

Hendrik Conscience als operalibrettist

Van ‘De pelgrim in de woestyn’ tot *De dichter en zijn droombeeld**

Adelheid Ceulemans, Koninklijk Conservatorium Antwerpen en Universiteit Antwerpen
Jan Dewilde, Koninklijk Conservatorium Antwerpen en Studiecentrum voor Vlaamse Muziek

Samenvatting

In 1867 vatte Hendrik Conscience (1812-1883) een ambitieus muziekproject aan: hij zou voor de Gentse componist Karel Miry (1823-1889) een operalibretto schrijven. Conscience baseerde het libretto op ‘De pelgrim in de woestyn’, een enigszins merkwaardige novelle die hij 27 jaar eerder had gepubliceerd in het debuutnummer van de literaire periodiek *De Noordstar* (1840). Het resultaat van deze samenwerking – tussen een debuterend librettist en een ervaren en gevierd componist – is de opera *De dichter en zijn droombeeld*, die te Brussel in première ging op 1 december 1872. Ondanks de lovende recensies van tijdgenoten (zoals Julius Hoste), zou de opera slechts één keer opgevoerd worden.

Adelheid Ceulemans en Jan Dewilde lichten in dit artikel de ontstaansgeschiedenis van *De dichter en zijn droombeeld* toe, van de publicatie van de novelle in 1840 tot de première van de opera in 1872. ‘De pelgrim in de woestyn’ en *De dichter en zijn droombeeld* worden tekstueel geanalyseerd en met elkaar vergeleken (vanuit een tekstanalytisch perspectief). Beide werken (novelle en opera) worden ook gesitueerd in respectievelijk de literair-historische en de muziek-historische context (de literaire romantiek; première en receptie van de opera).

Abstract

In 1867 Hendrik Conscience (1812-1883) started an ambitious musical project: he would write an opera libretto for the Ghent composer Karel Miry (1823-1889). Conscience based the libretto on ‘De pelgrim in de woestyn’ [‘The pilgrim in the desert’], a rather peculiar short story that was published 27 years earlier, in the debut issue of the literary periodical *De Noordstar* [*The North Star*] (1840). The result of this

E-mail

adelheid.ceulemans@
uantwerpen.be
adelheid.ceulemans@
ap.be
jan.dewilde@ap.be

* De auteurs danken Hannah Aelvoet (pianiste) en Mathis Van Cleynenbreugel (tenor) voor de opluistering van de lezing waarop dit artikel gebaseerd is (3 december 2012, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, Antwerpen)

collaboration – between a debuting librettist and an experienced and celebrated composer – is the opera *De dichter en zijn droombeeld* [*The poet and his dream*], which had its premiere in Brussels on 1 December 1872. Despite the favourable reviews by contemporaries (such as Julius Hoste), the opera would be performed only once. Adelheid Ceulemans and Jan Dewilde explain in this article the genesis of *De dichter en zijn droombeeld*, from the publication of the novella in 1840 until the premiere of the opera in 1872. ‘De pelgrim in de woestyn’ and *De dichter en zijn droombeeld* are textually analyzed and compared with each other (from a textual-analytical perspective). Both works (novella and opera) are also situated in respectively the literary-historical and the musical-historical context (literary romanticism; premiere and reception of the opera).

1. INLEIDING

De dichter en zijn droombeeld, een opera van Karel Miry (1823-1889) op een libretto van Hendrik Conscience (1812-1883), is een van de merkwaardigste muziektheaterwerken uit de Vlaamse muziekgeschiedenis. Merkwaardig, omdat de opera gebaseerd is op het enige libretto dat Conscience heeft geschreven, een libretto dat hij distilleerde uit zijn vroege novelle ‘De pelgrim in de woestyn’; merkwaardig omdat de thematiek atypisch is voor het operagenre zoals het toen in Vlaanderen werd beoefend; en merkwaardig ten slotte omdat het meer dan waarschijnlijk de enige Vlaamse opera is waarin Allah wordt aanbeden.

Gezien de aard van het onderwerp combineert deze bijdrage literair-historisch met muziekhistorisch onderzoek: de brontekst wordt in een literair-historisch perspectief geplaatst en de novelle en het libretto worden tekstueel vergeleken, terwijl ook de genese, de creatie en de receptie van de opera worden behandeld.

2. ‘DE PELGRIM IN DE WOESTYN’: TEKSTANALYSE

Conscience schreef de novelle ‘De pelgrim in de woestyn’ in maart 1839, op 26-jarige leeftijd, na een kort verblijf bij de familie De Cock-De Pauw in Dendermonde.¹ Hij droeg de tekst op aan de vrouw des huizes, ‘de Vlaemsche

¹ Een maand eerder, op 6 februari 1839, had Conscience georeerd tegen het Verdrag der XXIV Artikelen (Conscience, 1839; Conscience, 1978, p. 261-265; Simons, Somers & van Ruyssevelt, 1983, p. 21, 24, 31). Nadien verbleef hij achtereenvolgens bij het hoveniersgezin Van Geert en

dichteresse, vrouw / De Cock de Pauw' (Conscience, 1840, p. 5). Uiteindelijk verscheen 'De pelgrim in de woestyn' een jaar later, in 1840, in het eerste nummer van de literaire periodiek *De Noordstar* (1: p. 5-25, 49-66). Redacteuren van het tijdschrift waren Conscience zelf, Jan De Laet en Pieter Frans Van Kerckhoven.

De ondertitel van 'De pelgrim in de woestyn', 'zinnebeeld' (Conscience, 1840, p. 5), preludeert op de inhoud van de novelle – in het verhaal verbeeldt de pelgrim zich een idyllische oase – en refereert ook aan het genre. 'De pelgrim in de woestyn' is namelijk een soort van allegorie: het leven van de dichter wordt vergeleken met een pelgrimstocht door de woestijn, zo zingt de pelgrim zelf aan het begin van de novelle ('Het leven des Dichters is gelyk aen eene reis door de eindeloze woestynen van Arabië'; Conscience, 1840, p. 8).

