

J.J.L. ten Kates 'Duitsche Zwaan'

Mozart in Nederland

Voor Wim en Jan-Willem

Prelude

In 1991 werd wereldwijd de tweehonderdste verjaardag van Mozarts overlijden herdacht, zo ook in de Lage Landen. Dat de piepjonge Mozart tijdens zijn concertreizen ooit onze contreien had aangedaan, werd toen onder meer door het Mercatorfonds in herinnering gebracht met de publicatie van het luxueus uitgevoerde *Mozart in België*.¹ De studio Willy Vandersteen vond eveneens inspiratie in de concertreizen van het wonderkind en voerde in de Suske en Wiske-serie een jeugdige Mozart op die in het album *Het wondere Wolfje* na allerlei avonturen een recital ten beste geeft in Brussel voor prins Karel Alexander van Lotharingen, een broer van keizer Frans I. Uitgeverij Manteau bundelde dan weer een aantal Mozartverhalen van onder meer Jef Geeraerts, Hubert Lampo en Clem Schouwenaars.² De Belgische post deed mee in het feestgedruis en bracht een Mozartzegel van royale afmetingen in omloop; Nederland hield het dat jaar bij een Schubertzegel.

Het tijdschrift *Bzzlletin* gaf een speciaal themanummer uit waarin onder andere aandacht werd besteed aan de figuur en het werk van Mozart in de (moderne) Nederlandse letterkunde. In een van de bijdragen traceert Jaap Harskamp heel specifiek de aanwezigheid van Mozart in de poëzie. Het artikel kreeg als betekenisvolle titel mee 'Muziek die het donker hart doet jubelen'.³ Harskamp laat zien hoe in de dichtkunst Mozarts muziek telkens weer wordt opgevoerd als de incarnatie van de vreugdevolle verrukking. Na een korte historiek van het muzikgedicht als genre deelt Harskamp mee: 'In de Nederlandse poëzie van de negentiende eeuw zijn mij geen Mozart-gedichten bekend. Het vroegste voorbeeld dat ik ken, is van de hand van Johan Andreas dèr Mouw (1919/1920)' (p. 12).

Ongeveer gelijktijdig met Harskamp publiceerde Rudolf van de Perre zijn

overzichtsartikel 'Mozart in de Nederlandse poëzie' in de *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*.⁴ Ook deze auteur maakt melding van 'het oudste mij bekende Mozartgedicht' in het Nederlands. In dit geval gaat het echter niet om Dèr Mouws sonnet, maar om een werk van maar liefst een halve eeuw vroeger, waardoor we volop in de negentiende eeuw terechtkomen. Het gedicht in kwestie is een acrostichon dat een zekere 'Cousine' liet verschijnen in het *Aurora*-jaarboek voor 1865.⁵ Dit is de eerste strofe:

Welk een wonderlijk vermogen,
Onbegrepen scheppingskracht,
Leeft en bruist er in uw werken,
Flonkerend licht in duistren nacht!
Godlijk is de kracht dier toonen,
Alveroorvend op heur baan,
Neemt ze ons op beter wereld,
Grijpt ze in 't diepst der ziel ons aan.

Toch bestaat er een interessant Nederlandstalig Mozartgedicht dat nóg ouder is. Het is getiteld 'Aan Mozart', telt zeven strofes van elk tien regels, en werd – zo vermeldt het onderschrift – gecomponeerd in 1852. Dit (voorlopig?) oudste Mozartgedicht in onze letterkunde is het werk van een van de populairste dichters van zijn tijd: Jan Jacob Lodewijk ten Kate (1819-1889).⁶

Ik heb Ten Kates gedicht interessant genoemd en dat is het om tweeërlei reden. Ten eerste wijkt het beeld dat erin van Mozart wordt geschetst in meer dan één opzicht af van de traditionele visie op deze componist. Mozart gold in zijn tijd als een moeilijke en vooruitstrevende componist, maar na zijn dood, en nadat men met Beethoven het tijdperk van de romantiek had laten inluiden, werden zijn composities al snel beschouwd als de belichaming van de klassieke (classicistische) gratie.⁷ Pas in de twintigste eeuw is men enigszins gevoelig geworden voor het 'demonische' aspect ervan.⁸ Ten Kates werkstuk getuigt echter van een acute gevoeligheid voor het 'duistere' aspect in deze muziek. De paradijselijke Mozart wordt er immers geplaatst naast een volmaakt chthonisch equivalent. In zijn huldezang heeft de dominee-dichter overigens wel zijn toevlucht moeten nemen tot enig kunst- en vliegwerk om deze twee facetten met elkaar te verzoenen.

Evengoed modern te noemen – en dit is de tweede reden waarom Ten Kates gedicht een aandachtige lectuur verdient – is de houding van Ten Kate tegenover de kunst in het algemeen, of liever nog: de Schoonheid. Deze houding komt vooral tot uitdrukking aan het slot en geldt in feite als de werkelijke 'boodschap' van het gedicht. Met name in de laatste strofe zijn woordelijke

overeenkomsten te vinden met de formulering van een aantal poëtologische opvattingen die pas dertig jaar later gemeengoed zouden worden. Eens te meer laat Ten Kate zich van zijn meest verrassende zijde zien.⁹ Deze beide elementen zal ik in de rest van dit artikel uitwerken. Terzelfdertijd zal ik ook enige aspecten belichten van de negentiende-eeuwse receptie van Mozarts oeuvre met aandacht voor de plaats ervan in de Nederlandse letterkunde uit die tijd.

Godsgeschenk

Over Mozart heeft menigeen in de loop der jaren een lofdicht geschreven. Het vroegste poëtische eerbetoon staat op naam van een zekere Puffendorf en dateert uit 1762. De componist moest toen nog zeven worden. Het zesregelige gedicht spreekt de hoop uit dat het frêle lichaam nog lange tijd in staat zal blijven aan deze superieure ziel een 'onderkomen' te bieden.¹⁰ Die hoop bleek ijdel: Mozart stierf te Wenen in zijn vijfendertigste levensjaar, waarschijnlijk ten gevolge van een nieraandoening of acuut gewrichtsreuma.

Ten Kates gedicht werd geschreven ruim zestig jaar na het overlijden van de componist. Niet de gewone lezer, maar Mozart zelf is degene voor wie het poëem bestemd is: de dichter richt zich immers over de grenzen van de dood heen naar hem die hij zo meteen in het tweede vers de 'Verkoren Zanger van zijn hart' zal noemen. Na de titel 'Aan Mozart' laat de dominee-dichter als motto een beroemde uitspraak van Luther volgen, die ik hier in haar geheel overneem:

Die Musica ist eine Gabe und Geschenk Gottes, nicht ein Menschen-Geschenk. So vertreibt sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich. Man vergesse dabei alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffart und anderer Laster. Ich gebe nach der Theologia der Musica den nächsten Platz und höchste Ehre.

