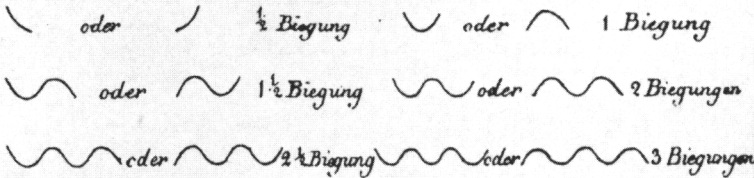
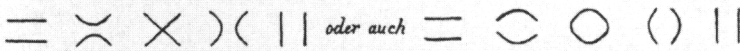


Fig. 65.



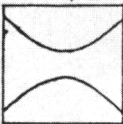
66. a

66. b



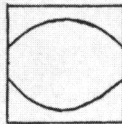
Diese Grundzüge aller Klangfiguren sind gleichbedeutend, und können ohne Veränderung des Tones mehr oder weniger in einander übergehen.

67



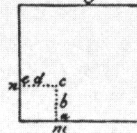
= Fig. 2

68

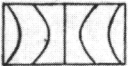


= Fig. 3

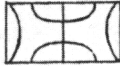
69



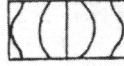
70. a



70. b



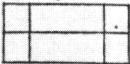
71. a



71. b

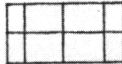


72



$\frac{1}{2}$ Fig. 5

73



$\frac{1}{2}$ Fig. 9. a

74



$\frac{1}{4}$ Fig. 34. a

‘Poëzie in eene onbegrensde ruimte’

De muzikale wereld van Kneppelhout

In het hoofdstuk ‘Muzijk’ van zijn *Waarheid en droomen* bekende Johannes Hasebroek een ‘dol liefhebber’ van muziek te zijn. Alle genres en alle stijlen waren hem dierbaar en dat kwam omdat zijn hart muzikaal was. Dat was iets waar het anderen, met name musici, nogal eens aan ontbrak:

O, ik kan er mij dikwijls aan ergeren, wanneer ik de bezoldigde dienaars van Polyhymnia, onder de uitvoering van een heerlijke muziek, daarvan niet meer zie gevoelen, dan de instrumenten, die zij behandelen. Vast in de maat, ze zijn het verwonderlijk: met den bril op den neus en den strijkstok in de hand, zitten zij te tellen als metrometers; naauwelijks is hun tijd om te spelen gekomen, of wip! gaat de viool naar de kin, en kras! gaat de stok over de snaar! laat er rondom hen gebeuren wat wil, zij vertrekken er geen oor naar, en blijven geheel notenblad; [...] zij voelen niets van de verrukkende harmonij, die om hen ruischt.¹

Nicolaas Beets deelde Hasebroeks ergernis over de aanblik van de ‘dommelige, levenlooze, houten aangezigten’ van spelende musici en verwoordde die in ‘Een Concert’, onderdeel van ‘De familie Kegge’ uit de *Camera obscura*. Het zien van de musici stoorde het muzikaal genot; ware muziek zou alleen voor het oor moeten bestaan:

Niets is zeker leelijker dan een gansche menigte manspersonen [...] zich te gelijk te zien vermoeien en afwerken achter een overeenkomstig getal houten en koperen instrumenten, totdat ze bont en blauw in ’t aangezicht worden [...]. Waarlijk, er moest een scherm voor hangen. De stroom van geluiden moest als uit eene duistere stilte tot ons komen, of wij moesten allen geblinddoekt toeluisteren.²

En wat was de mening van Johannes Kneppelhout? Het antwoord is te vinden in ‘Sempre crescendo’, het hoofdstuk uit *Studentenleven* over het gelijknamige, in 1831 opgerichte Leidse studentenmuziekgezelschap:

Een schilderij is voor de oogen, muziek voor het gehoor en een orkest een noodzakelijk maar belagchelijk ding. Al die stijve mannen op die tuitelachtige bankjes, met die geraamteachtige lessenaars voor hen, in allerlei gedraaide houdingen gewrongen, somtijds voortjassende dat hun het zweet langs het voorhoofd droppelt [...]. Demidoff gaf verleden winter concerten, op welke het orkest achter een breed gordijn verborgen was. Zoo iets scheen mij vroeger onmogelijk [...], doch nu [...] zou ik voorstellen [...] dat de orkesten voortaan overdekt werden. De toonen zijn iets onzichtbaars en bevreugelds; het stuit mijn gevoel, zoo ik zien moet, hoe zij worden voortgebracht.³

Dat Kneppelhouts ideeën naadloos aansloten bij die van Beets en Hasebroek laat zich oppervlakkig verklaren door een brief die hij op 25 september 1842 schreef aan Alexander Ver Huell.⁴ Hierin vroeg hij om toezending van de twee genoemde werken, alsmede van Hugo's *Les Rayons et les ombres* (1840) en *La musique mise à la portée de tout le monde* (1830), een verzameling artikelen van de Belgische muziekgeleerde François Joseph Fétis.⁵ Opvallend is echter dat Kneppelhout pas om toezending vroeg toen 'Sempre crescendo' al nagenoeg voltooid was; hij wilde deze boeken alleen maar even inzien om 'sommige aanhalingen' te controleren. Het zou dus te ver gaan om te stellen dat hij zich op deze werken baseerde; veeleer wilde hij ze aanhalen omdat hij in de auteurs, in ieder geval in Beets en Hasebroek, gelijkgestemde geesten zag. De overeenkomsten beperkten zich niet tot de bovengenoemde afkeer van het zien spelen van musici. Kneppelhout behandelde in 'Sempre crescendo' een groot aantal muzikale kwesties en daarin klinken vele echo's door van algemeen gedeelde opinies van weleer.

Het hoofdstuk bestaat in grote lijnen uit drie delen. Geopend wordt met de beschrijving van een concert van *Sempre crescendo*. Op het concert zal een vriend van de auteur als solist optreden, maar helaas wordt de avond gedomineerd door het hinderlijke gedrag van een dronken (student-) toehoorder, die uiteindelijk met geweld uit de zaal wordt verwijderd. Hierna volgt het tweede deel: een lange beschouwing over muziek en muziekleven. Deze wordt ingeleid met de constatering dat muziek in de negentiende eeuw een bijzonder populaire kunstvorm is geworden en dat deze populariteit muziek meer heeft geschaad dan gebaat. Het publiek bewondert namelijk zelden het goede. Het gaat voorbij aan de kunde van de componist, om zich vooral te laven aan ziellose technische hoogstandjes van virtuozen. Dat brengt Kneppelhout vervolgens op uitgebreide beschouwingen over de werking van de muziek en de verhoudingen tussen professionele musici en dilettanten. Nadat hij in dit tweede deel flink wat kritische noten heeft gekraakt, draait hij in het korte slotdeel wat bij. Zijn klachten, zo benadrukt hij, waren slechts bedoeld als aansporing tot verbetering, want ondanks alle wantoestanden was de muziek toch een verheven kunst.

