

‘Wereld-Junij-dagen der schoonheid en des vredes’

Het vijftiengigjarig jubileum (1854) van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst¹

JEROEN VAN GESSEL

Het moet een Feest worden het standpunt waardig, wat onze Maatschappij beoogde, toen zij in leven trad en wat wij ons vleijen dat zij bereikt heeft, ja in meer dan één opzigt te boven is gestreefd. Het moet een Feest worden, waarop geheel het Muzikaal Europa de oogen zal vestigen; een Feest, waar de uitstekendste helden der kunst, onze Leden van Verdienste en Corresponderende Leden zullen zamenstroomen, om Nederland te verheerlijken, alsof het nog feitelijk op den troon der Toonkunst zat, die het zedelijk vooral door en in onze Maatschappij heroverd heeft. [...] Mogten alle waarachtige vrienden dier kunst de handen ineenslaan, om in Nederland die dagen te maken – tot wereld-Junij-dagen der schoonheid en des vredes!²

Het was Jan Pieter Heije, dichter, medicus en, als secretaris van het hoofdbestuur, de officieuze leider van Toonkunst, die in 1852 met deze woorden uitkeek naar het vijftiengigjarig jubileum van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, dat van 13 tot 15 juli 1854 te Rotterdam zou worden gevierd. Als zijn woorden iets duidelijk maken, dan is het wel dat het niet zozeer een feest zou worden als wel een manifestatie; geen ontspannen viering voor de trouwe leden van Toonkunst, maar een kolossaal spektakel waarmee Toonkunst zich nationaal en internationaal op de kaart zou gaan zetten.

Om het feest voor te bereiden werd een speciale commissie opgericht. Deze formuleerde een viertal uitgangspunten: (1) het feest zou op ‘kolosale schaal’ worden gevierd, (2) buitenlandse vocalisten zouden worden uitgenodigd om aan het geheel ‘den hoogst mogelijken luister bij te zetten’, (3) ‘het opvoeren van nationale composities’ zou ‘niet tot hoofddoel’ worden gemaakt en (4) een prijsvraag zou worden uitgeschreven voor een feestcantate.

Het vierde uitgangspunt werd niet gehandhaafd, al werd wel een speciaal voor de gelegenheid geschreven ‘Feestouverture’ gespeeld van de Rotterdamse dirigent Wouter Hutschenruyter, die zijn werk zelf mocht dirigeren.

Verder was de leiding in handen van Johannes Verhulst. Het programma luidde als volgt:

Eerste dag:

Hutschenruyter: Feestouverture

Händel: *Israel in Egypt*

Tweede dag:

Haydn: *Die Jahreszeiten*

Derde dag:

Verhulst: Psalm 145

Beethoven: Negende symfonie

Solistenconcert

De feestcommissie motiveerde de programmakeuze als volgt: *Israel in Egypt* was gekozen omdat het grotendeels uit 'krachtige, verheven en hoogst moeilijke kooren' bestond, waarin de zangers – voor het merendeel leden van Toonkunst – hun 'geoefendheid en muzikale ontwikkeling' konden tonen. Dit stuk was vooral geliefd omdat het voornamelijk koren bevatte en relatief weinig aria's; de laatste werden, zoals barok-aria's in het algemeen, te verouderd en daarom minder bevredigend gevonden. Bij Haydn's werk werd benadrukt dat de koorgedeelten, die als 'bevattelijk, schilderachtig en geestig' werden getypeerd, 'eigenaardige bezwaren voor de uitvoering' meebrachten. Deze te overwinnen, zou andermaal getuigen van de vaardigheden van de koorleden. De derde dag zou speciaal plaats worden ingeruimd voor de solisten, maar men wilde de verzamelde krachten niet ongebruikt laten. Om die reden verschenen op het programma de Psalm van Verhulst, 'van welke compositie ieder zal moeten erkennen dat zij een zeer talrijk koor vordert', en de Negende van Beethoven, die, 'eenig in grootheid en kracht', eveneens alleen 'met een groot personeel' recht kon worden gedaan.

