3.2 The Black Crook, melodrama of musical ?	56
3.3 Ontwikkeling van het melodrama en de musical	56
3.3.1 Melodrama in Vlaanderen en Nederland	57
3.4 Het melodrama en de musical tegenwoordig	59
Hoofdstuk 4 Conclusie	61
Bibliografie	64

Voorwoord

Voor mijn studie Film- en Theaterwetenschap aan de Universiteit Antwerpen ben ik op zoek gegaan naar een interessant thésisonderwerp, waar ik naast hard werken ook met plezier aan zou kunnen werken. Na het onderzoeken van verschillende vlakken, heb ik gekozen om mijn scriptie te schrijven over twee niet vaak behandelde theatervormen, namelijk het melodrama en de musical. Dat deze genres niet vaak gebruikt worden voor academisch onderzoek is mij vlot duidelijk geworden. Het wetenschappelijk bronmateriaal is schaars. Toch bewijst deze scriptie dat het niet onmogelijk is een onderzoek uit te voeren. Ik ben mij er terdege van bewust dat ik geen allesomvattend onderzoek heb kunnen doen naar deze twee theatergenres, simpelweg omdat deze dusdanig breed zijn dat ik mij heb moeten beperken tot een selectie van de bestaande bronnen en onderzoeksmethode. Ik heb gekozen voor een theoretische benadering waarbij definities, geschiedenis en ontwikkeling centraal staan. Dit betekende echter dat ik keuzes heb moeten maken en onderwerpen welke ook uitnodigend zijn voor verder onderzoek niet volledig heb kunnen uitwerken. Ik hoop dat er in de toekomst meer onderzoek naar deze onderwerpen gedaan zal worden. De complexiteit en invloed die deze genres kennen, maar toch veelal nog onbekend zijn, bieden interessante onderzoeksperspectieven.

Inleiding

Binnen de academische wereld wordt vaak nog sceptisch gereageerd wanneer het genre musical genoemd wordt in combinatie met een onderzoek. In de vele bronnen die ik geraadpleegd heb, waaronder andere scripties wordt dit vaak bevestigd. Op de universiteit of binnen de theaterwereld is de musical nog lang niet altijd een volledig geaccepteerd genre. Dit komt mede door het hoge spektakelgehalte en de commercie die vaak te vinden zijn rondom deze producties. Snel krijgen ze het label commercieel en populair mee en zijn daarmee, voor nooit heel duidelijk gestelde redenen, niet aantrekkelijk voor de academische wereld of een gerespecteerde theatercriticus om te onderzoeken. De laatste jaren komt hier langzaam maar zeker wel verandering in. Echter heeft dit wel gevolgen voor wanneer er wel een onderzoek gedaan wordt naar de musical, namelijk een gebrek aan wetenschappelijk onderbouwde bronnen. Ik heb het geluk gehad dat er voorgangers geweest zijn die met hun scripties een basis hebben gelegd, want naast de bestaande scripties ben je voor het onderwerp musical al snel aangewezen op boeken die gemaakt zijn door of in opdracht van musicalproducenten of liefhebbers. Dit kan een zeer vertekend beeld geven omdat er mogelijk een kritische afstand verloren gaat. Een uitzondering hierop is het boek *Musical as drama* van Scott McMillin. Hij stelt hetzelfde vast, dat de musical nog niet geaccepteerd is als theatergenre voor onderzoek van de universiteit, maar wil daar met zijn boek een kritische noot bij plaatsen en hij probeert uit te leggen waarom ook de musical een waardige plek verdient in het academische milieu. Hij stelt: *“The musical does not need the university, but it may well be that the university needs the musical, as a valid subject of academic study.”*¹ Dit versterkt hij door te stellen dat *“the musical is a dramatic genre of its own”*².

Voor het tweede genre van deze scriptie, het melodrama, is eenzelfde tendens zichtbaar. Dit genre was met name in de negentiende erg populair en is belangrijk geweest voor de ontwikkeling van andere kunstvormen. Ondanks de grote populariteit van deze theatervorm is hier ook relatief gezien weinig wetenschappelijk bronmateriaal. Een belangrijk boek voor dit genre is *The melodramatic imagination* van Peter Brooks. Dit boek heeft voor een andere

¹ McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006. p. XI.

² Ibid. p. X.

kijk op het melodrama gezorgd. Deze zogenoemde 'melodramatic turn' zal later behandeld worden.

Als basis voor het theoretische kader zullen eerst de definities en ontwikkeling van beide genres, musical (h.1) en melodrama (h.2) uiteengezet worden. Hoewel beide begrippen bekend zijn en ze met regelmaat gebruikt worden, bestaan er geen duidelijke vastomlijnde definities. Door ze te kaderen door middel van definiëring wil ik een basis leggen voor de analyse van musical en melodrama die in deze scriptie centraal zullen staan. Beide begrippen zijn door hun grote ambiguïteit en variëteit lastig te definiëren. Met behulp van secundaire literatuur zal ik deze complexiteit uiteenzetten. In het tweede deel van de eerste twee hoofdstukken zal ik de ontwikkeling van beide genres bekijken, waarbij ook specifiek gekeken wordt naar de evolutie in Nederland en Vlaanderen. De geschiedenis en het verloop hiervan kunnen veel vertellen over een mogelijk verwantschap tussen de twee genres. Daarbij kan het in combinatie met de beschrijvingen van de twee genres leiden tot een antwoord op de onderzoeksvraag.

"In hoeverre is er een verwantschap zichtbaar in het negentiende-eeuwse melodrama en de twintigste/eenentwintigste-eeuwse musical kijkende naar de definiëring en ontwikkeling van beide genres?"

In hoofdstuk 3 zal er dieper ingegaan worden op de link tussen de musical en het melodrama en is gebaseerd op de theoretische basis van de eerste twee hoofdstukken.

1.1 Musical

“Musicals! The very word conjures up the most exciting and diverting form of live theatre in the world today. Flashing chorus girls, stunning scenic effects, dashing leading men, .. turns, top, ballet, orchestra, follow spot, overture to exit music.”³

Zoals dit citaat al duidelijk maakt is de musical een grootse en populaire podiumkunst die tegenwoordig niet meer weg te denken is uit de theaters. Een podiumkunst die groots aangekondigd wordt in de media en waar haast geen ontkomen aan is. Iedereen weet dat er een musical speelt en dat het een spektakel is. Daarnaast is het een populaire theatervorm voor amateurgezelschappen en scholen. Veel mensen zullen een musical gezien hebben, maar wat is een musical eigenlijk ?

“What today’s Americans call ‘musical’ they formerly called ‘musical comedy’. The British still call it ‘musical comedy’ while the French call it ‘oprette’. Actually, this term is used by the public at large as a generic term for any show with music just as Kleenex is used for any disposable tissue. And the term varies in different countries.”⁴

Dit citaat van Stephen Citron uit *The musical from the inside out* geeft direct al aan dat het begrip musical niet gemakkelijk te beschrijven en te definiëren is. Aan de hand van verschillende bronnen zal ik gaan kijken wat voor definiëringen voor het genre musical gegeven worden. Gezien de musical zich voornamelijk in Amerika ontwikkeld heeft, zullen vele bronnen zich baseren op de Amerikaanse musicalcultuur.

Volgens de Van Dale is een musical :

“toneelstuk of film waarin een deel van de tekst gezongen wordt (vaak met muziek en dans).”⁵

³ Citron, S., *The musical from the inside out*, Hodder and Stoughton, London, 1991. p. 15.

⁴ Ibid. p. 38.

⁵ Van Dale, *De Dikke van Dale*, online geraadpleegd in Bibliotheek Dokkum op 12 augustus 2015.

De theaterencyclopedie beschrijft musical als :

“Luchtige vorm van muziektheater waarin zang en dans een grote rol spelen. De naam is een afkorting van “musical comedy”. Halverwege de 19^e eeuw ontstaan vanuit het Amerikaanse vaudevilletheater.”⁶

Beide definiëringen halen het element muziek, als belangrijk element, aan. Deze definities zijn daarmee al rijker dan de beschrijving van Hilde Scholten :

“De musicals [waar in dit boek sprake van is] zijn alle theatermusicals die gemaakt zijn door professionals voor een volwassen publiek of als familievoorstelling voor toeschouwers van 8 tot 80. De officiële première vond daarbij plaats in Nederland en de musicals werden in ieder geval 25 keer gespeeld.”⁷

Zij gaat er vanuit dat het begrip musical duidelijk is voor de lezer en beperkt haar definitie tot een aantal praktische kenmerken, namelijk de makers, het publiek en het aantal opvoeringen.

In de scriptie van Sven Vanrietvelde wordt gebruik gemaakt van de definitie van het Elseviërs groot Operette- en musicalboek:

“Amerikaanse operettevorm die, nadat hij bevrijd was Europese invloeden, zijn eigen weg is gegaan. Men onderscheidt wel de musical comedy, waarin het verhaaltje soms alleen nog maar een voorwendsel lijkt voor o.a. aan de revue ontleende ‘show’-elementen, en de musical play, waarin de muziek, de tekst en de handeling een eenheid vormen.”⁸

⁶ Online Theaterencyclopedie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam, in samenwerking met de stichting TIN. URL: <http://theaterencyclopedie.nl/wiki/Musical>.

⁷ Scholten, H., *Musicals in Nederland*, Terra, Warnsveld, 2004. p.14.

Hellewegen, R., *De Musical, het boek*, Uitgeverij d’junge Hond, Den Haag, 2010. p.9.

⁸ Bredschneyder, F., *Elseviërs groot Operette- en Musicalboek*, Elsevier Nederland B.V., Amsterdam/Brussel, 1972, p.30. Geciteerd uit Vanrietvelde, S., *Geschreven pers en musicals – haat- of liefdesverhouding ? Onderzoek naar de invloed van de pers bij afschaffing musicalafdeling Koninklijk Ballet van Vlaanderen.*, scriptie, Universiteit Gent, 2006-2007. p. 10.

Ondanks dat Vanrietvelde op de gedateerdheid, de definitie komt uit 1972, attendeert draagt hij zelf geen actuelere definitie aan. Hij stelt daarentegen “*Geen enkele definitie blijkt de veelheid van het genre over de hele lijn te kunnen bevatten.*”⁹ Wilfried Eetezonne stelt ditzelfde vast, hij stelt dat de musical “*een zeer brede en hybride kunstvorm die moeilijk in één definitie te vangen is.*”¹⁰

Zoals deze eerste definities al aangeven is het lastig om een vinger te leggen op het begrip musical. Scholten gaat er ‘vanuit’ dat het begrip musical voor iedereen helder is want zij richt zich op de doelgroep en het aantal opvoeringen in haar definitie. De Dikke van Dale geeft wel een definitie, maar met die omschrijving wordt er geen onderscheid gemaakt tussen de verschillende musicalvormen die er zijn, ditzelfde geldt voor de theaterencyclopedie. Vanrietvelde en Eetezonne kaarten een goed punt aan dat geen definitie allesomvattend is voor het brede genre van het musicaltheater. Ik zal nu eerst met behulp van verschillende bronnen die het musicaltheater omschrijven de complexiteit van het begrip blootleggen.

1.1.1 Onderverdeling

Aaron Frankel maakt in zijn boek, *Writing the Broadway musical*, een zes-deling voor het definiëren van de musical. Hij stelt dat er zes “*main types*” van de musical zijn, die echter wel nauw verwant zijn en deels in elkaar over vloeien.

*Revue/Musical comedy/Musical drama/“Broadway opera”/“New”operetta/Play-with-music*¹¹

De grootste verschillen zijn te vinden in zijn omschrijving voor *revue* ten opzichte van een *play-with-music*. Volgens hem is de revue:

⁹ Vanrietvelde, S., *Geschreven pers en musicals – haat- of liefdesverhouding ? Onderzoek naar de invloed van de pers bij afschaffing musicalafdeling Koninklijk Ballet van Vlaanderen.*, scriptie, Universiteit Gent, 2006-2007. p. 11.

¹⁰ Eetezonne, W., *De musical* ; in Crombez, T., e.a., *Theater. Een westerse geschiedenis*, Lannoo campus, Tielt, 2015. p. 278.

¹¹ Frankel, A., *Writing the Broadway musical*, Drama Book Specialist (Publishers), New York, 1977. p. 1.

“a series of separate songs, dances and skits, unified by a point of view, usually comic, and a distinct style of presentation. However, it is not unified by a through-story with developing characters – or book – and book musicals are musical theater’s core.”¹²

De play-with-music daarentegen omschrijft hij als:

“The play-with-music is what many laypersons confuse with a musical. In this form, however, the plot can stand by itself without the music. The songs will illustrate or comment, and they will certainly increase the enjoyment. But the plot will remain intact without them, the songs are not pivotal.”¹³

De vier overige typen liggen dicht bij elkaar en er is een verloop zichtbaar in de opbouw van Frankel van revue tot play-with-music. Zo heeft de musical comedy een nauw verwantschap met de revue. Frankel legt het verschil tussen de revue en de musical comedy als volgt uit: *“Comedy still dominated though plots were gradually treated more strictly, with better-motivated songs and better-related dances.”¹⁴*

Musical drama wordt ook wel musical play genoemd en komt voort uit de musical comedy ; *“the short, joke rhythms of comedy gave way to longer-rhythmed dramatic emphases, and the music grew more ambitious.”¹⁵*

De Broadway opera en de new operetta zijn twee gevallen apart. De link met de opera is hier duidelijk aanwezig. Een vraag zou dus kunnen zijn is dit wel musical ? Zo ja, wat maakt deze vormen dan anders dan de opera, waar zit dat verschil dat ze onder de noemer musical vallen. Met andere woorden welk element van deze vormen maakt deze ‘opera’s’ tot musical en kan dus gezien worden als een algemeen kenmerk voor dit genre en daarbij dus kan helpen met het definiëren van de musical. Frankel beschrijft deze twee vormen als volgt:

¹² Frankel, A., *Writing the Broadway musical*, Drama Book Specialist (Publishers), New York, 1977. p. 1-2.

¹³ Ibid. p. 2.

¹⁴ Ibid. p. 2.

¹⁵ Ibid. p. 2.

De Broadway opera: *“Neither traditional nor modern opera is musical theater, strictly speaking, because they tend to be static rather than move, much less dance, and because they employ music from classical sources and as the dominating element. “ Broadway opera” also emphasizes music to a greater degree than any of the other musical theater types, but the music originates out of popular sources and is held in balance with all the other elements in the musical. Both opera and “ Broadway opera” lean to the spectacular, but in content and treatment, “ Broadway opera” is vernacular, not literary.”*¹⁶

New operetta: *“ The new versions are more characteristically American, if not in subject, then in treatment.” “New”operetta is still lyrical above all and still emphasizes fantasy, but now reflects the real world rather than escapes it, unlike old opera”*.¹⁷

Bij alle drie de vormen, opera, Broadway opera en New operetta blijft de muziek een belangrijk element. Het verschil tussen de opera en de twee laatstgenoemde vormen zit hem onder andere in de beweging, een opera is over het algemeen statisch , terwijl de dans een element is wat we veelal terugvinden in verschillende musicalvormen en zo ook in de Broadway opera. Daarnaast is de muziek die gebruikt wordt verschillend. Waar in de opera gebruik gemaakt wordt van de zogenaamd klassieke muziek, wordt er in de Broadway opera meer alledaagse muziek gebruikt. Bij de New operetta zien we in de beschrijving dat een groot verschil is tussen de werelden waarin een verhaal zich afspeelt. De opera laat de fantasie de vrije loop en neemt de toeschouwer mee naar een andere wereld. Terwijl de New operetta de ‘echte’ wereld gebruikt en op deze manier staat deze vorm mogelijk dichterbij de toeschouwer. Wanneer er gefantaseerd kan worden op het toneel over de dagelijkse beslommeringen is de herkenbaarheid van situaties bij toeschouwers groter, dan wanneer een verhaal de werkelijkheid ontstijgt. Door middel van deze herkenbaarheid, kan men wegdromen bij miraculeuze oplossingen, meeleven met de personages en hoop krijgen. Wanneer de situatie op het toneel uitvergroet wordt, bijvoorbeeld qua problematiek, kan er gerelativeerd worden met een ‘het kan altijd erger’-gedachte. Daarnaast zijn het de

¹⁶ Frankel, A., *Writing the Broadway musical*, Drama Book Specialist (Publishers), New York, 1977. p. 3.

¹⁷ Ibid. p. 3.

“wonderen”, de onverwachte wendingen, waardoor bijvoorbeeld alles uiteindelijk weer goed komt, die hoop doen groeien. Door deze verschillen zijn de Broadway opera en de New operetta toegankelijker voor een groter publiek dan de opera.