2.1. HET VERHAAL

Het verhaal dat Conscience vertelt in 'De pelgrim in de woestyn' gaat als volgt. Een vermoeide en dorstige dichter, de pelgrim uit de titel, trekt door de barre Arabische woestijn. Hij voelt zich doodongelukkig omdat de schoonheid en het geluk die hij zich als dichter verbeeldt niet lijken te bestaan op aarde, maar enkel als droombeeld in zijn dichterlijke fantasie. Een oude grijze man, van wie de stem weerklinkt in de woestijn, probeert de pelgrim-dichter te overtuigen van het tegendeel: de schoonheid en vreugde die bestaan in de verbeelding van de dichter, zijn ook op aarde te vinden, of nog, de door God geschapen natuur is niet inferieur aan de dichterlijke imaginatie. De wijze woorden van de grijsaard lijken effect te hebben: de dichter wil afstand nemen van de 'geest der verbeelding', de 'geest der dichteren' en zich aan het 'aerdsch geluk' overgeven (Conscience, 1840, p. 15). Plots weerklinkt echter een andere stem, 'als het zuiverste zilver': het is de stem van de vrouw uit zijn verbeelding. Ondanks de waarschuwing van de grijsaard en ondanks zijn goede voornemens holt de dichter de vrouw achterna (Conscience, 1840, p.17). Hij komt terecht in een idyllische oase, bij de dochters van 'Oasis'. Zij zijn allen beeldmooi, maar een van hen is van een onaardse schoonheid. Ze heet 'Zielsmin' en in haar herkent de dichter het voorwerp van zijn

bij de familie De Cock-De Pauw. In december 1839 maakte hij zijn publieke wederoptreden met een grafrede bij de begrafenis van Mathijs (Mathieu) Van Bree, historieschilder en directeur van de Antwerpse Academie voor Schone Kunsten (Conscience, 1978, p. 266-272).

dichterlijke verbeelding, zijn jarenlange droombeeld. In een prachtig paleis laten de dochters van Oasis de dichter proeven van drank, macht, goud en wellust, maar al deze genoegens verschaffen hem toch niet de voldoening waarop hij gehoopt had (Conscience, 1840, p. 59). Hij vervalt in gemijmer, tot hij opnieuw de stem van de grijsaard hoort. Onder invloed van de stem neemt de dichter zijn harp (de dichterslier), die hij zo lang had verwaarloosd, weer ter hand. Allerlei beelden komen in hem op wanneer hij de harp bespeelt. Een onaangename ontdekking brengt hem echter terug tot de werkelijkheid: hij merkt plots dat de dochters van Oasis geraamten zijn geworden en dat alles rondom hem grijs en vuil is. De dichter ontvlucht het paleis van Oasis en ontmoet wederom de grijsaard. Zijn naam blijkt ‘Ondervinding’ te zijn: hij heeft al meegemaakt wat de dichter nu doormaakt, hij heeft reeds ondervonden dat de ‘luchtpaleizen’ uit zijn verbeelding ook op aarde te vinden zijn. De grijsaard wil de dichter de waarde van het aardse aantonen, naast dat van het gedroomde, ingebeelde geluk. Hij wijst de dichter erop dat het lot van een poëet beter is dan dat van een gewone mens, omdat een poëet zowel over dromen als over aardse geneugten kan beschikken, terwijl een gewone mens niets anders heeft dan de ‘tastbare wereld’ (Conscience, 1840, p. 63). Hij raadt de pelgrim-dichter aan om op tijd en stond zijn verbeelding een halt toe te roepen en te genieten van het aardse geluk, tot hij er even genoeg van heeft: ‘verlaet altyd het aerdsch geluk eer gy er eenen walg van krygt, dan zult gy het altyd met genoegten terug vinden’ (Conscience, 1840, p. 65).

2.2. EEN VLAAMSE DE CHATEAUBRIAND? ROMANTISCHE MOTIEVEN EN STIJLKENMERKEN

‘De pelgrim in de woestyn’, een tekst van de ‘jonge’ Conscience, was in het verleden slechts zelden het voorwerp van literair-historisch of tekstueel onderzoek. Als de tekst al wordt genoemd in secundaire literatuur – nagenoeg uitsluitend in overzichtswerken of literatuurgeschiedenissen – wordt er gewezen op de reminiscenties aan de Orpheusmythe of aan de legende van Sint-Antonius, en op de (stilistische) schatplichtigheid aan de Lamennais (Te Winkel, 1918, p. 691; Lissens, 1973, p. 50; Wauters, 1999, p. 157).² De novelle wordt steevast getypeerd als een door en door romantische tekst (cf. Lissens,

² Volgens Wauters werd ‘De pelgrim in de woestyn’ ook gevoed door Conscience’s ‘eigen artistieke en amoureuze desillusies’ (Wauters, 1999, p. 157).

1973, p. 50; Wauters, 1999, p. 157). Daarbij worden zelfs vergelijkingen met De Chateaubriand, en meer bepaald met zijn uiterst romantische novelle *René* (1802), niet uit de weg gegaan.

Consciences novelle uit 1840 bevat inderdaad een aantal romantische motieven en stijlkenmerken. Zo bijvoorbeeld: een ietwat gezwollen, soms pathetische of sentimentele schrijfstijl; veel natuurvergelijkingen (b.v. Conscience, 1840, p. 50, 65); de metaforische projectie van emoties en gemoedstoestanden in de natuur (b.v. Conscience, 1840, p. 61); de beschrijving van emoties aan de hand van fysieke kenmerken (b.v. Conscience, 1840, p. 17, 50, 52) en van ervaringen of omgevingen aan de hand van zintuiglijke gewaarwordingen (b.v. Conscience, 1840, p. 13, 18, 20); de constante tegenstelling tussen het emotionele en het fysieke; de zelfmoordneiging van de dichter (Conscience, 1840, p. 6).

De vele beschrijvingen van het oosterse, exotische decor van het verhaal – de Arabische woestijn en later het Arabische paleis Oasis (o.a. Conscience, 1840, p. 21-23, 54-59) – sluiten aan bij het negentiende-eeuwse oriëntalisme, ‘a cultural and artistic vogue’ (Thum, 2007, p. 393) die getuigt van de romantische fascinatie voor het vreemde en behoorlijk veel aantrek had bij kunstenaars en auteurs, ook in Vlaanderen.³

‘De pelgrim in de woestyn’ bevat opvallend veel referenties aan de magie – ‘toveren’ en ‘betoveren’ zijn vaak voorkomende woorden in de tekst (als substantief, adjectief of in samenstellingen, b.v. ‘tooverroede’, ‘betoverend’). Eén keer verwijst de auteur naar het zogenaamde magnetisme: de maagd Zielsmin brengt de dichter in vervoering met haar ‘magnetischen blik’ (Conscience, 1840, p. 53). Het magnetisme was een soort pseudowetenschap die opgang maakte in de periode van de romantiek (in navolging van de theorieën van de Duitse arts Mesmer, 1734-1815). Het negentiende-eeuwse dierlijk magnetisme geloofde in de fysisch-psychische kracht die een persoon kan uitoefenen; deze ‘magnetische stroom’ kon zelfs als geneeswijze aangewend worden.⁴ Verschillende Vlaams-Belgische literatoren zouden de magnetisetheorieën hebben aangehangen (Ceulemans, 2013, p. 309) – zo onder meer Consciences *Noordstar*-collega’s De Laet, behalve schrijver ook arts,

³ Cf. o.a. ‘Mahomet’s dronkenschap’ in de dichtbundel *Eigenaerdige verhalen* (1837) van Theodoor Van Ryswyck (Van Ryswyck, 1837, p. 36-60)

⁴ Het sideraal magnetisme verdedigde de magnetische invloed van sterren op ziekten. Over het dierlijk magnetisme: Vijselaar, 2001; Van den Berg & Couttenier, 2009, p. 461-465.