Het feest bestond niet alleen uit dit plechtige driedaagse concert, maar vond weerklank in de hele stad. Dat kwam voor een deel op het conto van de Yacht-club, die aan de vooravond een 'Venetiaansch feest' op de Maas had georganiseerd: een parade van allerlei typen vaartuigen. Tevens had de Sociëteit De harmonie de eigen lokalen geopend voor de deelnemers. Op verschillende plaatsen in de stad, die overal feestelijk was versierd met vlaggen en decoraties, werden voor diegenen die niet aan het muziekfeest meededen activiteiten georganiseerd, klimwedstrijden bijvoorbeeld, terwijl militaire muziekkorpsen ervoor zorgden dat zij ook niet geheel van muzikaal vertier waren uitgesloten. Verder was gezorgd voor vuurwerk en een bijzondere lichtconstructie van lampions.

Het ging hier, kortom, om een groots opgezet evenement, maar niet om een eenmalig. In Nederland waren dergelijke muziekfeesten immers niet onbekend. Voor de geschiedenis daarvan is het nodig even terug te keren naar de oprichting van Toonkunst.

In 1828 had een Rotterdamse onderwijzer, Adrianus Vermeulen, een plan opgesteld voor een nieuw op te richten maatschappij met de zinspreuk: 'Tot bevordering der toonkunst'. Het plan bestond uit drie punten: het houden van een jaarlijks muziekfeest, het uitschrijven van compositieprijsvragen en het uitschrijven van algemene prijsvragen over muzikale aangelegenheden. Blijkens zijn toelichting vond Vermeulen dat het houden van muziekfeesten het belangrijkste was. Deze zouden aanhang trekken en aldus zou Toonkunst de financiële middelen verkrijgen om zich voor andere aspecten van het Nederlandse muzikleven in te zetten. Vermeulen wist waarover hij sprak. Hij had in 1825 een *Niederrheinisch Musikfest* in Aken bijgewoond. Hoewel er geen rechtstreekse reactie van hem bekend is, moet het een diepe indruk op hem hebben gemaakt. Vermeulen hoorde, waarschijnlijk voor het eerst, welke uitwerking een massaal uitvoeringsapparaat had. Bovendien was hij getuige van een van de eerste uitvoeringen van Beethovens Negende symfonie, die uit het manuscript werd gedirigeerd door Beethoven-leerling Ferdinand Ries. De allure van deze feesten oversteeg echter het louter muzikale: ze waren ook uitingen van een *Bildungs*-ideaal, dat in relatie met muziekfeesten vooral in het protestantse deel van Duitsland en in Zwitserland werd geformuleerd. De Zwitserse muziekpedagoog Hans Georg Nägeli formuleerde het in 1808 als volgt:

Nehmt Scharen von Menschen, nehmt sie zu Hunderten, zu Tausenden, versucht sie in humane Wechselwirkungen zu bringen, eine Wechselwirkung, wo jeder einzelne seine Persönlichkeit sowohl durch Empfindungs- als Wortausdruck freitätig ausübt, wo er zugleich von allen übrigen homogene Eindrücke empfängt, wo er sich einer menschlichen Selbständigkeit und Mitständigkeit auf das intuitivste und vielfachste bewußt wird, wo er Liebe ausströmt und einhaucht, augenblicklich, mit jeden Atemzug – habt ihr etwas anderes als den Chorgesang?³

'Das Kunstwesen der Musik', zo verkondigde Nägeli bij herhaling, was 'in der Ausübung seiner Natur demokratisch'. Het moet Vermeulen hebben aangesproken, want in zijn plan benadrukte hij dat ook Nederlandse muziekfeesten tot tenminste een zekere graad van sociale verbroedering zouden moeten leiden. Onomwonden sprak hij de hoop uit dat bij muziekfeesten 'tot daarstelling & versterking van eenen onderlingen band tusschen alle de liefhebbers & liefhebsters, diegene der werkende leden, in wier stad het feest plaats heeft, zooveel mogelijk de overige werkende leden voor die dagen bij zich als gasten inviteeren, waartoe, zoo het getal te groot mogt zijn, ook de honoraire leden ten vriendelijksten zullen uitgenodigd worden'.