Ten Kate ontkracht daarmee meteen alle mogelijke kritiek: het beluisteren van (Mozarts) muziek is geen wufte bezigheid maar een eerbetoon aan God. Niet toevallig liet Ten Kate het jaar daarop de bundel *Luthers harp* (1853) verschijnen waarin volgens de ondertitel een aantal liederen van Luther in het Nederlands werd nagezongen.¹¹ Ook met zijn psalmberijmingen heeft Ten Kate ertoe bijgedragen om muziek en zang te verheffen tot onverdachte uitingen van godsvrucht. De goddelijke status van de muziek lijkt in Ten Kates lofdicht op Mozart zelfs enigmatische over te gaan op die van de musicus: het vers laat er geen twijfel over bestaan dat Mozart in een geprivilegieerde relatie tot de Allerhoogste stond. Tot zulk een visie gaf zijn naam gemakkelijk aanleiding. Werd de zoon van Leopold Mozart en Maria Anna Pertl immers niet Joannes Chrysostomus Wolfgangus *Theophilus* gedoopt, later (vanaf 1777) door Mozart zelf



Afb. 1. Gravure naar een minder bekend portret van Mozart op tienjarige leeftijd, geschilderd door Van (der) Smissen. Deze afbeelding werd opgenomen als frontispice in D.F. Scheurleers Mozart's verblijf in Nederland (1883). Part. coll.

tot Wolfgang Amadè omgevormd?¹² Zo lijkt het gedicht eveneens te suggereren dat we ook de componist Mozart als een godsgeschenk moeten zien.

Toen Mozart als knaap zijn publiek in de Lage Landen verbouwereerd deed staan met zijn talenten (afb. 1), werd al aan het fenomeen gerefereerd als een godswonder. Op 26 februari 1766 gaven *il maestrino* en zijn zus Nannerl een recital in Amsterdam, volop in de vastentijd die dat jaar liep van 12 februari tot 30 maart. Dat is niet zo evident omdat tijdens deze periode het openbare uitgaansleven aanzienlijk gereduceerd werd. De Mozarts kregen echter dispensatie. Vader Leopold geeft daarvoor de volgende reden op:

Wiewohl bey unserer Anwesenheit in Amsterdam wegen der Fastenzeit alle öffentlichen Vergnügungen streng verboten waren, wurde es uns doch erlaubt, zwey Concerte zu geben, und zwar, wie die fromme und besonnene Resolution lautete, weil die Verbreitung der Wundergaben meiner Kinder zu Gottes Preis diene. Auch wurde Nichts als Wolfgangs eigene Instrumental-Musik gegeben.¹³

Ten Kate deelde dezelfde mening over Mozarts talenten: deze waren een manifestatie van en een eerbetoon aan God. Misschien poogde de irenische dominee-dichter met behulp van het motto de muziek van de katholieke Mozart ook acceptabel te maken voor de niet-katholieke Nederlander. Dat de religieuze strekking van Mozarts muziek inderdaad een heikel punt kon zijn, bewijst de opvoering van het *Requiem* in de Grote Kerk in Den Haag als onderdeel van het eerste muziekfeest van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst in oktober 1834. In het programmaboekje kreeg de (katholieke) dodenmis toen de verhuullend aanduiding van *Hymne* mee.¹⁴ Voor Abraham Capadose was zulks onvoldoende en prompt reageerde deze strijd bare dominee met het pamflet *De ontheiliging van het Huis Gods*. Deze publicatie werd op haar beurt gevolgd door *Een klaaglied* van 'een diep bedroefd Christen', waarachter zich de liberaal, anti-papist en vrijmetselaar E.W. van Dam van Isselt verschool, de toekomstige voorzitter van de Tweede Kamer in de periode 1842-1843.

Zoals eerder vermeld is Ten Kates gedicht opgebouwd uit zeven strofes van elk tien regels. Blijkbaar vond de dichter dat in een lofzang op de begenadigde componist enige rijmtechnische virtuositeit niet mocht ontbreken. Zo bestaat elke strofe steeds weer uit vier regels met een gekruist rijm (ABAB), gevolgd door een rijmpaar (CC) en afgesloten door vier regels met een omarmend rijm (DEED). Een grotere variatie is in een dergelijk bestek nauwelijks denkbaar. Daarbij werd er gezorgd voor een strikte regelmaat in de openvolging van slepende en staande rijmen: A, C en E zijn vrouwelijk; B en D mannelijk. Inhoudelijk begint het gedicht op een merkwaardige manier. Ten Kate legt immers het accent op het visuele en niet op het auditieve aspect zoals we zouden verwachten. Hij betreurt het namelijk dat hij de componist niet kan aanschouwen

of aan zijn 'blikken [kan] hangen' (v. 1). Slechts de naam en de gezangen zijn alles wat ons rest. Bovendien vermogen deze gezangen niet ons de *mens* Mozart te laten zien. De dichter verzucht: 'Gij zijt gesluierd in uw tonen' (v. 6). Ten Kate ziet het muziekwerk dus als een belemmering voor diegenen die de componist zelf trachten te doorgronden. Het romantische idee (of zo men wil, *personal heresy*) dat kunstenaar en kunstwerk volledig samenvallen, is hier afwezig. Vooral in de context van Mozarts werk is dit geenszins een excentrieke visie. Van de wijdverbreide opvatting dat Mozart in zijn muziek niet de expressie zag van persoonlijke gevoelens kunnen we in de moderne literatuur nog vele voorbeelden vinden.¹⁵

Zijn de openingsregels van het gedicht nogal vreemd, dan is ook het einde van de eerste strofe ongewoon: 'Zóo kweelt de snaar, in 't hout verborgen, / Zóo speelt de bode van den morgen / Onzichtbaar boven 't zwerk zijn lied!' (vv. 8-10). Zó modern was Ten Kate nu ook weer niet, dus we kunnen aannemen dat 'speelt' en 'kweelt' hier abusievelijk van plaats verwisseld werden. Met die onzichtbare 'bode van den morgen' zal de leeuwerik bedoeld zijn. Vijf jaar later (1857) werd die door Guido Gezelle op een soortgelijke manier beschreven: de leeuwerik is een 'lieve zangster' die

hooger dan mijn ooge draagt,
dàár, in d'hemelblauwe bogen,
dàár aan God uw klachte klaagt;
dàár waar gij den dag ziet breken,
wandlende op de wolkenbaan
(Aan de leeuwerke in de lucht', vv. 6-10)¹⁶

De 'snaar, in 't hout verborgen' zal dan weer verwijzen naar de piano(forte), het instrument waarmee Mozart het vaakst geassocieerd wordt. Musicologisch blijft het gedicht overigens volkomen aan de oppervlakte: nergens wordt er op een bepaalde compositie gealludeerd of laten de regels ons toe een specifiek muziekstuk te identificeren (behalve heel misschien in de zesde strofe zoals we zullen zien). Aldus is het helaas onmogelijk uit te maken waar Ten Kates muzikale voorkeuren nu precies lagen.