Wanneer men het hoofdstuk overziet, wordt duidelijk dat Kneppelhout zoveel

mogelijk muzikale kwesties aan de orde wilde stellen. Het doel van dit artikel is na te gaan in hoeverre zijn zienswijze aansloot bij het contemporaine nationale en internationale muzikale gedachtegoed. Daarbij zal de nadruk liggen op de tegenstelling tussen esthetische en ethische normen.

Kneppelhout als muziekcriticus

Het lijkt heden ten dage misschien vreemd dat Kneppelhout, een dilettant – ‘liefhebber’ zei men destijds – zonder veel eigen muzikale ambities, nogal ferm stelling nam in allerlei muzikale kwesties. In de negentiende eeuw was dat echter eerder regel dan uitzondering. Op één uitzondering na werden de negen Nederlandse muziektijdschriften uit de eerste helft van de negentiende eeuw volgeschreven door dilettanten.⁶ De eerste acht gingen bijna allemaal vrij snel ten onder; alleen *Caecilia* (1844-1917) wist een volwassen levensduur te bereiken. Het werd echter pas vanaf 1871 geleid door een professioneel musicus, de componist Willem Frederik Nicolai, die het hoofdredacteurschap op zich had genomen om te tonen ‘dat de Kunstenaars in Nederland op eigen beenen vermogen te staan en niet langer aan den leiband van liefhebbers behoeven te loopen’.⁷

Niet alleen de muzikale publieke opinie werd beheerst door dilettanten; zij bestierden ook alle Nederlandse muzikale organisaties. In de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut hadden weliswaar zowel musici als dilettanten zitting, maar het waren de laatsten die de koers bepaalden en het debat domineerden.⁸ Datzelfde gold voor de in 1826 opgerichte Koninklijke Muziekscholen, ondanks pleidooien om de leiding aan professionele musici toe te vertrouwen.⁹ De laatsten hadden evenmin veel in de melk te brokkelen bij de in 1829 opgerichte Maatschappij tot bevordering der toonkunst, hoewel deze zich nadrukkelijk inzette voor een algehele hervorming van muziek en muziekleven in Nederland.

Het was dus allerminst uitzonderlijk dat een dilettant als Kneppelhout zich zo uitgebreid over muzikale aangelegenheden uitliet. Het is evenwel van belang te beseffen dat dit geen typisch Nederlandse omstandigheid was. In de negentiende eeuw waren het in bijna heel Europa de geïnteresseerde dilettanten die het muzikale debat bepaalden en zij deden dat niet alleen middels de geïnstitutionaliseerde publieke opinie (tijdschriften en kranten) en bestuursfuncties. Hun betrokkenheid uitte zich ook in meer algemene verschijnselen, bijvoorbeeld in het nieuwe type muziekesthetiek dat ontstond aan het einde van de achttiende eeuw en in de negentiende eeuw verder werd ontwikkeld en gesystematiseerd. Deze esthetiek werd bijna geheel geformuleerd door dilettanten, en de inhoud ervan toont de sporen van die herkomst. Het was vooral een discussie over de uitwerking van de muziek, over de reikwijdte van haar expressieve vermogens. Het was nadrukkelijk geen poëtica, laat staan een compositieeler met duidelijke

technische richtlijnen voor melodie, harmonie of vorm. Dat was het domein van professionele musici, maar die mengden zich slechts zelden in het debat. Die scheiding tussen dilettanten en professionele musici had een ongelukkig resultaat: het is vaak nagenoeg onmogelijk een ondubbelzinnig verband te leggen tussen de muziekesthetische indeling van een bepaald repertoire en specifieke compositorische eigenschappen daarvan.

Romantische muziekesthetiek

Juist omdat Knepelhout als muzikale dilettant een kind van zijn tijd was, komt in zijn betoog muziekesthetiek uitgebreid aan de orde, en dan met name de rond 1800 geformuleerde romantische muziekesthetiek. Deze leerde dat instrumentale muziek de hoogste kunstvorm was, omdat zij als enige rechtstreeks tot het gemoed kon spreken. Tot dan toe had zij onderaan gestaan in de hiërarchie der kunsten om haar gebrek aan duidelijkheid, vergeleken met dicht- en schilderkunst. Alleen door toevoeging van tekst kon muziek artistieke waarde hebben. In de romantische muziekesthetiek werden de zaken omgedraaid. Instrumentale muziek gold nu als het hoogste, omdat zij tot de ziel kon spreken zonder een beroep te hoeven doen op stoffelijke elementen. Het opgeven van expliciete betekenis werd ruimschoots gecompenseerd door een nieuwe metafysische lading, die oneindig rijker en diepzinniger was, juist omdat zij zich van al het aardse had losgemaakt.

Deze muziekesthetiek werd grotendeels geformuleerd naar aanleiding van de muziek van de 'Weense klassieken' (Haydn, Mozart en Beethoven), maar opmerkelijk genoeg niet in Wenen of Zuid-Duitsland, maar in Noord- en Midden-Duitsland (en ook dat is tekenend voor de scheiding tussen esthetiek en compositie). Een van de voornaamste voorvechters ervan was E.T.A. Hoffmann. Hij is tegenwoordig vooral bekend als schrijver, maar hij zag zichzelf in de eerste plaats als componist en pas daarna als auteur. Het is aan die dubbelrol te danken dat hij als een van de zeer weinigen esthetiek met compositorische karakteristieken wist te verbinden. Een van de meest geslaagde voorbeelden daarvan is een recensie uit 1810 van de Vijfde symfonie van Beethoven.

Hoffmann opende met de vaststelling dat alleen instrumentale muziek een zelfstandige kunstvorm kon zijn, omdat zij bij uitstek 'das Wesen der Kunst' vertolkte. Hij vervolgde: 'Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt [...] und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben.' Precies hierom was muziek 'die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch'. Haydn en Mozart waren de scheppers van deze nieuwe instrumentale muziek; Beethoven had haar

verder gevoerd. Bij al deze componisten was de romantische geest aanwezig, ondanks onderlinge verschillen. Waar in Haydns muziek '[d]er Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüts' overheerste, voerde Mozarts muziek naar 'die Tiefen des Geisterreichs', terwijl Beethoven de weg had geopend naar 'das Reich des Ungeheueren und Unermeßlichen'. Tegelijk benadrukte hij dat het romantische karakter van Beethovens Vijfde onlosmakelijk verbonden was met de 'Besonnenheit' waarmee Beethoven in het eerste deel het welbekende openingsmotief systematisch had verwerkt.¹⁰