Om steun voor zijn plan te krijgen wendde Vermeulen zich tot het hoofdstedelijke muzikleven. Hoewel hij zich in Rotterdam al verzekerd wist van een solide achterban, achtte hij medewerking van Amsterdam

onontbeerlijk. Het enthousiasme aldaar was lauw; alleen bij de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut vond hij enig gehoor. Daar redeneerde men echter dat het Nederlandse muziekleven meer gebaat zou zijn bij bevordering der nationale compositie en ondersteuning van het zangonderwijs. Muziekfeesten achtte men een overbodige luxe. De inbreng van de Klasse bleek beslissend bij het opstellen van het definitieve programma van werkzaamheden van Toonkunst. Men besloot de nieuwe maatschappij conform het Nutsmodel op te zetten – een hoofdbestuur met afdelingen in het land. Compositiebevordering middels prijsvragen werd als de belangrijkste werkzaamheid aangemerkt; de muziekfeesten waren op de laatste plaats terechtgekomen en tot nader order uitgesteld. Een officieus feestconcert van de afdelingen Rotterdam, Den Haag en Utrecht, gehouden op 30 april 1830 in Rotterdam, bewees echter het gelijk van Vermeulen: muziekfeesten trokken belangstelling en daarmee leden. Na vertraging door onder andere de Belgische opstand, werd in 1834 eindelijk het eerste muziekfeest gehouden. Het was een succes, maar desondanks werden muziekfeesten in de volgende jaren slechts met mondjesmaat georganiseerd: het Rotterdamse feest van 1854 was pas het zesde. (Als het aan Vermeulen had gelegen was dat het vijfentwintigste geweest.) Deze feesten duurden doorgaans twee dagen. Op de programma's prijken steeds gedegen grootschalige meesterwerken van Duitse, dan wel Oostenrijkse herkomst, geheel conform de normen die door Toonkunst bij de prijsvragen werden gehanteerd. Tevens werd een bescheiden deel gereserveerd voor werken van eigen bodem. Het in 1854 ten gehore gebrachte repertoire was dus al goeddeels bekend.

Ook de feestelijke omlijsting van het jubileum was geen nieuwtje. In 1843 was Jan Pieter Heije secretaris geworden van het hoofdbestuur en met een groot aantal initiatieven, waaronder een ingrijpende reorganisatie, ontpopte hij zich al snel als de officieuze leidsman van Toonkunst. Heije had weinig op met muziekfeesten. Al in 1834 had hij in *De muzen* enige vraagtekens geplaatst bij de waarde van muziekfeesten voor het verheffen van het nationale muziekleven.⁴ Bij Toonkunst herhaalde hij zijn bezwaren. Verwijzend naar de hoge kosten (bijna f 9.000) van het laatste feest, gehouden in 1842, stelde hij dan ook bij zijn aantreden dat Toonkunst alleen door een nog nadrukkelijker inzet voor compositiebevordering en onderwijsverbetering het gewenste resultaat – muzikaal aanzien voor Nederland in Europa – zou kunnen bereiken.

Muziekfeesten hadden in Heije's optiek hooguit nut voorzover ze Toonkunst nieuwe aanhang bezorgden. Hij had daarbij met name oog voor de sterk aan populariteit winnende mannenkoren. Deze werden overal in het land opgericht, maar stonden geheel los van Toonkunst. Met de opkomst van de *Niederländisch-niederrheinische Musikfeste* in het midden van de jaren '40 werd bovendien steeds duidelijker dat Toonkunst een sterke concurrent had gekregen. Deze evenementen waren in feite concoursen met een uitgebreide feestelijke omlijsting. Bij de oprichting van Toonkunst had Vermeulen nog gespeeld met het idee dergelijke concoursen, die men op dat

moment vooral uit de zuidelijke Nederlanden kende, te gaan houden, maar de animo daarvoor bleek zeer gering. Vijftien jaar later stonden de zaken er anders voor: de mannenkoor-bijeenkomsten waren bijzonder populair en leken de Toonkunst-feesten qua nationale aanhang gemakkelijk te passeren. Tot in *De gids* werd juichend gesproken over de muzikale en verbroederende betekenis van de samenkomsten van mannenkoren.⁵