De tweede strofe werkt de traditionele gedachte van de goddelijke en naïef onschuldige Mozart uit. Voor de dichter klinkt deze muziek immers 'Na 't kinderlijk gebed het teerst' (v. 12). Dit accent op het kinderlijke vinden we niet alleen veelvuldig terug in allerlei biografieën maar evengoed in latere Mozartgedichten.¹⁷ Bouma noemt Mozarts muziek 'Zo vanzelfsprekend / als een kind, / een kind zojuist / ontsprongen aan het licht, / komt binnenlopen' ('Onweertstaanbaar', vv. 1-5, p. 10). Ten Kate maakt in deze context niettemin gebruik van een gewaagde beeldspraak, vooral als we zijn professionele achtergrond als

dominee in gedachte houden. Hij roept Mozart rechtstreeks aan: 'Gij! reeds als kind geboren koning' (v. 13). Wie denkt bij zulke woorden niet automatisch aan de geboorte van Christus? Ik citeer uit Matth. 2:1-2: 'Toen nu Jezus geboren was te Bethlehem, gelegen in Judea, in de dagen van den koning Herodes, ziet, enige wijzen van het Oosten zijn te Jeruzalem aangekomen. Zeggende: Waar is *de geboren Koning* der Joden? want wij hebben gezien Zijn ster in het Oosten, en zijn gekomen om Hem te aanbidden' [mijn *nadruk*, KS]. Isaïc da Costa zette in 1829 het een en ander op rijm in zijn *Kerst- en nieuwjaarsintreëzangen* ('Wat heerlijkheid straalde over Bethlehems velden!'):¹⁸

Naar Bethlehem Ephrata, de erflijke woning
van Boöz, en Jesse, en Davids geslacht!
aldáár is geboren de Herder, de Koning,
te Bethlem, in Juda de minste geacht!
Dáár zaagt gy het Kindeke[.]
(vv. 21-25, mijn *nadruk*, KS)

Met zijn uitspraak verleent Ten Kate Mozart zowaar de status van *het* Godskind zelve. Vandaar ook dat de componist slechts ten volle geapprecieerd kan worden na de sereniteit opgewekt door het gebed. Een dergelijk doorgevoerde deïficatie van de toondichter is geen unicum...¹⁹ In het geval van Ten Kate dient echter wel te worden opgemerkt dat het 'als kind geboren koning' onmiddellijk gekwalificeerd wordt door de toevoeging in de volgende regel: 'Die 't Rijk der Klanken hebt beheerscht' (v. 14). Het blijft niettemin een opmerkelijke uitspraak die voortbouwt op de gedachte uitgedrukt in het motto van Luther: de muziek is eigenlijk niet des mensen.

Jammerende demonen

Met de derde strofe komen we volop in de engelensteren terecht. Wat Mozart in zijn muziek vertolkt, is wat hij volgens de dichter van de 'jongsten Serafijn' (v. 32) heeft afgeluisterd 'in de hoogste heerlijkheid' (v. 31). Wordt hiermee opnieuw de bijzondere band geaccentueerd tussen Mozarts muziek en het divienne, tegelijk wordt de componist een belangrijke mate aan creativiteit ontegensprekend. Volgens Ten Kates zienswijze lag Mozarts talent niet zozeer in het componeren zelf als wel in het nauwgezette reproduceren van wat hij aan klanken opving.²⁰ Deze tegenstelling vervalt echter als we de romantische begrippen als inspiratie en de muze (al dan niet met hoofdletter) vereenzelvigen met de Serafijn (of God), zoals Ten Kate hier allicht doet. De romantische topos van de dichter als eolische harp die passief wacht tot zijn zielssnaren door een hogere macht worden beroerd, is in essentie een manifestatie van hetzelfde idee.

De lezer heeft nog maar net het beeld van de engelenkoren voor ogen gekregen als hij geconfronteerd wordt met een behoorlijk vreemde gedachtesprong waarbij Ten Kate plots teruggrijpt naar de antieke oudheid. De dichter heeft het over een 'onvervaarde' die een 'vuurvonk uit den hemel stal' (vv. 25, 27), Prometheus dus. Mozart overtreft hier echter zijn mythische voorganger door uit de hemel niets minder dan een echo te stelen 'Der Engelen triomf[er]geschal' (v. 30). In het vervolg zal Ten Kate onverschrokken bijbelse metaforen en verwijzingen blijven combineren met allusies op de Griekse en Latijnse mythologie. Het resultaat is een vreemde mengelmooie van christelijke en heidense elementen waarbij Prometheus' 'hemel' (v. 27) onmiddellijk naast het 'Hemelsche Eden' (v. 29) der engelen komt te staan. Het was nu net Ten Kates muzikale gevoeligheid die hem tot zulk een bijzondere werkwijze dwong. Dit blijkt vooral uit de volgende strofe.

Ten Kate kon zonder veel problemen Mozarts sprankelende muziek liëren aan de toekomstige zaligheden die ons wachten in het Paradijs. Maar wat te doen met het duistere aspect van Mozarts kunst? Ten Kate kon dit moeilijk 'diabolisch' noemen of zijn 'Verkoren Zanger' zou meteen van zijn voetstuk tuimelen. Muziek was bovendien, zo had het motto ons reeds op het hart gedrukt, 'eine Gabe und Geschenk Gottes' die zelfs in staat was 'den Teufel' te 'vertreiben'. Ten Kate vond een listige oplossing. Tegenover de Serafijnenmuziek plaatst de dichter de klaagzangen van de klassiek-heidense onderwereld. Het loont de moeite in dit verband de vierde strofe volledig aan te halen, niet voor niets de centrale in het gedicht:

Maar ook naar 't donker Rijk der Schimmen,
De sombre woningen des Schriks,
Hebt gij 't gewaagd om af te klimmen,
Voortstormende op de wilde Styx!
Gij liet d' ontroerden hellewachter
Weeklagend aan den ingang achter,
Door uw geduchten voet vertreên:
En 'k hoor de schrille jammertonen
Der overweldigde démonen
Door 't schreien uwer snaren heen!
(vv. 31-40)

Wie niet beter wist, zou meteen denken dat hier Orfeus voor ons staat, de Tracische lierzanger die zijn geliefde Euridyce uit het dodenrijk trachtte te verlossen nadat ze op hun bruiloftsfeest door een slang in het been was gebeten. Niet alleen de hellewachter Cerberus, ook de grimmige Hades wist Orfeus met zijn smachtende gezangen te ontroeren. Deze letterlijk 'demonische' karakte-

ristiek van Mozarts muziek vertoont gelijkenissen met een passage uit de beroemde novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* die Eduard Mörike vier jaar later zou publiceren (1856). Overheerst in deze novelle het beeld van een engelachtige Mozart die met zijn vrouw Constanze in een idyllische setting even pauzeert op doorreis naar Praag voor de première van *Don Giovanni*, aan het eind slaat de stemming helemaal om. Mozart speelt enkele passages uit de opera op piano waarvan de uitwerking op het publiek als volgt wordt beschreven:

Es folgte nun der ganze lange, entsetzenvolle Dialog, durch welchen auch der Nüchternste bis an die Grenze menschlichen Vorstellens, ja über sie hinaus gerissen wird, wo wir das Übersinnliche schauen und hören und innerhalb der eigenen Brust von einem Äußersten zum andern willenlos uns hin und her geschleudert fühlen.²¹

In de context van *Don Giovanni* is het overigens niet ongewoon om in Mozarts muziek *unheimliche* aspecten te onderkennen. In de opera is er wel degelijk sprake van de hel als de titelheld door de aarde wordt verzwolgen: 'Che strazio, ohimè, che smania! / Che inferno! che terror!' (tweede bedrijf, scène 15).²² Ondanks de verzekering in het motto dat muziek en de Boze niet samengaan, vinden we plots in de vijfde strofe van Ten Kates gedicht dan toch de aanduiding 'Hel' terug.²³ Wie nu mocht menen dat daarmee rond de figuur van Mozart een solferlucht komt te hangen, heeft het bij het verkeerde eind. Ten Kate gebruikt het woord immers puur in overdrachtelijke zin: 'Den Hemel en de Hel van 't harte / Doorzocht ge!' (vv. 41-42). Van de duivel noch steeds geen spoor.

