

*Muziek beleven in
het negentiende-eeuwse
Nederland*

Jeroen van Gessel



Uitgeverij IJzer
Utrecht

Inhoud

Inleiding 9

1 Wetenschap en geschiedenis 22

– *De oudheid als voorbeeld* 23

– *Het nationale muzikale verleden* 26

– *‘Geen dominee heeft nog ooit zoo’n volle kerk gehad!’: het nationale muzikale verleden in concert* 34

2 Opera 41

– *Gewoontedieren en enthousiasten* 44

– *Naar de opera in het buitenland: ‘schoone stukken’ en ‘artisten van eerste classe’* 55

3 Nationale identiteit 71

– *De ambtenaar uit Zeist* 71

– *De baron uit Roermond* 75

– *Het repertoire van de ambtenaar* 80

– *Het repertoire van de baron* 83

– *Identieke muzikale opvoedingen; verschillende wereldbeelden* 89

4 Feest 93

– *Muziekfeesten* 93

– *Feesten met muziek* 108

– *Een ander soort feest: Nederlanders in Bayreuth* 113

5 Muziek maken 117

– *Samen spelen* 119

– *Samen luisteren* 125

– *Zelf componeren* 137

6 Canon 143

– *Haydn is mijn man: Nederlands eerste cultcomponist* 144

– *Van (ingezonden) brief tot journalistiek: discussiëren over de canon* 150

– *De canon thuis* 158

7	Mattheuspassie	166
	– <i>De ontdekking van Bach</i>	168
	– <i>Bach de Calvinist</i>	175
	– <i>Een passie voor Nederlanders</i>	179
8	Jongedame aan de piano	186
	– <i>Een instrument voor dames (en heren)</i>	187
	– <i>Leren spelen</i>	196
	– <i>Liefhebberij of beroep?</i>	207
	Epiloog	213
	Bronnen en literatuur	215
	Noten	222
	Register	239

Inleiding

Wat hebben de Groningse studenten die in 1869 in een zelfgemaakte opera de spot dreven met de amoureuze avonturen van een lokale dominee gemeen met de blaadjes die de Utrechtse Anna Nahuys op haar huwelijksreis plukte bij het graf van de componist Carl Maria von Weber? Of met het huwelijksaanzoek waarin de Zeister ambtenaar Fredrik Harman van de Poll de vrouw van zijn dromen vertelde dat haar pianospel hem had overtuigd dat hij met haar de rest van zijn leven wilde delen? Of met de redenen die de Limburgse baron Alexander Michiels van Kessenich gaf voor het feit dat edellieden ongaarne in burgerlijke ensembles meespeelden? Ze vertellen ons iets over hoe Nederlandse muzikkliefhebbers in de negentiende eeuw hun muzikale ervaringen in hun dagelijks leven integreerden. Hun op- en aanmerkingen, vastgelegd in dagboeken, persoonlijke correspondentie, ingezonden brieven, lezingen en boeken, laten zien wat voor muziek zij waardeerden en welke rol muziek in hun leven speelde.

Aandacht voor dit thema is niet misplaatst. Talrijke publicaties uit de afgelopen decennia mogen inmiddels afgerekend hebben met het idee dat Nederland in de negentiende eeuw een suf, achtergebleven landje was waarin saaiheid en benepenheid het maatschappelijke en culturele leven domineerden, maar de muzikale reputatie van Nederland in dit tijdvak schijnt daarvan niet veel geprofiteerd te hebben. Sterker nog, het nationale negentiende-eeuwse muziekleven is zo goed als verdwenen uit het collectieve bewustzijn.^{1*} De enige

* Voor noten zie p. 222

nog presente herinnering vormen naar Nederlandse toonzetters benoemde straten in ‘componistenbuurten’. Hun muziek wordt meestal allang niet meer gespeeld.