Heije beseftte dat 'zijn' maatschappij inmiddels veel potentiële aanhang misliep en liet zijn aanvankelijke reserves varen. Het was vooral door zijn ijveren dat in 1850 te Haarlem eindelijk weer een Toonkunst-feest werd gehouden, zij het in een nieuwe vorm. De oorspronkelijke Toonkunst-opzet werd gecombineerd met een concours voor mannenkoren. Geheel in stijl met het laatste werd toen voor een feestelijke omlijsting gezorgd, die tot dan toe bij de Toonkunst-feesten had ontbroken.

Hoewel er *de facto* dus weinig nieuws onder de zon was, leed het toch geen twijfel dat het feest van 1854 een bijzondere aangelegenheid was. Heije's vooruitblik van 1852 had daarvan duidelijk getuigd: niet zomaar een feest, maar 'wereld-Junij-dagen der schoonheid en des vredes'. Om te begrijpen hoe bijzonder het had moeten worden, is het nodig om nogmaals terug te gaan naar de oprichting van Toonkunst. Zoals vermeld, werd vooral door de inbreng van het Instituut bepaald dat bevordering der nationale compositie de belangrijkste taak van Toonkunst zou moeten zijn. Aanvankelijk poogde men dit te bereiken door een combinatie van het af en toe uitschrijven van prijsvragen en het openen van de zogeheten vrije inzending. Nederlandse componisten werden uitgenodigd hun werken in te sturen; indien waardig gekeurd door een jury zou Toonkunst ze op eigen naam en kosten uitgeven. De beloningen waren aantrekkelijk: voor de eerste uitgave waarmee Toonkunst naar buiten trad, was een mis van Johannes van Bree geselecteerd. Hij had niet alleen het genoegen zijn werk in druk te zien verschijnen, maar kreeg er ook nog eens het toen zeker voor nationale begrippen forse bedrag van f 400 voor. Dit dubbele systeem leverde echter niet de gewenste resultaten op en weer was het Heije die voor een nieuwe opzet ijverde. Vanaf 1843 werd de vrije inzending afgeschaft en werd jaarlijks een scala van nieuwe prijsvragen uitgeschreven. Steeds ging het om een à twee grootschalige werken – waarvoor de inschrijving meestal langer openstond –, enkele kamermuziekwerken en liederen of koorwerken op Nederlandse tekst.

In 1852 kwam Toonkunst met de meest prestigieuze opdracht uit haar geschiedenis. Dat jaar maakte Heije bekend dat een prijsvraag was uitgeschreven voor een symfonie met koorfinale op een door hemzelf geschreven gedicht, getiteld 'Onsterfelijkheid'.⁶ Dat het niet om een gewone prijsvraag ging, bleek uit de lange toelichting die Heije aan de bekendmaking toevoegde. Verwijzend naar Richard Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) stelde Heije dat het de bedoeling was een complete versmelting van vocale en instrumentale muziek te bewerkstelligen, die tot 'eene geheel nieuwe

muzikale kunstgestalte' zou leiden. Daartoe had met name Beethoven de aanzet gegeven in zijn laatste symfonie, zij het zonder te komen 'tot die volstreckte en volkomene *ineensmelting* [...], waarin *woord en toon*, als één levend geheel, elkander doordringen en [...] zich gezamenlijk en onafscheidelijk, tot de hoogstmogelijke dichterlijk-muzikale eenheid opheffen'. Het vervolg van Heije's toelichting liet geen enkel misverstand bestaan over de bij Toonkunst gekoesterde verwachtingen:

Moet de kunstvorm, die hieruit voort zou vloeijen, uit zijnen aard, de volmaaktste zijn, moet hij [...] het *Kunstwerk der Toekomst* worden, dan volgt daaruit van zelf, dat die kunstgestalte niet alleen eene *nieuwe* zal en moet zijn, maar ook dat zij, *als regt* en *als voorwaarde*, al den rijkdom van vormen en instrumentatie in zich opnemen mag en moet, waardoor de oudere en nieuwere muziek der grootste Meesters zich kenschetst. De Componist zal derhalve al die overwinningen op het gebied van vokale zoowel als instrumentale muziek, die tot nog toe, in hare eenzijdigheid, te vaak het *doel* van vele Kunstenaars waren, als *middelen* moeten bezigen tot een *hooger* doel, en de kloven moeten digten, die, tot op heden, Poëzij en Muziek nu eens minder, dan weder meer, vaneen scheidde.

Om de componisten die zich aan deze grootse onderneming wilden wagen een beetje op weg te helpen, vervolgde Heije met een uiteenzetting over de gewenste opzet van het stuk. Om het gedicht recht te doen zouden er twee 'koor-massa's' gevormd moeten worden: een van 'de Ongeloovigen' en een van 'de Vromen'. Deze zouden tegen elkaar in het strijdperk treden en aldus 'de uitdrukking hunner gedachten en gewaarwordingen, thema's, tegenthema's en kleinere perioden [vormen], die *in breede behandeling* het *grondweefsel* der symfonie uitmaken'. Pas na lange strijd zouden de vromen overwinnen en dan zouden beide koren en het orkest alle thema's verenigen om tenslotte 'de zegevierende overtuiging der *Onsterfelijkheid* als dankoffer neder te leggen voor den troon van God'.

Dat deze prijsvraag onlosmakelijk verbonden was met het ophanden zijnde feest, bleek uit het feit dat de winnaar uitvoering van zijn werk onder eigen leiding werd aangeboden op het feest. Helaas kwam die bekroonde koorsymfonie er nooit. Juist hierom bepaalde de feestcommissie noodgedwongen dat het uitvoeren van nationale composities geen hoofddoel zou worden, terwijl dat duidelijk wel de oorspronkelijke opzet was.

Achteraf bezien is het makkelijk de opdracht als gekkenwerk af te doen. Geen enkele componist in de negentiende eeuw haalde het immers in zijn hoofd de vergelijking met Beethovens ultieme meesterwerk zo openlijk uit te lokken. Hooguit, zo lijkt het, spreekt uit de opdracht een naïeve logica: als Toonkunst dan toch nationale meesterwerken wilde, wat lag dan meer voor de hand dan in te zetten op een muziekstuk dat zich spiegelde aan een internationaal erkend meesterwerk?

De opdracht sprak echter vooral boekdelen over de intenties van Toon-

kunst, en vooral van Heije. Dat er een werk moest komen dat zich zou gaan meten met Beethovens Negende symfonie was nog niet alles. Het beroep op Wagners theorieën over het *Gesamtkunstwerk* had een bijzondere betekenis voor Heije, zij het een die weinig te maken had met het muzikale modernisme dat Wagner ten toon zou spreiden in zijn monumentale cyclus *Der Ring des Nibelungen*, waarin de principes van het *Gesamtkunstwerk* voor het eerst werden gerealiseerd. (Heije heeft waarschijnlijk nooit iets van de *Ring* gehoord.)