In het boek *The musical from the inside out* van Stephen Citron worden ook verschillende subgenres van de musical beschreven. Hij maakt een iets ander onderscheid dan Frankel. Hij beschrijft vier soorten : 1) de musical comedy, “*musical comedy is a musical play generally with a light plot, its dialogue interspersed with songs and dances.*”¹⁸, 2) de musical play, “*musical play, differs from a musical comedy mostly in seriousness of purpose. Songs almost always further the action or reveal character.*”¹⁹, 3) de concept musical, “*concept musical is an offshoot of the topical revue often done with more seriousness of purpose. It need not have a plot or it may have a slight thread of one.*”²⁰, en 4) het theateropera. Hij beschrijft het verschil tussen de theateropera en de opera als volgt : “*theatre opera is concerned with the song, while opera (like a rock concert), has to do with the singer.*”²¹.

Ook Rijk Brouwer beschrijft verschillende gedaantes van het musicaltheater in zijn scriptie *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland* (1983). Hij beschrijft er vijf, waarvan er één volgens hem niet onder de noemer musical valt. Dit onderbouwt hij later door vier criteria te geven waaraan een musical volgens hem zou moeten voldoen. Wederom zien we hier niet een duidelijke definitie, maar een beschrijving met criteria. Brouwer maakt gebruik van omschrijvingen van Kislán²². In zijn scriptie beschrijft hij de musical comedy, de musical play, de new/modern operetta, de Broadway opera en de play-with-music als volgt:

Musical comedy: “*a book show with motivated songs and dances in which comedy dominates an altogether light and frivolous world of entertainment*”²³

¹⁸ Citron, S., *The musical from the inside out*, Hodder and Stoughton, London, 1991. p. 38.

¹⁹ Ibid. p. 39.

²⁰ Ibid. p. 39.

²¹ Ibid. p. 40-41.

²² Kislán, R., *The Musical*, Engelwood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1980. p. 164. Geciteerd in: Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 58.

²³ Ibid.

Musical play: *“ambitious content, universality of theme, prominent drama, character depth, bold form and demanding production.”*²⁴

New/modern operetta: *“Wat betreft de romantiek en sentimentaliteit heeft de traditionele operette haar opvolger gekregen in de New of Modern operetta. [...] de operette wordt nieuw leven ingeblazen wanneer de sprookjeswereld wordt vervangen door een meer alledaagse. De romantiek, fantasie en lyriek blijven aanwezig maar weerspiegelen nu een reële wereld in plaats dat zij deze proberen te ontvluchten.”*²⁵

Broadway opera: *“Bij de Broadway opera ligt de nadruk op de muziek. [...] Formeel gezien maakt de Broadway opera net als de traditionele opera gebruik van arias [sic.], recitatieven en koorgedeeltes. Het is de kwaliteit van de muziek die verschilt. De muziek van de Broadway Opera is van een populaire oorsprong, in tegenstelling tot de traditionele, klassieke muziek uit de Europese opera.”*²⁶

Twee verschillen tussen de Broadway opera en de traditionele opera die Brouwer aandraagt zijn het alledaagser taalgebruik en de beweging. Waar een traditionele opera statisch is met de kenmerkende *‘operatic tableau’*²⁷ heeft de Broadway opera meer beweging die kenmerkend is voor het musical theater. Als vijfde en laatste theatervorm beschrijft Brouwer de Play-with-music. Deze vorm ziet hijzelf niet als musical.

Play-with-music: *“Qua intentie is zij gelijk te stellen met de Musical Play. Voor een onderscheid moeten wij onze aandacht richten op de dramatische functie van zang en dans. Is het bij een Musical Play zo, dat zij het zwaartepunt van het plot vormen, bij een Play-With-Music kunnen zij weggelaten worden zonder dat er een schakel in de*

²⁴ Kislán, R., *The Musical*, Engelwood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1980. p. 164. Geciteerd in: Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 58.

²⁵ Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 59.

²⁶ Ibid. p. 59-60.

²⁷ Ibid. p. 60.

plotontwikkeling wegvalt. De liedjes hebben slechts een illustrerende- of commentaarfunctie.”²⁸

Dat hij deze laatste theatervorm niet als musical beschouwt legt hij uit aan de hand van vier criteria²⁹ waaraan een theatervorm moet voldoen alvorens deze, volgens hem, onder de categorie musical valt. Deze zijn:

- 1) *De musical valt of staat met de kwaliteit van het ‘book’: de plot.*
- 2) *De musical doorbreekt de vierde wand.*
- 3) *De liedjes in een musical vertegenwoordigen de zwaartepunten in de tekst.*
- 4) *De muzikale energie moet soms in fysieke energie overgaan: dans.*

Kijkende naar deze punten zou de play-with-music inderdaad geen musical zijn, omdat de liedjes geen zwaartepunt in de tekst zijn. Toch wordt deze vorm in zoals we gezien hebben wel vaak behandeld in de literatuur omtrent het musicaltheater, omdat er in het stuk gebruik gemaakt wordt van liederen. Bovendien kan de play-with-music verward worden met de musical play/drama. Qua intentie en verhaallijn liggen deze twee genres dicht bij elkaar. Het verschil is, zoals de citaten beschrijven, echter de functie van de liederen.

In de scriptie *Made in Holland: een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical* (1992), geeft A.A. Aalders net als Brouwer niet een echte definitie maar een rij met criteria, die deels gebaseerd zijn op de criteria zoals Brouwer ze beschrijft. Volgens Aalders zijn de criteria voor een musical³⁰:

- 1) *Een kwalitatief hoogstaande plot, zoals alle goede theaterstukken eisen. De musical valt of staat met de kwaliteit van het ‘Book’. Vooral van belang is de handeling van personages en hun reactie op de situatie : lijden en emotie staan centraal.*

²⁸ Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 60.

²⁹ Ibid. p. 55-56.

³⁰ Aalders, A.A., *Made in Holland ; Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical.*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1992. p. 15.

2) *Een realistische weergave van de werkelijkheid op een epische wijze weergegeven. Hierbij wordt gebruik gemaakt van het doorbreken van de vierde wand. Door het publiek rechtstreeks aan te spreken wordt zij op een veel indringender manier, dan bij toneel gewoon is, betrokken bij de emotie zoals deze getoond worden op het toneel. "The musical is presentational theatre, not representational"*³¹.

3) *Zang, dans en spel moeten elkaar niet onderling beconcurreren voor wat betreft belangrijkheid. Ze moeten elkaar aanvullen op basis van gelijkwaardigheid.*

4) *De dans, even als de zang moet voortkomen uit de spanning die door de handeling wordt opgebouwd. Hierdoor kan een geïntegreerd product ontstaan. Het zijn vooral de muziek en dans die aan de musical een extra emotionele laag toevoegen.*

Waar Brouwer korte maar heldere criteria opgesteld heeft, heeft Aalders deze criteria uitgebreider beschreven, waarbij ook ingegaan wordt op de doelstelling. Volgens Aalders is met name de emotionaliteit en de invloed hiervan op het publiek erg belangrijk. In drie van de vier criteria die gegeven worden wordt dit benadrukt.

We hebben nu verschillende bronnen behandeld die allen ingaan op de vraag ; wat is musical ? Zoals Vanrietvelde al stelde lijkt dat geen enkele definitie het geheel van het musicaltheater kan omschrijven. Al met al lijkt de musical een verzamelnaam voor verschillende podiumkunstvormen die gebruik maken van muziek. Uit alle hier gebruikte bronnen en omschrijvingen kunnen we een aantal elementen onderscheiden die gezien kunnen worden als onmisbaar voor het genre musical. Een duidelijke eenduidige definitie is eigenlijk niet te maken voor de musical, juist omdat er zoveel elementen zijn. Lang niet alle 'types' musicaltheater zullen voldoen aan alle criteria die gegeven zouden kunnen worden. De verschillende vormen van het musicaltheater die allen apart beschreven zijn hierboven zou je als volgt kunnen samenvatten³².

³¹ Novak, E.A., *Performing in Musical*, New York, 1988. p.3. Geciteerd in: Aalders, A.A., *Made in Holland ; Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical.*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1992. p. 15.

³² Gebaseerd op de gegeven definities van de eerder gebruikte bronnen.

Revue	Serie van losse liederen, dansen en sketches Zonder plot (book): Kent geen doorlopend verhaal met karakterontwikkeling
Musical comedy	Nauw verwantschap met de revue Komedie belangrijk Heeft een licht plot/verhaallijn " <i>book-show</i> " Dialogo vermengd met zang en dans Lichte frivole wereld van entertainment
Musical play/drama	Lijkt op de musical comedy, maar met serieuzere toon Meer drama Veel van de liederen helpen het verhaal verder of helpen met de karakterontwikkeling Diepere karakterontwikkeling
Broadway Opera	Muziek is het belangrijkste Muziek heeft een populaire oorsprong Meer actie/beweging dan de opera
New/Modern Operetta	Amerikaanse onderwerpen Fantasie, romantiek en lyriek belangrijk Reflectie van de hedendaagse wereld i.p.v. deze te ontvluchten
Play- with-music	Intentie is vergelijkbaar met die van de musical play/drama Lieder hebben een illustrerende- of commentaarfunctie Lieder zijn niet noodzakelijk voor het plot, kunnen voor de verhaallijn weggelaten worden.

Door alle hierboven beschreven omschrijvingen te combineren kunnen punten die voor een definitie van de musical belangrijk zijn samengevoegd worden. Naast de muziek, die in elk van de genres van het musicaltheater aanwezig is, zij met verschillende functies of dominantie, is ook het 'book' of plot erg belangrijk. De revue zou dus als genre op zich gezien kunnen worden door het gebrek aan verhaallijn. Dat de revue toch aanwezig is in de meeste literatuur over musical komt met name door de geschiedenis van het musicaltheater. De musical komt deels voort uit de revue, vandaar dat er ook een nauw

verwantschap zichtbaar is, wanneer de hierboven besproken subgenres naast elkaar bekeken worden.

Zoals al eerder gezegd is het geven van een allesomvattende definitie voor de musical niet mogelijk. Globaal zou men kunnen zeggen dat theatervormen waarin gebruik wordt gemaakt van muziek onder de categorie musical geschaard zouden kunnen worden. Dit blijft echter erg breed en onduidelijk. Ik denk dan ook dat het belangrijk is om de verschillende typen musicaltheater te blijven onderscheiden, omdat op die manier de complexiteit van het begrip zo helder mogelijk weergegeven wordt.

1.1.2 Musical as drama

Tot slot wil ik bij de definiëring van de musical de kritische blik van Scott McMillin aanhalen. Hij stelt in zijn boek *Musical as drama* dat de musical als een genre op zich gezien zou moeten worden. Hij legt dit uit door de functies en invloeden van de verschillende elementen die in een musical aanwezig zijn te beschrijven. In zijn boek komt ook naar voren dat de musical een moeilijk te definiëren term is. Vaak wordt musical behandeld met een negatieve inslag “[...] they are saying what this theatre is not [...]”³³ in plaats van te benoemen wat het musicalgenre wel heeft. McMillin wil in zijn boek de esthetiek van de musical laten zien. Echter, stoot hij, zoals velen die onderzoek doen naar het genre musical, tegen een sterk vooroordeel aan dat de musical geen kunstvorm zou zijn. McMillin is het hier niet mee eens en wil met zijn boek duidelijk maken waarom de musical wel degelijk als volwaardige kunstvorm gezien kan worden.

*“The musical does not need the university, but it may well be that the university needs the musical, as a valid subject of academic study.”*³⁴

Dit ondersteunt McMillin door de functies van de verschillende elementen, die we bij de andere beschrijvingen ook terugvinden, uit een te zetten. Een belangrijke verandering die hij

³³ McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006. p. 199.

³⁴ Ibid. p. XI.

aandraagt is de kijk op de functie van de liederen in combinatie met de verhaallijn. Zoals we gezien hebben in de eerdere beschrijvingen, kunnen liederen verschillende functies hebben binnen het musicaltheater. Veelal wordt er echter gesteld dat er bij een goede musical een integratie heeft plaatsgevonden tussen de verhaallijn en de liederen. Dit wil zeggen dat de liederen logisch voort moeten komen uit de verhaallijn en veelal het plot vooruit helpen. Gezien de grote hoeveelheid aan subgenres van het musicaltheater kan de vraag rijzen, is integratie echt mogelijk en noodzakelijk? Bij de play-with-music, de musical comedy en de musical play is er een afwisseling tussen spel en zang aanwezig en zou integratie kunnen bijdragen aan het geheel. Echter bij bijvoorbeeld de doorgecomponeerde musicalgenres als de Broadway opera en de New/Modern Operetta speelt praktisch alles zich af met muziek en zang en is er dus nagenoeg geen onderscheid te maken tussen spel en zang, in hoeverre zal integratie daar een functie hebben?

McMillin vraagt zich af of integratie de juiste benaming is voor de afwisseling tussen de verhaallijnen en liederen. Hij legt dit uit aan de hand van de verschillende 'tijden' en functies van het plot en de liederen. Hij maakt een onderscheid tussen de *book time* en de *lyric time*. De *book time* is de verhaallijn, het plot van het stuk. Dit verhaal speelt zich af in een bepaalde tijd gedurende een bepaalde tijd, welke de *book time* van een stuk is. Deze tijd is dialectisch. De *lyric time*, is de tijd van de liederen. De *lyric time* is gebaseerd op herhaling, in muziek en beweging.

*"When a song intervenes in the musical format, however, this dialectical pattern is suspended in favor of lyrical repetitions."*³⁵

McMillin stelt dat de alternatie tussen de zogenoemde *book time* en *lyric time* de musical juist boven andere theatervormen laat uitstijgen. Dat is wat musical de extra boost geeft. Echter spreekt hij niet over integratie van de twee tijden. Hij vindt dat coherentie een betere term zou zijn, omdat de twee elementen zich altijd in een andere 'tijd' afspelen die afgewisseld kan worden, maar nooit echt kunnen samenkomen, omdat het een verschillende manier van uitdrukken is. Wat belangrijk is om op te merken wanneer er

³⁵ McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006. p. 34.

gesproken wordt over deze twee tijden is het element illusie. In het theater wordt een andere wereld gecreëerd, terwijl er vaak de illusie gewekt wordt dat het realiteit is. Binnen het musicaltheater zorgt de muziek voor een extra dimensie van deze illusie, zoals McMillin omschrijft *“the book scenes are already once removed from real life ; the numbers are twice removed”*³⁶. Dit zorgt er onder andere voor dat musical moeilijk te definiëren valt, omdat er weinig gekeken wordt naar de complexiteit van de afwisseling tussen *book* en liederen.

*“these interruptions to book time deepen and complicate the musical, and they are the events that need to be understood in the aesthetics of the form.”*³⁷

Juist deze afwisseling maakt musical tot een musical en hoewel dit onderscheid niet te definiëren valt duidt het wel aan dat musical ook als genre op zich gewaardeerd mag worden. De gelaagdheid die het musicaltheater bevat is niet te onderschatten.

³⁶ McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006. p. 60.

³⁷ Ibid. p. 53.

1.2 Ontwikkeling van de musical

Zoals gesteld en omschreven is in het eerste deel is de musical een complex en breed genre. Hierdoor is het net als de definiëring moeilijk om duidelijk aan te geven wanneer de musicaltraditie begonnen is. Binnen de literatuur worden dan ook verschillende beginpunten aangeduid. De meeste literatuur spreekt echter veel over voorlopers van de musical tot aan de productie *Showboat* uit 1927. Als voorlopers worden o.a. de revue, de vaudeville, de burlesque en de opera genoemd. De musical wordt gezien als een Amerikaanse theatervorm. De voorlopers komen echter vooral uit Europa. Als er gekeken wordt naar de functie van de liederen en dansen kan er zelfs een vergelijking gemaakt worden met het Griekse drama. In Nederland en Vlaanderen zie je met name voorlopers in het volkstoneel en het ballet. In dit hoofdstuk zal ik eerst kort de voorlopers van de musical in het algemeen bespreken en vervolgens ingaan op de situatie in Nederland en Vlaanderen.

1.2.1 Europese voorlopers

De complexiteit van het begrip musical zoals die behandeld is in hoofdstuk 1.1 laat zien dat de musical een uitgebreide en ingewikkelde combinatie is van verschillende theatervormen. De revue is al genoemd bij de definiëring, en daar hebben we gezien dat de musical een heel nauw verwantschap met de revue heeft. De revue is echter niet de enige invloedrijke theatervorm geweest bij het ontstaan van de musical. Andere theatervormen³⁸ die dicht bij de revue liggen en als voorloper van de musical zijn: de Ballad Opera, de comic opera, de pantomime, de minstrelshow, de vaudeville, de burlesque, de extravaganza, en de operette.