en Van Kerckhoven, die tijdens de woelige Risorgimentojaren geneeskunde studeerde in Italië.⁵

Veruit het meest romantische motief in de novelle van Conscience is de constante tegenstelling tussen het hemelse en het aardse, tussen het ideële en het wereldse. De antithese wordt op verschillende manieren en in verschillende bewoordingen gethematiseerd, zowel op een (i) inhoudelijk als op een (ii) talig niveau. (i) De wijze grijsaard staat zeer negatief tegenover het ideële, het hemelse en al wat daarmee verbonden is. Hij verwijt de pelgrim-dichter zich ‘blind’ te staren op het ideële (cf. Conscience, 1840, p. 15, ‘blinddoek’). Daardoor heeft de dichter geen oog voor het ‘aerdsch geluk’, voor de ‘schoonheden’ die de ‘aerde’ biedt (Conscience, 1840, p. 15, 8). De oude man waarschuwt de dichter dat het geluk der verbeelding niet kan blijven duren. Hij blijkt het bij het rechte eind te hebben: al het mooie uit de verbeelding van de dichter wordt vuil en grijs of gaat dood, de dochters van Oasis veranderen in ‘ontvleeschde geraemten of schrikverwekkende lyken’ (Conscience, 1840, p. 61). (ii) Wat de taal betreft, valt de consequent tegengestelde connotatie op van de begrippen ‘engelinnen’ en ‘maagden’, die nochtans een gelijkaardige semantische invulling hebben (Conscience, 1840, o.a. p. 19). De ‘engelinnen’, de dochters van Oasis, worden negatief beschreven; zij zijn een product van de dichterlijke verbeelding (Conscience, 1840, p. 50). De ‘maagden’, de ‘kinderen der aerde’ (Conscience, 1840, p. 51), worden positief benaderd. Met de typering ‘zinneloos’, die frequent opduikt in de tekst (als bijwoord of als adjectief), maakt de verteller duidelijk dat de dichter beroofd is van de aardse rede (‘zinnen’) wanneer hij de vrouwelijke stem uit zijn verbeelding achterna loopt (Conscience, 1840, p. 17, cf. p. 51).

Bepaalde aspecten van het dichterschap dat Conscience in deze novelle vooropstelt, zijn te verbinden met een romantische poëtica. De dichter wordt voorgesteld als een adelaar (‘arend’), die hoog boven de gewone mens vliegt; als een schepper; als de vader (en in het geval van Zielsmin ook de minnaar) van zijn personages; als een soort van magiër die de wereld kan betoveren en weer kan onttoveren (Conscience, 1840, p. 8, 9, 51, 52, 53; cf. Van den Berg, 1986, p. 51; Van den Berg, 2010, p. 60-61). De grijsaard maakt duidelijk dat een poëet meer is dan een gewone mens, hij ontvangt ‘by zyne geboorte een grooter gedeelte van den geest der Godheid’ (Conscience, 1840, p. 63).

⁵ Zie Van Kerckhovens *Herinneringen uit Italië*, uit 1871 (Van Kerckhoven, 1871, o.a. p. 8, 78-80). Ook Noord-Nederlandse schrijvers waren gefascineerd door het magnetisme: cf. het personage Addy in *Het heilige weten* (1903) van Louis Couperus (Kemperink, 2010, p. 171).

2.3. DE VERBEELDING ALS VIJAND: VRAAGTEKENS BIJ DE ROMANTISCHE POËTICA

‘De pelgrim in de woestyn’ bevat ontegensprekelijk een groot aantal romantische motieven en stijlkenmerken. Dit neemt evenwel niet weg dat de verteller, bij monde van het personage van de grijsaard, meer dan één vraagteken plaatst bij het romantische dichterschap en de romantische poëtica. De grijsaard, verpersoonlijking van de wijsheid, laat zich zeer negatief uit over het hemelse, het ideële én de dichterlijke verbeelding: ‘dichtrendroomen’ en de ‘geest der verbeelding’ zijn geen positieve aspecten van het dichterschap, integendeel, de ‘geest der verbeelding’ is de ‘vyand’ (Conscience, 1840, p. 17). ‘[...] geniet met dankbaerheid tot God de vermaken die de aerde u aenbiedt: laet den geest der dichteren gedurende dien tyd niet tot u komen, want zyne tegenwoordigheid zou alles doen vergaen’, aldus de oude wijze man (Conscience, 1840, p. 65). De dichterlijke verbeelding, die een belangrijke plaats opeist binnen de romantische poëtica, wordt hier tijdelijk verbannen, vanwege de nefaste gevolgen ervan. Een dichter moet genieten van het aardse en zich te gelegener tijd terugtrekken uit de ‘hemel der verbeelding’. Bovendien is een dichter nog steeds onderworpen aan ‘de wet der menschelyke natuer’ (Conscience, 1840, p. 52), en bovenal aan God, die ver boven de dichter staat, zo expliciteert de grijsaard.

3. VAN ‘DE PELGRIM IN DE WOESTYN’ TOT *DE DICHTER EN ZIJN DROOMBEELD*: GENESE VAN DE OPERA

Een libretto dat het conflict tussen het wereldse en het ideële, tussen aards genot en hemels geluk behandelt, is vermoedelijk niet wat Karel Miry voor ogen had, toen hij tijdens het Negende Nederlandsch Letterkundig Congres in augustus 1867 in Gent aan Conscience vroeg om samen een opera te schrijven. Miry was op dat moment een gevierd operacomponist. Zijn historische ‘grand opéra’ *Charles Quint*, op een Franstalig libretto van zijn aangetrouwde oom Hippoliet Van Peene, was in 1857 met veel succes in de Gentse Opera gecreëerd. In de jaren 1860 ging er geen jaar voorbij of er werd wel een nieuwe opera van zijn hand opgevoerd. In 1866 gingen op vijf maanden tijd zelfs drie muziektheaterwerken van hem in première, alle drie op een libretto van Napoleon Destanberg: de ‘grand opéra’ *Maria van Bourgondië* en de zangspelen *De keizer bij de boeren* en *d’Occasie maakt den dief*. Met Van Peene en Destanberg kon Miry een beroep doen op geroutineerde theaterauteurs om hem libretto’s te leveren. Dat hij zich in 1867 richtte tot Conscience, die geen

ervaring had als operalibrettist – we vergeten even zijn jeugdige operaparodie *Satan converti ou plus d'enfer* –, wordt verklaard door het feit dat Miry met een nieuwe opera de Nationale Schouwburg in Brussel wilde ondersteunen. De Nationale Schouwburg, die een jaar eerder door P.J. Mulders was gesticht, bracht in het Cirquetheater niet alleen toneelvoorstellingen, maar kon dankzij een eigen koor en orkest ook opera's en zangspelen brengen. Dat leidde tot een korte opflakking van Vlaams muziektheater in Brussel. Begin 1867 voerde de Cirqueschouwburg twee werken van Benoit op, met name *Het dorp in 't gebergte*, naar August von Kotzebue, en het naturalistische zangspel *Isa*, op een libretto van Emanuel Hiel.