In *Das Kunstwerk der Zukunft* betoogde Wagner dat het ware kunstwerk alleen tot het volk kon spreken als het daaruit was voortgekomen en daarvoor direct en algemeen begrijpelijk zou zijn. Juist hierom verlangde Wagner een versmelting der kunsten. Afgescheiden in hun eigen domein konden zij hooguit intellectuele interesse wekken, maar in de overgave aan elkaar zouden alle kunsten hun ware emotionele zeggingskracht hervinden. Het geheel zou uiteindelijk meer zijn dan de som der delen: in een overrompelend samenspel dat alle intellectuele reflectie overbodig zou maken, zou het kunstwerk een onweerstaanbare gevoelsmatige weerklank – in Wagners termen: *Gefühlsverständnis* – vinden bij het hele volk. Juist dat was interessant voor Heije, een toegewijd aanhanger van de notie van verheffende, algemeen toegankelijke volkskunst zoals uitgedragen door de Maatschappij tot nut van 't algemeen, waarin hij eveneens actief was. Wagner had onder meer gesteld dat de stof voor het kunstwerk der toekomst een mythe moest zijn, omdat mythes een algemene, altijd en overal herkenbare waarheid in zich droegen. Heije's gedicht was dan wel geen mythe, maar het thema ervan, verlossing door het christendom, had veel meer de door Wagner gewenste algemene teneur dan de doorgaans door Toonkunst voorgeschreven teksten voor grootschalige opdrachten. Dat waren juist de (nationaal-) historische onderwerpen, zoals *Ada van Holland* of *Floris V*, die door Wagner werden gehekelde, omdat ze verstandelijke voorkennis vereisten om bevattelijk te kunnen zijn.

De opdracht geeft daarnaast inzicht in een fundamentele kwestie rond het jubileumfeest. Alle andere nationale feesten die in de negentiende eeuw in Nederland werden gevierd waren geconcentreerd rond figuren van historische betekenis, voornamelijk uit de Gouden Eeuw. Muziek was een uitzondering. Er waren geen voorgangers uit een ver, maar desondanks illustreerde het verleden die tot de verbeelding konden spreken. Dit gemis was al in de jaren twintig bij het Koninklijk Instituut onderkend en had in 1824 geleid tot het uitschrijven van een prijsvraag over de prestaties van in Italië werkzame Nederlandse componisten uit de veertiende, vijftiende en zestiende eeuw. In 1829 kwamen verhandelingen binnen van Raphael Georg Kiesewetter en François Joseph Fétis. Beide auteurs stelden dat de opbloei van de muziek aan Nederlanders te danken was. Dat was een buitengewoon eervolle constatering, gezien het internationaal geaccepteerde beeld van de geschiedenis der muziek. Deze kunst, zo meende men, had bij de 'Oude Grieken' een hoge bloei doorgemaakt, maar was daarna in diep verval

geraakt. Pas in de veertiende eeuw had zij hernieuwde kracht gewonnen, om vervolgens, in een voortdurend opwaartse gang, rond 1800 de perfectie van weleer te herwinnen. Als deze opgang aan Nederlanders te danken was geweest, zo was de redenering in Nederland, dan bewees dit dat de latere Europese opbloei schatplichtig was aan een Nederlandse prestatie. Hierop doelde Heije toen hij in zijn vooruitblik sprak over de muzikale 'troon' van weleer.

Een mooie geschiedenis was echter nog geen garantie voor klinkend prestige. De meesters van weleer hadden misschien grote verdiensten gehad, maar wel in een tijd van diep verval, en als de muziek sindsdien alleen maar beter was geworden, dan konden hun werken, hun historische betekenis ten spijt, geen actuele artistieke waarde hebben. Toonkunst hoopte juist de contemporaine equivalenten van de Nederlandse meesters van weleer, waartoe men Josquin des Prez en Orlando di Lasso rekende, op de voorgrond te kunnen te plaatsen en kon ook niet anders. Omdat de oude meesters uitsluitend een historische betekenis hadden die zich niet naar de muzikale actualiteit liet vertalen, restte Toonkunst niets anders dan te proberen een eigen traditie van de grond af op te bouwen, om het 'zedelijk' recht op de troon in een onbetwist feitelijk recht om te kunnen zetten. Hierin lag het fundamentele verschil met andere negentiende-eeuwse nationale feesten. Hoe men ook precies tegen hen aankeek: De Ruyter, Vondel, Hooft en Rembrandt konden de politieke en artistieke actualiteit inspireren; Josquin des Prez of Orlando di Lasso konden dat niet. Dat blijkt nog sterker uit het feit dat door Toonkunst in 1844 was begonnen met uitgave van een dure en prestigieuze serie (verondersteld Nederlandse) Renaissance-muziek, zonder dat iemand ooit heeft overwogen iets daaruit op een muziekfeest te programmeren. (Van Sweelinck wist men nog nauwelijks iets en zelfs als men beter van zijn werk op de hoogte was geweest, zou dat niets hebben uitgemaakt. Zijn historische belang zou in de negentiende eeuw evenmin een inspirerend actueel muzikaal belang worden.)