³⁸ Diverse bronnen:

Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993.

Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983.

Aalders, A.A., *Made in Holland ; Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical.*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1992.

McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006.

De ballad opera³⁹ : Dit is een toneelstuk waaraan liederen zijn toegevoegd en kan gezien worden als een reactie op de Italiaanse opera. Een belangrijk voorbeeld hiervan is *The Beggars Opera* (1728), welke later besproken zal worden.

De comic opera⁴⁰ : De comic opera lijkt op de ballad opera. Het is een samenvoeging van de opera buffa en de operette. Deze vorm heeft een licht en sentimenteel verhaal met humor, veel muziek en een goed einde. Brouwer stelt dat het lijkt op de operette, maar de comic opera is luchtiger in humor en romantiek. Hij citeert Kislán voor een verschil tussen de operette en de comic opera duidelijk te maken. Kislán stelt "*Comic opera directs an appeal to the intellect; operetta gears its formula to the senses.*"⁴¹ Van Ewijk maakt dezelfde vergelijking tussen de comic opera en de operette, met eenzelfde conclusie als Brouwer.

De pantomime⁴² : Er is een onderscheid te maken tussen de Engelse en de Amerikaanse pantomime. De Engelse vertelt meestal een verhaal in zang, toneelspel en dans. De Amerikaanse is een combinatie van de oorspronkelijke, afkomstig van de *Commedia dell'Arte*, en de Engelse pantomime.

De minstrelshow⁴³ : is een soort cabaret-revue met variété nummers en is sterk doordrongen van Amerikaanse Negermuziek. De optredens zijn afgestemd op de individuele bekwaamheden van de leden. Door het grote succes worden de shows

³⁹ Aalders, A.A., *Made in Holland ; Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical.*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1992. p. 11.
Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993. p. 9.

⁴⁰ Ibid. p. 11.

Ibid. p. 10.

⁴¹ Kislán, R., *The Musical*, Engelwood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1980. p. 66-67. Geciteerd in: Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 20.

⁴² Aalders, A.A., *Made in Holland ; Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical.*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1992. p. 11-12.
Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 10.

⁴³ Aalders, A.A., *Made in Holland ; Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical.*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1992. p. 12.
Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 16.
Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993. p. 10.

uitgebreid, waardoor ze het intieme karakter verliezen en meer op de vaudeville gaan lijken.

De vaudeville⁴⁴ : bestaat uit verschillende acts die elkaar afwisselen. Een act duurde maar tien minuten en er moest snel indruk gemaakt worden op het publiek. Het is vergelijkbaar met de revue. Artiesten moeten alles kunnen, acteren, dansen en zingen. Hierdoor is het vaudeville theater een ideale kweekgrond voor verschillende soorten repertoire. De opkomst van de sprekende cinema en de radio hebben bijgedragen aan de ondergang dit genre.

De burlesque⁴⁵: was een literair spel met travestieën en muziek, later werd het literaire deel vervangen door populaire liedjes. Brouwer maakt nog een onderscheid tussen de Engelse en de Amerikaanse burlesque. In Engeland was het een “*one-act parody ... where dialogue is rhymed couplets pursued humor through a relentless sequence of puns.*”⁴⁶ In Amerika worden er toespelingen op actualiteit gemaakt. De burlesque kent overeenkomsten met de minstrelshow en met de extravaganza.

De extravaganza⁴⁷ : komt voort uit de burlesque. Het is een combinatie van melodrama en ballet, die samen een soort monstershow vormen. Het is een show waar spektakel en visuele effecten belangrijk zijn.

⁴⁴ Aalders, A.A., *Made in Holland ; Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical.*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1992. p. 12.
Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 10.
Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993. p. 10-11.

⁴⁵ Ibid. p. 11.

Ibid. p. 13.

Ibid. p. 11-12.

⁴⁶ Kislán, R., *The Musical*, Engelwood Cliffs, Prentice-Hall, Inc., 1980. p.59. Geciteerd in: Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 13.

⁴⁷ Aalders, A.A., *Made in Holland ; Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical.*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1992. p. 12.
Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 14.
Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993. p. 12.

De operette⁴⁸ : De operette betekent letterlijk 'kleine opera'. Het is een vorm van muziektheater die afwisselend zang en dialoog brengt. Doordat de operette van oorsprong veel satire kent, op de machthebbers van de maatschappij, wordt het vaak gerekend tot een lichtere vorm van muziektheater. De operette bevat alle elementen om het dagelijks leven te ontvluchten.

Kijkende naar deze verschillende theatervormen wordt zichtbaar uit welke vormen de musical ontstaan is. Elk van deze theatervormen heeft zijn eigen bijdrage geleverd. Deze vormen vertonen al een redelijke hoeveelheid aan gelijkenissen onderling en veelal komen ze uit elkaar voort. Net zoals de musical voortgekomen is uit deze verschillende theatervormen. De combinatie van elementen, zang, dans en spel, komt onder andere voort uit de extravaganza, de vaudeville en de minstrelshow. Het element van de verhaallijn is terug te vinden in de pantomime en de ballad en comic opera. De pantomime kan mogelijk ook bijgedragen hebben aan het verbeeldende vertelelement dans. Stille pantomime vertelt aan de hand van beweging, terwijl dans met behulp van de muziek kan vertellen. Het element van komedie en/of actualiteit, zoals die soms ook in musicals terug te vinden, is ook aanwezig in de burlesque en comic opera. Tot slot is de ontwikkeling tot spektakel zichtbaar bij de overgang burlesque naar extravaganza en bij de revue. Dit spektakelelement is ook aanwezig in de musical.

1.2.1.1 Musical en het Griekse drama

Zoals we net gezien hebben is de musical ontstaan uit verschillende theatervormen die met name in de negentiende eeuw opkwamen. Een mogelijke link met het Griekse drama, wat veel ouder is, lijkt op het eerste gezicht misschien vreemd. Zeker aangezien het Griekse drama bij critici en academici veel aanzien geniet en de musical (nog) niet. Brouwer beschrijft in zijn scriptie echter de mogelijkheid om het Griekse drama ook als 'voorloper' van de musical te zien. Het Griekse drama is niet als directe voorloper aan te wijzen, maar toont wel vele overeenkomsten met de musical, of andersom. Hij stelt dat:

⁴⁸ Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993. p. 14. Klöters, J., *Honderd jaar amusement in Nederland*, Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1987. p. 30-34.

“een vergelijking tussen het Griekse drama en het musical theater is gerechtvaardigd op grond van de instelling die beiden van het publiek verwachten. De ‘simpelheid’ van het plot –de opeenvolging van gebeurtenissen– zoals ik constateer dat die bij de musical bestaan, is ook bij het Griekse drama terug te vinden.”⁴⁹

Oftewel het verwachtingspatroon komt deels overeen. Tevens kent de musical, over het algemeen, een goed te volgen verhaallijn. Bij het Griekse drama wordt de term *catharsis* wel gebruikt om de invloed op het publiek weer te geven. Letterlijk gezien betekent dit ‘zuivering’. Door emoties en gebeurtenissen te zien kan men ze voelen en hoeft men in het dagelijks leven daar geen of minder hinder van te hebben⁵⁰. Door de emoties in een ander perspectief te ervaren kan men de eigen situatie op een andere manier gaan bekijken en zodoende op een relativerende wijze met de emoties omgaan. Het musicaltheater wordt als entertainment beschouwd, waarbij mensen een fijne avond uit willen hebben. Ze stappen in een wondere, maar illusionaire, wereld en vergeten de alledaagse problematiek. Tevens kan het theater in het algemeen, maar zeker ook de musical omwille van haar grote populariteit, mensen een *catharsis*gevoel geven door herkenbare onderwerpen te behandelen.

Tevens haalt Brouwer het gebruik van niet-realistische elementen, zoals de uitstapjes naar muziek en dans, aan, die in zowel het Griekse drama als de musical terug te vinden zijn. Hij stelt ;

“[...] het Griekse drama [kent] diverse voorbeelden van ‘vertelinstanties’, die het publiek in korte tijd een stuk geschiedenis meedelen.

De parallel met de musical is frappant: de monologen zijn in de musical verandert in zang en dans maar hebben als zodanig wel dezelfde functie behouden. Beiden zijn een vorm van communicatie met het publiek.”⁵¹

⁴⁹ Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p.52.

⁵⁰ Terpstra, A.L., *Rédaction Littéraire ; Le théâtre*, Rijksuniversiteit Groningen, Romaanse Talen en Culturen, 2011. (ongepubliceerd).

⁵¹ Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 52-53.

Ik denk dat Brouwer hier een goed punt aanhaalt. Zoals in de zoektocht naar een definitie van de musical ook gezien werd, hebben de liederen en de dans een eigen functie binnen de musical. Dit varieert tussen een verdieping van een emotie of het geven van extra achtergrondinformatie over de situatie tot een tijdsprong die gemaakt kan worden binnen een nummer. Waar in het Griekse drama dus gebruik gemaakt werd van tekst, declamaties om situaties over te brengen op het publiek, kunnen de zang en dans van de musical ditzelfde teweegbrengen bij het publiek en misschien is door het gebruik van muziek de taal van de musical universeleler dan de gesproken Griekse teksten. Tegelijkertijd biedt muziek de ruimte voor een eigen invulling en interpretatie afhankelijk van de impact van de muziek op een individu.

Ook McMillin verwijst naar het Griekse drama. Hij stelt "*what makes the musical complex is something the Greek drama had too – a second order of time, which interrupts book time in the form of songs and dances*"⁵². Wederom verwijst McMillin hier weer naar de verschillende tijden die er te vinden zijn in de musical en welke de musical onderscheid. Net als Brouwer ziet hij eenzelfde parallel tussen de twee theatervormen. Tevens sluit dit gedachtegoed aan bij zijn theorie over de functie en het onderscheid van *book time* en *lyric time* (h.1.1.2).

1.2.2 Vroege voorlopers

1.2.2.1 The Black Crook⁵³

The Black Crook uit 1866 is een voorstelling die aangeduid zou kunnen worden als één van de eerste musicals. Het is eigenlijk een extravaganza, welke mede heeft gezorgd voor de

⁵² McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006. p.7.

⁵³ Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993. p. 13.
Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p.18-20.

McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006. p. 80.

Eetezonne, W., *De musical* ; in Crombez, T., e.a., *Theater. Een westerse geschiedenis*, Lannoo campus, Tielt, 2015. p. 278-279.

afscheiding van het burlesque en de extravaganza⁵⁴. De voorstelling is een pasticcio⁵⁵, dit betekent dat er gebruik gemaakt wordt van bestaande composities. *The Black Crook* is een combinatie van een melodrama en een ballet. Het ontstaan van *The Black Crook* wordt beschreven als een bijzondere gebeurtenis. Door verscheidene omstandigheden werd besloten om twee voorstellingen, een romantisch ballet *La biche aux Bois* en het melodrama *The Black Crook*, samen te voegen. Dit heeft geleid tot het ontstaan van deze voorstelling die door deze combinatie van elementen beschouwd zou kunnen worden als de eerste musical.

Hoewel de musical vooral voortkomt uit de hierboven beschreven theatervormen is er toch ook een gelijkenis zichtbaar met het veel oudere Griekse drama. De structuur en de functies van de verschillende onderdelen in een musical vertonen deze gelijkenissen.

1.2.2.2 Beggar's Opera

Naast het hierboven besproken Griekse drama wordt ook de opera vaak gezien als voorloper van de musical. Gezien het ontstaan van de Broadway Opera en de New/Modern Operetta is dit niet verwonderlijk. De opera is tenslotte een oudere vorm van muziektheater. Echter valt de musical vaak onder de categorie 'populair' theater, terwijl de opera tot een meer klassieke theatervorm wordt gerekend. Vormen die de 'zware' opera al toegankelijker maakten waren de operette en de opera buffa. Ook dit is duidelijk terug te vinden in de subgenres. Door het onderscheid tussen 'populair' en 'klassiek' wordt *The Beggar's Opera* uit 1728 wel gezien als begin van de musical. Deze opera draagt wel de naam opera, maar lijkt meer op een toneelstuk met liederen, de zogenoemde Ballad Opera. Het gros van de gebruikte liederen zijn bestaande en bekende nummers, die veelal uit de operasector komen, maar de opera was in zijn opzet vernieuwend.

⁵⁴ Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 18-20.

⁵⁵ Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993. p. 13. Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 20.

*"[...] it provided something that the ordinary person found he had long been deprived of – simple tunes that were familiar and agreeable to him, besides a sparkling and true picture of life."*⁵⁶

Het is een stuk dat erg populair geweest is in zijn tijd, en door de jaren heen vaak herschreven of als bron gebruikt is voor andere auteurs. De meest bekende hiervan is de *Die Dreigroschenoper* (1928) van Bertolt Brecht⁵⁷. Het grote succes dat deze 'opera' kende was onder andere te danken aan het feit dat *"the 'Beggar's Opera' struck a new note, a note that could be understood and enjoyed by a sane Englishman"*⁵⁸. Deze beide citaten geven aan dat het stuk toegankelijker was voor de 'gewone' man dan de traditionele opera's. Deze toegankelijkheid is ook bij de musical van toepassing. Tevens is het element van entertainment al bij deze voorstelling van groot belang geweest voor de populariteit.

*" audiences return again and again to the play not because of Gay's power as a moralist, but because Gay is a crafty entertainer who tells us, with joyous animation, about how naughty we really are."*⁵⁹

Hier zien we al verschillende aspecten die maken dat deze voorstelling gezien zou kunnen worden als een extreem vroege musical.

⁵⁶ Kidson, F., *The Beggar's Opera*, The Musical Times, Vol. 62, No. 935 (Jan. 1, 1921). p. 19. URL: <http://www.jstor.org/stable/909152>.

⁵⁷ Bradley, L., *Review*, The Modern Language Review, Vol. 103, No. 2 (Apr., 2008). p. 497-498. URL: <http://www.jstor.org/stable/20467793>.

⁵⁸ Kidson, F., *The Beggar's Opera*, The Musical Times, Vol. 62, No. 935 (Jan. 1, 1921). p.18. URL: <http://www.jstor.org/stable/909152>.

⁵⁹ Hirsch, F., *Review*, Educational Theatre Journal, Vol. 24., No. 3 (Oct., 1972). p. 321. URL: <http://www.jstor.org/stable/3205909>.

1.3. De Nederlandse musical

In Nederland komt de musical pas veel later op. Tevens kent de musical hier een eigen ontwikkeling, die verschilt van de hierboven beschreven Amerikaanse en als algemeen beschouwde ontwikkeling. De invloed van deze Amerikaanse ontwikkeling is echter niet te onderschatten en wel degelijk aanwezig in de ontwikkeling van de Nederlandse musical, zij het dat zij zeker in de beginjaren van de Nederlandse musical vrijwel genegeerd werd. Waar de Amerikaanse musical voortkomt uit de hierboven beschreven verschillende vormen van muziektheater, is in Nederland met name het cabaret belangrijk voor de komst van de musical. Naast het cabaret zijn ook vroege sporen van de musical terug te vinden in de volksschets en het volkstoneel. Paul van Ewijk beschrijft de volksschets of volksmusical als een “doorlopend verhaaltje dat af en toe wordt onderbroken door een liedje”⁶⁰. De allereerste musicals die in Nederland opgevoerd werden, werden vooral in het amateurcircuit en bij het jeugdtheater gespeeld, met name vanaf de jaren '50.⁶¹ Pas vanaf de jaren 1960 komen de eerste ‘grote’ musicals in Nederland. Het allereerste Nederlandse fabricaat dat opgevoerd werd als musical is *Alle wegen gaan naar Amsterdam*, een voorstelling die slechts vijf keer opgevoerd werd in mei 1960. Een aantal maanden later maakt Nederland kennis met de eerste buitenlandse musical *My Fair Lady*. Deze voorstelling boekte een groot succes en de musical leek op te komen in Nederland. Nieuwe producties ontstonden. Echter kwamen veel van deze producties door de hoge dagelijkse kosten van een musicalproductie in de problemen en verschillende faillissementen volgden. Een opvallend verschil tussen de Nederlandse en Amerikaanse musicals is het feit dat in Nederland de auteur belangrijker is dan de componist. In Amerika is dit precies andersom, daar spreekt men bijvoorbeeld van musicals van Andrew Lloyd Webber, van Rodgers en Hammerstein. Terwijl men het in Nederland bijvoorbeeld heeft over de Annie M.G. Schmidt musicals. Dit komt mede voort uit de cabaretraditie waarin de tekst belangrijker is dan de muziek.

⁶⁰ Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993. p.6.

⁶¹ Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993.

Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983.

Scholten, H., *Musicals in Nederland*, Terra, Warnsveld, 2004.