Om die componisten en hun muziek zal het in dit boek nauwelijks gaan. In plaats daarvan beoogt het een inkijkje te geven in de rol die muziek speelde in het Nederlandse negentiende-eeuwse culturele en maatschappelijke leven primair aan de hand van egodocumenten. Met andere woorden: de aandacht richt zich hier op de ‘gebruikers’ van muziek, de liefhebbers, die op enigerlei wijze verslag deden van hun muzikale activiteiten, en niet op het componeren en musiceren van professionele musici of op het functioneren van de verschillende organisaties die zich met het nationale muzikaleven bezighielden. Er is al enig onderzoek naar die liefhebbers voorhanden, en dan met name wat betreft het publiek bij concerten en opera, maar daarbij gaat het dan meestal om de vraag hoe de precare relatie tussen sociale ‘standen’ ook bij muzikale evenementen een rol speelde.² Met andere woorden: het gaat er dan vooral om hoe het publiek met elkaar omging, maar dit boek wil vooral proberen iets te vertellen over hoe het op de muziek reageerde. Hoe beleefden muzikliefhebbers de concerten en voorstellingen die zij bijwoonden, welke waarde hechtten zij aan musiceren en hoe was muziek maken en beluisteren ingebed in hun dagelijks leven?

Voor het antwoord op dergelijke vragen moeten we te rade gaan bij egodocumenten: dagboeken, brieven, persoonlijke documenten. Het probleem is dat dit soort bronnen zeldzaam is en niet noodzakelijkerwijs representatief voor de bevolking in bredere zin, alleen al omdat het immers privédocumenten zijn. Die gebrekkige representativiteit van egodocumenten is per definitie verbonden met hun herkomst: ze zijn bijna zonder uitzondering afkomstig van mensen die de tijd en het geld hadden om een dagboek te schrijven of een correspondentie te onderhouden, en dan ook nog eens over de bergruimte beschikten om die documenten zorgvuldig te kunnen bewaren.³ De keus voor egodocumenten bepaalt dus automatisch dat de blik beperkt blijft tot de hogere maatschappelijke echelons.

Het muziekgebruik van arbeiders, boeren, en al die anderen die

niet tot adel en hogere burgerij behoorden blijft met een dergelijke keuze dus buiten beschouwing. Toch hoeft dit niet te betekenen dat het beeld volledig vertekend is, want muziek was in de negentiende eeuw (zoals ook in de voorgaande eeuwen) per definitie een luxeartikel en zou dat tot ver in de twintigste eeuw blijven. Dat blijkt onmiskenbaar uit een Oostenrijks onderzoek waarin mensen die in meerderheid in de eerste decennia van de twintigste eeuw waren geboren werd gevraagd terug te kijken op de muzikale ervaringen uit hun jeugd.⁴ Ook de in die bundel opgenomen reacties zijn per definitie niet representatief: er was immers expliciet gevraagd naar aan muziek gerelateerde herinneringen, zodat reacties ontbreken van al degenen die geen specifieke muzikale belangstelling hadden. Toch maken ze duidelijk dat muziek een luxegoed was en dat ermee in aanraking komen niet voor iedereen was weggelegd. Zelf zingen was voor velen de enige beschikbare vorm van musiceren. Gezinnen waar 's avonds gezamenlijk gezongen werd, merkten dat zelfs de eenvoudige meerstemmige liedzettingen die zij uitvoerden al grote aantrekkingskracht uitoefenden: binnen korte tijd verzamelden omwonenden zich voor hun huis om ernaar te luisteren, want het was iets dat zij nergens anders konden horen. Muziekinstrumenten waren exotische voorwerpen waarmee de meesten zelden of nooit in aanraking kwamen. Wie graag een instrument wilde bespelen mocht van geluk spreken als dat van een overleden tante of oom werd geërfd, of als de ouders net geld genoeg hadden om een gebruikte concertina (een soort accordeon in klein formaat), citer of mondharmonica te kopen. Anderen behielpen zich met zelfgemaakte instrumenten als een kam met papier. Naar voorstellingen of concerten ging bijna niemand, en de weinigen bij wie er daarvoor thuis soms geld was, schrijven in hun herinneringen hoe ze jaren teerden op de herinnering aan één enkel bezoek aan de opera.