Hoffmanns recensie werd beroemd, hetgeen onder meer blijkt uit de regelmaat waarmee zij werd aangehaald, ook in Nederland. Een gedeelte ervan werd bijvoorbeeld in vertaling overgenomen in *De Nederlandsche Mercurius*, overigens zonder vermelding van de auteur.¹¹ De weerslag van Hoffmanns ideeën is ook te vinden in verschillende artikelen over muziek van Jan Pieter Heije, die in het Leidse studentenmilieu geen onbekende was. Hij stond daar te boek als een connaisseur op muzikaal gebied, zoals Beets in zijn dagboek noteerde, naar aanleiding van een gesprek met onder anderen Aarnout Drost en Heije 'over 't Wezen der Schoone Kunsten, bepaaldelijk over de *Muziek*'.¹² Heije was in deze kring dan ook de aangewezen persoon om de ideeën van Hoffmann te introduceren, want, zoals hij aan Drost schreef, 'de domineerende toon in Hofmans muzikale novellen, is zoo wetenschappelijk dat men om er het ware genot van te hebben, muziekkenner moet zijn'.¹³

Hoffmanns invloed is met name zichtbaar in een door Heije in 1834 onder pseudoniem gepubliceerde beschouwing 'Het karakter der toonkunst in de XIX eeuw'.¹⁴ Heije besteedde hierin ruimschoots aandacht aan Haydn, Mozart en Beethoven en zijn karakterisering van hun muziek ging duidelijk terug op Hoffmann. De verbeelding van Haydn was 'lagchend en bevallig', die van Mozart 'rijk en gloeiend'. Bij laatstgenoemde overheerste steeds een 'ernstige en zwaarmoedige tint'; hij had nooit 'een echt schertsend air kunnen schrijven'. Beethoven tenslotte was degene geweest die, voortbordurend op hun muziek, de nieuwe ontwikkelingen had weten te vervolmaken. Vooral in diens symfonieën vond men 'iets meer dramatisch, meer boeiends' dan bij zijn voorgangers. Hoffmanns uitleg over de verbinding van romantische expressie met compositorische 'Besonnenheit' ontbrak echter bij Heije – in *De Nederlandsche Mercurius* was dit gedeelte overigens eveneens weggelaten. Aldus bereikte de romantische muziekesthetiek Nederland in de enigszins incomplete vorm die ook in het buitenland de norm was. De verbinding tussen compositorische praktijk en esthetische uitwerking werd genegeerd en dat was, zoals gezegd, typerend voor de grotendeels door dilettanten geleide discussie.

Ook bij Kneppelhout, bij wie sporen van de romantische muziekesthetiek te vinden zijn, is dat het geval. In 'Sempre crescendo' stelt hij dat er twee soorten

muziek zijn: 'gewijd en ongewijd'. 'De eene behoort de kerk, de andere den schouwburg; de eene Gode, dien zij verheerlijkt, de andere den mensch, wiens hartstogten zij met hare geluiden schildert en uitdrukt.'¹⁵ Helaas was echter de kerkmuziek in verval geraakt door het opnemen van seculiere invloeden, een opvatting die Kneppelhout al in enigszins afwijkende vorm had geformuleerd in 'L'art et le culte' (1837).¹⁶ Tussen deze beide vormen stond een 'eene derde muzieksoort':

de zuiver instrumentale, de kunst om haar zelve wille, zichzelf ten doel en uit haren aard meer overhellende naar de kerkelijke dan naar die van den schouwburg, de symphonie in een woord, met hare kinderen en hovelingen. Voegt er het Lied bij.

Afgezien van de ongebruikelijke toevoeging van het lied, waarmee Kneppelhout vermoedelijk doelt op het Duitse kunstlied in de traditie van Beethoven (bijvoorbeeld *An die ferne Geliebte*) en wellicht ook Schubert, wordt hier de instrumentale muziek tot het hoogste muzikale genre uitgeroepen. Kneppelhout noemt al deze muziek 'kamermuziek, *privatmusik*'. De omvang van de bezetting speelt voor hem geen rol: ook orkestmuziek moet gereserveerd blijven voor de '[w]aarachtige liefhebbers, mannen van smaak en van hart, ingewijden'. Nimmer mocht zij voor het gewone publiek worden uitgevoerd, want dat zou alleen maar proberen dit repertoire te begrijpen. Dat idee was hem een gruwel, want deze muziek was 'als eene vlinder: de minste onhandige aanraking beschadigt het fijne stof harer vleugels'. Deze verheerlijking van het esoterische, zonder beroep op aardse zaken rechtstreeks tot de ziel sprekende karakter der instrumentale muziek is een wezenlijk kenmerk van de romantische muziekethiek en verklaart *en passant* waarom Kneppelhout, net als Beets en Hasebroek, hen *zien* spelen verafschuwde. Om werkelijk van deze muziek te kunnen genieten, diende men de ogen te sluiten, om rechtstreeks, ongestoord door de buitenwereld de klanken, door Kneppelhout in navolging van Hasebroek getypeerd als 'poëzie in eene onbegrensde ruimte', tot het hart te laten spreken.¹⁷

Na zijn ontboezemingen over karakter en uitwerking van instrumentale muziek somt Kneppelhout zijn favoriete componisten op: Beethoven, Weber, Rameau, Mozart, Gluck, Spohr en Cherubini. Volgens de annotatie geeft de lijst 'een beeld van de negentiende-eeuwse smaak', maar dat is niet helemaal juist, alleen al omdat de in Nederland zeer populaire Haydn en Mendelssohn ontbreken.¹⁸ Mozart, Beethoven, Weber en Spohr waren hier bekend en werden ook, al dan niet in positieve zin, met romantische muziekethiek geassocieerd, maar dat gold niet voor Cherubini. Om te beginnen werd het etiket 'romantisch', evenals de wat negatievere versie 'mysticismus', uitsluitend gereserveerd voor Duitse muziek; de Italiaans-Franse Cherubini viel daar dus buiten. Een tweede reden kan worden afgeleid uit de woorden waarmee Cherubini na zijn overlijden

in 1842 werd herdacht in de Vierde Klasse van het Koninklijk Instituut, waarvan hij geassocieerd lid was geweest. Hij werd getypeerd als een 'man algemeen geacht om zijn voortreffelijk karakter, zoowel als om zijne uitnemende muzikale compositien [...], wiens Missen vooral tot de schoonste voortbrengselen van lateren tijd behooren'.¹⁹ Zijn reputatie in Nederland rustte inderdaad voornamelijk op zijn kerkmuziek, en dat genre stond in vele opzichten ver af van instrumentale romantische muziek. Weer anders liggen de zaken rond de operacomponist Gluck. Diens opera's waren rond 1840 al lange tijd van het toneel verdwenen en Kneppelhout heeft waarschijnlijk hoogstens enkele van de spaarzaam gespeelde bijbehorende ouvertures gekend. Ronduit verrassend is dat de achttiende-eeuwse Fransman Rameau wordt genoemd. Hij had naam gemaakt met enkele baanbrekende, maar nogal omstreden theoretische werken en als componist zich vooral op operagebied begeven. Zijn muziek was in Frankrijk al rond 1800 bijna volledig van de lessenaars verdwenen en had in het buitenland eigenlijk nooit veel verbreiding gevonden, laat staan in Nederland. Hier dook zijn naam hooguit af en toe op in de populaire componistenanekdotes die in mengelwerken regelmatig waren te vinden, en slechts eenmaal werd er een wat uitgebreidere biografische schets gepubliceerd.²⁰ (Tevens had Fétis zich in het door Kneppelhout geraadpleegde *La musique mise à la portée de tout le monde* nogal negatief over Rameau uitgelaten.²¹)