Helleweggen, R., *De Musical, het boek*, Uitgeverij d'junge Hond, Den Haag, 2010.

1.3.1 Volksschets

Bleeke Bet (1917) en *de Jantjes* (1920) zijn voorbeelden van volksmusicals of volksschetsen. Deze volkstoneelstukken werden van liedjes voorzien. Recentelijk werd het stuk *de Jantjes* nog opgevoerd, maar dan onder de noemer van musical. Dit geeft aan hoe tijdloos het verhaal is, maar tegelijkertijd maakt het duidelijk wat voor onduidelijke scheidslijn er bestaat tussen de zogenoemde volksschets en de musical. Zoals bij de definiëring gesteld is, lijkt de musical een soort verzamelnaam voor diverse soorten muziektheater, dat blijkt ook uit deze ontwikkeling.

Volkstoneelstukken richten zich op de gewone man, de stukken spelen zich niet af in de adellijke milieus. Herman Bouber, de auteur van onder andere *Bleeke Bet* en *de Jantjes*, schreef stukken met een lach en met een traan, wat ervoor zorgde dat mensen zich goed konden identificeren met de personages. De eerdere stukken van Solser en Hesse waren met name gericht op de lach. In de stukken van Bouber waren de liederen van Louis Davids en Margie Morris meestal een rustpunt of een onderstreping van een emotie. Deze liederen brachten de handeling over het algemeen niet verder. Bij de definiëring van de musical hebben we gezien dat het voortduren van een handeling in een lied soms een criteria kan zijn om een musical een musical te noemen. Afgaande op zo'n definitie behoren deze stukken dus niet tot de categorie musical. Echter hebben we ook gezien dat de term musical dusdanig breed is, dat met een iets andere bewoording deze vorm van muziektheater prima te scharen valt onder de musical. Bij het ontstaan van deze stukken in beginjaren van de twintigste eeuw werd de term musical niet gebruikt.

1.3.2 Annie M.G. Schmidt

Annie M.G. Schmidt wordt vaak beschouwd als eerste echte Nederlandse musicalauteur. Hoewel haar stukken in grote mate hebben bijgedragen de ontwikkeling en overleving van de Nederlandse musical, zijn het Mies Bouhuys en Walter Kous die in 1956 al een jeugdmusical schreven, *Voetje van de vloer*. Dit gebeurde dus al voor het veelal geaccepteerde officiële beginjaar van de musical in Nederland, 1960. Tevens hebben Bouhuys en Kous in 1957 voor het studententoneel hun tweede musical *Pluk een ster*

geschreven. Gezien het feit dit jeugdtoneel en studententoneel betreft worden deze producties in de literatuur niet tot nauwelijks genoemd omdat de producties niet tot de ‘professionele’ musicals gerekend worden. Hilde Scholten beschouwt in haar boeken musicals pas tot de professionele musicals als ze in ieder geval vijftientig keer opgevoerd zijn en gemaakt zijn door professionals. Op basis van haar definitie heeft Scholten in haar boek *Musicals in Nederland* een mooie opsomming gegeven van de musicals in Nederland van 1960 tot april 2004. De invloed die Annie M.G. Schmidt heeft (gehad) op de Nederlandse musical is echter niet te ontkennen. Haar stukken zijn goede voorbeelden voor de ontwikkeling van de Nederlandse musical, die niet rechtstreeks gebaseerd is op de Amerikaanse musicals. Zoals we gezien hebben stamt de Nederlandse musical af van de volksschetsen en wordt het genre beïnvloed door het cabaret. Hoewel er nu van musicals gesproken wordt zag Annie M.G. Schmidt dat zelf anders zij vindt :

*“‘mjoezikul’ zoals ze het eens zelf omschreef, maar een raar woord. Meestal heeft ze het over een ‘muzikale komedie’ of een ‘blijspel met liedjes’ en met die betiteling wil ze het element van de tekst onderstrepen. Haar produkties zijn in de eerste plaats komedies. De muziek is een toegevoegde, extra waarde. Maar het belang van de tekst staat voorop bij Schmidt.”*⁶²

Zelf wijt ze het verschil tussen de Amerikaanse en Nederlands musical en met name haar werkwijze aan het cabaret, een genre dat in de anglo-saksische landen nagenoeg niet bestaat. In Nederland is het cabaret al gedurende lange tijd aanwezig en de opzet is vrijwel hetzelfde gebleven, het gaat om satire en stekelige maatschappijkritiek⁶³. De moraal van het lied is belangrijk *“en door onze langdurige en stevige cabarettentraditie verwachten we van de liedjes iets meer dan het oppervlakkige sentiment waarmee de Amerikanen tevreden zijn”*⁶⁴, aldus Schmidt. Volgens Schmidt gaan Amerikaanse musicalsongs, op enkele uitzonderingen na, over liefde. Hoewel dit in Nederland de laatste jaren ook steeds meer het geval is, mede door de komst van de Amerikaanse musical in Nederland, was het zeker in de beginjaren van

⁶² Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993. p. 60.

⁶³ Schmidt, A.M.G., *Oh ja... Herinneringen aan zes Schmidt/Bannik musicals*, Van Holkema & Warendorf, Weesp, 1983. p. 71.

⁶⁴ *Ibid.* p.13.

de musical niet gebruikelijk. Lieder en moesten iets te melden hebben om in het calvinistische Nederland geaccepteerd te worden.

1.3.3 Brink en Sanders⁶⁵

Andere belangrijke pioniers voor de Nederlandse musicals is het duo Jos Brink en Frank Sanders. Zij hebben verschillende musicals gemaakt. Hun eerste musical was *Maskerade* uit 1979. Echter hebben ze in hun cabaretvoorstelling *Deusjevoe* (1978) al een stevige aanzet gemaakt richting de musical. In het tweede deel van dit cabaretprogramma werd het scheppingsverhaal in musicalvorm gebracht. Het cabareteske element wat in Nederland belangrijk is geweest voor de ontwikkeling van de musical is ook bij dit duo duidelijk terug te vinden. Wel hadden zij hun eigen werkwijze. In tegenstelling tot Schmidt namen Brink en Sanders wel de Amerikaanse musical als voorbeeld voor hun musicals. De structuur en invoeging van de liederen werden gebaseerd op Amerikaanse richtlijnen. De stukken van Brink en Sanders zijn qua plotlijnen 'aangepast' aan de Nederlandse mentaliteit, maar hun stukken kennen een hoger spektakelgehalte dan de Schmidt/Bannik musicals, waar met name de tekst belangrijk is.

Er zijn opvallende verschillen tussen de Nederlandse en Amerikaanse musical. Zo hebben we gezien dat beide musicallanden een eigen oorsprong kennen van de musical. De basis van het musicaltheater blijft overeenkomen, maar de uitvoering en de plotlijnen kennen duidelijke verschillen. In Nederland wordt het Amerikaanse sentiment, in de beginjaren, niet gewaardeerd. Men wil herkenbare eigen verhalen. De link met de eigen cultuur en belevingswereld is belangrijk, net zoals die in het cabaret aanwezig was.

⁶⁵ Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993. p. 99-111.

Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983. p. 105-108.

Helleweg, R., *De Musical, het boek*, Uitgeverij d'Jonge Hond, Den Haag, 2010. p. 173-177.

Croonen, E., *Een Nederlandse musicaltraditie ; Van Mjoezikul tot Musical*, Masterscriptie, Faculteit Geesteswetenschappen, Dep. Media- en Cultuurwetenschappen, Universiteit Utrecht, 2010. p. 23-25.

1.4 Musical in Vlaanderen⁶⁶

De musical in Vlaanderen komt nog later op dan de musical in Nederland. Musicals werden slechts sporadisch opgevoerd in Vlaanderen tot het begin van de jaren 1970. Dit heeft onder andere te maken met een kleiner afzetgebied, schouwburgen die niet uitgerust zijn voor de grote producties en met de hoge productiekosten die een groot risico vormen om failliet te gaan. Het kleine afzetgebied maakt dit risico nog groter. Mede hierdoor kwamen de Vlaamse producties ook regelmatig in Nederland. Zo creëerden zij een grotere afzetmarkt en bovendien waren in Nederland meerdere schouwburgen geschikt voor het opvoeren van grote producties.

De ontwikkeling van de musical in Vlaanderen komt langzaam opgang in het seizoen van 1970-1971. Het Teater Arena brengt in dit seizoen een muzikale revue, *Het leven van Bertold Brecht*. Het is echter de musical *Preservation* uit het seizoen 1975-1976 die beschouwd wordt als echt begin van de Vlaamse musicaltraditie. Dit komt mede door het *Theaterdecreet* van 1 januari 1976, waarin er een subsidie verleend werd om de dure producties te ondersteunen. Vanaf deze periode begint zich in Vlaanderen de musical te ontwikkelen. Wanneer in 1985 Teater Arena ten onder gaat, worden de acteurs uit het ensemble opgenomen in de musicalafdeling van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen, van waaruit er nieuwe musicals opgevoerd gaan worden. De eerste eigen Vlaamse creatie is de musical *Dear Fox* uit 1990-1991.

Door de opmars van Joop van den Ende in Nederland, die vele grote bekende producties aan zich bindt, gaat het Koninklijk Ballet van Vlaanderen onbekendere musicals opvoeren en veelal wordt er voorkeur gegeven aan het oeuvre van Stephen Sondheim. Hoewel Sondheim musicals artistiek van hoog niveau zijn, zijn ze niet altijd even toegankelijk voor het grote publiek. Het zijn musicals die tekstueel en inhoudelijk sterk zijn en geen grote commerciële

⁶⁶ Vanrietvelde, S., *Geschreven pers en musicals – haat- of liefdesverhouding ? Onderzoek naar de invloed van de pers bij afschaffing musicalafdeling Koninklijk Ballet van Vlaanderen.*, scriptie, Universiteit Gent, 2006-2007. p. 12-27.

Scholten, H., *Musicals in Nederland*, Terra, Warnsveld, 2004. p. 45-51.

kaskrakers zijn. McMillin schrijft ook over Sondheim en bewondert hem. Hij zegt: “*Sondheim writes musicals that are about musicals even when they are also about something else.*”⁶⁷

Sondheim stelt vragen over de acties van zijn personages en indirect stelt hij daarmee vragen aan het genre musical. Paul van Ewijk beschrijft de Sondheim-musicals als “*musicals voor fijnproevers*”⁶⁸. Of zoals Sondheim zelf zegt over zijn stukken: “*What I like about musical theater is the telling of the story, the tension with which it is told.*”⁶⁹ Het gaat bij hem niet om de grote spektakelstukken, maar om het spel met taal, woordelijk als lichamelijk.

Het Koninklijk Ballet van Vlaanderen heeft in 2004 de musicalafdeling gesloten. Vanaf dan is de markt geheel vrij voor vrije producenten, voorbeelden hiervan die musicals op de markt hebben gebracht zijn *Music Hall* en *Studio 100*. De laatste jaren wordt ook weer een verbond met Nederlandse producenten zichtbaar. In samenwerking met V&Ventertainment zijn verschillende musicals die eerst in Nederland speelden, ook in Vlaanderen uitgebracht met een Vlaamse hoofdcast.

⁶⁷ McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006. p. XII.

⁶⁸ Scholten, H., *Musicals in Nederland*, Terra, Warnsveld, 2004. p.50.

⁶⁹ Citron, S., *The musical from the inside out*, Hodder and Stoughton, London, 1991. p. 40-41.

2.1 Melodrama

*“that most banal of dramatic forms, the melodrama”*⁷⁰

De definitie van een melodrama is tot op zekere hoogte minder ingewikkeld dan die van de musical. Dit komt omdat er voor het melodrama vanuit het adjectief al meer betekenis gegeven is aan de term. De Dikke van Dale omschrijft het melodrama als volgt:

*“Melodrama: (<Fr.), o., (-'s), 1. Toneelstuk waarin de dialoog door instrumentale muziek werd begeleid ; - 2. (thans) overdreven-aandoenlijk toneelstuk ; draak ; (oneig.) reeks van voorvallen die daaraan herinnert.”*⁷¹

De theaterencyclopedie beschrijft het 19^e eeuwse melodrama als: *“een overdreven sentimenteel toneelstuk”*⁷².

Beide definities benadrukken dat overdrevenheid en sentimentaliteit belangrijk zijn bij het melodrama. Dit komt overeen met het welbekende adjectief dat gebruikt wordt, als iets melodramatisch is wordt er vaak gedoeld op een extreem geuite emotie. Hoewel deze twee elementen inderdaad een belangrijke rol spelen in het melodrama, geeft de naam zelf dit niet direct aan. Melodrama is een afgeleide van twee Griekse woorden, namelijk *melos*, wat lied betekent, en *drama*.

Waar het bij de musical door de vele subgenres lastig is om aan te geven welke kenmerken een musical bevat, zijn de bronnen bij het melodrama eensgezinder. Toch kent het melodrama, zoals genoemd in de inleiding, eenzelfde obstakel als de musical wat betreft bronmateriaal. Doordat melodrama een ouder genre is dan de musical is hier wel iets meer onderzoek naar gedaan, maar de bronnen zijn schaars. Dat melodrama een ‘ondergeschoven kindje’ binnen de theaterwereld was, en nog steeds deels is, is duidelijk. In de meeste theaterboeken wordt het melodrama niet tot nauwelijks genoemd. In de eerste perceptie

⁷⁰ Grimsted, D. *Melodrama Unveiled*, The University of Chicago Press, Chicago, 1968. p. IX.

⁷¹ Van Dale, *De Dikke van Dale*, online geraadpleegd in Bibliotheek Dokkum op 12 augustus 2015.

⁷² Online Theaterencyclopedie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam, in samenwerking met de stichting TIN. URL: <http://theaterencyclopedie.nl/wiki/Melodrama>.

van het melodrama binnen de academische en critici wereld werd ze bestempeld als niet veelzeggend en van weinig waarde. Dit komt voort uit de grote populariteit die het genre kende in de 19^e eeuw. Pas met het verschijnen van *The Melodramatic Imagination* (1976) van Peter Brooks lijkt er verandering te komen in de perceptie van het melodrama en de invloed die dit genre op andere theatergenres heeft (gehad). Deze verandering wordt de ‘melodramatic turn’⁷³ genoemd. Brooks gebruikt het melodrama om 19^e eeuwse literatuur beter te begrijpen. Het melodrama is namelijk nauw verbonden met de tijdsgeest waarin zij populair was. In het hoofdstuk 2.2 over de ontwikkeling van het melodrama zal ik hier dieper op ingaan. Hier wil ik eerst de structuur van een melodrama behandelen, want wat maakt een melodrama een melodrama ?

In het college Historische kritiek⁷⁴ aan de Universiteit Antwerpen, wordt het onderwerp melodrama behandeld. Daarin worden ook de kenmerken van het genre behandeld. Zo werd het omschreven als een spectaculair drama met een moreel positieve afloop. Het melodrama bezit het *deus ex machina* principe, wat doet geloven in een hogere macht die niet bij naam genoemd wordt. Tevens is het een genre dat een fysieke impact heeft op het publiek, het maakt emoties los, en interactie vraagt van het publiek. Reacties vanuit het publiek op personages zijn niet ongebruikelijk. Een andere definiëeringslijst komt van Michael Booth⁷⁵, volgens hem zijn in het melodrama *strong emotions, both pathetic and potentially tragic* aanwezig en bezit dit genre *low comedy*, er wordt afgewisseld gebruik gemaakt van pathos en komedie. Verder zijn er *remarkable events in an exciting and suspenseful plot* en *physical sensations (such as fire, explosion, shipwreck or earthquake)* present. Er zijn vaste personages en de situatie is veelal domestiek waar de peis en vree verstoord wordt. Tot slot kent het melodrama *the reward of virtue and the punishment of vice (suspensfully delayed and almost miraculous deliverance of the innocent)* en een sterke laatste scène of tableau. Het tableau zorgt voor een sterk beeld en is belangrijk voor het visuele effect, wat erg belangrijk is bij het melodrama.

⁷³ Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007. p. 30.

⁷⁴ Paulus, T. en Peeters, F., *Historische kritiek*, Universiteit Antwerpen, collegereeks, academiejaar 2013-2014.

⁷⁵ Ibid. 31/10/2013.