Zowel Miry als Conscience hadden goede contacten met schouwburgdirecteur Mulders. Een jaar eerder, in december 1866, had Mulders Miry's *Maria van Bourgondië* op de planken gebracht. Conscience had Mulders via Peter Benoit leren kennen en hij steunde hem met woord en daad (Conscience, 1912, p. 64).⁶ Miry en Conscience wilden Mulders' Vlaams theaterhuis steunen en hoe kon dat beter dan met een opera, die geschreven werd door de meest gevierde romancier en de populairste operacomponist van het moment?

Dankzij de bewaarde correspondentie is de genese van het werk goed te volgen.⁷ Conscience en Miry zetten er meteen flink de pas in. Enkele dagen al na het Nederlandsch Letterkundig Congres,⁸ bezorgde Conscience Miry zijn novelle (in de Franse vertaling van Léon Wocqueir), met het verzoek: 'Zoek wat daarvan volgens u te maken is. Wy moeten toch elkander verstaan en helpen.'⁹ De thematiek van Conscience's 'zinnebeeldig verhaal' stond mijlenver van de libretto's die Miry gewoon was, maar toch moet hij als geroutineerd theatercomponist potentie in het verhaal gezien hebben. Conscience van zijn kant voelde zich in zijn nieuwe rol van librettist minder zeker. Op 4 september 1867 zendt hij Miry een ontwerp van de eerste acte met een begeleidende brief waarin hij zich ten aanzien van de componist wel zeer bescheiden opstelt: 'Van het opstellen van opera-libretto's of van andere toneelgewrochten, heb ik geene ondervinding, alhoewel ik, tot het opstellen van ons opera,

⁶ In zijn brief van 4 september 1867 aan Miry schrijft Conscience dat Mulders hem in Kortrijk heeft opgezocht (brief, 04/09/1867, Hendrik Conscience aan Karel Miry, Letterenhuis, BE-ANN07/br/000179003).

⁷ Letterenhuis, C34.

⁸ Tijdens dit congres zou Miry Conscience gevraagd hebben 'de donner un coup d'épaule à l'Opéra flamand' (Le Guide musical, 07/11/1867).

⁹ Brief, 24/08/1867, Hendrik Conscience aan Karel Miry, Letterenhuis, BE-ANN07/br/000033416.

grondig heb pogen op te sporen, hoe andere ervaren schryvers dit doen.’¹⁰ In die zelfde brief geeft hij Miry het dwingend advies om waar nodig de tekst aan de muziektheatrale wetten aan te passen:

Ik herhaal het u: gy moogt u door den tekst in het geheel niet gebonden achten; een opera is veeleer de schepping van den toondichter dan van den schryver. Hoe meer gy verandert of my doet veranderen, verkorten of byvoegen, hoe meer ik denken zal dat gy den stempel van uw persoonlijk genie in het werk wilt drukken. Vindt gy dat hier of en daar langere zangen, koepletten of zulk iets moet worden ingevoegd, laat het nog weten; ik zal my haasten te doen wat gy verlangt.

Uiteindelijk zou het nog tot mei 1870 duren eer Conscience het libretto klaar had. Ook deze keer is de begeleidende brief interessant omdat Conscience daarin zijn verworven inzichten over het schrijven van een opera uiteenzet: ‘De muziek is eene tenminste zoo machtige kunst als poëzy; en, waar zy te samen werken, mag geene dezer beide kunsten de andere tot slaaf maken. Toondichter en schryver moeten elkander verstaan en behulpzaam zyn, om de middelen en de schoonheden der beide kunsten ruimte te geven en te doen uitkomen.’¹¹ Opnieuw beklemtoont hij dat hij geen ervaring ter zake heeft, maar dat belet hem niet om toch even op Miry’s terrein te komen: ‘Ik roep uwe aandacht op de noodzakelykheid om, telkens als de toestand der personages verandert, de tusschenruimten en de overgangen door eenige maten muziek aan te vullen, opdat de actie (in schyn ten minste) nooit onderbroken worde.’ Niettegenstaande Conscience uitging van de Wagneriaanse visie dat tekst en muziek in een opera evenwaardig zijn – ‘geene dezer beide kunsten [mag] de andere tot slaaf maken’ – blijkt hij in de praktijk toch een aanhanger van het paradigma ‘prima la musica e poi le parole’: als librettist stelde hij zich modest en dienstbaar op.

Binnen de internationale operaliteratuur van die tijd is de hooggestemde thematiek van dit Consciencelibretto alvast bijzonder en origineel te noemen, en ook in Miry’s muziektheateroeuvre is deze opera een *Fremdkörper*: Miry’s operettes en zangspelen zijn lichtvoetig van aard, terwijl zijn bekendste opera’s een typische ‘opéra-comique’-thematiek hebben, namelijk een historische gebeurtenis die de achtergrond vormt voor een gecompliceerde

¹⁰ Brief, 04/09/1867, Hendrik Conscience aan Karel Miry, Letterenhuis, BE-ANN07/br/000179003.

¹¹ Brief, 24/05/1870, Hendrik Conscience aan Karel Miry, Letterenhuis, BE-ANN07/br/000033415.

liefdeshistorie. Conscience's 'dichterlijk fantasiebeeld' stond daar ver af, ook in zijn bewerkte vorm als operalibretto.

4. *DE DICHTER EN ZIJN DROOMBEELD*: TEKSTANALYSE

In het libretto van *De dichter en zijn droombeeld* dramatiseerde Conscience het conflict tussen het aardse en het ideële uit 'De pelgrim in de woestyn' via de introductie van drie nieuwe personages: hij confronteert de jonge, idealistische dichter met 'de wereldsche vreugde' Delicia, met 'de geest der aarde' Mundus, en met 'het droombeeld' Idea (Conscience & Miry, 1872, p. 2). De personages Idea en Mundus lijken (vaag) te refereren aan de filosofieën van Plato enerzijds en Aristoteles anderzijds.¹²

De verhaallijn van 'De pelgrim in de woestyn' werd grotendeels behouden in *De dichter en zijn droombeeld*, maar er vond een opmerkelijke verschuiving plaats in de boodschap die er uit sprak. De raad van de grijsaard aan de pelgrim-dichter – neem afstand van het hemelse geluk en de dichterlijke verbeelding, richt u op het aardse genot – wordt haast omgekeerd in *De dichter en zijn droombeeld*. Het personage Idea adviseert de dichter namelijk om het oog naar omhoog te richten, naar de 'hooger transen' en de 'heemlen' (Conscience & Miry, 1872, p. 32), en zich te distantiëren van Mundus, de 'aardsche nacht' en de 'tastbare stof' (Conscience & Miry, 1872, p. 9, 32). Mundus is het 'slechte', Idea het 'goede' personage. Zij geneest de dichter, terwijl de aarde de dichter gevangen houdt. Het aardse leidt tot eenzaamheid en doet de vreugde verdwijnen (Conscience & Miry, 1872, 'banden' p. 53, 'alleen' p. 55, 'voor alle vreugd gevoelloos' p. 55, 'genas' p. 55). In 'De pelgrim in de woestyn' komt de dichter tot bezinning: hij luistert naar de grijsaard en besluit voortaan zijn zinnen niet meer louter te richten op het ideële, maar ook het aardse te volgen. In *De dichter en zijn droombeeld* daarentegen overtuigt Idea de dichter om enkel de 'wolkige geest' te volgen en Mundus en het aardse af te zweren (Conscience & Miry, 1872, p. 32). Aan het einde van het stuk voltrekt zich zelfs een 'zinnebeeldig huwelijk' tussen de dichter en Idea (Conscience & Miry, 1872, p. 64).