Aldus kunnen we iets begrijpen van de geweldige last die op het jubileum van 1854 rustte. Dit moesten de 'wereld-Junij-dagen' worden waarop Toonkunst inderdaad letterlijk de hele wereld zou laten zien dat het nationale muziekleven een internationale allure had bereikt. Vandaar de genoemde prijsvraag; vandaar de nadruk op de moeilijkheid en artistieke degelijkheid van het in vergelijking tot eerdere feesten allerm minst uitzonderlijke programma – als men dan geen nationale composities van internationale allure had, dan kon men tenminste nog bewijzen dat men in Nederland een internationaal niveau van uitvoering had bereikt. Men kon zich troosten met de omvang van het uitvoeringsapparaat: een orkest van bijna tweehonderd en een koor van bijna zeshonderd personen. In tegenstelling tot eerdere feesten, waar het koor voornamelijk uit plaatselijke krachten was samengesteld, had men nu een werkelijk nationale weerklank bereikt. Het



Charles Rochussen, schetsen van o.a. Ferdinand Hiller en Franz Liszt bij de huldiging van Johannes Verhulst door de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst op 15 juni 1854 (M. Halbertsma, *Charles Rochussen 1814-1894. Een veelzijdig kunstenaar* (Zwolle 1997) 112 / KB Den Haag).

koor bevatte voor het eerst leden uit alle afdelingen van Toonkunst, zelfs kleine als Enkhuizen, Geertruidenberg en Goes.

Ook in andere opzichten werden kosten (in totaal werd een astronomische som van ruim f 60.000 besteed) noch moeite gespaard. Voor het feest werd een speciale hal gebouwd, ontworpen door W.N. Rose. Het was een houten gebouw rond een gietijzeren constructie en bood plaats aan bijna vierduizend gasten. Het interieur was versierd met wapenschilden van de afdelingssteden, terwijl boven iedere toegangsdeur in gouden letters de naam was aangebracht van 'een der groote componisten, die Europa aan de wereld heeft geschonken'. Gekozen werd voor Bach, Beethoven, Cherubini, Händel, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Schubert en Weber.

De opkomst van de buitenlandse leden viel wat tegen, want velen moesten de uitnodiging afslaan. Tot de afzeggers behoorden echter vooral diegenen met wie Toonkunst toch al een hooguit formele band onderhield, zoals Daniel Auber en Hector Berlioz. Wel aanwezig waren, onder anderen, de Engelse Mendelssohn-leerling William Sterndale Bennett, de in Frankfurt werkzame componist Alois Schmitt – een goede vriend van Vermeulen –, de internationaal vermaarde organist August Gottfried Ritter (die zich later over de rekening van zijn logies beklaagde, omdat hij voor een volledig diner had moeten betalen, maar slechts een 'Cotelette oder einen Beaf-steak' geserveerd kreeg), de componist Ferdinand Hiller, vooral bekend om zijn oratorium *Die Zerstörung Jerusalems*, en de beroemdste pianovirtuoos aller tijden: Franz Liszt. De laatste twee zijn te zien op een tekening die Charles Rochussen maakte van het concert op de laatste dag. Daarop is het moment vastgelegd waarop Verhulst werd gehuldigd na afloop van de uitvoering van zijn Psalm (de tekening is overigens in de Liszt-iconografie een unicum, omdat Liszt hier een bril draagt.)⁷