Hoewel de hierboven beschreven kenmerken al een indruk geven van het genre melodrama, zal ik iets gerichter ingaan op de personages en het 'wereldbeeld' binnen het melodrama. Het melodrama is een bipolair genre. Er is enkel goed of slecht, er bestaat niets tussen in. Brooks noemt dit "[the] *logic of the excluded middle*"⁷⁶. Toch is het ook een heel breed genre. Hoewel er terugkomende elementen te benoemen zijn, ligt er weinig vast⁷⁷, wat betreft de plaats en tijd, het thema of de setting. Zo kan een melodrama heroïsch of domestiek zijn, zich afspelen in een patriottische of juist criminele setting, tevens kan een sprookje of volksverhaal verteld worden. Daarnaast kunnen melodrama's zowel een komische als een serieuzere toon hebben. Veelal is er wel sprake van een grote herkenbaarheid bij het publiek. De getoonde verhalen, situaties liggen dichtbij de (belevings)wereld van de toeschouwer.

Binnen het melodrama zijn er een aantal personages⁷⁸ die meestal terugkomen. De personages kennen niet echt een psychologische diepgang, maar hebben ieder herkenbare waarden en doelen. De heldin staat veelal voor deugdzaamheid en onschuld. Zij is een jonge vrouw of een meisje die bedreigt wordt. Wanneer de heldin een jonge vrouw is wordt zij vaak vergezeld door een kind, welke dan voor de onschuld staat. Brooks stelt dat zij vaak bijgestaan wordt door een aantal helpers zoals een verloofde, een trouwe en vaak komische boer of een dienstmeid. Grimsted gaat minder in op haar mogelijk helpers, maar beschrijft de heldin als een representatie van de innerlijke schoonheid, een *fair woman*. De bedreiging van de heldin komt veelal door het personage van de slechterik. De slechterik is in het melodrama een personificatie van het kwaad, zoals de heldin dit is van de deugdzaamheid en onschuld. Grimsted maakt een onderscheid tussen de komische slechterik en de slechterik in de zogenaamde *serious plays*. Bij de komische variant, is de slechterik een niet direct serieus te nemen bedreiging voor de heldin. Zoals Grimsted omschrijft in zijn *Melodrama unveiled*: "*Comic bad men tended to seem not "villians, but only idiots"*"⁷⁹. Deze benadering versterkt het feit dat de komische slechterik niet een heel grote dreiging vormt, omdat deze daar zelf niet slim en handig genoeg voor is. De andere slechterik van de *serious*

⁷⁶ Brooks, P., *The melodramatic imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976. p. 18.

⁷⁷ Grimsted, D. *Melodrama Unveiled*, The University of Chicago Press, Chicago, 1968. p. 171.

⁷⁸ Ibid. p. 173-184.

Brooks, P., *The melodramatic imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976. p. 33-34.

⁷⁹ Grimsted, D. *Melodrama Unveiled*, The University of Chicago Press, Chicago, 1968. p. 177.

plays, daarentegen, kan gezien worden als een *devil incarnated*⁸⁰. In tegenstelling tot de komische is deze slechterik onheilspellend. Zijn motivaties zijn vaak gebaseerd op wraak of hebzucht. Echter blijft zijn drijfveer vaak vaag, dit vergroot de angstaanjagendheid van het personage. In melodrama wordt de slechterik altijd verslagen.

Naast deze twee grote hoofdpersonages die in praktisch elk melodrama aanwezig zijn, kunnen nog een aantal veelvuldig terugkerende personages benoemd worden. Dit zijn de held, de oude vader en de moeder. De held komt niet altijd voor, maar indien hij een rol speelt kan hij verschillende functies hebben. Zo kan hij, volgens Grimsted, als 'schild' fungeren tussen de slechterik en de heldin of hij kan het middelpunt zijn waar goed en slecht om strijden. Bij de held is dapperheid een belangrijke eigenschap. Hij dient namelijk de onschuld te redden en de deugdzaamheid te beschermen. Vaak werd de held weergegeven als '*simply perfect*', toch was dit voor hem, in tegenstelling tot de heldin niet een vereiste. De heldin moest smetteloos zijn om voor deugdzaamheid en onschuld te kunnen staan. De band tussen de heldin en haar (oude) vader is binnen het melodrama belangrijk. De vader kan de moraal van het stuk versterken doordat hij goede en wijze adviezen geeft aan zijn dochter. Echter kan hij ook een belangrijke rol spelen in het conflict waarin de heldin terechtkomt. Over het algemeen is hij een goede man, hoewel hij, in het komische melodrama, door een vorm van hebzucht soms in de klauwen van de slechterik verstrikt raakt. De heldin staat dan voor een moeilijke keuze, want is het belangrijker om haar vaders eer te redden en zichzelf daarvoor op te offeren, omdat ze in zee gaat met een slechte man, of kiest ze voor haar eigen deugdzaamheid en verliest ze haar vader. Volgens Grimsted wordt er op dit dilemma nooit een duidelijk antwoord gegeven. Ouderliefde is echter belangrijk in het melodrama. Toch komt de rol van de moeder over het algemeen weinig voor. Wanneer ze wel een rol speelt is het meestal een kleine rol. Echter is de moeder vaak dood en komt ze enkel voor als "*angel spirit*"⁸¹. Een moeder in het komische melodrama wil haar dochter de sociale ladder op laten klimmen en wil haar koppelen aan een onwaardige man, die zich voordoeft als een held.

⁸⁰ Grimsted, D. *Melodrama Unveiled*, The University of Chicago Press, Chicago, 1968. p. 177.

⁸¹ *Ibid.* p. 183.

Zoals de personages laten zien, zijn het gepersonaliseerde versies van goed en kwaad. Het bipolaire karakter van het melodrama laat zich ook zien in de personages. Binnen het melodrama is vaak sprake van extreme, hyperbolische situaties⁸², waar uitersten elkaar treffen.

Ben Singer geeft in zijn boek *Melodrama and modernity* een vijftal punten⁸³ welke hij gebruikt om het melodrama te beschrijven. Deze zijn :

- 1) *Pathos*, het melodrama roept een sterk gevoel van medelijden op. Dit vereist een herkenning van het onrecht dat het hoofdpersonage aangedaan wordt en een (zelf)-identificatie voor het publiek. Door de grote herkenbaarheid van de situatie kan het publiek medelijden voelen.
- 2) *Overwrought emotion*, dit punt ligt dichtbij het pathos. Sterke emoties, hoge urgentie en spanning horen bij het melodrama. Het verschil met de pathos ligt in het feit dat pathos te maken heeft met een dramatische intensiteit terwijl niet alle verhoogde emoties de dramatische intensiteit verhogen.
- 3) *Moral Polarization*, sluit aan bij het bipolaire karakter van het melodrama. Binnen het melodrama is er een simpele blik op de wereld. Goed is goed en slecht is slecht.
- 4) *Nonclassical narrative structure*, in tegenstelling tot de klassieke vertelwijze die gebaseerd is op oorzaak en gevolg, zijn er binnen het melodrama veel toevalligheden en miraculeuze ontwikkeling te vinden.
- 5) *Sensationalism*, vanuit de niet-klassieke vertelwijze kan dit laatste punt aansluiten. Bij het melodrama ligt een nadruk op spektakel, actie en overdonderende beelden. De onverwachte wendingen kunnen hier een grote bijdrage aan leveren.

Hoewel de in het begin gegeven definities van respectievelijk de Dikke van Dale en de Theaterencyclopedie summier zijn halen ze wel belangrijke elementen van het melodrama aan. De overdrevenheid en de sentimentaliteit komen in de hierboven genoemde aspecten

⁸² Brooks, P., *The melodramatic imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976. p. 25.

⁸³ Singer, B., *Melodrama and modernity*, Columbia University Press, 2001. p. 44-49.

steeds terug. Toch blijft het lastig om een precieze definiëring van het genre melodrama te geven zijn er verschillende elementen benoemd die belangrijk zijn bij het omschrijven van het genre. Het melodrama is een breed genre, waarbij herkenbaarheid, emotie en moraal centraal staan. Grimsted besluit zijn boek als volgt :

“This was the heart of the dramatic form that dominated the stage in the period. Its conventions were false, its language stilted and commonplace, its characters stereotypes, and its morality and theology gross simplifications. Yet tis appeal was great and understandable. It took the lives of common people seriously and paid much respect to their superior purity and wisdom. It elevated them often into the aristocracy, always into a world charged with action, excitement and a sense of wonder. It gave audiences a chance to empathize on a direct way, to laugh and to cry, and it held up ideals and promised rewards, particularly that of the paradise of the happy home based on female purity that were available to all. And its moral parable struggled to reconcile social fears and life’s awesomeness with the period’s confidence in absolute moral standards, man’s upward progress, and a benevolent providence that insured the triumph of the pure.”⁸⁴

Hierin geeft hij een heldere samenvatting van het melodrama en wordt aangegeven wat voor invloed het melodrama heeft gehad op het publiek.

Net als de musical, kent het melodrama vele vormen, welke nagenoeg niet uitgesplitst zijn. In de gebruikte secundaire literatuur wordt een onderscheid gemaakt tussen de grootste stromingen van het melodrama in de negentiende eeuw. Deze zullen in het hoofdstuk over de geschiedenis en ontwikkeling van het melodrama behandeld worden.

⁸⁴ Grimsted, D. *Melodrama Unveiled*, The University of Chicago Press, Chicago, 1968. p. 248.

2.2 Ontwikkeling melodrama

Het melodrama is een genre dat met name in de negentiende eeuw erg populair was. Zoals genoemd bij de definiëring, kent het genre een nauw verwantschap met de tijdsgeest van de periode waarin zij populair was. Het jaar 1800 wordt als begin van het melodrama aangeduid. In dit jaar komt de Pixérécourt, die gezien wordt als grondlegger van het (klassieke) melodrama, met zijn stuk *Coelina ou l'enfant du mystère*⁸⁵. Het 'einde' van het melodrama wordt in het begin van de twintigste eeuw gesitueerd. Met de komst van de cinema komt er een eind aan het grote populaire toneel-melodrama. Door verschillende bronnen is het melodrama opgesplitst in perioden, die ieder een eigenheid hebben die gerelateerd is aan een tijdsbeeld. Met behulp van deze onderverdelingen zal ik de ontwikkeling van het genre bekijken.

2.2.1 Geschiedenis

Zoals gesteld wordt het jaar 1800 gezien als het begin van het melodrama, maar waar komt deze vorm vandaan? In de achttiende eeuw hebben, op vele vlakken, grote veranderingen plaatsgevonden. Zo plaatst men de Verlichting in deze eeuw. Frankrijk, waar het melodrama ontstaat, kent een woelig einde van de achttiende eeuw met de Franse Revolutie in 1789. Welke gevolgd werd door de Terreur-periode. In deze tijd functioneerde Frankrijk als land als een voorbeeld voor andere landen, door het verlichte gedachtegoed. Wanneer na de Revolutie het land in chaos beland, had dit ook invloed op de voorbeeldfunctie van Frankrijk. Deels uit de grote instabiliteit waarin het land verkeerde, kwam het melodrama voort. Toen Napoleon in 1799 de macht greep, gaf dit Frankrijk weer wat stabiliteit terug, maar men kampte nog met een verstoord wereldbeeld. De idealen die de Revolutie had moeten brengen waren er niet gekomen en ontaarden in chaos en desillusie. Bouving stelt in haar scriptie dat het een moeilijke vraag blijft hoe deze verwickelingen, die een stempel gedrukt hebben op de maatschappij, direct invloed hebben gehad op het ontstaan van het

⁸⁵ Diverse bronnen o.a.:

Brooks, P., *The melodramatic imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976. p. XII.

Paulus, T. en Peeters, F., *Historische kritiek*, Universiteit Antwerpen, collegereeks, academiejaar 2013-2014.

melodrama⁸⁶. Hier sluit ik mij bij aan, toch is het belangrijk om deze geschiedenis te betrekken bij het melodrama, omdat er binnen het genre verwijzingen terug te vinden zijn naar deze periode. Zowel qua thematiek als qua functie. Het melodrama gaf steun want het “ [...] stirred up the memorable emotions Parisiens had experienced during the Terror but provided a safe and moral resolution”⁸⁷. In het vroege melodrama zijn vele van de hierboven beschreven elementen terug te vinden. De moraliteit staat hoog in het vaandel, het verlichtingsdenken is aanwezig en de goede afloop waar het genre om bekend staat gaf de mensen hoop na alle verschrikkingen die doorstaan waren. Echter kent het melodrama een ontwikkeling van het genre in de loop van de negentiende eeuw. Het trauma van de Revolutie vervaagde en men verlangde naar andere in plaats van het entertainment. Aan de hand van onderverdelingen tussen de verschillende soorten melodrama die in grote lijnen onderscheiden kunnen worden, is dit zichtbaar.

2.2.2 Onderverdelingen⁸⁸

In het hoofdstuk van de definiëring van het melodrama is de veelheid aan genres binnen het melodrama kort genoemd. Binnen deze onderverdelingen komt een deel hiervan aan bod. De ontwikkeling die het melodrama in deze periode gemaakt heeft wordt hierin zichtbaar en daarmee een verschuiving binnen het genre. Dit zal niet een volledig overzicht zijn van de verschillende genres die het melodrama heeft gekend, want deze onderverdelingen richtten zich met name op de grotere ‘meer algemene’ factoren die kenmerkend waren voor de ontwikkeling van het melodrama.

⁸⁶ Bouving, A., *Het melodrama, de underdog van het negentiende-eeuwse theater ?*, Masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2012-2013. p. 8.

⁸⁷ McConachie, B., *Theatres for knowledge through feeling, 1700-1900*. In: Zarilli P.B. e.a., *Theatre histories, an introduction*, Routledge, London, 2010. p. 246.

⁸⁸ McConachie, B., *Theatres for knowledge through feeling, 1700-1900 : CASE STUDY: Theatre and cultural hegemony : Comparing popular melodramas*. In: Zarilli P.B. e.a., *Theatre histories, an introduction*, Routledge, London, 2010. p. 263-269.

Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007.

Paulus, T. en Peeters, F., *Historische kritiek*, Universiteit Antwerpen, collegereeks, academiejaar 2013-2014.

Bouving, A., *Het melodrama, de underdog van het negentiende-eeuwse theater ?*, Masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2012-2013. p. 9-15.

Bruce McConachie maakt een onderscheid tussen *providential melodrama* en *materialist melodrama*.⁸⁹

Providential

(popular 1800-1825)
Timeless, universal setting
Autocratic institutions ensure order
Natural innocence glorified
God ensures happy ending
Return to utopian paradise

Materialist

(popular 1855-1880)
Time-bound historical setting
Liberal, bourgeois institutions ensure order
Social respectability honored
Chance puts happy ending at risk
Acceptance of material status quo

Dit is een groot en duidelijk onderscheid. Zoals bij de geschiedenis duidelijk geworden is, is er een scheiding zichtbaar tussen de periode vlak na de Franse Revolutie en een halve eeuw later. In het eerste deel van de negentiende eeuw blijft het machtssysteem zoals men dat kende van voor de Revolutie belangrijk bij het melodrama. Stabiliteit speelt een belangrijke rol en de verschillende rollen zijn duidelijk uiteengezet om zo de verschillende partijen te markeren. Tijdens de tweede helft van de eeuw is er een machtsverschuiving zichtbaar, waar bij het *providential melodrama* er een autoritaire macht aanwezig is, is het bij het *materialist melodrama* de bourgeoisie die de orde handhaven. Het melodrama is belangrijk geweest voor de bourgeoisie. Door de grote verschuivingen van de machtsposities door onder andere de Revolutie, de Terreur en de komst van Napoleon, kreeg de bourgeoisie een andere rol. Hoewel er bij deze tweedeling een tijdsprong wordt gemaakt, wordt er in de bronnen veel verwezen naar dit onderscheid. Een andere onderverdeling die terug te vinden is, is de driedeling van Thomasseau⁹⁰. Deze omvat het klassieke melodrama (1800-1823), het romantische of sociale melodrama (1823-1848) en het late of sensationele melodrama (1848-1914).

⁸⁹ McConachie, B., *Theatres for knowledge through feeling, 1700-1900 : CASE STUDY: Theatre and cultural hegemony : Comparing popular melodramas*. In: Zarilli P.B. e.a., *Theatre histories, an introduction*, Routledge, London, 2010. p. 266.

Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007. p. 33.

⁹⁰ Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007. p. 32.

Bouving, A., *Het melodrama, de underdog van het negentiende-eeuwse theater ?*, Masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2012-2013.

Paulus, T. en Peeters, F., *Historische kritiek*, Universiteit Antwerpen, collegereeks, academiejaar 2013-2014. College 07/11/2013.