¹² Cf. de afbeelding van Plato en Aristoteles op het fresco *De School van Athene* (*La Scuola di Atene*, Rafaël, 1509-1510). Plato wijst naar boven, naar het spirituele, het bovennatuurlijke (de ideeënwereld); Aristoteles naar beneden, naar de aarde als bron van (wetenschappelijke) kennis.

In *De dichter en zijn droombeeld* is het motief van het oriëntalisme minder uitgewerkt dan in 'De pelgrim in de woestyn': het is niet zozeer verweven in het decor, maar wordt (evenals de tegenstelling ideëel/aards) gerealiseerd op het niveau van de personages, namelijk in de aanwezigheid van een groep biddende moslims. Om emoties weer te geven, wordt evenzeer een beroep gedaan op de personages, of beter, op de acteurs die ze vertolken, zo blijkt uit de regieaanwijzingen in het libretto.

Conscience verwoordt in *De dichter en zijn droombeeld* een expliciete, godsdienstige moraal. Het 'geweten' komt meermaals ter sprake, het contrast tussen goed en kwaad speelt een belangrijke rol, evenals de idee dat de mens moet lijden (Conscience & Miry, 1872, p. 59), berouw moet tonen (Conscience & Miry, 1872, p. 56-57, 58, 63), en aan alle verlokkingen moet weerstaan, vooraleer hij vreugde en geluk kan vinden. God is veel prominenter aanwezig in *De dichter en zijn droombeeld* dan in 'De pelgrim in de woestyn' (Conscience & Miry, 1872, p. 64).

5. TEKSTUELE VERGELIJKING TUSSEN 'DE PELGRIM IN DE WOESTYN' EN *DE DICHTER EN ZIJN DROOMBEELD*

Uit de beknopte tekstuele analyse van 'De pelgrim in de woestyn' blijkt dat de tekst minder romantisch is (in de literair-historische zin van het woord) dan hij op het eerste gezicht doet vermoeden. De novelle bevat inderdaad een aantal romantische stijlkenmerken en motieven, maar relateert tegelijkertijd bepaalde facetten van de romantische poëtica, met name de primordialiteit van de verbeelding en de haast goddelijke status van de dichter. In de literaire romantiek wordt 'de Dichter' beschouwd als een visionair die contact kan leggen tussen het goddelijke en het menselijke, tussen de macro- en de microkosmos (Van den Berg, 1986, p. 51; Van den Berg, 2010, p. 60-61).¹³ De dichterslijke verbeelding, het medium dat die verbinding als het ware bewerkstelligt, is in 'De pelgrim in de woestyn' de 'vyand' (Conscience, 1840, p. 17).

¹³ Vergelijk met romantische teksten van tijdgenoten, bijvoorbeeld met het gedicht 'Begeestering' van Theodoor Van Ryswyck (uit de bundel *Poëtische luimen*, 1842). Van Ryswyck, een goede vriend en collega van Conscience, geeft in dit dichtstuk een expliciet romantische invulling aan het dichterschap: de dichter zweeft als een adelaar hoog boven de gewone mens, de dichtersziel kan de dichter naar de hemel voeren, de dichtersgeest wordt beheerst door een bovenaardse gloed, dichters zijn verwant aan de goden (cf. Ceulemans, 2013, p. 312, 314; Van Ryswyck, 1842, p. 194).

De verhouding tussen micro- en macrokosmos, tussen het aardse en ideële, wordt op die manier (door de grijsaard) scheef getrokken.

Deze novelle ontsnapt bovendien niet aan het normerende, didactische normenstelsel van de negentiende-eeuwse Vlaamse letterkunde. Dat blijkt heel duidelijk uit de laatste regel van de novelle, waarin Conscience refereert aan de conservatieve burgermoraal van het negentiende-eeuwse Vlaanderen: ‘Hy deed zoo als hem geraden was, en nimmer kloeg hy nog tegen God; want hy werd de gelukkigste mensch op aerde’ (Conscience, 1840, p. 66). Met andere woorden: klaag niet, kom niet in opstand, God heeft dit lot voor u gewild, iedereen kan bereiken wat hij beoogt, mits eerlijk en hard te werken (cf. Ceulemans, 2010, p. 15, 35, 118; Tindemans, 1973, p. 250, 262; Van den Berg & Couttenier, 2009, p. 429, 453; Vlasselaers, 1985, p. 140-146).

In *De dichter en zijn droombeeld* zijn er veel minder referenties aan en wordt er kennelijk veel minder gereflecteerd over het (romantische) dichterschap dan in ‘De pelgrim in de woestyn’. Het verschil in genre (novelle versus zangspel),¹⁴ dat zowel een verschil in (i) communicatie als een verschil in (ii) publiek impliceert, biedt hiervoor een verklaring. (i) Een zangspel moet het luisterpubliek onmiddellijk aanspreken; er is een directe interactie tussen tekst en publiek. Bijgevolg kan de toeschouwer de tekst minder laten doordringen, de boodschap moet onmiddellijk overkomen en begrepen worden. Een novelle beschrijft, een zangspel toont. (ii) De novelle verscheen in een letterkundig tijdschrift en was in de eerste plaats bedoeld voor collega-literatoren, literaire genootschappen of literair geïnteresseerde middenklassers. Het zangspel (een Vlaamse opera in dit geval) bereikte een ruimer publiek; ook niet-literatoren en personen uit de lagere bevolgingsklassen bezochten de negentiende-eeuwse theaterzalen en schouwburgen (Dewilde, 2009, p. 85; Peeters, 2003, p. 259-260; Van den Berg & Couttenier, 2009, p. 469-477; Verschaffel, 1998, p. 151).