Heije had bij herhaling benadrukt dat het programma niet was samengesteld om het publiek te behagen, maar conform 'ons doel, met den aard der feestviering'. Dat nam niet weg dat het einde nogal merkwaardig was. Het was een solistenconcert dat eindigde met een terzet uit *Guillaume Tell* van Gioacchino Rossini, gevolgd door een kwartetversie van het sextet uit *Lucia di Lammermoor* van Gaetano Donizetti. Kortom, hier werd plotseling muziek gehoord van componisten die door Toonkunst nog niet eens voor een corresponderend lidmaatschap, laat staan een lidmaatschap van verdienste waren uitverkoren; componisten wier namen vanzelfsprekend evenzeer ontbraken in de decoraties van de feestzaal, omdat werd neergekeken op hun muziek, waarin met voortdurend effectbejag zou zijn geprobeerd een gemis aan compositorisch vakmanschap te verhullen. De aanwezigheid van de beroemde solisten uit Duitsland, Frankrijk en Engeland had kennelijk het comité zo verlekkerd, dat men ze graag ook nog eens in eigen solo's wilde beluisteren. Het deed in hoge mate denken aan wat Heije in 1834 in *De muzen* nog bij monde van een fictieve muziekleraar, Brasse geheten, had veroordeeld: 'Het is concertavond, de symphonie van Beethoven is gelukkig geëindigd. Zulk een symphonie is voor het publiek,

hetgeen een bitter drankje voor de kinderen is, zij nemen het om het lekkers dat zij verkrijgen. Thans echter is de beurt aan de prima donna: zij begint, diepe stilte heerscht in de zaal.⁸

De reacties op het feest waren over het algemeen, nationaal en internationaal, zeer positief, al werd het solistenconcert bijna unaniem veroordeeld als een misplaatste toevoeging aan een anderszins hoogstaand programma. Dat was, zeker gezien de hooggestemde inzet van Toonkunst, begrijpelijk, maar in dergelijke kritieken werd een punt over het hoofd gezien. Toen het solistenconcert begon, was het werk gedaan: men had de grootse mees-terwerken naar beste kunnen ten gehore gebracht en wilde nu eens rustig luisteren naar de illustere buitenlandse solisten, wier gezamenlijk honorarium bijna f 10.000 beliep. Met de principes van het feest had het weinig te maken, maar juist daarin schuilt ook het aardige. Eindelijk liet men de enigszins overspannen sfeer van nationale profilering achter zich om eens ongestoord te kunnen genieten. Geen 'wereld-Junij-dagen'-retoriek meer, maar ontspannen luisteren naar vocale virtuositeit zoals men die in Nederland maar zelden kon horen. Aldus werd dit anderszins zo streng geregisseerde jubileum toch nog een beetje een werkelijk feest.

Dr. J. van Gessel, Wickenburglaan 1-II, 3523 JP Utrecht

Noten

- 1 Van een uitgebreide annotatie is afgezien. De voornaamste gegevens zijn ontleend aan de archiefstukken van het feest, bewaard in het archief van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (Gemeente-archief Amsterdam, particulier archief 611, inv. nr. 757), de geheel aan het Toonkunst-jubileum gewijde jaargang XVI (1855) van *De kunstkronek* en mijn (nog niet gepubliceerde) dissertatie: *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot bevordering der toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muziekleven*. Verdere informatie is onder meer te vinden in J.D.C. van Dokkum, *De Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst in haar wording en ontwikkeling* (Amsterdam: Jacob van Campen, 1918) en J.D.C. van Dokkum, *Honderd jaar muziekleven in Nederland [...]* (Amsterdam: Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, 1929).
- 2 *Album van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* I, nr. 15 (1852) [2].
- 3 H. Nägeli, *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt [...]* (Zürich: Nägeli, 1808) 54.
- 4 [J.P. Heije], 'Het muziekfeest te 's Hage', *De muzen* (1834/1835) 363-368, 461-468.
- 5 P. Veth, 'Het derde Nederrijnsch-nederlandsch zangersfeest te Arnhem', *De gids* XI (1847/II) 397-409.
- 6 *Verslag [...] van de Maatschappij tot bevordering der toonkunst* 1852, 36-37.
- 7 Zie afbeelding.
- 8 Eduard Wit [pseudoniem van J. Heije], 'Toonkunst en poëzij', *De muzen* (1834/1835) 67-75; hier 68.