In het vervolg van Kneppelhouts betoog vallen nog de namen van Palestrina, Bach en Händel. De laatste was nog bekend door zijn oratoria, met name *The Messiah*, maar anno 1842 zal Kneppelhout niet of nauwelijks muziek van Bach of Palestrina hebben gehoord. Dat de naam van de laatste voorkomt kan echter worden verklaard door het in de 'Ophelderingen' gedeeltelijk aangehaalde gedicht 'Que la musique date du XVIe siècle' (1837) uit Hugo's *Les rayons et les ombres* (1840). Daarin wordt het in de vroege negentiende eeuw gebruikelijke beeld geschetst van Palestrina als oervader der muziek.²²

Het is nagenoeg onmogelijk een hechte verbinding te leggen tussen de muziek van de componisten die Kneppelhout bewonderde enerzijds en diens in *Studentenleven* geuite ideeën over romantische muziek anderzijds. Een groot deel van het door hem genoemde repertoire werd nooit met romantische ideeën geassocieerd en een ander deel betrof muziek die Kneppelhout stellig nooit heeft gehoord. Wel consistent met de toen gangbare indeling is het weglaten van populaire Italiaanse en Franse operacomponisten als Rossini, Donizetti en Meyerbeer. De kenners onder de dilettanten vonden hun werken oppervlakkig en zagen ze als de ultieme tegenpool van de diepzinnige romantische muziek.²³

Het ontbreken van een heldere verbinding tussen esthetiek en compositorische praktijk, zoals ook bij Kneppelhout, is niet het enige problematische aspect rond de romantische muziekethiek. Deze leerde immers dat muziek de luiste-

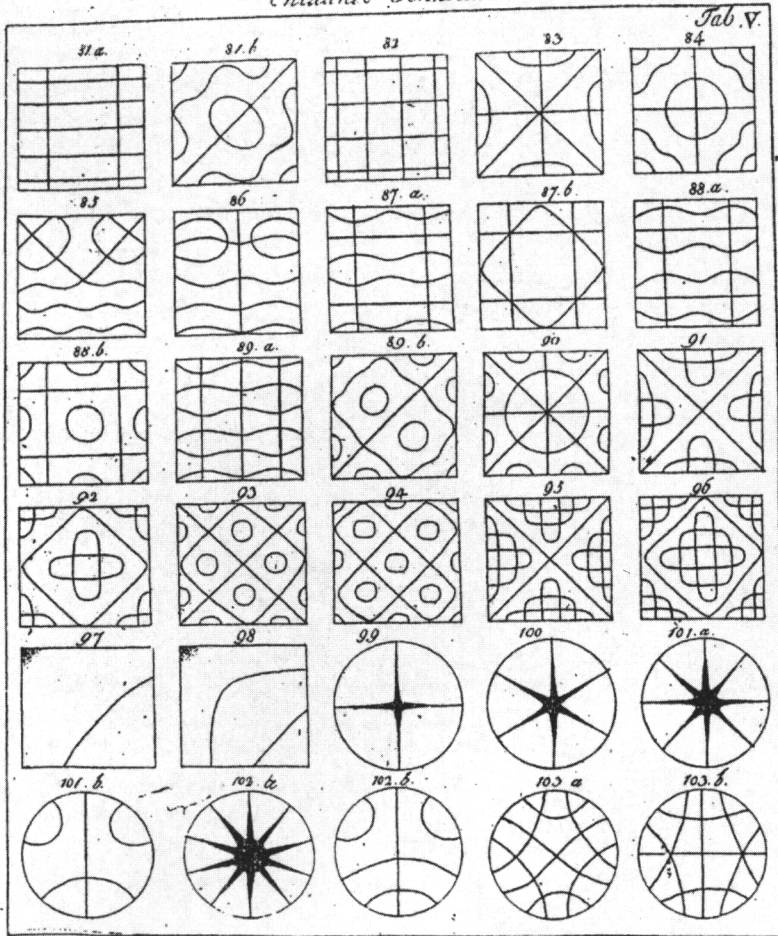


Illustration in E. Chladni, Neue Beiträge zur Akustik (Leipzig 1817).

raar naar een *Jenseits* voerde, waarin alle aardse zaken werden achtergelaten. De praktijk was anders, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de receptie van de symfonieën van Beethoven, die toch bij uitstek als romantisch repertoire werden gezien. Juist de populairste, de Derde, Vijfde, Zesde en Negende, hadden een programmatische, buitenmuzikale lading. De Derde ('Eroica') en de Zesde ('Pastorale') hadden titels en programmatische bijschriften, terwijl de Negende een finale had met koor, en dus met tekst (Schillers *Ode an die Freude*). De Vijfde had geen van beide, maar werd al snel geïnterpreteerd als de psychologische weergave van een worsteling met het noodlot die eindigde in triomf. Al deze verbanden met concrete, aardse zaken gingen rechtstreeks in tegen de principes van de romantische muziekestetiek.