Ook in de Nederlandse steden waren in de negentiende eeuw dit soort genoegens voor weinigen weggelegd. Zelfs als kaartjes niet heel duur waren, dan nog was het bezoeken van concerten of opera's (dat laatste kon eigenlijk alleen in Amsterdam, Rotterdam en Den Haag, afgezien van gastvoorstellingen in enkele andere steden) slechts voor

dat kleine deel van de bevolking weggelegd, dat passende kleding had, extra geld kon uitgeven voor de reis, de garderobe en een eventuele versnapering, en, bijzonder belangrijk, zich kon veroorloven om ruim voor begin van de voorstelling op te houden met werken, en dus niet volledig afgepeigerd in de zaal hoefde te zitten. Voor veel concerten was bovendien van losse kaartverkoop geen sprake: wie erheen wilde moest lid worden van de organiserende vereniging en dus direct contributie voor een heel jaar kunnen ophoesten.

In de buitenlucht gegeven uitvoeringen door militaire orkesten waren tot ver in de negentiende eeuw de enige concerten die een groot deel van de bevolking ooit zal hebben gehoord, en ook die vonden vooral in de steden plaats. Op het platteland kwam men hooguit met concert- en operamuziek in aanraking wanneer het plaatselijke kerkje over een orgel beschikte en de lokale organist niet al te strenge opvattingen koesterde over wat passende orgelmuziek voor de zondagse kerkgang was. Hoofdschuddend herinnerde bijvoorbeeld Johannes Bastiaans (1812-1875), organist van de Haarlemse Bavo, zich dat hij 'in eene dorpskerk, voor de pathetische melodie van Psalm 24 in de Dorische toonsoort, het bekende jagerkoor in D dur uit de opera *der Freischütz* als voorspel hoorde bezigen.'⁵ Het was maar de vraag wat hij erger vond: dat de toonsoorten niet overeenkwamen of dat een operanummer werd gebruikt om de gemeentezang in te leiden. Over straatmuziek zwijgen de gebruikte egodocumenten bijna zonder uitzondering.

Een deel van de hier gebruikte egodocumenten is in druk verschenen, zoals de correspondentie van staatsman Johan Rudolph Thorbecke (1798-1872), de autobiografieën van de politicus en kunstliefhebber Adriaan van der Willigen (1766-1841) en de Haarlemse onderwijzer Willem van den Hull (1778-1854), en de dagboeken van Nicolaas Beets (1814-1903) en de Groningse onderwijzeres, natuuronderzoeker en publiciste Frederike van Uildriks (1854-1919). Het overgrote deel van de hier gebruikte bronnen bestaat echter uit ongepubliceerd materiaal uit bibliotheken en archieven. Het gaat daarbij dan om de dagboeken van Willem de Clercq (1795-1844), Hermine van der Sande (1847-1937), Caroline van Loon (1833-1899),

de memoires van haar man Maurits Jacob van Lennep (1830-1913) en de herinneringen die Anna Nahuys (1826-1905) optekende over haar jeugd, verloving en huwelijksreis. Ook de briefwisseling die zij tijdens haar verlovingstijd onderhield met haar latere echtgenoot, Jan de Jong van Beek en Donk (1834-1890), is als bron gebruikt. Een bijna identieke bron vormt de briefwisseling tussen de student medicijnen Jacob Baart de la Faille (1839-1918) en zijn Groningse verloofde Geertje Sibranda Tresling (1842-1915). In het geval van de rijke verzameling familiecorrespondentie van de Utrechtse familie De Beaufort is vooral geput uit de brieven van Ferdinand de Beaufort (1797-1868), met name die aan zijn ongetrouwde zussen Antoinette de Beaufort (1814-1876) en Marie de Beaufort (1818-1869) en aan zijn broer Arnoud de Beaufort (1799-1866). Bij de Zeister ambtenaar Fredrik Harman van de Poll (1823-1909) zal daarentegen de nadruk liggen op de brieven die hij richtte aan zijn dochter, Henriëtte van de Poll (1853-1946) die hofdame was aan het koninklijk hof. Een heel ander soort verhouding domineert de brieven die de later als journalist bekend geworden Jacques van Santen Kolff (1848-1896) aan Pieter de Clercq (1849-1934) schreef, want zij waren schoolvrienden.⁶ Een apart geval zijn de twee kleine publicaties waarin de Limburgse baron Alexander Michiels van Kessenich (1800-1869) zijn muzikale wereldbeeld uiteenzette. Daarnaast zijn nog losse documenten uit diverse archieven en collecties gebruikt, alsook verschillende exemplaren van de publieke reactie bij uitstek: de ingezonden brief.