2.2.2.1 Het klassieke melodrama⁹¹

Het stuk *Coelina, ou l'enfant du mystère* (1800) van Guilbert de Pixérécourt wordt gezien begin van het klassieke melodrama. In deze vroege vorm van het melodrama, zijn een aantal elementen van het classicisme uit de achttiende eeuw terug te vinden. Zo wordt de zogenoemde wet van drie eenheden gerespecteerd. Dit betekent dat er binnen het verhaal een eenheid van plaats, een eenheid van tijd en een eenheid van handeling aanwezig is. Oftewel, het verhaal speelt zich af op één locatie, zo worden decorwisselingen voorkomen, de tijd die gedurende het stuk verstrijkt is maximaal vierentwintig uur, één dag, en in het verhaal staat slechts één intrige centraal. Naast deze drie-eenheid zijn ook de termen *vraisemblance* en *bienséance* uit het classicisme aanwezig in het melodrama. Deze bewaken de geloofwaardigheid en de kuisheid op toneel.

In het klassieke melodrama zijn de elementen zoals besproken bij de definiëring veelal van toepassing. Deugdzaamheid en redelijkheid staan centraal. Het klassieke melodrama is bipolair, waarbij het goede altijd wint. De liefde voor het vaderland en gehoorzaamheid aan de ouders zijn belangrijker dan de liefde tussen man en vrouw.

Het klassieke melodrama is nauw verbonden met de Franse Revolutie van 1789 en de daaropvolgende periode van Terreur (1790-1793). Door deze grote veranderingen in de maatschappij en de politiek begint men aan het begin van de negentiende eeuw terug te kijken op de periode voor de Revolutie. Dit uit zich in de vorm van het klassieke melodrama. Het melodrama kan gezien worden als “een zedenles van de Revolutie”⁹². Charles Nodier beschrijft dit als volgt :

“The entire people had come into the streets and the public space to perform the greatest drama in history. Everyone had been an actor in this bloody play, everyone had been a soldier, a revolutionary, or an outlaw. To its solemn spectators who had smelled gunpowder and blood, there was a need for emotions analogous to those

⁹¹ Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007. p. 32.

Bouving, A., *Het melodrama, de underdog van het negentiende-eeuwse theater ?*, Masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2012-2013. p. 9.

Paulus, T. en Peeters, F., *Historische kritiek*, Universiteit Antwerpen, collegereeks, academiejaar 2013-2014. College 07/11/2013.

⁹² Paulus, T. en Peeters, F., *Historische kritiek*, Universiteit Antwerpen, collegereeks, academiejaar 2013-2014. College 07/11/2013.

from which they had been cut off by the re-establishment of order ... There was [also] a need to be reminded anew of the framework, always uniform in its result, of this great lesson that comprehends all philosophies, supports all religions : no matter how low, virtue is never without recompense, crime never without punishment. ... This was the morality of the revolution.”⁹³

Het melodrama vertolkt een gevoel en gaf mensen opnieuw een ethiek. Het klassieke melodrama vervult de rol van de kerk, het geeft vertrouwen in een goede afloop en wijst op de onzichtbare aanwezigheid van het alziend oog. Ondanks de nauwe verbondenheid die deze vorm kent met de Revolutie is het klassieke melodrama veelal tijdloos en universeel. Bij het onderscheid van McConachie wordt dit als *providential melodrama* aangeduid.

2.2.2.2 Het romantische of sociale melodrama⁹⁴

Vanaf 1823 komt er een ommekeer binnen het melodrama. Van hieruit ontstaat het romantische of sociale en later het sensationele melodrama. Het romantische of sociale melodrama is minder bipolair dan de klassieke variant. In deze vorm is niet alles meer heel zwart-wit, maar wordt er een mengeling zichtbaar. De sympathieke slechterik ontstaat en goede eindes zijn niet meer vanzelfsprekend. Tevens is er een verandering zichtbaar in de rol van de liefde. Waar de klassieke vorm, vaderliefde en vaderlandsliefde voorop stelde is in het romantische of sociale melodrama sprake van veel meer passie.

Deze passie gaat tegen het tijdsbeeld in. De negentiende eeuw is de eeuw van burgerlijkheid *“ken uw plaats, werk, u zult beloond worden, matigheid in alles”⁹⁵*, en passie is uit den boze. Hoewel er binnen het romantische of sociale melodrama passie is, betekent niet dat het als iets goeds gezien wordt. Zo leidde in een aantal gevallen de passie in het melodrama tot de

⁹³ McConachie, B., *Theatres for knowledge through feeling, 1700-1900*. In: Zarilli P.B. e.a., *Theatre histories, an introduction*, Routledge, London, 2010. p. 247.

⁹⁴ Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007. p. 32.

Bouving, A., *Het melodrama, de underdog van het negentiende-eeuwse theater ?*, Masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2012-2013.

Paulus, T. en Peeters, F., *Historische kritiek*, Universiteit Antwerpen, collegereeks, academiejaar 2013-2014. College 07/11/2013.

⁹⁵ Paulus, T. en Peeters, F., *Historische kritiek*, Universiteit Antwerpen, collegereeks, academiejaar 2013-2014. College 07/11/2013.

ondergang van de personages en wordt er gewaarschuwd voor het gevaar. Het belerende blijft wel aanwezig, hoewel alles minder bipolair is dan het klassieke melodrama. Daarnaast ontgroeide men het trauma van de Franse Revolutie en de Terreur. Men wilde graag andere verhalen zien en beleven.

Een andere belangrijke ontwikkeling is het ontstaan van het gaslicht in 1825. Dit had grote gevolgen voor de effecten op toneel. Het publiek kon in het donker gezet worden en de verschillende lichtstanden konden op toneel grotere illusies wekken. Hiermee kon er een op een andere vernieuwende manier spanning opgewekt worden.

Deze vorm van melodrama was populairder dan de klassieke variant en werd in heel Europa een succes.

2.2.2.3 Het late of sensationele melodrama⁹⁶

Het sensationele melodrama wordt ook wel tot het late melodrama gerekend. Deze periode begint rond 1850. In deze laatste periode van het melodrama krijgt men steeds meer interesse in de technologische ontwikkelingen. Het woord wordt steeds minder belangrijk en het visuele aspect wordt des te belangrijker. Hierdoor krijgt het melodrama een hoger spektakelgehalte. Mede hierdoor werd een verschuiving zichtbaar, welke goed verwoord wordt door Ben Hunningher :

*“Wat schokte of vermaakte, wat verbaasde of spanning verwekte, dat beheerste het toneel; en in het midden van al die wonderen en mirakelen stond niet meer de auteur maar de balletmeester, de mecanicien en de toneelspeler.”*⁹⁷

⁹⁶ Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007. p. 32.

Bouving, A., *Het melodrama, de underdog van het negentiende-eeuwse theater ?*, Masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2012-2013.

Paulus, T. en Peeters, F., *Historische kritiek*, Universiteit Antwerpen, collegereeks, academiejaar 2013-2014. College 07/11/2013.

⁹⁷ Hunningher, B., *Een eeuw Nederlands toneel*, Amsterdam, 1949. Geciteerd in Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007. p. 34.

Het belang van het woord, wat met name in het klassieke melodrama belangrijk was verdwijnt langzaam met de evolutie van het melodrama. In deze derde periode krijgt het genre ook concurrentie van andere opkomende populaire theatervormen als de vaudeville en de operette⁹⁸. Deze spectaculaire theatervormen, welke kort behandeld zijn bij het onderwerp van de musical, hebben ook invloed gehad op het melodrama. Om te kunnen blijven concurreren met deze nieuwe vormen voegde men in het melodrama meer zang- en dansstukken toe. Op deze manier werd ook het spektakelgehalte opgehoogd. Daarnaast verschenen er in de kranten diverse roman-feuilletons⁹⁹. Ook dit heeft bijgedragen aan een verandering binnen het melodrama, door middel van het toevoegen van extra tableaux werd deze nieuwe ontwikkeling in het melodrama opgenomen. Naast het ontstaan van deze nieuwe uitdrukkingsvormen, die allen concurrentie waren en invloed hadden op het melodrama, moet niet vergeten worden dat in het tweede deel van de negentiende eeuw een razendsnelle technologische ontwikkeling plaatsvond. Deze is ook van grote invloed geweest op het melodrama en terug te vinden in de stukken. Aangezien het spektakelgehalte opgeschroefd werd waren de nieuwe technologische ontwikkelingen dankbare toevoegingen aan het melodrama. Met de verschuiving binnen het genre verdwijnen langzaam de elementen die voortkwamen uit het classicisme. Waar in de beginperiode de wet van de eenheden, de *vraisemblance* en de *bienséance* gerespecteerd werden, schuwt het melodrama later niet om gruwelijkheden te vertonen ten bate van het spektakel.

Deze laatste twee onderverdelingen vat McConachie samen onder het *materialist melodrama*.

2.3 Melodrama in Vlaanderen en Nederland

Waar er bij de ontwikkeling van de musical een duidelijk onderscheid gemaakt kan worden tussen de situaties in respectievelijk Vlaanderen, Nederland en Amerika, is dit bij het melodrama lastiger. De hierboven beschreven ontwikkeling kent zijn oorsprong voornamelijk in Frankrijk. Hoewel het melodrama in de negentiende eeuw een populair genre was en zich

⁹⁸ Bouving, A., *Het melodrama, de underdog van het negentiende-eeuwse theater ?*, Masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2012-2013. p. 12-13.

⁹⁹ Ibid. p. 12-13.

verspreide over heel Europa is er over specifieke ontwikkelingen binnen afzonderlijke landen weinig bekend.

De invloed van de Franse Revolutie op het melodrama in Vlaanderen en Nederland is echter niet te onderschatten. De rechtstreekse invloed op Vlaanderen is groter dan de invloed op Nederland. Dit komt voort uit het nauwere verwantschap dat België en Frankrijk hebben in de geschiedenis. Dit uitte zich onder andere in de “*verregaande verfransing in de loop van de negentiende eeuw*”¹⁰⁰.

Binnen het theater is deze Franse invloed ook zichtbaar. Vanuit de Franse tijd in zowel Nederland als Vlaanderen werden er vanuit Parijs regels opgelegd voor het theater. Hoewel beide landen in de negentiende eeuw op zoek waren naar een eigen nationaliteit met onder andere een eigen taal, zijn de melodrama’s die opgevoerd werden veelal vertalingen van meestal Franse auteurs¹⁰¹.

In Vlaanderen komen er na een wetswijziging, waardoor er een minimum aan Vlaamstalige theaterstukken gebracht moet worden, veel imitaties van de Franse melodrama’s. Franse stukken werden vervlaamst en vertaald waarbij er openlijk plagiaat werd gepleegd¹⁰². De staat promoveerde de productie van Vlaamse theaterstukken. Er werden door het gestelde quota wel veel theaterstukken gemaakt, echter werd er geen rekening gehouden met kwaliteit. Hoewel men in Vlaanderen probeerde om meer eigen producties te creëren werden nog steeds veel van oorsprong Franse of Duitse stukken opgevoerd.

De Nederlandse situatie is nauw verbonden met het Vlaamse melodrama. In Nederland werden ook veelal vertalingen van bestaande stukken opgevoerd. Al was het in hier met name de Duitse auteur Kotzebue¹⁰³ die opgevoerd werd. Ook in Nederland was er sprake

¹⁰⁰ Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007. p. 37.

¹⁰¹ Peeters, F., *The Reception of Melodrama in Flanders 1800-1914. A Tentative Investigation of the Critical Discourse in Reviews, Literary Journals and a Manifesto*, Forum Modernes Theater, 2008. p. 109-119.

¹⁰² Bouving, A., *Het melodrama, de underdog van het negentiende-eeuwse theater ?*, Masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2012-2013. p. 20.

¹⁰³ Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007. p. 32.

van een *minder kwalitatief oorspronkelijk repertoire*¹⁰⁴. Volgens Bouving zijn een aantal kenmerken van Nederlandse melodrama's, ten opzichte van de Vlaamse, onder andere een zuivere taal, natuurlijke dialogen en een dosis nuchterheid in het verhaal. Dynamiek is echter minder aanwezig¹⁰⁵.

Het waren met name romantische of sociale en sensationele melodrama's die populair waren in Vlaanderen en Nederland. Wanneer het melodrama een opmars maakt in deze landen is er een verschuiving van publiek zichtbaar. Het melodrama trekt met name de middenstand naar de zalen. De negentiende-eeuwse analytici zagen volgens Henny Ruitenbeek het morele en economische 'verval' wat voortkomt uit de Verlichting terug in het theater. "*Volgens hen [was het publiek] niet meer uit op de 'vorming van verstand en hart', maar had nog slechts behoefte aan de 'roering der zintuigen'*"¹⁰⁶. Deze zogenoemde 'roering der zintuigen' is terug te vinden in de kenmerken van het melodrama, zoals hierboven behandeld.

¹⁰⁴ Bouving, A., *Het melodrama, de underdog van het negentiende-eeuwse theater* ?, Masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2012-2013. p. 21.

¹⁰⁵ Ibid. p. 21.

¹⁰⁶ Ruitenbeek, H., *Frits Rosenveldt treedt op in de Rotterdamse Schouwburg met een oranje lint om zijn hoed; Nationalisme in de eerste helft van de negentiende eeuw*. In: Erenstein, R., *Een theatergeschiedenis der Nederlanden ; Tien eeuwen en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996. p. 376-377.

3. Musical versus Melodrama

In dit hoofdstuk zal de onderzoeksvraag welke in de inleiding genoemd is centraal staan.

“In hoeverre is er een verwantschap zichtbaar in het negentiende-eeuwse melodrama en de twintigste/eenentwintigste-eeuwse musical kijkende naar de definiëring en ontwikkeling van beide genres ?”

In de voorafgaande hoofdstukken zijn beide genres gedefinieerd en is er gekeken naar de ontwikkeling dan wel maatschappelijke invloed binnen of van het genre. Opvallend is dat hoewel beide genres een grote populariteit kennen of gekend hebben er betrekkelijk weinig bekend is over de ontwikkeling dan wel een mogelijk verwantschap tussen beide genres. Zoals behandeld in de voorafgaande hoofdstukken zijn er echter elementen terug te vinden die kunnen helpen bij het definiëren van de genres. Wanneer er gekeken wordt naar deze elementen is er overlap zichtbaar, onder andere de muziek en de spektakelelementen. Er is een verschil zichtbaar in de locatie van de oorsprong van de genres. Het melodrama is in Europa of meer specifiek in Frankrijk ontstaan. De musical kent een oorsprong in Amerika, zij het dat er grote Europese invloeden zichtbaar zijn, aangezien de voorlopers veelal uit Europa kwamen.

In de scriptie van A.A. Aalders wordt een mogelijke link met het Franse melodrama aangehaald. Bij de beschrijving die gegeven wordt naar het ontstaan van de musical in Nederland wordt het volkstoneel aangehaald door Aalders. De link tussen de drie genres, het volkstoneel, het melodrama en de musical, wordt als volgt beschreven :

“Toneel, waarin hartstochten, deugd en ondeugd in simpele onderscheiding met elkaar worstelen, het toneel met een rijkdom en armoede. Volgens Groeneveld komt deze categorie van volkstoneel voort uit het Franse melodrama. Dit melodrama was in de negentiende eeuw bijzonder geliefd en was vaak de hoofdmoot van een avond plezier en volkvermaak [sic]. ‘Het was vaak een mengeling van ernst en luim, en muziek en dans speelden een grote rol. Ook aan spektakel ontbrak het niet bepaald :

*bliksem, overstroming, brand en zelfs aardbevingen werden zo natuurgetrouw mogelijk weergegeven.*¹⁰⁷

In dit citaat worden met name het volkstoneel en het melodrama met elkaar gelinkt. Echter zijn er eigenschappen in deze beschrijving terug te vinden die ook bij de musical aanwezig zijn. Waar het volkstoneel en het melodrama een grotere functie hebben voor deugden en ondeugden dan de musical is het een element wat wel degelijk terug te vinden is in verschillende producties. Een belangrijkere link met de musical is het aspect van de hartstochten. In zowel het volkstoneel, het melodrama als de musical is hartstocht nadrukkelijk aanwezig. De omschrijving die Annie M.G. Schmidt aan de Amerikaanse musicalnummers geeft, benadrukt dit. Zij stelt: *“Op enkele uitzonderingen na, gaan Amerikaanse [sic.] musicalsongs over liefde”*¹⁰⁸. Hiermee benadrukt zij ook het verschil tussen de Nederlandse en de Amerikaanse musical. In haar ogen mist de Amerikaanse musical een spitsvondigheid en vinnigheid ten opzichte van het onderwerp dat behandeld wordt.