Deze discrepantie wat betreft genre, communicatie en publiek leidde tot significante stilistische en inhoudelijke verschillen tussen ‘De pelgrim in de woestyn’ en *De dichter en zijn droombeeld*. In het libretto van het zangspel nemen de personages op tekstueel vlak een belangrijkere plaats in dan stijl en taal: zij faciliteren de overdracht (naar de toeschouwers) van emoties (via regieaanwijzingen voor de acteurs) en van de centrale tegenstelling aards/ideël (via

¹⁴ Over het hybride genre van het zangspel: Dewilde, 2009, p. 85-86; Van den Berg & Couttenier, 2009, p. 467.

de personages Mundus en Idea). In de novelle worden emoties veel meer talig of stilistisch uitgewerkt, bijvoorbeeld door gevoelens te beschrijven aan de hand van fysieke kenmerken of door ze te vergelijken met natuurfenomenen. Met de literair-poëtische inhoud van ‘De pelgrim in de woestyn’ richt Conscience zich duidelijk tot een publiek van literatoren of literatuurlijvers. In *De dichter en zijn droombeeld* maakt deze literair-poëtische dimensie plaats voor een uitdrukkelijke, godsdienstige moraal, bestemd voor een breder, en waarschijnlijk ook volks-er publiek (cf. Dewilde, 2009, p. 85; Van den Berg & Couttenier, 2009, p. 469; Verschaffel, 1998, p. 151). Dat katholiek-godsdienstige perspectief kan de genoemde verandering van de boodschap verklaren. (Eenvoudigweg: van pro-aards en anti-ideeël in ‘De pelgrim in de woestyn’ naar anti-aards en pro-hemels in *De dichter en zijn droombeeld*.) In *De dichter en zijn droombeeld* staat het hemelse, geprojecteerd in het personage Idea, voor het goddelijke, dat uitermate positief wordt benaderd; in ‘De pelgrim in de woestyn’ staat het hemelse, het ideeële voor de dichterlijke verbeelding, waarop kritiek wordt geuit.

De jonge Conscience stond in 1839-1840 (ten tijde van de novelle) aan het begin van zijn literaire carrière.¹⁵ Hij dacht na over actuele literaire tendensen, zoals de romantiek, en worstelde met poëtische concepten – hij verschilde daarin niet van tijdgenoten (cf. het poëtische oeuvre van de genoemde Van Ryswyck; Ceulemans, 2013). In 1872 (ten tijde van de opera) is deze literair-poëtische kwestie minder pregnant, zo blijkt uit *De dichter en zijn droombeeld*, waarin Conscience een godsdienstige moraal laat prevaleren boven een literair-poëtische boodschap.

6. DE DICHTER EN ZIJN DROOMBEELD: PREMIÈRE

Op 20 december 1871 trok Miry de laatste maatstreek onder *De dichter en zijn droombeeld* en kon hij aan de orkestratie van de opera beginnen. Tijdens het compositieproces had Miry Conscience al fragmenten voorgespeeld, maar op 27 december 1871 zou hij hem voor het eerst de volledige opera presenteren, met zijn vrouw Stephanie De Clercq aan de piano. Zij bekende overigens zeer zenuwachtig te zijn om voor de grote Conscience te moeten spelen. Tijdens die auditie bij Conscience thuis in het Wiertz-museum zong diens schoonzoon Gentil Antheunis de rol van de aardgeest Mundus, een

¹⁵ Conscience's debuutroman, *In 't wonderjaar*, was verschenen in 1837.

bas-baritonpartij. Antheunis was een multitalent: naast zijn functie als vrede-rechter, vond hij nog de tijd om verdienstelijk te dichten, te vertalen, te componeren en als zanger op te treden. Volgens Julius Hoste bezat hij een ‘machtige baritonstem’. Na die eerste volledige lezing van de opera had Conscience enkele opmerkingen, maar Miry was naar eigen zeggen vooral geholpen met de suggesties van Consciences dochter Marie, Antheunis’ vrouw.¹⁶ Miry vroeg dan ook dat ze er bij een volgende auditie opnieuw bij zou zijn, want ‘zij heeft eene uitnemende goede goeste’.¹⁷

Ondertussen was er meer dan vier jaar verlopen sinds Miry met zijn operaplannen naar Conscience was gestapt. Hun initiële plan om de Nationale Schouwburg met nieuw werk te ondersteunen, was door de omstandigheden achterhaald: wegens een gebrek aan financiële middelen had Mulders zijn schouwburg ondertussen moeten sluiten. Aangezien Mulders’ theaterhuis toen in Brussel de enige vrijplaats voor Vlaams muziektheater was – het Théâtre de la Monnaie bracht alleen Franstalige opera’s – konden Conscience en Miry niet langer een beroep doen op een theaterinfrastructuur of een productie-apparaat, zodat ze hun opera zelf moesten monteren. Niettegenstaande vooral Conscience zelf heel veel tijd aan de praktische organisatie besteedde (en daarbij al zijn contacten en relaties aansprak en bij momenten geld voorschoot), bleek het al vlug een onbegonnen zaak om een volwaardige opera-productie te ensceneren. Een orkest samenstellen was veel te duur en ook de gages van vier professionele zangers vielen buiten hun financiële mogelijkheden. De orkestbegeleiding werd noodgedwongen vervangen door een reductie op piano en de cast bestond uit één jonge professionele zangeres, twee debutanten en een amateur. De rol van Idea werd gecreëerd door de jonge Antwerpse alt Valentine Degive-Ledelier, die toen al enige faam genoot omdat ze had meegezongen in de wereldcreatie van *Lucifer* (1866) en *De Schelde* (1869), twee oratoria van Benoit. Antheunis, een amateurzanger dus, nam de rol van Mundus voor zijn rekening, terwijl de rollen van Delicia en de Dichter werden ingevuld door de verder onbekende sopraan Ida Servais en de tenor Wittebols. Beiden stonden voor het eerst op een podium.

De jonge componist Willem De Mol zou de opera dirigeren, al had hij nauwelijks ervaring als dirigent, laat staan als operadirigent. Conscience had de zeer getalenteerde De Mol leren kennen tijdens diens deelname aan de Prijs

¹⁶ Gentil Antheunis (1840-1907) was sinds 1870 gehuwd met Consciences dochter Marie.

¹⁷ Brief, 31/12/1871, Karel Miry aan Hendrik Conscience, ADVN, BE ADVN AC841 – Archief Antoon Jacobs.

van Rome in 1869 en had toen een diepe sympathie voor hem opgevat.¹⁸ Voor de uitvoering van *De dichter en zijn droombeeld* bracht De Mol zangers van zijn Brusselse mannenkoor *Les Artisans réunis* mee om het operakoor te vormen. De vrouwenstemmen werden geleverd door François-Auguste Gevaert, die als directeur van het Brusselse Conservatoir Royal een aantal meisjesstudenten de toestemming gaf om mee te zingen. Uiteindelijk zou het operakoor slechts een schamele twintig stemmen tellen. Voor *mise en scène*, kostuums en decors was er geen geld; bovendien was de voorbereidingstijd zeer kort en waren er nauwelijks repetities. De wereldcreatie in de Brusselse Maruggzaal op 1 december 1872 liet dan ook een gemutileerde opera horen: concertant en met pianobegeleiding.