Een ander voorbeeld, en wel een uit Kneppelhouts omgeving, kan dit nader illustreren. In de *Camera obscura* benadrukte Beets dat hij tijdens het 'in het afgetrokkene' beluisteren van muziek deze 'waarlijk' voor zijn geestesoog zag:

Er zijn tonen en samenkoppelingen van tonen, die zich aan mijn oog voordoen als spattende vonken, dikke en dunne strepen, kromme spelden, slangen en kurkotrekkers; als bliksemschichten, liefdestrikken, krakelingen, varkensstaarten, waterstralen en ziegezzagen, en ik zie de mogelijkheid om een geheel muziekstuk, voor mijn gevoel bevredigend, in figuren op te te schrijven.²⁴

Op het eerste oog lijkt dit een bijzonder fantasierijke beschrijving, ingegeven door het onstoffelijke karakter van romantische muziek. Schijn bedriegt, want Beets had zich vrijwel zeker laten inspireren door de zogeheten Chladni-figuren. De Duitse fysicus Ernst Chladni had furore gemaakt met zijn demonstraties waarop hij met fijn zand bestrooide dunne glazen of metalen platen aanstreek, waarna verschillende regelmatige patronen zich in het zand aftekenden (zie de afbeeldingen).²⁵ Deze ontdekking verwierf in het begin van de negentiende eeuw een bijzonder grote populariteit, ook in Nederland, mede doordat Chladni zijn vinding enkele malen kwam demonstreren bij Teylers in Haarlem. In 1807 werd in de *Algemeene konst- en letterbode* zo'n demonstratie vermeld en tevens geconstateerd dat deze proeven inmiddels al 'te bekend' waren, 'om er eenig gewag van te maken'.²⁶ Nog rond 1840 verschenen in op een groot publiek gerichte tijdschriften als het *Nederlandsch magazijn, ter verspreiding van algemeene en nuttige kundigheden* artikelen over Chladni's klankfiguren.²⁷

In feite was Beets' beschrijving anti-romantisch. Net zoals werd geprobeerd het onbestemde van Beethovens symfonieën te compenseren met programmatische beschrijvingen, al dan niet door Beethovens eigen ondertitels gesuggereerd, zo zocht ook Beets naar een buitenmuzikaal houvast bij het beluisteren van romantische instrumentale muziek en die vond hij in Chladni's figuren. Steeds was er een nogal tweeslachtige houding jegens romantische muziek, in het

algemeen en bij Kneppelhout. Men wees instrumentale muziek als hoogste muziekvorm aan, omdat zij juist door haar onbestemdheid een veel verfijnder en gedifferentieerder betekenis kon uitdrukken dan een (al dan niet op muziek gezette) tekst ooit kon doen. Tegelijkertijd werd een romantisch karakter toegedicht aan een zo heterogeen repertoire dat er nauwelijks een verband tussen esthetiek en compositie kan worden gelegd. Tenslotte werd het als 'romantisch' aangeduide repertoire slechts gedeeltelijk volgens de bijbehorende esthetische normen gereciperd.

De (on-)ethische kracht van muziek

Er is nog een reden om aan te nemen dat ook Kneppelhout nogal wankelmoedig stond tegenover de romantische esthetiek. Na eerst instrumentale muziek als hoogste kunstvorm te hebben geprezen, draaide hij de zaken om. 'Onder de schoone kunsten bekleedt de toonkunst voorzeker den ondersten trap', heette het opeens.

Zij staat beneden de schilderkunst, wier vermogen van zich bevattelijk en bepaald te doen verstaan niet sluimerend ter neder ligt gelijk de meesterstukken der toonkunst [...]; beneden de bouw- en beeldhouwkunst, wier doel geheel maatschappelijk is en de groote mannen der aarde in het marmer tracht te doen voortleven; verre beneden de dichtkunst, welke in haar onmetelijk gebied al de schoone kunsten als het ware opneemt en de heilige verkondigster is, van het geheimste, innigste, zuiverste, van het engelachtige der menschelijke ziel.²⁸

Het onbestemde karakter van instrumentale muziek, aanvankelijk geprezen als het hoogste goed, werd nu als tegenargument ingebracht. Daarmee sloot Kneppelhout zich aan bij het algemeen heersende ideeën uit de zeventiende en achttiende eeuw. Zijn formulering wijst echter rechtstreeks naar één specifieke auteur: Immanuel Kant.

Kneppelhout parafraseerde hier een passage uit de *Kritik der Urteilskraft* (1790) waarin Kant betoogde dat de schoonheid van alle instrumentale muziek bij de categorie van de 'freie Schönheit' moest worden ingedeeld.²⁹ Bij het beoordelen van dergelijke schoonheden gold enkel het smaakoordeel, omdat een 'Begriff von irgendeinem Zwecke' ontbrak, dat zou kunnen bepalen hoe 'das Mannigfaltige' in de muziek moest worden geduid. Uitgaande van een driedeling in de kunsten, – 'redende Künste', 'bildende Künste' en de 'Kunst des schönen Spiels der Empfindung' – boog Kant zich vervolgens over de onderlinge rangorde. Het hoogst stond de dichtkunst die het vrije spel van verbeeldingskracht met het verstand in verbinding bracht. Muziek nam een lagere positie in, aangezien zij tot de derde categorie behoorde. Zij bracht weliswaar

het gemoed in beweging, maar bood niets tot nadenken, aangezien zij 'durch lauter Empfindungen ohne Begriffe' sprak, en dus alleen aan het smaakoordeel onderworpen was. Dat bracht Kant tot de volgende conclusie: '[Die Musik] ist [...] mehr Genuß als Kultur (das Gedankenspiel, welches nebenbei dadurch erregt wird, ist bloß die Wirkung einer gleichsam mechanischen Assoziation) und hat, durch Vernunft beurteilt, weniger Wert als jede andere der schönen Künste.'³⁰ Slechts door een goed geproportioneerde opeenvolging van 'Empfindungen' zou muziek een coherent esthetische eenheid kunnen vormen. In feite had muziek dus tekst nodig om te kunnen beschikken over de intellectuele begrippen die de 'hogere' kunsten konden overbrengen.

Kneppelhout sloot zich nu dus aan bij Kant door muziek haar gebrek aan duidelijke betekenis en maatschappelijk nut te verwijten en voegde daar een ethische overweging aan toe. Muziek had een ongekend krachtige uitwerking op het gemoed en dat maakte haar gevaarlijk:

De muziek is eene kunst, welke met uitsluiting de verbeelding prikkelt, zonder medewerking van het verstand. Zij ontleert den jongeling het denken: daar schuilt het gevaar. Zij zet de hersenen op stal en jakkert de zenuwen af.³¹

Het risico werd nog vergroot door de ongeken­de populariteit van de muziek. Iedereen was er vatbaar voor en het ontbreken van verstandelijke overwegingen maakte haar invloed des te funester. Kneppelhout betreurde dat menig student zijn zo belangrijke vormingsjaren grotendeels had verdaan met zinledige en van het rechte pad wegvoerende muziekbeoefening.