Mozart was niet alleen een begenadigd componist maar ook een scherpzinnig waarnemer van de menselijke natuur met haar sterktes en zwakheden. Dit toont ons de zesde strofe: 'Ge ontdekt de heimelijke wonde, / Die op des Harten bodem bloedt, / De macht des kwaads, 't bedrog der zonde' (vv. 50-52). Ik ga er maar van uit dat Ten Kate met deze verzen niet verwijst naar een of andere episode uit het leven van de componist maar naar diens dramatische oeuvre. Dan krijgen we voorwaar tot zijn uiterste essentie teruggebracht de plot van twee van Mozarts Da Ponte-opera's (zo genoemd naar de librettist), te weten *Le Nozze di Figaro* en *Così fan tutte*. Een 'heimelijke wonde', 'bloedt', de 'macht des kwaads', 'bedrog' en 'zonde': welk een contrast met de uitspraak van bijvoorbeeld Lodewijk van Deyssel vele decennia later die, in verband met een opvoering van *Le Nozze di Figaro* in de Wagner-Vereeniging, opmerkte: 'Niets is verder van deze muziek dan felle, zware uitdrukking en aandrang. Het is het speelsche, luchtige, gefluisterde leven.'²⁴ Voor hem dus geen schreiende snaren of schrille jammertonen, de schrijnende klacht van gravin Almaviva om de echtelijke ontrouw van haar man ten spijt.

Van Deyssel mag dan wel occasioneel een Mozartopera hebben meegepikt,

D O N J U A N,
 OF DE
 STEENEN GAST;
 Z A N G S P E L.
 NAAR HET HOOGDUITSCH
 VRY GEVOLGD,
 DOOR
 HENDRIK OGELWIGHT, JUNIOR.
 MUZYK VAN
 M O Z A R T.



Te A M S T E L D A M, by
 A B R A H A M M A R S. 1804.
Met Privilegia.

Afb. 2. Titelpagina met vignet van de Nederlandse vertaling van Don Giovanni, door Hendrik Ogelwricht Jr. vervaardigd na het horen van Mozarts 'voortreffelijke muziek'. Part. coll.

maar hoe was de situatie pakweg een eeuw vroeger? Was men in de Lage Landen tijdens de eerste helft van de negentiende eeuw wel vertrouwd met Mozarts dramatische werk? Tegen 1852, het jaar waarin Ten Kate zijn gedicht voltooide, had men in de Zuidelijke provincies in elk geval reeds kennis kunnen maken met *Die Entführung aus dem Serail* (Brussel 1829), *Le Nozze di Figaro* (Gent 1822, Brussel 1823, Luik 1824, Antwerpen 1828), *Don Giovanni* (Brussel 1807, Antwerpen 1808, Gent 1817, Luik 1839) en *Die Zauberflöte* (Brussel 1829, Luik 1838, Gent 1844).²⁵ Niet kwaad, maar het Noorden deed nog beter. Met name Amsterdam speelde een onmiskenbare voorttrekkersrol: *Le Nozze di Figaro* (1794, in het Duits), *Don Giovanni* (1793, in het Duits) en *Così fan tutte* (1791) beleefden er alle hun Nederlandse première. Bovendien kon de Nederlandse melomaan in 1797 al naar een encensering van *De schaaking uit het Serail* (vertaling door Gerrit Brender à Brandis, algemeen secretaris van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen) en twee jaar later naar die van *De tooverfluit*. Naar *De tooverfluit* ging men wel uitsluitend voor de muziek, want de Nederlandse tekst van Jan Coenraad Meyer vond men execrabel, hetgeen overigens niet verhinderde dat de vertaling een herdruk beleefde in 1802 en 1806.²⁶ In 1804 verscheen ook een vertaling van het libretto van *Don Giovanni* door de Amsterdamse makelaar Hendrik Ogelwight Jr., *Don Juan of de steenen gast*, en dit ter aanmoediging van 'onze bekwame tooneelsten' (afb. 2).²⁷ In het voorwoord schroomt de vertaler niet Mozart de status van 'onsterfelyken' mee te geven.

Nederlandse Mozartianen van het eerste uur waren in Amsterdam overigens ruimschoots aan hun trekken gekomen. Daar was met name in de periode 1798-1802 aan de Hoogduitsche Opera verbonden ene Louise Lange, voor haar huwelijk bekend als Aloysia Weber, de oudere zus van Mozarts echtgenote Constanze. Mozart had indertijd speciaal voor haar enkele operarollen gecreëerd (o.a. die van Madame Herz in *Der Schauspieldirektor* en die van Donna Anna in *Don Giovanni*). Naast de vier opera's die in 'België' werden gespeeld en die ook in Amsterdam herhaaldelijk geprogrammeerd werden, beleefde 'Nederland' in 1820 de première van *La Clemenza di Tito*, bijgewoond door kroonprins Willem III. Toen in 1824 *Così fan tutte* op de affiche stond, bracht Nicolaas Wilhelm Schroeder Steinmetz daarover zijn *Vlugtige gedachten* in het licht.²⁸ Dit bondige overzicht laat zien dat Mozart geen onbekende was in de Lage Landen: er ontstond al vroeg een niet onbelangrijke Mozarttraditie die aan geïnteresseerden als Ten Kate voldoende mogelijkheden bood om zich vertrouwd te maken met het dramatische oeuvre van de componist.

Ware Schoonheid op de wijze van Tachtig

Misschien wel de merkwaardigste regels in het hele gedicht, en dit vooral in literair-historisch opzicht, komen voor aan het begin van de zevende (en laatste) strofe. De persoonlijke bewondering voor Mozart wordt er omgebogen tot een lofzang op de schoonheid in het algemeen:

De ware Schoonheid bloeit onsterflijk,
Verjongd met elke nieuwe jeugd:
Diens werk alleen is onverderflijk,
Wien Hare Aanschouwing heeft verheugd.
(vv. 61-64)

Ten Kate heeft het wel degelijk over de nimmer tanende Schoonheid mét hoofdletter. Hoe verleidelijk moet het hier zijn geweest om 'jeugd' te laten volgen door het rijmwoord 'deugd', maar daar heeft Ten Kate vanaf gezien. In de vorige strofe poneerde de dichter nog dat de grootsheid van Mozarts muziek lag in het 'Godsgeheilgd zielsverlangen' (v. 56) waartoe ze vertolker en luisteraar inspireert. De gedachte gaf Ten Kate nog een laatste combinatie van bijbelse en heidense beeldspraak in de pen waarbij het duistere aspect van de muziek eens te meer wordt gekoppeld aan een element uit de klassieke oudheid: 'Gij weet den Paradijsdroom leven, / Den Schrik zijn Gratiën te geven / En elken wan-klank zijn akkoord!' (vv. 58-60). Het demonische element wordt alsnog geësthetiseerd en – bijgevolg – onschadelijk gemaakt. Dat Ten Kate de 'Schrik' niettemin apart vermeldt, wijst erop dat hij deze duistere component als een wezenlijk kenmerk van Mozarts muziek beschouwt. Deze component doet voor hem geen afbreuk aan het feit dat Mozarts werken preluderen op de harmonie en heerlijkheid van het hiernamaals.

Het gedicht lijkt hiermee aan zijn natuurlijke eind gekomen, uitgalmend in een laatste 'akkoord!'. Maar dan volgen de regels die ik hierboven heb aangehaald. In wat een breuk lijkt met de vorige strofes wordt heel even het esthetische van het religieus-ethische losgekoppeld: het kunstwerk is eeuwig, niet om het moreel deugdelijke ervan, maar wel om de Schoonheid die blijkens het voorafgaande wel degelijk demonisch-duistere elementen kan bevatten. Deze gedachte, alsook de woorden waarmee ze is verwoord, klinken wel erg vertrouwd in de oren. Hieronder volgen zes overbekende regels waarvan ik een opmerkelijke overeenkomst met Ten Kates verzen heb gecursiveerd:

'Schoonheid, o gij, wier naam geheiligd zij,
Uw wil geschiede; kóme uw heerschappij;
Naast u aanbidde de aard geen andren god!