Zoals blijkt uit de persoonsbeschrijvingen gaat het hier om mensen die in de hogere maatschappelijke kringen verkeerden. Zelfs als ze nog geen carrière hadden gemaakt, zoals de scholier Jacques van Santen Kolff, hoefden ze meestal niet op een houtje te bijten. Sterker nog, het leventje van laatstgenoemde op de kostschool in Schoonoord waar hij zijn vriend Pieter de Clercq had leren kennen was bijzonder gerieflijk. Hier beschrijft hij hoe hij als achttienjarige met zijn medeleerlingen in de bibliotheek zit te studeren: 'Allen zitten om het hardst te dampen (het wijn drinken gebeurt nog slechts van tijd tot tijd), de jongens zitten met een boek voor zich en eene sigaar

in hun hoofd te brommen, of, zooals wij het in ons school-dialect noemen, te mopperen [...].⁷

De informatie uit bovengenoemde bronnen is aangevuld met contemporaine literatuur van onder meer Nicolaas Beets (1814-1903), Justus van Maurik (1846-1904) en Mark Prager Lindo (1819-1877): met andere woorden, literaire teksten die grotendeels zijn ontstaan onder invloed van wat destijds de ‘kopijeerlust van het dagelijksche leven’ werd genoemd. En natuurlijk gebruikt een boek als dit ook muziekstukken als bron.

Aangezien met name correspondentie een belangrijke bron voor dit boek vormt is het belangrijk te reflecteren op de negentiende-eeuwse conventies rond het schrijven van brieven.⁸ Zij bepaalden immers de inhoud van de brieven en kunnen dus ook verklaren onder welke omstandigheden het maatschappelijk acceptabel was om over muziek te schrijven. Voor de inhoud van brieven golden tamelijk strenge regels, die echter voor mannen en vrouwen verschillend waren. Over politieke en zakelijke kwesties dienden laatstgenoemden niet te schrijven. Dus toen Antoinette de Beaufort zich tegenover haar broer Ferdinand enige opmerkingen veroorloofde over de juridische geschillen die hun beider broer Arnoud uitvocht, werd zij door eerstgenoemde zonder omhaal op haar plaats gewezen: ‘Waarlijk, de schoone sexe mag niet meepraten, vooral niet wanneer ze niet op de hoogte is.’⁹ Op hun beurt dienden mannelijke briefschrijvers zich bewust te zijn van de beperkingen die vrouwen in het maatschappelijk verkeer in acht moesten nemen. Dus deed Fredrik van de Poll in een (niet bewaarde) brief aan een Zeister freule (een ongetrouwde jongedame uit de betere kringen) uit de zeer voorname familie Walkart maar liefst twee dingen verkeerd toen hij aan haar schreef met het voorstel een door haar gecomponeerde cantate, waarover haar leraar David Koning jr. (1854-1921) hem had verteld, op een concert in Zeist te laten uitvoeren: ‘Ofschoon zeer vereerd schreef zij gisteren avond aan Mama dat zij haar werk niet in het publiek wilde brengen. Als ongehuwd jong meisje durfde zij zeker niet met mij in correspondentie treden.’¹⁰ Kortom: ten eerste had hij haar niet zomaar op de vruchten van haar privéonderricht mogen aanspreken, en al helemaal niet met het voor-


stel ze in de openbaarheid te brengen, en ten tweede had hij als man zich niet zomaar tot een ongehuwde jongedame mogen richten.