Daarmee sloot hij zich aan bij de strijd tegen de 'melomanie': de sinds de late achttiende eeuw algemeen gesignaleerde, fors groeiende belangstelling voor muziek in burgerkringen en de kwalijke effecten hiervan. De schrijvende gevolgen van muzikale overgave kwamen in Nederlandse tijdschriften regelmatig aan de orde. Een typisch voorbeeld is een tweedelige bijdrage in *Euphonia* over een zekere student, genaamd Theodoor.³² Deze werd, zo herinnerde de auteur zich, door muziek 'in den letterlijken zin *betooverd*'. Een bezoek aan een concert betekende Theodoors ondergang. Tijdens het openingsstuk, een symfonie van Beethoven, leefde hij al zo overmatig mee, dat hij geheel van slag raakte. Na het optreden van een virtuoze zangeres sloegen de stoppen volledig door. De auteur vond zijn vriend terug 'nog op dezelfde plaats staande, – het hoofd op de borst hangende, de armen bewegingsloos langs het lijf' en verzonken in een 'muzikalen, magnetischen slaap'. Toen hij probeerde Theodoor weer bij zijn positieven te brengen, wierp deze hem een blik toe 'niet ongelijk aan dien eens krankzinnigen'. Theodoor werd verliefd op de zangeres, door haar afgewezen, waarna hij zijn studie eraan gaf om als soldaat de dood te zoeken. Minder dramatisch, maar qua strekking identiek waren de regelmatig verschijnende

betogen tegen overmatig muziekgebruik. Nog in 1852 keerde een auteur zich tegen muziek omdat zij 'eene hartstogt [kon] worden, even zoo groot, even zoo nadeelig, als die voor den drank, het spel, enz.' en dat zou als vanzelf leiden tot 'verstoring van eigen geluk en gezondheid, en die van de rust, den vrede en de gezondheid der huisgezinnen'. De auteur schetste de gevaren van ongeremde muzikale overgave en concludeerde: 'De toonkunst nu is eene edele kunst; maar de beoefening derzelve *mag* en *moet* voor de dilettanten niet meer zijn, dan eene *matig* aangewende bron van *vermaak en uitspanning*'.³³

Omdat muziek dus een doos van Pandora kon zijn, sprak het vanzelf dat een verantwoordelijk opvoeder tegen haar gevaren waarschuwde. Vader Thorbecke schreef bijvoorbeeld aan zijn zoon, in antwoord op een van diens muzikale ontboezemingen, dat het maar goed was dat diens muzikale opvoeding beperkt was gebleven, want 'bij Uw gevoel had gij Uw daarin verdiept en zoud daardoor het spoor tot Uwe ware en hogere bestemming hebben verloren. Aan dit kunstgenot is voor den zelfbeoeffenaar eene wegslepende verleidende kracht verbonden en ik zelf gevoel nog in mijne jaaren en bij mijn g'isoleerde levenswijze daarvan de hevige aantrekkingskracht'.³⁴ Ook Alexander Ver Huell, die met Kneppelhout bevriend was en met hem in 1844 te Parijs enige concerten en operavorstellingen bijwoonde, werd in zijn studententijd door zijn moeder vermaand. Muziek was 'un amusement bien innocent [...] mais si entrainant quand un fois on en prend le gout, qu'il faut presque y mettre des bornes par une volonté ferme, afin que cela ne nous prenne trop de temps'.³⁵

Juist omdat de kracht van de muziek redeloos was, leidde zij vaak tot het verkeerde. Virtuozen waren voor Kneppelhout het toonbeeld daarvan. In plaats van integere uitvoeringen van hoogstaande muziekwerken gaven zij uitsluitend instrumentale kunstenmakerijen ten beste. Ook dit was weer een sentiment dat in Nederland (en daarbuiten) regelmatig te horen was. Beets kwam er in 'Een Concert' ook over te spreken. Het optreden van een hoornvirtuoos onderscheidde zich vooral daarin 'dat het geluid van zijn hoorn op alle geluiden geleek, die gewoonlijk uit andere instrumenten komen'.³⁶ Soms was het net een trompet, dan weer een fluit, een fagot of een hobo, maar zelden 'hetgeen hij waarlijk was, een klephoorn'. In het Leidse studentenmilieu van Beets en Kneppelhout werd een vergelijkbare mening geuit door de student Jan Molewater. Hij woonde een optreden bij van een viool- en een hoornsolist en dat beviel hem maar matig: 'Eigenlijk was de viool geene viool meer door al de flageolettonen, pizzicato's en diergelijke kunstjes meer, en de hoorn was geheel en al een ander instrument geworden'.³⁷ Tevens stoorde het hem 'dat de stukken meer gekozen waren om de kunstjes te vertoonen dan wel dat [men] die kunstgrepen gebruikte om op gepaste oogenblikken de compositie te releveren en de uitdrukking der muziek te versterken'.

Molewater had nog een bezwaar; hij had met beide solisten kennelijk enige malen samen gegeten en zich geërgerd aan hun 'onedele opvoeding en gebrek aan fijne kieschheid en gevoel'. Kneppelhout zou het roerend met hem eens zijn geweest. Ook hij noemde virtuozen 'afbrekers', met wie men maar beter niet kon omgaan. Hun speeltechnische gaven dankten ze doorgaans aan monomane studie tijdens hun jeugd, en het was meestal maar al te duidelijk dat die inzet ten koste van hun algemene opvoeding was gegaan. Ze bewezen met hun gedrag dat muziek 'buiten het verstand, ja, buiten het hart kan omgaan':

De meesten zijn weinig onderrigte mensen; zij lezen nooit; zij oordeelen verkeerd; zij zijn partijdig, smakeloos, flauw, onbeteekenend; velen [...] zien in hunne kunst niets hoogers dan eene broodwinning [...] en missen gewoonlijk den ernst, welke aan de natuur des waren kunstenaars eigen is: hun gedrag zou er de bewijzen van kunnen leveren.³⁸

Het was een bittere speling van het lot dat Kneppelhout in later jaren de waarheid, althans volgens hem, van deze woorden zou ondervinden. De hier geuite klachten klinken als een navrante profetie van de moeizame relatie die hij onderhield met de violist Jan de Graan, het wonderkind voor wie hij in de jaren 1864-1874 als mecenas zou optreden. In een brief aan diens vader uit 1865 betoogde Kneppelhout dat hij Jan tot 'intellectuele rijpheid' hoopte te brengen³⁹ – met de inhoudelijk-muzikale ontwikkeling bemoeide hij zich niet –, maar uit andere correspondentie blijkt duidelijk dat hij zich ook verantwoordelijk voelde voor Jans morele groei.⁴⁰

Aldus blijkt dat muzikale en ethische overwegingen bij Kneppelhout hand in hand gingen en ook hier geldt weer dat dat allerm minst ongebruikelijk was. Het was een verschijnsel dat in het negentiende-eeuwse Europa overal kan worden waargenomen en dat zich ook in de kring rond Kneppelhout laat traceren. Ook Hasebroek preees bijvoorbeeld in *Waarheid en dromen* de ethische kracht van goede muziek, door te wijzen op haar weldadige en zielsverheffende uitwerking op het gemoed, met name tijdens de godsdienstoefening.⁴¹

Kneppelhout en het Nederlandse concertleven

Met het optreden van virtuozen komt nog een ander aspect aan de orde in 'Sempre crescendo': het Nederlandse concertleven van weleer. De gebeurtenissen op het concert, het gepraat en gerook tijdens de muziek; het werd door Kneppelhout allemaal op de hak genomen.