Wie eenmaal u *aanschouwt*, leefde genoeg:
Zoo hem de dood in dezen stond versloeg...
Wat nood? Hij heeft genoten 't hoogst genot!²⁹

Ten Kates strofe lijkt inderdaad niets minder dan het sextet te anticiperen van Jacques Perks 'blasfemische' 'Deine theos'-sonnet dat door Willem Kloos en de zijnen werd gepropageerd als het Tachtiger-credo bij uitstek. Meer dan een kwarteeuw voor Tachtig gebruikt Ten Kate de metaforiek en het vocabulaire van degenen die hem het vurigst zouden bestrijden.³⁰ De verabsolutering van de Schoonheid, waarvan de Tachtigers volgens hun eigen inzichten en die van latere generaties het alleenrecht leken te bezitten, was dus ook de dominee-dichter niet helemaal vreemd. Blijkbaar had Ten Kate een hele weg afgelegd sedert 1844, want toen had hij in zijn gedicht 'Kunst en geloof' nog onomwonden verklaard: 'Waan niet, dat er laafnis waasemt / uit den bloemenhof der Kunst, / IJdle geuren medegevend / aan den wind der menschengunst' (vv. 9-12).³¹ Het *omnia vanitas* van Prediker sluit hier nog de klassieke *ars longa*-gedachte uit. Voor wie zijn dorst naar het hogere wenste te slaken, had de dichter toen slechts een boodschap: 'Word een Christen! / dát-alleen is lafenis' (vv. 125-126). In de lofzang 'Aan Mozart' verruilt Ten Kate echter – heel even – huppelend het priesterkleed dat hem later door Cornelis Paradijs (Frederik van Eeden) in de bundel *Grassprietjes* (1885) werd toegedicht voor het gewaad van een apostel in de cultus der schoonheid.

Valt de naam van Ten Kate bij herhaling te lezen in de 'Literaire kroniek' van *De nieuwe gids* als voorbeeld van hoe het niet moet in de Nederlandse poëzie, dan is zulks met de naam van Mozart anders gesteld. Het herdenkingsjaar 1891 passeerde zonder dat Mozart ook maar werd vermeld in het tijdschrift van de toenmalige avant-garde. Weliswaar droeg de Nederlandse componist Alphons Diepenbrock occasioneel bij met een musicologische beschouwing, maar toch minder dan men van een 'Tweemaandelijksch Tijdschrift voor Letteren, Kunst en Wetenschap' – zoals de ondertitel van *De nieuwe gids* luidt – zou kunnen verwachten. Diepenbrock was een hartstochtelijk Wagneriaan en dat hebben de toenmalige lezers mogen ondervinden. Toch kijk je er wel van op als je in een brief van de vooraanstaande Nederlandse componist de volgende confidentie te lezen krijgt: 'Verleden week dirigeerde Mengelberg het Requiem van Mozart [...].³² Wat een echte, diepe, ware en onuitsprekelijk roerende muziek en wat een onvergelijkelijke schoonheid. Ik kende het sinds jaren maar had het nooit gehoord.' Deze brief dateert van 22 maart 1900; Diepenbrock was toen al zevenendertig jaar oud.³³

Het was wachten tot maart 1931, dus bijna tachtig jaar na Ten Kates dichtstuk, voor er een Mozartgedicht in *De nieuwe gids* werd afgedrukt.³⁴ Het is van

de hand van de Shelleyvertaler David Spanjaard en contrasteert qua inhoud fel met Ten Kates werkstuk:

Mozart

Gelijk een jonge god is hij gekomen,
ons te leeren lachend het leven dragen,
den weemoed stil en zonder smart'lijk klagen,
vertrouwd te maken ons met hemeldroomen.

Zoo werd hij mensch ons, schooner dan ooit zagen
oogen. Drenkend in melodieënstroomen
ons leed, heeft hij 't wereldsche zwaarte ontnomen,
tot weldaad makend ons zijn aardsche dagen.

Spillend voor ons zijn bloei ging jong hij henen,
verbloeid, verteerd. Rijker bleef d'aardē achter
dan zij te voren was, het leven zachter

te dragen, vreugde milder, lichter 't weenen
der lijdenden, godd'lijke lieflijkheid
voor immer over 't aardsche wee gespreid.

Met de frase 'godd'lijke lieflijkheid' uit de voorlaatste regel is het Mozartbeeld in dit sonnet volkomen getypeerd. Op impliciete wijze toont dit nog maar eens aan hoe ongewoon Ten Kates visie was. Enigszins merkwaardig in Spanjaards sonnet is de opening van het tweede kwatrijn, waarin we opnieuw een sterk religieuze beeldspraak aantreffen. Wordt reeds in de beginregel naar de componist verwezen als 'een jonge god', dan geeft de vijfde regel: 'Zoo werd hij mensch ons' (v. 5), ofwel *Et incarnatus est*.

Franse wildzang

Op zijn verheerlijking aan de Schoonheid, laat Ten Kate een sneer volgen bestemd voor de bedrivers van wat hij verwerpelijk 'Franse wildzang' noemt, zonder nadere details te geven: 'De Fransche wildzang ga voor de ooren / Van 't volgende geslacht verloren' (vv. 65-66). Daar moet het de lezer dan maar mee doen. Wie komen nu als 'bedrivers' in aanmerking? In 1852 kunnen dat geweest zijn François Boieldieu (1775-1834), die voor zijn opera's inspiratie putte uit de romans van Sir Walter Scott, Hector Berlioz (1803-1869) en Jacques Offenbach (1819-1880). Of doelde Ten Kate op Daniel Auber (1782-1871) wiens opera *La muette de Portici* (1828) tijdens opvoeringen in Brussel in 1830 mede de vonk was die de Belgische opstand tegen Willem I deed ontbranden?³⁵ Of had Ten Kate misschien Giacomo Meyerbeer op het oog die geboren

werd in Mozarts stervensjaar (1791)? Weliswaar Duitser, vestigde hij zich in 1826 te Parijs waar hij Franse opera's schreef die ondanks hun populariteit niet alle critici evenzeer konden bekoren. De opera *Les Huguenots* uit 1836, algemeen beschouwd als zijn meest geslaagde compositie, wekte bijvoorbeeld heel wat wrevel op omdat Meyerbeer in de ouverture het koraal 'Ein feste Burg' van Luther verwerkte. Bovendien komt de melodie als leidmotief verschillende malen terug in de rest van de opera. Rechtgeaarde protestanten vonden dergelijke frivoliteit moeilijk verteerbaar.