Zoals het citaat van Groeneveld aangeeft is spektakel belangrijk bij zowel het volkstoneel als het melodrama. Ook dit element is terug te vinden in de musical. De muziek en dans dragen bij aan spektakelgehalte in de voorstellingen. Wel zijn er verschillen in spektakelelementen tussen de verschillende genres. Waar zoals in het citaat beschreven bij het melodrama met name natuurelementen een grote rol speelden om spanning en spektakel weer te geven zijn het bij de musical vaak de grote choreografieën in combinatie met adembenemende decors die voor sensatie zorgen. Ondanks deze verschuiving zijn de genres wel met elkaar verbonden. Hoewel ze de verschillende overlappende elementen ieder op een eigen manier gebruiken zijn ze nauw verwant en is er een link zichtbaar tussen de genres. Zoals eerder gesteld zal ik de theoretische kaders gebruiken om de hoofdvraag te beantwoorden. Om hierin structuur aan te brengen heb ik gekozen voor een aantal invalshoeken. Ik zal kijken naar de functies die de genres kennen of gekend hebben. Hierin zullen het begrip catharsis

¹⁰⁷ Groeneveld, B., *Een volkstoneel in Nederland*, p.5-6. Geciteerd in: Aalders, A.A., *Made in Holland ; Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical.*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1992. p. 31-32.

¹⁰⁸ Schmidt, A.M.G., *Oh ja... Herinneringen aan zes Schmidt/Bannik musicals*, Van Holkema & Warendorf, Weesp, 1983. p. 71.

en de rol van de muziek aangehaald worden. Daarna zullen de evoluties van de beide genres naast elkaar gelegd worden. Tot slot, zal de huidige situatie van de genres behandeld worden. Wederom wijs ik op de beperktheid van dit onderzoek. Vanuit de door mij gekozen invalshoeken kan slechts beperkt gekeken naar een mogelijk verwantschap tussen de twee genres.

3.1 Functie en catharsis

Het theater heeft in de lange geschiedenis altijd functies gehad. Deze varieerden van vermaak tot belerend, van provocerend tot het brengen van boodschappen en alles wat daarbij komt kijken of tussenin zit. Theater heeft altijd een invloed gehad op de maatschappij. Soms werd het gebruikt als propaganda. Zowel het melodrama als de musical kennen ook een functie.

Binnen het melodrama is een duidelijke verschuiving van deze functie zichtbaar. In de beginperiode kan het melodrama gezien worden als traumaverwerking van de Revolutie en vervangt ze het kerkdiscours. De moraal in het melodrama is belangrijk als vervanging van het kerkdiscours. Naarmate de tijd vordert vindt er binnen het melodrama een verandering plaats. Het genre wordt meer en meer gebruikt als vermaak, entertainment. Een avond uit met veel spektakel en verwondering.

In het theoretische kader heb ik het bij de musical gehad over een mogelijke link tussen het musicaltheater en het Griekse drama. Hoewel de link op het eerste gezicht niet evident lijkt, is het mogelijk een vergelijking te maken tussen het melodrama, de musical en het Griekse drama. De link met de musical is beschreven in hoofdstuk 1.2.1.1. Op eenzelfde manier is er ook een link te beschrijven tussen het Griekse drama en het melodrama. Bij de musical is het catharsis concept omschreven. Dit is ook bij het melodrama terug te vinden. Ben Singer omschrijft het als volgt:

“Classical melodrama, particularly on stage, gave the audience the cathartic pleasure of the very purest, unequivocal kind of hatred, repulsion, or disdain for the villain. Melodrama was designed to arouse, and morally validate, a kind of primal bloodlust,

in the sense that the villain is so despicable, hated so intensely, that there was no more urgent gratification than to see him extinguished.”¹⁰⁹

Catharsis staat voor een ‘zuivering’ zoals bij de musical in het theoretisch kader is beschreven. Singer omschrijft dat er in het klassieke melodrama een dusdanige afgunst voor de slechterik gecreëerd werd dat er catharsis plaats kan vinden. Tevens wordt er een moraal gerepresenteerd. Door de slechterik op deze manier neer te zetten wordt er een oproep gedaan om het goede te doen. Goed wint van slecht en daarmee krijgt het publiek een impuls dat goed doen beloond wordt, terwijl het slechte gedrag bestraft zal worden, aangezien de slechterik, in dit type melodrama, altijd verliest. De inwerking op het publiek is dan ook van groot belang in de beschrijving van de functies en catharsis.

Bij het melodrama zijn emoties belangrijk zowel op het toneel als bij het publiek. Waar moraliteit bij het melodrama openlijk vertoont wordt is dit bij de musical anders. Dit komt mede door een ander doel dat dit genre heeft ten opzichte van het melodrama. Het klassieke melodrama kende een belerende functie die het publiek kon helpen met een traumaverwerking en scholing. In het theater konden ook de niet geletterden verhalen en normen en waarden meekrijgen. De Pixérécourt, die beschouwd wordt als de grondlegger van het melodrama schreef voor deze categorie.

“I write”, said Pixerecourt, “for those who cannot read.”¹¹⁰

Naast dit aspect zijn ook de niet-realistische elementen belangrijk. Waar bij de musical de overgang van de dialoog naar zang en dans voor niet-realistische effecten kan zorgen, is dit zoals McMillin stelt ook wat de musical een extra dimensie geeft en daarmee een uniciteit waarborgt.

“[...] this is what gives the musical its extra layer of dramatic quality. The songs and dances intensify the dramatic moment and give it a special glow of performance.”¹¹¹

¹⁰⁹ Singer, B., *Melodrama and modernity*, Columbia University Press, 2001. p. 40.

¹¹⁰ MacCarthy, D., *Melodrama*, *The New Statesman* 3, Juny 27, 1914, 4. In: Singer, B., *Melodrama and modernity*, Columbia University Press, 2001. p. 146.

Bij het melodrama zijn ook niet-realistische elementen terug te vinden, bijvoorbeeld de miraculeuze wendingen die de verhaallijnen kennen en het principe van *deus ex machina*. Bij het melodrama zorgde dit voor een zeker en veilig gevoel bij het publiek, wat door deze gebeurtenissen gesterkt werd in het geloof van een hogere macht.

Bij de latere ontwikkeling van het genre is er een verschuiving zichtbaar. Daar neemt steeds meer spektakel de overhand. Dit kwam onder andere door een verandering in het gedachtegoed van het publiek en door technologische ontwikkelingen. Kijkende naar het verwachtingspatroon van de musical sluit deze meer aan bij de latere vormen van het melodrama. Er wordt een avond met spektakel verwacht en de sterke moraliteit die in het vroege melodrama aanwezig was is verscholen achter het sensationele toneel. Bij de musical zien we vanaf het begin een hoog spektakelgehalte. Het vermaak en entertainment lijkt een hoofdzaak van het musicaltheater te zijn. Toch is er vaak onder al dat vocaal geweld, uitbundige decors en grote choreografieën een onderliggende moraal aanwezig. Daarnaast snijdt het musicaltheater soms onderwerpen aan die taboedoorbrekend kunnen zijn, doordat en ondanks ze verhuld worden in het spektakelgenre musical. Het verwachtingspatroon van publiek verschilt per genre. Annie M.G. Schmidt beschrijft het verwachtingspatroon van de musical als volgt : “*Musical! Dus feest, muziek, zang, dans, kleur, lach en graag als ’t kan een traan op ’t juiste moment.*”¹¹² Zij benadrukt dat het publiek van een musical niet per se verschillend hoeft te zijn dan van andere genres. Echter, de intentie waarmee iemand naar het theater komt verschilt per genre. Desalniettemin, zijn er binnen de musical ook intieme, meer integere producties, waarin het spektakel minder nadrukkelijk aanwezig is. Juist deze grote diversiteit maakt het onderzoek en analyse lastig. Veelal kennen de kleinere producties onderwerpen die meer geladen en/of taboedoorbrekend zijn dan de grote populaire spektakelstukken die veelal in de commercie nadrukkelijk aanwezig zijn.

¹¹¹ McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006. p.52.

¹¹² Schmidt, A.M.G., *Oh ja... Herinneringen aan zes Schmidt/Bannik musicals*, Van Holkema & Warendorf, Weesp, 1983. p. 17.

3.1.1 De rol van de muziek

Muziek helpt in de toegankelijkheid van het theater. Muziek is in zekere zin universeler en begrijpelijker dan taal. Waar men bij teksttheater veelal op moet letten wat er daadwerkelijk gezegd wordt, om zo het verhaal te blijven volgen, geeft muziek en dans een vrijheid waarbij er door middel van beeld en geluid gevoel en informatie gegeven kan worden. Het is minder noodzakelijk om de tekst woordelijk te volgen. Het idee dat muziek belangrijk is voor het overbrengen van gevoel en dit soms adequater kan doen dan taal is niet nieuw of eigen aan het musicaltheater. Binnen het melodrama was muziek ook van groot belang. Zoals Jaques Klöters beschrijft in *100 jaar Amusement in Nederland* :

*“De muziek was essentieel voor het melodrama. Die ondersteunde de handeling en stuurde het gevoel, door al naar gelang de situatie het eiste, verwachtingsvol, triomfantelijk, angstig of sentimenteel te klinken.”*¹¹³

Hierin komt deze universelere taal van de muziek ook naar voren. Muziek komt dicht bij het gevoel, waardoor emoties op een andere manier getriggerd worden dan wanneer dit enkel met taal of beeld gebeurt. In beide genres, de musical en het melodrama, zijn emoties of gevoel belangrijk. Allebei de genres willen het publiek raken, de muziek is hierin een grote steunpilaar. Tevens blijft muziek vaak beter of langer ‘hangen’ in het geheugen van mensen. Wanneer later een bepaalde soundtrack of compositie terug gehoord wordt kan die een Proustiaans effect hebben en het onbewuste geheugen aanwakkeren, waarmee een link gelegd kan worden met de eerder ervaren ervaring. Binnen voorstellingen wordt dit soms ook gebruikt. Door gebruik te maken van reprises, kunnen eerder vertoonde emoties in een andere setting situaties woordeloos met elkaar koppelen.

3.1.2 Conclusie

Zoals in de theoretische kaders en hierboven is omschreven kennen beide genres verschillende functie. Binnen deze functies is een overlap zichtbaar. In de loop der jaren heeft de functie van vermaak en entertainment de overhand genomen bij zowel het

¹¹³ Klöters, J., *100 jaar Amusement in Nederland*, p. 19.

melodrama als de musical. Desalniettemin, is de belerende functie, die met name in het klassieke melodrama sterk aanwezig was, vaak ook present in de late melodrama's en de huidige musicals. Veelal is dit ingepakt in spektakelelementen, waardoor zij minder opvalt. Ondanks dat spektakel belangrijk is, blijft de herkenbaarheid van situaties en personages ook van groot belang. Om een catharsis te kunnen ervaren moet het publiek zich kunnen inleven in de getoonde situaties en personages. Theater bezit de mogelijkheid om niet-realistische elementen als realistisch te presenteren, omdat het publiek vaak meegaat naar de wereld die getoond wordt. In de musical is dit, zoals McMillin beschrijft, nogal complex, aangezien door de zang er meerdere werelden gepresenteerd worden, welke wel met elkaar interageren, maar nooit gelijk zullen zijn.

“The larger characters are capable of living in two worlds, one belonging to the book, the other belonging to the numbers, and the musical is a complex form of drama because it welcomes the challenge of presenting both of those worlds as though they were real and normal, and as though characters able to switch from the book mode to the number mode were more real and normal too. They aren't, but we are glad to think they are.”¹¹⁴

De laatste zin in dit citaat is van groot belang. Het geloofwaardig maken van een complexe samenhang van elementen. Dit is niet alleen bij de musical van belang maar ook bij het melodrama, zij het op een andere manier en in een andere hoeveelheid. Muziek speelde een belangrijke rol bij het melodrama, echter wil dit niet zeggen dat daar net zoveel in gezongen werd als in de huidige musical. De switch die gemaakt werd tussen het spel en zangelementen was bij het melodrama minder nadrukkelijk aanwezig. Belangrijk bij beide genres is de geloofwaardigheid, waarmee het publiek in mee zal gaan om op die manier een fijne avond uit te hebben.

¹¹⁴ McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006. p. 67.

3.2 The Black Crook, melodrama of musical ?

The Black Crook is een bijzondere voorstelling in de geschiedenis van het melodrama en de musical (H.1.2.2.1). Een vraag die kan rijzen is: Is *The Black Crook* een musical of een melodrama ?

Hoewel *The Black Crook* beschouwd kan worden als één van de eerste musicals, bestond de term ten tijde van het ontstaan van deze voorstelling nog niet. De toevallige mengeling van een melodrama en ballet zorgde destijds voor deze andere vorm van theater. Een antwoord geven op de vraag musical of melodrama is hierdoor niet duidelijk. Als basis heeft *The Black Crook* een melodrama in combinatie met een romantisch ballet. Zodoende lijkt de link tussen het melodrama en de huidige musical erg nabij. Aangezien de twee vormen waaruit *The Black Crook* bestaat vaak terugkomen in de musical, zou gesteld kunnen worden dat *The Black Crook* een musical is. Echter, blijft de basis een melodrama, zodoende lijkt een onderscheid maken niet mogelijk. Het feit dat er geen eenduidig antwoord gegeven kan worden op deze vraag, mede door het nog niet bestaan van de term en de ambiguïteit van de voorstelling, versterkt de veronderstelling dat de twee genres verwant zijn.

3.3 Ontwikkeling van het melodrama en de musical

Kijkende naar de twee genres en hun ontwikkeling zijn er grote verschillen zichtbaar. Tevens is een vergelijking lastig, aangezien beide ontwikkelingen vanuit een verschillende basis zijn ontstaan. Het melodrama komt voort uit een grote maatschappelijke verandering die de maatschappij instabiel maakte. Door deze instabiliteit werd er gezocht naar middelen om een geloof in de mogelijkheid dat de situatie zou veranderen te verwoorden. De musical daarentegen lijkt meer een geëvolueerde variant op snel opvolgende theatergenres uit de negentiende en twintigste eeuw. Hoewel de rol van de maatschappij niet onderschat kan en mag worden, kent het ontstaan van de musical een volledig ander begin dan het melodrama. Tevens dient waargenomen te worden dat het grote verschil in technologische mogelijkheden een vergelijk lastig maken.

Toch zijn er elementen in met name de evolutie van beide genres die een vergelijk mogelijk maken. Allereerst, waren en zijn de genres immens populair. Ondanks dit, zijn ze beide (te) weinig gerespecteerd binnen de kunstwereld. Door de grote populariteit en massaliteit van de genres en de gemakkelijke toegankelijkheid van deze theatervormen zijn ze niet geheel geaccepteerd. In de loop der eeuwen had theater zich ontwikkeld tot een kunstvorm voor de zogenaamde elite. De rijkere laag van de bevolking die een onderricht hadden in de literatuur, welke gebruikt werd in het theater. Dit wil niet zeggen dat de 'lagere klassen' geen vermaak of theater kenden, maar dat de schouwburgen voor deze categorieën veelal onbereikbaar waren. Met de komst van het melodrama kwam hier verandering in. Het melodrama werd immens populair, maar dit zorgde er ook voor dat de elite zich niet wilde verlagen tot een niveau van het 'gewone volk' en het melodrama door deze categorie veelal verafschuwd werd. Dit was met name in Engeland het geval. In Frankrijk zorgde de grote populariteit van genre voor een verschuiving in het publiek, waarna ook de aristocratie voorstellingen ging bezoeken¹¹⁵. Ten gevolge van deze onderwaardering van het melodrama is er weinig literatuur over beschikbaar. Bij het ontstaan van de musical was de maatschappelijke situatie anders dan ten tijde van het melodrama. Toch kent de musical een zelfde soort benadering als het melodrama door kunst- en theatercritici. Binnen onder andere de academische en de minder commerciële theaterwereld wordt de musical lang niet altijd serieus genomen. Ondanks de kritiek is het een zeer populair genre. Zelfs in een tijd van crisis blijven de dure producties als musicals volop draaien.

3.3.1 In Vlaanderen en Nederland

Ook in de evolutie van de genres in respectievelijk Vlaanderen en Nederland, zijn grote verschillen zichtbaar. Het melodrama kwam in beide landen veelal overgewaaid uit Frankrijk en onder invloed van de Franse overheersing die beide gebieden gekend hebben, bleef de Franse standaard de basis. Een geheel eigen ontwikkeling kende het melodrama nagenoeg niet in Vlaanderen en Nederland. Het vele plagiaat dat gepleegd werd om de stukken te vervlaamsen dan wel te vernederlandsen, zijn een vorm van pogingen het genre een eigen draai te geven. Echter bleven de verhaallijnen wel van meestal Franse oorsprong.

¹¹⁵ Brooks, P., *The melodramatic imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976. p. XII.