Afgezien van de meer tumultueuze aspecten, zoals het met geweld verwijderen van een oproerige student, lijkt de gang van zaken adequaat weergegeven. Een vergelijking van de programmaopbouw met 'Het Concert' uit de *Camera obscura* laat verschillende parallellen zien. In beide gevallen viel de avond uiteen in twee

delen. Het eerste werd geopend met een symfonie, waarvan het laatste deel, losgemaakt van de voorgaande, pas aan het einde klonk. Daartussen werden verschillende solostukken uitgevoerd. Het tweede deel bestond eveneens grotendeels uit solovoordrachten, en eindigde, zoals Beets constateerde, 'zoals een deugdzzaam concert behoort te eindigen, met eene ouverture'.⁴² Beets' ironie ontnaemt makkelijk het zicht op de eigenlijk logische programmering. Beide delen van de avond werden afgesloten met een kort, meestal enerverend eindigend stuk (een ouverture of de 'losse' finale van een symfonie) waarin alle verzamelde krachten konden meespelen. Die afsluiting werd voorafgegaan door een gevarieerd aanbod solo-optredens, terwijl juist aan het begin van de avond, wanneer de concentratie nog niet onder vermoeidheid te lijden had gehad, het de meeste aandacht eisende, gedegen muziekstuk klonk, eveneens voor het complete apparaat van musici.

Het naar onze begrippen weinig piëteitvolle gedrag van het publiek was in studentenkringen niet ongebruikelijk, zoals blijkt uit vergelijkbare schetsen van muzikale soirees in studententijdschriften als *De gekortwiekte faam* en *Panathenaeum*.⁴³ Dat dit ook buiten het studentenmilieu een vaak voorkomende gang van zaken was, blijkt uit 'Een Concert', want Beets had zich daarvoor laten inspireren door de bijeenkomsten van de afdeling Haarlem der Maatschappij tot bevordering der toonkunst. Ook in tijdschriften en kranten werd regelmatig geklaagd over het luidruchtige en onoplettende publiek. Typerend is wat een lid van een muziekgezelschap in 1830 in een anonieme ingezonden brief te melden had over zijn medeleden. Hijzelf vond dat men een concert bezocht 'om muziek te hooren' en eiste daarom 'dat men stil en bedaard luistere'. Enkele medeleden dachten daar duidelijk anders over; zij gingen om mensen 'welke zij dagelijks niet zien, derzelver houding, kleeding, kapsels enz. enz. op te nemen, om daarover dan, zelfs gedurende de fraaiste muziek, met hunne kennissen zoo luid te kakelen, dat de personen welke het voorwerp hunner beschouwing en gesprekken uitmaken, hunne dikwerf zeer ongepaste aanmerkingen zo goed kunnen verstaan, als diegenen tot welke gesproken wordt'.⁴⁴

De weinig respectvolle houding van het publiek en de naar hedendaagse maatstaven ongebruikelijk aandoende programmering waren echter een logisch gevolg van het karakter van dergelijke concerten: het waren in principe genootschappelijke, gedeeltelijk besloten bijeenkomsten, en als zodanig een wat uitgebreidere versie van de huiselijke musiceercultuur. Ze laten zich het best vergelijken met bijeenkomsten van literaire genootschappen, waar gezellig samenzijn ook vaak even belangrijk was als literair genot. Zelfs in de programmering zijn er verwantschappen. Bij literaire genootschappen stond zelden de voordracht van één groot werk centraal; het programma werd samengesteld uit verschillende kleine bijdragen. Er is nog een saillante overeenkomst. Bij zowel Kneppelhout

als Beets wordt een deel van de avond gevuld met de inbreng van de leden. Bij Kneppelhout is het de 'Student-Toonkunstenaar van Vliezen', bij Beets is het Henriëtte Kegge die een solo speelt. Net zoals literaire soirees werden gevuld met de inbreng van de leden, zo werd ook hier plaats ingeruimd voor wat de eigen achterban aan muzikale vaardigheden te bieden had. Juist die publieke inbreng, waaronder ook het meespelen van amateurs in het orkest valt, onderscheidt het toenmalige concert van het latere, geprofessionaliseerde type met zijn strenge onderscheid tussen spelers en luisteraars. De daarvoor in de negentiende eeuw ontwikkelde etiquette van het in stilte luisteren was niet alleen ingegeven door respect voor de artistieke waarde van muziek, maar ook door het besef dat deze concerten plaatsvonden in de openbare ruimte, waar andere regels golden dan in de besloten genootschappelijke bijeenkomsten.

Tot besluit

Kneppelhout lijkt zich in 'Sempre crescendo' in een geïsoleerde positie te manoeuvreren. Hij is tegen het grote publiek, omdat het muziek niet serieus neemt, alleen de mode naloopt en gladde virtuozen hoger acht dan diepzinnige componisten. Tegelijkertijd doen de musici het ook niet goed: zij beschouwen muziek slechts als broodwinning en zijn door hun gebrek aan opvoeding blind voor haar hogere waarde.

Dergelijke standpunten werden gedeeld door bijna alle prominente Nederlandse muzikale dilettanten uit de negentiende eeuw. Ook bij het Koninklijk Instituut weerklonken klachten over zowel publiek als musici. Heije zou in de jaren dat hij actief was bij Toonkunst evenmin beide groepen sparen, maar koos bij voorkeur wel voor een opbouwende toon. Aanmerkelijk gepeperder klonken de verwijten die in de *Spectator van tooneel, concerten en tentoonstellingen* werden geuit door de gebroeders Jozef en Lambert Alberdingk Thijm. Regelmatig berispten zij de goedkope smaak van het grote publiek, terwijl musici er van langs kregen omdat zij zich veel te zelfvoldaan opstelden en weigerden gehoor te geven aan de wijze raadgevingen van de beteren onder de dilettanten – de gebroeders Thijm vonden natuurlijk dat zij die verstandige liefhebbers waren. Zelfs bij de veel mildere Hasebroek waren dergelijke sentimenten aanwezig. Waar hijzelf oprecht van alle muziek genoot, daar bleven musici steken in hun rigide, volgens Hasebroek door irrelevante principes bepaalde oordeel.

En zo zijn we weer terug bij het uitgangspunt: Kneppelhout als muzikale dilettant met in zeer kritische opinies vervatte goede bedoelingen. Na de rondgang langs verschillende denkbeelden over de (soms gevaarlijke) kracht van muziek en langs de eigenaardigheden van het concertleven van weleer wordt vooral één ding duidelijk: het muzikale wereldbeeld van Kneppelhout was dat

van de bevlogen dilettant die zich inzet voor een juiste omgang met de esthetische en ethische kanten van muziek. En in het negentiende-eeuwse Nederland was die dilettant een bekende verschijning.