Hoewel het opnieuw de recensenten waren die menig voorbehoud maakten, werd de première in 1848 van Meyerbeers opera *Le prophète* een eclatant succes. Dit heeft zijn sporen nagelaten in de Nederlandstalige literatuur. De Oost-Vlaamse geneesheer-literator Hippoliet Jan van Peene (1811-1864) liet één jaar voor Ten Kates 'Aan Mozart' met enige schalkse humor zijn *De profeet* verschijnen. Volgens de ondertitel gaat het hier om een *groot kluchtig zangspel in 5 bedrijven en 8 tafereelen, Woorden van geen Scribe, zonder muzyk van Meyerbeer* (Scribe was onder meer ook nog de librettist van de eerder genoemde Boieldieu en Auber), wat wijst op een zekere populariteit, of in elk geval bekendheid, van Meyerbeers werken in het jonge, onafhankelijke België. Vele jaren later, en wel op 30 november 1899 liet Karel van de Woestijne niet na zijn Antwerpse vriend Lode Ontrop te attenderen op een nakende opvoering van *Les Huguenots* in het Grand Théâtre te Gent, georganiseerd door de lokale 'Société française de bien-faisance'.³⁶ En letterkundig Nederland? Als Frans van Doorning in Marcellus Emants' bekende naturalistische novelle 'Fanny' (1879) gevraagd wordt piano te spelen, dan zet hij in met een paar melodieën van diezelfde Meyerbeer: 'Regelrecht uit Parijs komend zweefde hem natuurlijk de Fransche muziek voor het oogeblik het duidelijkst voor. De eerste thema's die hij aangaf, waren alle aan Meijerbeer ontleend.'³⁷

Uit Chris van Engelpers artikel over de negentiende-eeuwse opera in Nederland blijkt dat men in de Lage Landen heus niet naar Parijs hoefde te trekken als men kennis wenste te nemen van het Franse repertoire. In de periode 1841-1852, dus de tijd waarin Ten Kate 'Aan Mozart' heeft gedicht, werden in de Koninklijke Schouwburg in Den Haag de Franse 'grand opéra' en de 'opéra-comique' met veel succes opgevoerd. Het Amsterdamse 'Collège dramatique et lyrique' bracht tot 1853 in het Théâtre Français menig Franse opera op de planken. In de hoofdstad bleef de Duitse opera niettemin de voorkeur genieten.³⁸

Met zijn geringe waardering voor de moderne Franse opera stond de domineedichter geenszins alleen. In het tijdschrift *Amphion* (1818-1822), opgericht en voor een groot deel volgeschreven door de reeds eerder genoemde N.W. Schroeder Steinmetz, was de Franse muziek kop van Jut.³⁹ Ook in *De Neder-*

landsche spectator van 30 april 1864 kunnen we een kritiek lezen die verwantschap vertoont met Ten Kates uitval naar de Gallische 'wildzang'. In het tijdschrift wordt betreurd dat de Hagenaaers steeds weer blij geven van een 'bederf van den smaak door het uitsluitend aanschouwen eener zeer vervallen fransche opera'. Hoe anders is het in de 'groote koopsteden' Rotterdam en Amsterdam waar men wel openstaat 'voor het duitsch tooneel- en blijspel, voor een repertoire der duitsche opera dat de Zauberflöte, Fidelio, Don Juan, Figaro's Hochzeit beva[t]'.⁴⁰ Uit de opsomming blijkt dat voor de anonieme recensent Mozart (en Beethovens *Fidelio*) nog steeds het summum van de operakunst belichaamt. Net als bij Ten Kate wordt Mozart gepropageerd als het antidotum voor de betreurenswaardige ontsporingen in de moderne, Franse muziek.

Eenzelfde visie vinden we verwoord door een personage in E.J. Potgieters onvoltooide roman *De zusters* uit 1844. In het vierde hoofdstuk bezoekt Anne Graevestein de muziekleraar Burdach die duidelijk niet ingenomen is met het contemporaine muziekbedrijf: 'Helaas! de bloeitijd der Duitsche kunst, der Duitsche opera! – o, wie ich sie hier kannte – is voorbij!' Met lede ogen moet hij toezien hoe Weber moet 'wijken voor Auber, und Mozart der einzige, für Meijerbeer'.⁴¹ Ook in Frankrijk zelf was een dergelijke mening niet ongewoon. De schilder Eugène Delacroix schreef in zijn dagboek op 19 februari 1847: 'Heb twee acten van de *Huguenots* gezien; waar is Mozart?'⁴²

De door Delacroix gevoelde oppositie tussen de Franse opera en Mozarts muziek komt eveneens tot uitdrukking in *Eline Vere* (1889) van Louis Couperus. In de hele roman valt het accent sterk op Franse werken: niet alleen woont Eline – vanzelfsprekend in het verdorven Den Haag – een uitvoering bij van de opera *Le tribut de Zamora* van Charles Gounod waarin Théo Fabrice zijn debuut maakt, maar bovendien zingt ze van diezelfde Gounod passages uit *Mireille* en *Roméo et Juliette*. Ook Gounods *Reine de Saba* passeert in het boek de revue. Tegenover deze mondaine oppervlakkigheid (want als zodanig werden Gounods opera's door vele negentiende-eeuwse muziekrecensenten gemerkt), staat een serene zomeravond op de Horze:

Cathérine accompagneerde Eline, terwijl Otto, op de canapé, luisterde. Het scheen Elise toe of zij hare stem voor het eerst hoorde, nu zij Mozarts *Abendempfindung* voordroeg, terwijl de klanken van hare lippen vielen als fluweel en kristal beide [...]. Zij zong zonder moeite, zij dacht aan geen techniek, aan geene kunst, zij dacht aan geene planken en décors en publiek [...]. Zij opende hare lippen en geheel haar geluk scheen uit hare ziel op te wellen in haar zang [...]. Op dezen langen, lichten zomeravond, nadat de ontoombare drukte der kinderen was bedaard, goot hare muziek in hun aller huiselijk geluk een melodieuze kalmte en zij hadden haar des te meer lief om de poëzie, die zij hun schonk...⁴³

Mozarts kunst, hier vertegenwoordigd door het lied *'Abendempfindung* [an

Laura]' (kv 523), wordt gelijkgesteld met de sereniteit die ook later iemand als David Spanjaard in zijn *Nieuwe gids*-sonnet als de essentie van deze muziek zou karakteriseren. Elke pose valt weg zodat Elise met kinderlijke eenvoud haar eigen gemoed in klanken weet te vertolken. Het is een emotioneel rustpunt in Elises licht verstoorbare gemoed waarbij de kristallijne kwaliteit van de muziek tevens leidt tot een geestelijke luciditeit: Elise wordt voor het eerst, via haar stem, met haar natuurlijke ik geconfronteerd. Niets in Couperus' beschrijving laat vermoeden dat de tekst van het lied, waarin Elise 'haar geluk' uitstort, verzen bevat als 'Werdet ihr an meinem Grabe weinen, / trauernd meine Asche seh'n'. Op deze teneur van het lied wordt niet gealludeerd: Couperus blijkt de naam Mozart voornamelijk te gebruiken om er een delicate, zorgeloze gemoedsgesteldheid mee te suggereren. Muzikale demonie was hierbij niet aan de orde.

Coda

Terug naar Ten Kate. In de vier afsluitende regels van zijn gedicht wordt de dichter opnieuw persoonlijker. Nog eenmaal roept hij zijn zanger aan: 'Gij, o Mozart! mijn Deutsche Zwaan!' (v. 67). Door deze recapitulatie verkrijgt het gedicht een mooie parallellie: het lofdicht begint en eindigt met de expliciete vermelding van Mozarts naam. Het is wel enigszins ironisch dat nu net dit vers, met de gewijde naam van degene voor wie het lofgedicht bestemd was, de regelmaat van het strikt jambische patroon, dat Ten Kate in het hele gedicht heeft volgehouden, op een weinig elegante manier doorbreekt. Hoe dan ook, zal de 'Fransche wildzang' reeds voor het 'volgende geslacht' al haar charme verloren hebben (v. 66), de Duitse zwaan zal voor altijd 'op de golf der eeuwen drijven' (v. 68). Daarmee wordt Mozart voor Ten Kate de vleeswording van de onverderfelijk en onsterfelijk geachte Schoonheid.