Over ziekte dienden zowel mannen als vrouwen in verhullende termen te schrijven. Iets dergelijks zien we in een brief van Jacob Baart, waarin hij zijn verloofde bericht over een bezoek aan een tante: 'Ongelukkig had ze toen we haar voor 't laatst bezochten schrikkelijk [...] veel last gehad van een (eigenlijk een tweektal) ongemakken, die men zoo niet noemt, daar ze meestal gezeteld zijn op eene plaats 't vervolg van den rug uitmakende, en veel last in 't zitten veroorzaken.'¹¹ Als student medicijnen had Baart zijn toevlucht kunnen nemen tot een wat neutraler overkomende Latijnse term, maar kennelijk vond hij zelfs dat nog te delicaat voor zijn verloofde. Die terughoudendheid namen ook mannen onder elkaar in acht. Dus toen Ferdinand de Beaufort zijn broer Arnoud schreef dat hij tijdens de voorbereiding voor Willem I's Tiendaagse veldtocht 'den Chirurgijn Majoor' had geassisteerd bij een inspectie naar geslachtsziekten, wilde hij zowel die term als aanduidingen van het geslachtsdeel vermijden. In plaats daarvan koos hij ervoor het betreffende deel der mannelijke anatomie dan maar te tekenen, in de tegenwoordig weinig gebruikelijke veronderstelling dat het beeld minder krachtig is dan het woord.¹²

De vraag lijkt gerechtvaardigd wat dergelijke medische aangelegenheden met muziek te maken hebben. Het is echter belangrijk te begrijpen dat ook voor het schrijven over muziek vergelijkbare, zij het minder strenge taboes golden. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een andere uitwisseling tussen Ferdinand de Beaufort en zijn zus Antoinette. In de zomer van 1847 was Ferdinand, zoals hij bijna ieder jaar deed, naar Engeland gereisd. In een eerste brief had hij enthousiast verslag gedaan van alles wat hij had gezien en beleefd en daarbij ook flink uitgeweid over de zangeressen die hij had gehoord.¹³ Antoinette reageerde koeltjes en probeerde haar broer tot de orde te roepen: 'Je comprends qu'on jouisse, et qu'on admire des talents aussi sublimes et des génies aussi particulièrement doués que ceux, qui se trouvent réuni à Londres, mais on en fait une culte qui absorbe tout le reste.' (*Ik begrijp dat men geniet, dat men de zo sublieme talenten en de*

Amersfoort 16.

Had ik maar zoo veel tijd maande, brueder als
in het een brief noodig is ik had u al lang geschreven
maar mij hebben het hier drukken. Kan het nou
soldaten van een zekere gelykenheid zoo als om
opermiddeelen is. Daar er nog vele manieren heb
ik de onder meek achter een weg. Het is een schied
de meker ~~en~~ der dat het een. Het verhooren
van den veng veranderingen wordt mij duikt ik
was liever veldant kan generaal. Het is een
heel meker. In het begin draent ik er onder dood
te zullen vallen onder die redonden. Caserne
hoort, ook moet ik volden den Chirurgijn
thayor bij een inspectie adverte. Ik had er
eene 500. my Zyn nu reeds over de duisen stek
nu vraag ik u is dat een mek. door ons men
had. Hier de oude militaire voor moeten vome
en volden van ons niet dan een stork
chevite hier had ik niet tegen gehad
het is immers om alle enthousiam mitte dromen
maar dat is de administratie geit en detail
van Kap. Over het algemeen begint de best
te dromen door het onderzoek en menig bepente
dat er in het heel gemaal is. Ingecomen eiker lange
vaderangiers. Zoo als Hak die het mij niet dan
vermanere dat Major in de plecht van Sijmum niet
en my einge die zoo wat past hebben zoo als
Ueufe van Rhen. van Homet. Broere de Zint
maar zoo als ik zeg de meete Zyn neerplagig

ik meent ik
eene  in
my Zyn nu
ik u is dat ee
de oude me

Ferdinand de Beaufort probeert met een tekening te vermijden dat hij minder gepaste woorden moet gebruiken.