7. DE DICHTER EN ZIJN DROOMBEELD: RECEPTIE

Alhoewel de opera in verhakkelde vorm zou worden uitgevoerd, was er in Vlaamse (kunst)middens met grote belangstelling naar de wereldpremière uitgekeken. *De Zweep* noemde het ‘een belangryke slag’, met Conscience en Miry als helden:

Al de mannen der vlaamsche kunstbeweging zullen op hunnen post wezen, om de grootsche schepping van onzen genialen Conscience en maëstro Miry te komen beoordeelen. Gansch Vlaanderen, heel de vlaamsche pers zal er vertegenwoordigd zyn, om twee zyner befaamdste kunstenaars in hunne zoo stoute onderneming te komen toejuichen. Mannen zooals Conscience en Miry, die hun talent, hunne gezondheid en hun geld opofferen, om een nieuwen parel te meer aan onze vlaamsche kunstkroon te doen schitteren, zullen, wy zyn er zeker van, dezen avond de helden van het feest zyn.¹⁹

In zijn recensie schreef Julius Hoste dat ‘eindelyk de groote slag geleverd en ook gewonnen’ was, getuige het ‘algemeen en jubelend geroep’ en ‘oorverdoovend handgeklap’ na het slotakkoord.²⁰ Hoste, een fervent verdediger van het Vlaamse toneel in Brussel, had er alle belang bij het succes van *De dichter en zijn droombeeld* in de verf te zetten. De vraag naar een permanente

¹⁸ Na de vroegtijdige dood van Willem De Mol zou Conscience op korte tijd een biografische schets schrijven (Conscience, 1874).

¹⁹ *De Zweep*, 01/12/1872.

²⁰ *De Zweep*, 08/12/1872.

Vlaamse Schouwburg in Brussel was een belangrijke eis geweest in de gemeenteraadsverkiezingen van 1872, en het was dan ook zaak om de levensvatbaarheid van een Vlaamse theatercultuur in de hoofdstad te beklemtonen.

In zijn bespreking prijst Hoste het originele libretto, dat geen ‘versletene *intrigues amoureuses*’ bevat, maar ‘eene stoutgewaagden strijd tusschen de *aardsche stof* en de *hemelsche geest*’ behandelt. Conscience is ‘de diepe denker’ die, zoals Vondel in *Lucifer* en Goethe in *Faust*, zijn gedachten ‘in gevoelvolle gezangen en in eene zielverrukkende taal’ weet te verwoorden. In Miry’s partituur looft Hoste vooral de koorpassages die, dankzij de ‘kloeken arm’ van De Mol, ‘keurig, zonder zwakheden’ werden uitgevoerd.

Ook de Franstalige pers was over het algemeen lovend, al werd er wel gewezen op het gebrek aan dramatische ontwikkeling in het libretto. Een terechte opmerking: Conscience’s tekst is eerder geschikt als een gedicht voor een oratorium dan als libretto voor een opera. Het is ook duidelijk dat Miry door dit ongewone libretto werd uitgedaagd en er danig mee geworsteld heeft. Met *De dichter en zijn droombeeld* schreef hij een ‘grand opéra’, zonder gesproken dialogen dus, en kon of wou hij niet terugvallen op de soms toch clichématige traditie van de ‘opéra-comique’.

Alleszins bevat de opera bijzondere momenten, zoals het koor van de voorbijtrekkende Arabische pelgrims dat in het begin van het eerste bedrijf Allah bezingt: ‘Allah is groot! Aanroept hem in den nood’ (Conscience & Miry, 1872, p. 14). Met licht schurende secunden in een harmonische mineurtoonard evoceert Miry hier een voorzichtig pseudo-oriëntalisme, dat geïnspireerd lijkt door de ‘Glorification d’Allah’, uit de ‘ode-symphonie’ *Le désert* van de Franse componist Félicien David, een werk dat in de jaren 1850-1860 bijzonder populair was bij de Vlaamse oratoriumkoren en zeker door Conscience en Miry gekend was.

Na de wereldcreatie deden Conscience en Miry nog jarenlang pogingen om hun opera in goede omstandigheden te laten opvoeren, maar tevergeefs, het werk bleef tot de dag van vandaag in de kartons steken. Wél kregen ze van de regering een premie om de partituur, in pianoreductie, te publiceren. Om de uitvoeringskansen te vergroten vroeg Conscience zijn schoonzoon om een Franse vertaling te maken die in de partituur werd afgedrukt, dit tot grote tevredenheid van Conscience: ‘Er zijn in deze vertaling vele verzen schooner dan het origineel. Ik denk niet dat iemand anders dit had gekund; want zy loopen er zelden, die, als gy, Vlaamsch dichter, fransch dichter en daarbij nog

geleerde en gevoelsvolle toondichter zyn.²¹ In de partituur werd de melodie op een extra notenbalk aangepast aan de Franse vertaling om zo de zingbaarheid te verhogen. Het is opvallend dat op veel plaatsen de prosodie en de zingbaarheid van de Franse vertaling beter is dan het origineel: Miry was gepokt en gemazeld in het Franse opera-idioom en had duidelijk meer moeite met het toonzetten van Nederlandse teksten.

8. CODA

Het is duidelijk dat de uitvoering van *De dichter en zijn droombeeld* niet de impact heeft gehad op de ontwikkeling van het Vlaamse muziektheater in Brussel, waarop Conscience en Miry gehoopt hadden. Maar hun eenmalige samenwerking wekte zoveel belangstelling en zelfs enthousiasme, tot in de Franstalige pers toe, dat hun opera zeker de jarenlange roep om een Vlaamse schouwburg in Brussel sterk heeft ondersteund. Hun ongewone operalibretto hield zich ver van de traditionele (amoureuze) opera-intriges; het christelijk geïnspireerde, moraliserende verhaal van *De dichter en zijn droombeeld* zal misschien de huiver van de katholieken voor het frivole en zedeloze operagenre enigszins hebben afgezwakt en hun engagement voor een Vlaamse schouwburg hebben versterkt. Het waren namelijk vooral de vrijzinnige liberalen die onder de leiding van Hoste deze strijd voerden. Dat *De dichter en zijn droombeeld* niet op de planken van een Vlaams theater kon worden opgevoerd, was voor Hoste dan ook een klinkend argument in deze strijd. Waarbij hij niet naliet om de vergelijking te maken met de fondsen die rond die tijd werden verzameld om in Bayreuth een *Festspielhaus* op te trekken om het werk van Wagner een eigen plek te geven:

De brusselsche Vlamingen, verre van ééne enkele poging te doen om eenen vlaamschen schouwburg in de hoofdstad te bekomen, laten zich – even als kleine kinderen, – met beloftes paaien. Zij laten zoo maar, zonder kikken of mikken, *een half miljoen*, voor het grootste deel van hun geld, aan het fransch anti-nationaal tooneel geven, terwijl, door hunne schuld, hun eigen tooneel buiten de stad eene schuilplaats heeft moeten zoeken!