Weinigen zullen beweren dat het gedicht 'Aan Mozart' zelf grote kunst is geworden, maar cultureel-historisch is het ontegenzeggelijk een merkwaardig stuk. Bovenal getuigt het van Ten Kates esthetische onderscheidingsvermogen op het terrein der muziek. En ondanks de vele retorische wendingen is in de openingsstrofe heel even een gepassioneerd dichter te horen. Ten Kate vermocht Mozart niet te aanschouwen, een stukje Schoonheid heeft hij wel degelijk gezien. Vandaar dat ook een deel van zijn oeuvre, ondanks alle kritiek die het door het 'volgende geslacht' over zich heen heeft gekregen, toch onverderfelijk mag heten.

*Dr. K. Steyaert, Littérature néerlandaise, Département de Langues et Littératures germaniques, Université de Liège, Place Cockerill 3 (Bât. A2), B-4000 Liège.
E-mail: kris.steyaert@ulg.ac.be*

¹ In tegenstelling tot wat de titel doet vermoeden, wordt daarin wel degelijk stilgestaan bij Mozarts reis door de noordelijke Nederlanden. Jos van Zanden deed onlangs nog eens een en ander over in *Wolfgang Amadeus Mozart in de Lage Landen* (Leeuwarden 2002). Aan deze beide studies gingen vooraf Daniel François Scheurleer, *Mozart's verblijf in Nederland en het muziekleven aldaar in de laatste helft der achttiende eeuw* (Den Haag 1883), omgewerkt tot *Het muziekleven in Nederland in de tweede helft van de 18de eeuw in verband met Mozart's verblijf aldaar* (Den Haag 1909) en W. Lievense, *De familie Mozart op bezoek in Nederland. Een reisverslag* (Hilversum 1965). Bescheidener van opzet is J.H. Moolenijzer, *Mozart in Haerlem* (Haarlem 1956). Tenslotte moet ook nog genoemd worden *Mozart and the Netherlands: A Bicentenary Retrospect*, red. Arie Peddemors en Leo Samama (Zutphen 2003).

² *Wolfgang Amadeus: Verhalen* (Antwerpen en Amsterdam 1991).

³ Jaap Harskamp, 'Muziek die het donker hart doet jubelen: Mozart in de Nederlandse poëzie', *Bzzlletin* 189 (oktober 1991) 9-16.

⁴ Rudolf van de Perre, 'Mozart in de Nederlandse poëzie', *Verslagen en medelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 1991, afl. 2-3, 196-211; ook opgenomen in Rudolf van de Perre, *De geur van een sonate: Essays over poëzie* (Leuven 1994) 131-155.

⁵ Van de Perre had dit gedicht gevonden in Emanuel Overbeeke, *De vier jaargetijden. Een keuze uit poëzie over klassieke muziek* (Utrecht 1991) 34.

⁶ In deze bijdrage wordt het gedicht geciteerd naar J.J.L. ten Kate, *Poëzy. Bloemlezing uit de komplette dichtwerken*, 4 delen (Leiden 1873-1874) deel 1, 239-241. De datering van 'Aan Mozart' is enigszins problematisch omdat Ten Kate al in 1850 Almkerk verliet voor een predikantenplaats te Middelburg. Overigens zij hier ook opgemerkt dat het gedicht 'Mozart' van Martinus Nijhoff, dat door Harskamp in zijn artikel gedeeltelijk wordt aangehaald, dateert van 1917 (en niet 1924) en daarmee dus ouder is dan het sonnet van Dèr Mouw.

⁷ Een bondige maar uiterst boeiende behandeling van die evolutie geeft Cliff Eisen onder het lemma 'Mozart' in de *Encyclopedia of the Romantic Era*, red. Christopher John Murray, 2 delen (New York en London 2004) deel 2, 762-764.

⁸ Zie ook Els Schrover, 'Vestdijk tegen de anderen: Over de Mozart-essays van Simon Vestdijk', *Bzzlletin* 189 (oktober 1991) 33-40, aldaar 33. Hierin wordt gesteld dat het 'demoniebeeld van Mozart' inmiddels tot stereotype geworden is. Vestdijks Mozartessays die tot stand kwamen in de periode 1957-1963 werden gebundeld in Simon Vestdijk, *Mozart, de demon der galanterie* (Amsterdam 1991). De bundel *Eine kleine Nachtmusik: Mozart poëtisch* uit 1991 van Hans Bouma is representatief voor het beeld van een Apollinische Mozart. De eerste regel van het openingsgedicht 'Op muziek gezet' zet de toon voor de rest van de bundel: 'Het is licht, / liefelijk stromend, / klaterend / hoog dansend licht.' Hans Boukema, *Eine kleine Nachtmusik: Mozart poëtisch* (Kampen 1991) 5.

⁹ Zie ook: Kris Steyaert, 'J.J.L. ten Kates "Kind des Jammers": Thomas Chatterton in Nederland', *De negentiende eeuw* 22 (1998) 235-250.

¹⁰ De tekst van Puffendorfs gedicht is te vinden in Otto Erich Deutsch, *Mozart: A Documentary Biography*, vert. door Eric Blom, Peter Branscombe en Jeremy Noble (London 1990) 18-19.

¹¹ J.J.L. ten Kate, *Luthers harp: drie-en-twintig uitgelezen liederen van doctor Maarten Luther, nagesongen door J.J.L. ten Kate* (Arnhem 1853).

¹² Aanvankelijk gebruikte men ook het Duitstalige equivalent Gottlieb. 'Amadeus' heeft de componist zichzelf nooit genoemd, behalve op 10 mei 1779 toen hij in een speelse brief aan zijn nichtje Maria Anna Thekla (beter bekend als 'das Bäsle') naar zichzelf verwees als Joannes Chrisostomus Sigismundus Amadeus Wolfgangus Mozartus.

¹³ Geciteerd naar Scheurleer, *Mozart's verblijf in Nederland* (o.c. noot 1), 94.

¹⁴ Zie Emile Wennekes, 'Kraut-Kitsch or Musical Masterpiece? Elements of Mozart Reception in 19th century Holland' in: *Mozart and the Netherlands* (o.c. noot 1), 147-158.

¹⁵ Ook hiervan vinden we de weerslag in Bouma's bundel en wel in het gedicht 'Muziek' waarvan de derde strofe luidt: 'Wat hij ook schreef, / niet zijn biografie' (p. 48).

¹⁶ Guido Gezelle, *Poëzie en proza*, red. P. Courttenier en A. De Vos. Deltareeks (Amsterdam 2002) 22-24, aldaar 22. Voor nog meer voorbeelden zie Ton Lemaire, *De leeuwerik. Cultuurgeschiedenis van een lyrische vogel* (Amsterdam 2004).

¹⁷ Zie Harskamp (o.c. noot 1): Het sonnet van Dèr Mouw waar Harskamp naar verwijst heeft als openingszin 'Blond kindje speelt piano' (v. 1) en de muziek die het vertolkt getuigt volgens de dichter van 'Mozart's kindervroomheid' (v. 6). Zie ook: 'Sonate facile' in: Johan de Molenaar, *Kleine suite. Gedichten over muziek* (Amsterdam en Antwerpen 1964) 18. De auteur beschrijft hier hoe hij getroffen werd door 'het simpele andante, gespeeld door kinderhanden' (vv. 6-7). Over de 'Sonate facile' schrijft De Molenaar nog verder dat ze genoteerd werd 'door wie bijna nog een jongen / was' (vv. 16-17). Mozart componeerde de bewuste sonate (KV 545) op tweëndertigjarige leeftijd.