De musical daarentegen kent vooral in Nederland een heel eigen ontwikkeling. Hoewel de aanzet tot het creëren van musicals voortkomt uit de opvoering van *My Fair Lady* in 1960, een van oorsprong Amerikaanse musical, zet de opkomst van de musical in Nederland zich pas door vanaf 1965 met de komst van de eerste Annie M.G. Schmidt en Harry Bannink musical *Heerlijk duurt 't langst*. Vanaf die productie komt de Nederlandse musicaltraditie op gang. Deze onderscheidt zich van de Amerikaanse variant. Zoals eerder uit de citaten van Annie M.G. Schmidt al duidelijk werd vindt zij het belangrijk om een verhaal met een boodschap te vertellen. Wel zijn musicals in haar ogen komedies, wat met name gebaseerd is op de oorsprong uit het cabaret. Het duo Brink en Sanders ontwikkelen een Nederlandse variant gebaseerd op de Amerikaanse standaard voor de musical. Deze aanpak houdt langer stand dan de zuivere Nederlandse musicalproducties. De meeste musicalproducties die tegenwoordig opgevoerd worden zijn vertalingen van veelal Amerikaanse en soms Engelse producties. Een echte Nederlandse invloed is hier naast de taal nauwelijks terug te vinden, aangezien de choreografieën en decors vaak vastgelegd zijn en er enkel een kopie opgevoerd mag worden in de eigen taal.

In Vlaanderen ligt de situatie zoals beschreven in hoofdstuk 1.4 nog weer anders. Hier wordt de mengeling van genres die de musical in feite is duidelijker. Dit komt door de combinatie die werd gevormd met het Koninklijk Ballet van Vlaanderen. Door deze stap werd de mogelijkheid geboden de musical in Vlaanderen zich te laten ontplooien. De eigen ontwikkeling van de musical is niet zo groots als de Nederlandse, toch worden er in Vlaanderen enkele eigen producties geproduceerd. Ten tijde van de samenvoeging met het Koninklijk Ballet van Vlaanderen wordt er echter meer gekozen voor de opvoering van bestaande musicals, meestal van Stephen Sondheim. Sinds de musicalafdeling van het Koninklijk Ballet van Vlaanderen opgeheven is, zijn het de vrije producenten die musicals op de markt brengen. Producenten als *Music Hall* en *Studio 100* brengen naast Amerikaans repertoire ook eigen, meer Vlaams georiënteerde stukken op de markt. De ontwikkeling van de Vlaamse musical gaat nog altijd door.

3.4 Het melodrama en de musical tegenwoordig

Dat de musical in de huidige tijd bestaat moge duidelijk zijn. De commercials, aanplakbiljetten en acties voor goedkopere kaarten zijn bijna niet te missen. Oftewel, de musical is heel actueel, heel aanwezig en heel zichtbaar. Het melodrama daarentegen, als genre, is tegenwoordig eigenlijk niet gekend. Het melodrama wordt met name gesitueerd in de 19^e eeuw en het einde van het genre wordt veelal aan het begin van de 20^e eeuw benoemt. Desondanks is het melodrama in de huidige tijd niet verdwenen. Integendeel, in vele media zijn er melodramatische elementen terug te vinden en nog steeds zijn verhalen die een melodramatisch thema of verloop kennen erg populair. In films en televisiereeksen is dit vaak terug te vinden. Binnen het theater wordt het visuele aspect van het late melodrama met name door het postmoderne theater gebruikt.

“People enjoy certain types of melodramas (and melodramatic films, songs and DVDs today) because their performances represent their hopes, fears, and beliefs about social morality.”¹¹⁶

De musical valt vaak onder zo’n type van melodrama dat tegenwoordig nog aanwezig is. De huidige aanwezigheid van het melodrama komt voort uit de onsterfelijkheid van verhalen en thema’s. Zoals ook binnen andere theatergenres gezien kan worden, zijn er verhalen van theaterstukken die een aantal eeuwen geleden al actueel en populair waren, tegenwoordig nog steeds van toepassing. Tevens zijn er verschillende aspecten van melodramatische verhalen die het publiek van alle tijden blijft aanspreken. De visualisering van hun angsten en de hoop dit te overwinnen draagt ook in de huidige tijd bij aan een vorm van catharsis. Daarnaast blijft het belerende effect van het klassieke melodrama aanwezig in deze stukken. Geloof, hoop en moraliteit liggen aan de basis.

Met behulp van de muziek, kan zoals gesteld, op een universele wijze emotie overgebracht worden. Dit is zowel bij het melodrama als de musical van belang. Het verwantschap dat

¹¹⁶ McConachie, B., *Theatres for knowledge through feeling, 1700-1900 : CASE STUDY: Theatre and cultural hegemony : Comparing popular melodramas*. In: Zarilli P.B. e.a., *Theatre histories, an introduction*, Routledge, London, 2010. p. 267.

bestaat tussen het melodrama en de musical komt deels voort uit dit overlappende element. Grimsted citeert in zijn *Melodrama unveiled* een vroege criticus van het melodrama, waarna hij zelf een link met de huidige musical maakt.

“While melodrama developed from background music it often took its life from song. An early critic defined melodrama in part as a dramatic form in which all characters “heroines or heroes, kings or pickpockets, must indispensably know how to sing”¹¹⁷ The definition was not strictly true ; some melodramas had no songs and most had only one or two. But the success of many of them depended on pleasant musical numbers worked into the web of a conventional storyline much like one finds in musical comedies today.”¹¹⁸

Naast de muziek blijft ook het spektakel een belangrijk element van beide genres. Zoals Ruitenbeek het beschreef was de zogenaemde “*roering der zintuigen*”¹¹⁹ eigen voor de nieuwe theatervorm. Binnen de musical is deze roering tevens duidelijk aanwezig.

¹¹⁷ *Aeronaut*, 7, October 1, 1817, p. 107-108 . Geciteerd in: Grimsted, D. *Melodrama Unveiled*, The University of Chicago Press, Chicago, 1968. p. 240.

¹¹⁸ Grimsted, D. *Melodrama Unveiled*, The University of Chicago Press, Chicago, 1968. p. 240.

¹¹⁹ Ruitenbeek, H., *Frits Rosenfeldt treedt op in de Rotterdamse Schouwburg met een oranje lint om zijn hoed; Nationalisme in de eerste helft van de negentiende eeuw*. In: Erenstein, R., *Een theatergeschiedenis der Nederlanden ; Tien eeuwen en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996. p. 376-377.

4. Conclusie

“In hoeverre is er een verwantschap zichtbaar in het negentiende-eeuwse melodrama en de twintigste/eenentwintigste-eeuwse musical kijkende naar de definiëring en ontwikkeling van beide genres ?”

De voorafgaande hoofdstukken hebben allen een bijdrage geleverd om een antwoord te kunnen geven op deze vraag. Hoewel beide genres uit heel verschillende eeuwen komen, is er een verwantschap zichtbaar. Er zou gesteld kunnen worden dat de huidige musical een geëvolueerde vorm van het melodrama is. Dit komt onder ander voort uit het gebruik van muziek. In het melodrama was de muziek eerst vooral op de achtergrond aanwezig. Later werden er meer en meer zangelementen in de voorstellingen aangebracht. Dit kwam voort uit de opkomst van de concurrerende genres als het vaudeville, de burlesque of de extravaganza. Deze genres kenden hoge spektakelgehaltenes en maakten vaak veel gebruik van muziek. De opkomst van deze genres en de populariteit die ze wonnen bij het publiek zorgde ervoor dat het melodrama elementen uit dit soort shows ging toevoegen. Hierdoor werd echter wel het verschil tussen de genres meer ambigue en is een concreet onderscheid lastiger te maken. Bij de musical is de muziek heel nadrukkelijk aanwezig en spelen de zangsegmenten een grote rol in het geheel. Tevens is het spektakelgehalte sterk aanwezig. Daarnaast, vertonen de verhalen en thema's diverse melodramatische elementen. De vele *happy-end* verhalen, waarbij de onschuldige goede zijn doel uiteindelijk bereikt en alle obstakels overwint, blijven populair. Op deze manier wordt de moraal die zeker bij het klassieke melodrama aanwezig was, ook in de huidige tijd verwerkt en gepresenteerd. Hoewel de musical een eigen genre is en bijzonder complex in elkaar steekt, kan er dus wel gesteld worden dat de invloed van het melodrama terug te vinden is in deze hedendaagse theatervorm.

Ook bij het verloop van de ontwikkeling is een verwantschap zichtbaar. Beide genres zijn of waren zich namelijk aan het ontwikkelen om steeds spectaculairder te worden om het publiek op steeds sensationelere wijze te verbazen. De kanttekening die ik hierbij nog zou willen maken, is tevens een soort waarschuwing voor de huidige musicalsector. Toen het negentiende-eeuwse melodrama als genre van het toneel verdween in het begin van de

twintigste eeuw, kwam dit mede door de opkomst van de filmindustrie die door de technologische ontwikkeling en opnamecapaciteit de mogelijkheid hadden grotere spektakels bij het publiek te brengen dan ooit in het theater mogelijk zou zijn. De wil om alsmaar een grootser, spectaculairder, sensationeler spektakel te brengen heeft bijgedragen aan de ondergang van het melodrama als theatergenre.

In de musicalwereld observeer ik een zelfde tendens. Hoewel spektakel altijd een groot aspect geweest is, gaan de huidige voorstellingen steeds verder om de grenzen van technologisch en menselijk vermogen op te zoeken. Dit alles is in mijn ogen niet altijd noodzakelijk en komt de kwaliteit van theaterproducties niet altijd ten goede. Door de hoge kosten die door het gebruik van de vele technologie ontstaan, maken het toch immens populaire genre niet direct toegankelijk voor iedereen. Tevens zijn de verhalen die verteld worden niet meer de hoofdzaak van de voorstelling. Hoewel dit heus niet altijd noodzakelijk is, gaat mijn inziens de techniek en de massaliteit de show dragen waardoor enige diepgang veelal verloren gaat. Doordat er veel tijd van de voorstelling besteedt wordt aan het tonen van technische snufjes, blijft er weinig tijd over om daadwerkelijk een verhaal op toneel te brengen. Hierdoor wordt een verhaal afgevlakt. Hiermee lijken de producties veelal te voldoen aan de behoefte en de verwachting van het grote publiek dat graag het spektakel en de techniek komt bewonderen, om zodoende een sensationele avond uit te ervaren. In het huidige tijdsbeeld, waar glitter, glamour en snelheid erg aanwezig zijn, is het ook in het theater niet verwonderlijk dat de musical juist nu heel erg populair is. Zelfs in crisistijd blijft dit dure genre populair omdat het mensen laat ontsnappen aan de huiselijke problemen. Door het hoge spektakel gehalte kan men zich verliezen en vergapen aan de grootste capriolen die uitgehaald worden. Decor, licht en vocaal geweld zijn hierbij van groot belang. Let wel, ik zeg niet dat al het musicaltheater zich daarop focust, maar kijkende naar de verschillende producties is het belangrijk om nostalgie of *'happy end'*-verhalen en spektakel met elkaar te combineren, waarbij spektakel de overhand krijgt.

Ondanks de grote populariteit denk ik dat de musicalsector moet opletten dat ze haar uniciteit behoudt. Ze moet zich niet laat meeslepen in steeds grotere en spectaculairdere technieken, maar juist gaat kijken, naar wat een musical een musical maakt en daar de kracht in vinden. De unieke samenstelling, onder andere het gebruik van verschillende

tijden, die het genre kent en zoals McMillin beschrijft maakt dat de musical een eigenzinnig genre binnen het theater is. Niettegenstaande dat theater met de tijd meegaat en zich aanpast aan maatschappelijke ontwikkelingen en verwachtingen, kan theater altijd nog een scholing en een rustpunt zijn. Door op een andere manier tegen herkenbare situaties aan te kijken, kan er een ander inzicht verkregen worden in deze situaties.

Hoewel, zowel het melodrama als de musical, nog altijd niet volledig geaccepteerd lijken te zijn binnen de academische dan wel theatrale wereld denk ik dat hun invloed en hun nut niet onderschat moeten worden. Het mogen dan populaire genres zijn, die in de ogen van velen wellicht te commercieel en te oppervlakkig zijn. Ze zijn ontstaan vanuit een behoefte en proberen daaraan te blijven beantwoorden. Tevens kunnen ze met hun toegankelijkheid voor het grote publiek bijdragen aan een nieuwe generatie theaterpubliek, waarvan een deel wellicht ook de andere voorstellingen zullen bezoeken.

Bibliografie

Bradley, L., *Review*, *The Modern Language Review*, Vol. 103, No. 2 (Apr., 2008). p. 497-498.

URL: <http://www.jstor.org/stable/20467793>.

Brooks, P., *The melodramatic imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1976.

Citron, S., *The musical from the inside out*, Hodder and Stoughton, London, 1991.

Eetezonne, W., *De musical* ; in Crombez, T., e.a., *Theater. Een westerse geschiedenis*, Lannoo campus, Tielt, 2015. p. 278-280.

Ewijk, van, P., *Met zang en dans; de geschiedenis van de musical in Nederland*, Kok Lyra, Kampen, 1993.

Frankel, A., *Writing the Broadway musical*, Drama Book Specialist (Publishers), New York, 1977.

Grimsted, D. *Melodrama Unveiled*, The University of Chicago Press, Chicago, 1968.

Hellewegen, R., *De Musical, het boek*, Uitgeverij d'junge Hond, Den Haag, 2010.

Hirsch, F., *Review*, *Educational Theatre Journal*, Vol. 24., No. 3 (Oct., 1972). p. 321. URL:

<http://www.jstor.org/stable/3205909>.

Kidson, F., *The Beggar's Opera*, *The Musical Times*, Vol. 62, No. 935 (Jan. 1, 1921). p. 19. URL:

<http://www.jstor.org/stable/909152>.

Klötters, J., *Honderd jaar amusement in Nederland*, Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1987.

McConachie, B., *Theatres for knowledge through feeling, 1700-1900*. In: Zarilli P.B. e.a., *Theatre histories, an introduction*, Routledge, London, 2010.

McMillin, S., *The musical as drama; a study of the principles and conventions behind musical shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, New Jersey, 2006.

Online Theaterencyclopedie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam, in samenwerking met de stichting TIN. URL: <http://theaterencyclopedie.nl/wiki/Melodrama>.

Online Theaterencyclopedie, Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam, in samenwerking met de stichting TIN. URL: <http://theaterencyclopedie.nl/wiki/Musical>.

Paulus, T. en Peeters, F., *Historische kritiek*, Universiteit Antwerpen, collegereeks, academiejaar 2013-2014.

Peeters, F., *Apologie voor een weeskind, of melodrama gewroken*. In: *Ornamenten van het vergeten*, theatertopics, Amsterdam University Press, 2007.

Peeters, F., *The Reception of Melodrama in Flanders 1800-1914. A Tentative Investigation of the Critical Discourse in Reviews, Literary Journals and a Manifesto*, Forum Modernes Theater, 2008.

Ruitenbeek, H., *Frits Rosenveldt treedt op in de Rotterdamse Schouwburg met een oranje lint om zijn hoed; Nationalisme in de eerste helft van de negentiende eeuw*. In: Erenstein, R., *Een theatergeschiedenis der Nederlanden ; Tien eeuwen en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.

Schmidt, A.M.G., *Oh ja... Herinneringen aan zes Schmidt/Bannik musicals*, Van Holkema & Warendorf, Weesp, 1983.

Scholten, H., *Musicals in Nederland*, Terra, Warnsveld, 2004.

Singer, B., *Melodrama and modernity*, Columbia University Press, 2001.

Terpstra, A.L., *Rédaction Littéraire ; Le théâtre*, Rijksuniversiteit Groningen, Romaanse Talen en Culturen, 2011. (ongepubliceerd)

Van Dale, *De Dikke van Dale*, online geraadpleegd in Bibliotheek Dokkum op 12 augustus 2015.

Scripties:

Aalders, A.A., *Made in Holland ; Een onderzoek naar verschillen tussen de Nederlandse- en Amerikaanse musical.*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1992.

Bouving, A., *Het melodrama, de underdog van het negentiende-eeuwse theater ?*, Masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2012-2013.

Brouwer, R., *De musical, haar oorsprong, haar definitie en haar ontwikkeling in Nederland*, Doctoraalscriptie, Instituut voor Theaterwetenschap, Universiteit van Amsterdam, 1983.

Croonen, E., *Een Nederlandse musicaltraditie ; Van Mjoezikul tot Musical*, Masterscriptie, Faculteit Geesteswetenschappen, Dep. Media- en Cultuurwetenschappen, Universiteit Utrecht, 2010.

Vanrietvelde, S., *Geschreven pers en musicals – haat- of liefdesverhouding ? Onderzoek naar de invloed van de pers bij afschaffing musicalafdeling Koninklijk Ballet van Vlaanderen.*, scriptie, Universiteit Gent, 2006-2007.