²¹ Brief, 14/11/1872, Hendrik Conscience aan Gentil Antheunis, Letterenhuis, BE-ANN07/br/000033148.

Maar weet ge, beste lezer, waarom dien schouwburg te Bayruth wordt opgericht? Het is om de uitvoering van Rich^d Wagner's *Ring der Nibelungen* mogelijk te maken!

Doen ons Vlamingen hier wel iets om de uitvoering van kunstgewrochten, b.v., dat van de knappe en onvermoeibare werkers Conscience en Miry, mogelijk te maken? Neene, want zij laten zoo maar koelbloedig *de Dichter en zijn Droombeeld* in den vergetelhoek steken!

Vlamingen, wanneer zult gij de gevolgen uwer werkeloosheid beseffen?²²

Uiteindelijk zou het nog tot 1893 duren eer in Antwerpen met het Nederlandsch Lyrisch Tooneel, de rechtstreekse voorloper van de Koninklijke Vlaamse Opera, een operahuis werd opgericht waar Vlaams muziektheater structureel aan bod kwam.

Literatuurlijst

Primaire literatuur

Conscience, H. (1840). 'De pelgrim in de woestyn. Zinnebeeld'. *De Noordstar*, 1: 5-25, 49-66.

Conscience, H. & Miry, K. (1872). *De dichter en zijn droombeeld. Groot zangspel in vier bedrijven*. Antwerpen: J.P. Van Dieren & Comp.

Secundaire literatuur

Ceulemans, A. (2010). *Verklankt verleden. Vlaamse muziektheaterwerken uit de negentiende eeuw (1830-1914): tekst en representatie*. Antwerpen: ASP/UPA, Academic and Scientific Publishers/University Press Antwerp. (Coulissen, 1).

Ceulemans, A. (2013). *Tussen Liereman en Literator: het poëtische oeuvre van Theodoor Van Ryswyck (1811-1849)*. Doctoraal proefschrift. Antwerpen: Universiteit Antwerpen.

Conscience, H. (1839). *Aenspraek tot het Vlaemsche volk gedaen door Hendrik Conscience, Op den Vlaemschen schouwburg te Antwerpen*. Antwerpen: De Cort.

Conscience, H. (1874). *Levensbeschrijving van Willem De Mol*. Brussel: Dehou.

Conscience, H. (1978). *Geschiedenis mijner jeugd. Gevolgd door het onuitgegeven werk Lucifer ou Satan converti. Herschreven, van noten voorzien en iconografisch verlucht door Marnix Gijzen*. Antwerpen: Mercatorfonds.

Conscience, M. (1912). *Hendrik Conscience: eenige bladzijden uit het leven mijns vaders*. Leiden: Sijthoff.

²² *De Zweep*, 26/01/1873.

- Dewilde, J.** (2002). 'Conscience, de leeuw en een lusthof vol muziek... Muzikale sporen van 'De leeuw van Vlaanderen' en zijn auteur'. In Vanhoutte, E. (red.), *De ene leeuw is de andere niet. Zeven maal De leeuw van Vlaanderen herlezen*. Antwerpen: AMVC-Letterenhuis: 109-141. (AMVC-publicaties, 5)
- Dewilde, J.** (2003). "'Allah is groot! Allah is groot!'. Een opera van Hendrik Conscience en Karel Miry'. *Forum. Tweemaandelijks tijdschrift over onderwijs en podiumkunsten*, 11/1: 16-20.
- Dewilde, J.** (2009). 'Tussen Franse vaudeville en Vlaamse opera: het zangspel getoetst aan de spelen van Prudens Van Duyse en Karel Onderreet'. *Jaarboek Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica "De Fonteine" te Gent, jaargang 2009*, 59 (2^{de} reeks, nr. 51): 85-115.
- Kemperink, M.** (2010). 'Utopianism and (para)psychology in Dutch literature around 1900'. In Kemperink, M. & Vermeer, L. (red.), *Utopianism and the sciences, 1800-1930*. Leuven: Peeters: 169-186.
- Lissens, R.F.** (1973). *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden*. Brussel/Amsterdam: Elsevier. (Anastatische herdruk van de eerste editie, 1953)
- Peeters, F.** (2003). 'Verstilde emotie: over enkele verdwenen Antwerpse theaters 1846-1926'. In Remael, A. & Pelsmaeker, K. (red.), *Configurations of culture: essays in honour of Michael Windross*. Antwerpen: Garant: 255-263.
- Simons, L., Somers, M. & van Ruyseveldt, A.** (1983). *Hendrik Conscience of de Vlaamse 'wedergeboorte'*. Antwerpen: Kredietbank. (Culturele brochurenreeks, 1983/1)
- Te Winkel, J.** (1918). *De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde*. Haarlem: Bohn, 1908-1921, 5 vol, IV.
- Thum, B.** (2007). 'Orientalism'. In Beller, M. & Leerssen, J. (red.), *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*. Amsterdam: Rodopi: 389-393. (Studia Imagologica e.a., 13)
- Tindemans, C.** (1973). *Mens, gemeenschap en maatschappij in de toneelletterkunde van Zuid-Nederland 1814-1914*. Gent: Secretariaat van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. (Reeks 6, Bekroonde werken, 104)
- Van den Berg, W.** (1986). 'Romantiek in de Europese letterkunde'. In Van Bork, G.J. & Laan, N. (red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen: Wolters-Noordhoff: 44-54.
- Van den Berg, W.** (2010). 'Romantiek'. In Van Bork, G.J. & Laan, N. (red.), *Van romantiek tot postmodernisme. Opvattingen over de Nederlandse literatuur*. Bussum: Coutinho.
- Van den Berg, W. & Couttenier, P.** (2009). *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Van Kerckhoven, P.F.** (1871). 'Herinneringen uit Italië'. In Van Kerckhoven, P.F., *Volledige werken*. Antwerpen: De Cort, 1869-1873, 13 vol, X.

- Van Ryswyck, Th.** (1837). *Eigenaerdige verhalen*. Antwerpen: Jacobs.
- Van Ryswyck, Th.** (1842). *Poëtische luimen*. Antwerpen: De Wever.
- Verschaffel, T.** (1998). 'Leren sterven voor het vaderland. Historische drama's in het negentiende-eeuwse België'. *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden*, 113/2: 145-176.
- Vijselaar, J.** (2001). *De magnetische geest. Het dierlijk magnetisme 1770-1830*. Nijmegen: SUN.
- Vlasselaers, J.** (1985). *Literair bewustzijn in Vlaanderen 1840-1893. Een codereconstructie*. Leuven: Universitaire Pers Leuven.
- Wauters, K.** (1999). 'Het Vlaamse fictionele proza van Conscience tot Loveling'. In Deprez, A., Gobbers, W. & Wauters, K. (red.), *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de negentiende eeuw*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 1999-2003, 3 vol., I: 147-310. (Studies op het gebied van de moderne Nederlandse literatuur, 6).