¹⁸ Isaac da Costa, *Da Costa's komplette dichtwerken*, red. J.P. Hasebroek, 3 delen [in 1 band], 12de druk (Leiden z.j.) deel 2, 168-170, aldaar 169.

¹⁹ Zie bijvoorbeeld de toepasselijke titel van Martin van Amerongen, *De moord op Mozart van Nazareth*, tweede druk (Houten 1988).

²⁰ Vergelijk opnieuw met Bouma: 'Een oor, een groot / luisterend oor / in het universum. / Wolfgang Amadeus / Mozart.' ('Onderhevig', vv. 8-12, p. 8).

²¹ Eduard Mörike, *Mozart auf der Reise nach Prag*, in: *Eduard Mörike: Sämtliche Werke*, derde druk (München 1964) 1076.

²² 'Wee mij, welke folteringen, welke pijnen! / Welk een hel! welk een verschrikking!'

²³ Zoals we hebben gezien, was eerder al het woord 'hellewachter' gevallen, maar het eerste deel van de samenstelling verwijst natuurlijk naar de klassieke onderwereld.

²⁴ 'Le Nozze di Figaro', opgenomen in Harry G.M. Prick, red., *Uit de schrijfcassette van Lodewijk van Deyssel* (Amsterdam 1978) 155-157, aldaar 156.

²⁵ Zie Paul Raspé, 'Mozart in België na 1766' in: *Mozart in België*, red. Fons de Haas en Irène Smets (Antwerpen 1990) 241-251, aldaar 241.

²⁶ J.A. Worp, *Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland*. Deel 2 (Groningen 1907) 216.

²⁷ Hendrik Ogelwight junior, *Don Juan of de steenen gast. Zangspel. Naar het Hoogduitsch vry gevolgd. Muzyk van Mozart* (Amsterdam 1804). Als brontekst gebruikte Ogelwight niet Lorenzo da Ponte's oorspronkelijke libretto maar de Duitse vertaling van de Mozartbiograaf Johann Friedrich Rochlitz. In de negentiende eeuw werd vaak geklaagd over het niveau van de librettovertalingen. In de eerste helft van mei 1902 schreef de pas opgericht 'Nederlandsche Mozart Vereeniging' een wedstrijd uit voor de beste Nederlandse vertaling van Mozarts *Don Giovanni* (tekst Lorenzo da Ponte). De jury kreeg acht inzendingen te beoordelen en wees uiteindelijk Ary Belinfante als winnaar aan.

²⁸ Nicolaas Wilhelm Schroeder Steinmetz, *Vlugtige gedachten over de opera's Così Fan Tutte, van W.A. Mozart en Der Freischütz, van C. M. von Weber* (Groningen 1824). De advocaat Schroeder Steinmetz was de oprichter van het muziektijdschrift *Amphion*. Zoals eerder vermeld had de Nederlandse première van *Così* reeds plaatsgevonden in 1791 (Amsterdam), dus nog tijdens het leven van Mozart.

²⁹ Geciteerd naar Jacques Perk: *Gedichten met voorrede van Mr. C. Vosmaer en inleiding van Willem Kloos*, red. Fabian R.W. Stolk, Deltareeks (Amsterdam 1999) 121.

³⁰ Zie ook Kris Steyaert, "'Klinkt helder op, gebeeldhouwde sonnetten": Een vers van Jacques Perk als het startsein van Tachtig', *Nederlandse letterkunde* 9 (2004) 155-174.

³¹ J.J.L. ten Kate, 'Kunst en geloof', in: *Poëzy. Bloemlezing uit de komplette dichtwerken*, 4 delen

(Leiden 1873-1874) deel 4, 32-36.

³² Het betrof hier een monsteruitvoering in het Concertgebouw met een koor van maar liefst vierhonderd zangers.

³³ Brief aan Charles Smulders. Alphons Diepenbrock, *Brieven en documenten*, red. Eduard Reeser, 11 delen (Den Haag en Amsterdam 1962-1999) deel 3, 199. We dienen er wel rekening mee te houden dat Diepenbrock, gepromoveerd in de klassieke letteren, als musicus volledig autodidact was. In het vierregelige gedicht 'Alphons Diepenbrock', dat werd opgenomen in de bundel *Kleine suite*, vestigt ook Johan de Molenaar hierop de aandacht: 'Een vrome ziel; een scherp verstand; / een kwetsbaar man. "Een dilettant", / vonden confraters. Maar constant / was hij ter woon in Schoonheid's land' (p. 14). Voor de relatie tussen Diepenbrock en *De nieuwe gids*'ers kan men terecht bij Leo Samama, 'Over onverschillige dingen en ziels-muziek: Muziek ten tijde van de Tachtigers' in: *Ten tijde van de Tachtigers: Rondom de Nieuwe gids 1880/1895*, red. Peter J.A. Winkels et al. (Den Haag 1985) 37-48.

³⁴ David Spanjaard, 'Mozart', *De nieuwe gids* 46 (1931) 285. Dit 'vroege' Mozartgedicht ontbreekt in de overzichtsartikelen van Harskamp en Van de Perre.

³⁵ Voor het genootschap Eruditio Musica, dat in januari 1856 het programma samenstelde voor het eeuwfeest van Mozarts geboorte, was Aubers muziek in elk geval geen taboe. Een aria uit een van zijn opera's werd zelfs geïntegreerd in het Rotterdamse Mozartconcert. Auber werd tevens uitgenodigd op het vijfentwintigjarig jubileum van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst in 1854. Hij bedankte.

³⁶ Karel van de Woestijne, *Brieven aan Lode Ontrop*, red. Anne Marie Musschoot (Gent 1985) 62-63.

³⁷ Marcellus Emants, 'Fanny' in: *Een drietal novellen* (Haarlem 1879) 242.

³⁸ Chris Engeler, "... eene zich overgevende ziel gevangen in toover van zang". Opera in Nederland in de negentiende eeuw', *De negentiende eeuw* 24 (2000) 19-32.

³⁹ Zie hiervoor Jeroen van Gessel, "Eene welkome verschijning": Muziektijdschriften in Nederland 1818-1848', *De negentiende eeuw* 25 (2001) 194-214, aldaar 200-201.

⁴⁰ Geciteerd naar Nop Maas, *De Nederlandsche spectator: Schetsen uit het letterkundig leven van de tweede helft van de negentiende eeuw* (Utrecht en Antwerpen 1986) 86.

⁴¹ E.J. Potgieter, *De zusters* in: *De werken van Potgieter*, red. Joh. C. Zimmerman, 23 delen (Haarlem 1908) deel 1, 118.

⁴² Geciteerd naar John Stone, 'Weerklank' in: *Het Mozart compendium: Volledig overzicht van leven en muziek van Wolfgang Amadeus Mozart*, red. H.C. Robbins Landon, vertaald door M.M.C. Mengelberg et al. (Baarn [1991]) 390-404, aldaar 394.

⁴³ Louis Couperus, *Eline Vere: Een Haagsche roman* in: *Volledige werken Louis Couperus*, 50 delen (Amsterdam en Antwerpen 1988-1996) deel 3, 248.