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

Noten

- ¹ Jonathan (pseudoniem van J. Hasebroek), *Waarheid en dromen* (Haarlem ²1840) 81-82.
- ² Hildebrand (pseudoniem van N. Beets) (W. van den Berg et alii eds.), *Camera obscura* (Amsterdam 1998) 201-202.
- ³ Klikspaan (pseudoniem van J. Kneppelhout) (eds. A. Kets, M. Lenders, O. Praamstra), *Studentenschetsen* (Den Haag 2002) I, 446. Kneppelhout verwijst hier naar de concerten die de Russisch-Franse muzikliefhebber Anatole Demidoff bij zich thuis organiseerde; zie Klikspaan, *op. cit.* II, 415.
- ⁴ J. Bervoets (ed.), *De briefwisseling van de student Alexander Ver Huell 1840-1849* (Westervoort 1997) 101-103. Zie ook Klikspaan, *op. cit.* II, 398.
- ⁵ In zijn 'Ophelderingen' maakte Kneppelhout gewag van Fétis' *Curiosités historiques de la musique* (Klikspaan, *op. cit.* I, 601). Hoewel dat de eerste regel is van de titel, is dit boek bekend geworden onder de genoemde subtitel, *La musique* etc.
- ⁶ J. van Gessel, "Eene welkome verschijning": Muziektijdschriften in Nederland 1818-1848', *De Negentiende Eeuw* 25 (2001) 194-211.
- ⁷ Willem Nicolai aan Jan Boers, 21 maart 1874 (Nederlands Muziekinstituut, archief Boers (nr. 22) nr. 114).
- ⁸ J. van Gessel, "Om de kunst te ondersteunen en den smaak te zuiveren en te verfijnen". Het Koninklijk Instituut en de muziek (1808-1851)', *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 49 (1999) 69-97.
- ⁹ J. van Gessel, *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot bevordering der toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muzikleven* (dissertatie Utrecht, 2001) 59-65.
- ¹⁰ E.T.A. Hoffmann (F. Schnapp ed.), *Schriften zur Musik, Nachlese* (München 1963) 34-53.
- ¹¹ *De Nederlandsche Mercurius* 1828/1829, 238-239. Overigens waren Hoffmanns ideeën ook al uitgebreid aan bod gekomen in *Amphion* (1818-1822).
- ¹² N. Beets (P. van Zonneveld ed.), *Het dagboek van de student Nicolaas Beets 1833-1836* (Den Haag 1983) 92.
- ¹³ J. de Waal, 'Briefwisseling van Aernout Drost met Potgieter en Heye', *Tijdschrift voor Nederlandse taal- en letterkunde* 37 (1918) 87 (Heije aan Drost, 15 oktober 1832).
- ¹⁴ Janus Petrinus [pseudoniem van J. Heije], 'Het karakter der toonkunst in de XIX eeuw', *De vriend des vaderlands* 8 (1834) 214-223.
- ¹⁵ Klikspaan, *op. cit.* I, 444.
- ¹⁶ J. Kneppelhout, *Fransche mengelschriften; Geschriften IX* (Leiden 1863) 1-25.
- ¹⁷ Zie hierover ook P. Gay, *The naked heart; The bourgeois experience, Victoria to Freud IV* (Londen & New York 1995) 11-35. De door Kneppelhout van Hasebroek overgenomen typering stamt uit diens gedicht 'Weemoed' (1835) (Klikspaan, *Studentenschetsen* II, 406). Kneppelhout had deze typering ook al overgenomen in een recensie uit 1835 (*Bijdragen tot boeken- en mensenkennis* 1835/I, 368-376).
- ¹⁸ Klikspaan, *op. cit.* II, 409.
- ¹⁹ Rijks Archief Noord-Holland, archief 175, nr. 144/354, 264.
- ²⁰ *Vaderlandsche letteroefeningen* 1825/II, 560; 1835/II, 81-95; *De Nederlandsche Mercurius* 1828/1829, 157-159.
- ²¹ Fétis, *op. cit.*, 105-106.
- ²² P. Tenhaef, "Musica dell'altro mondo" – Entwicklungen und Funktionen des Palestrina-Mythos' in: N. Schüller (red.), *Zu Problemen der 'Heroen'- und der 'Genie'-Musikgeschichtsschreibung* (Hamburg 1998) 95-111.
- ²³ C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber 1989) 7-13.
- ²⁴ Hildebrand, *op. cit.*, 202.

- 25 Voor een complete uiteenzetting: M. Waller, *Chladni figures: A study in symmetry* (Londen 1961).
- 26 *Algemeene konst- en letterbode* 1807/I, 54, 82.
- 27 'Over de klankfiguren', *Nederlandsch magazijn, ter verspreiding van algemeene en nuttige kundigheden* 1840, 130-133.
- 28 Klikspaan, *op. cit.* I, 454.
- 29 I. Kant (W. Weischedel ed.), *Kritik der Urteilstkraft; Werke* IX-X (Wiesbaden 1957) 310-311.
- 30 *Ibidem*, 431-432.
- 31 Klikspaan, *op. cit.* I, 454.
- 32 'Sincerus', 'Herinneringen uit mijnen akademietijd', *Euphonia* 14 (1827) 414-419, 425-438.
- 33 'De beoefening der toonkunst', *Keur van mengelingen: nuttige en aangename lectuur voor den beschaafden stand* 1852, 37-42.
- 34 J. Brandt-Van der Veen (ed.), *Het Thorbecke-archief 1798-1872; Tweede deel 1820-1825* (Groningen 1962) 93 (Frederik Thorbecke aan zijn zoon, 11-16 oktober 1821).
- 35 Bervoets, *op. cit.*, 51 (Louise Ver Huell aan haar zoon Alexander, 17 november 1840).
- 36 Hildebrand, *op. cit.*, 203.
- 37 J. Molewater (H. Eijssens ed.), 'Hoe zal het met mij afloopen'. *Het studentendagboek 1833-1835 van Jan Bastiaan Molewater* (Hilversum 1999) 57.
- 38 Klikspaan, *op. cit.*, 456.
- 39 J. Kneppelhout (M. Stapert-Eggen ed.), *Een beroemde knaap* (Den Haag 1981) 27.
- 40 *Ibidem*, 31-43.
- 41 Jonathan, *op. cit.*, 96-99.
- 42 Hildebrand, *Camera obscura*, 225.
- 43 'Het studenten-concert', *De gekortwiekte faam: Utrechtsch akademieblad* 1825, nr. 6, 88-93; 'Soirées musicales', *Panathenaeum: maandwerk voor studenten door studenten* 1842/1843, 65-70, 89-106.
- 44 *Algemeen nieuws- en advertentieblad* 1830, nr. 24 (24 maart 1830).