

Drie koningen en hun muzikale interesses

Een speurtocht naar muzikale ondersteuning door het Nederlandse koningshuis in de negentiende eeuw

JEROEN VAN GESSEL

Dutch nineteenth century monarchs as patrons of musical art

This contribution serves as an introduction to the musical activities of the three nineteenth-century Dutch monarchs Willem I, II and III. Contrary to received wisdom all three displayed interest in music, but acted upon these interests in their own individual way. Whereas Willem I sought to unite public and personal interests by founding conservatories, his son Willem II contented himself with supporting individual composers or works according to his own preferences. By offering grants for talented young musicians, Willem III instituted yet another form of support. On the whole, all three focused primarily on stimulating opera, which suggests that they silently acknowledged the value of this genre in establishing and representing court culture.

Het Huis van Oranje heeft geen bijzonder goede reputatie wat betreft muzikale belangstelling. Dat is grotendeels terug te voeren op een gebeurtenis bij een op 15 december 1853 in Den Haag gehouden concert, dat Clara Schumann daar gaf op uitnodiging van Prins Frederik, de jongere broer van Willem II. In zijn dagboek noteerde haar echtgenoot Robert Schumann zijn ongenoegen: ‘Um 4 Uhr im Haag eingetroffen. Altes Hotel. Soiree bei Prinz Friedrich. Unartiger Empfang und Enttäuschung. Vorstellung an der Prinzessin. Geplapper während der Musik und Aerger.’¹ Het dieptepunt moest echter nog komen en werd gevormd door ‘Prinz Friedrich und seine uns in Verwunderung setzende Frage’. Uit de dagboeknotities van Clara Schumann blijkt wat er gebeurde: nadat zij, als concertgeefster, als eerste aan de prins was voorgesteld, was het de beurt aan Robert. De prins had kennelijk nooit van hem gehoord en vroeg hem: ‘Sind Sie auch musikalisch?’ Nadat de verbouwereerde Schumann dit bevestigd had, wilde Prins Frederik er nog even het fijne van weten en vroeg: ‘Auf welchem Instrument?’² Wat het allemaal extra pijnlijk maakte: dit concert was onderdeel van een tournee door Nederland waarin Schumann als groot componist gefêteerd werd, met als doel om de vooruitstrevendheid van het Nederlandse muziekleven te bewijzen.³

1 Robert Schumann, *Tagebücher*, ed. Gerd Nauhaus (Leipzig 1971-1987) II, 446.

2 Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben* (Leipzig 1902-1908) II, 286.

3 Jeroen van Gessel, ‘A dire lesson and its consequences. Verhulst, Schumann and the latter’s influence

Met dergelijke blunders is het begrijpelijk dat het Huis van Oranje geen grote rol wordt toegedicht als het om het Nederlandse negentiende-eeuwse muziekleven gaat. In het standaardwerk over Nederlandse negentiende-eeuwse muziek van Eduard Reeser uit 1950 worden Willem I en Willem II vooral bekritiseerd: de eerste omdat hij nauwelijks geld uittrok voor de hofkapel en de tweede omdat hij dit ensemble kort na zijn aantreden ophief. De muzikale interesses van Willem III worden slechts in het voorbijgaan gememoreerd.⁴ Toen het boek in 1986 nagenoeg ongewijzigd werd heruitgegeven, gaf het opnieuw voeding aan de slechte reputatie van deze koningen op muzikaal gebied.⁵ Ook in de hoofdstukken over de negentiende eeuw in het handboek *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (2001) komen de muzikale bemoeienissen van het koningshuis nauwelijks aan de orde. Tegen deze wijdverspreide publicaties hebben de weinige meer genuanceerde bijdragen, zoals Jan Banks inventarisatie van de muzikale interesses van het koningshuis, niet veel kunnen uitrichten.⁶

Doel van deze bijdrage is het in muzikaal opzicht weinig flatterende beeld van deze drie vorsten enigszins bij te stellen door enkele van hun activiteiten als muziekmecenas aan een nadere beschouwing te onderwerpen. Dat is geen eenvoudige onderneming, want niet alleen ontbreekt het nog steeds aan goede, wetenschappelijke biografieën van deze drie koningen, maar ook de documentatie van het Nederlandse muziekleven in deze periode staat nog steeds in de kinderschoenen.⁷ De meeste aandacht is tot nu toe uitgegaan naar de in 1829 opgerichte Maatschappij tot bevordering der toonkunst, maar over andere vormen van muzikale sociabiliteit, de concertinstituten, de lokale muzieksociëteiten en de operahuizen is nauwelijks iets bekend. Tevens worden ook hier biografieën van de meest prominente musici node gemist. Bovendien is het thema muzikaal mecenaat in de Nederlandse muziekgeschiedenis nog geen onderwerp van onderzoek geweest en in die zin is deze bijdrage een eerste aanzet tot nader onderzoek. Daarbij nog een kleine opmerking vooraf: enkele muzikale activiteiten van het hof komen in deze bijdrage slechts zijdelings aan de orde, zoals de verlening van jaargelden, het intekenen op composities en de benoeming van hofmusici. Ook de rol die de echtgenotes van deze vorsten wellicht hebben gespeeld, wordt slechts aangestipt. Dergelijke zaken laten zich op dit moment nauwelijks gedetailleerd onderzoeken, omdat er voorslagnog geen documenten voorhanden zijn die zo'n onderzoek mogelijk maken.

on Dutch musical life', *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 60 (2010) 125-145, vooral 135-136.

4 Eduard Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek* (Amsterdam 1950) 26-29, 58, 100.

5 In het voorwoord van de heruitgave benadrukt Reeser dat er nagenoeg niets is gewijzigd: Ibidem, 7.

6 Jan Bank, 'Oranje en de muziek', in: F. Julius, B. Woelderink (red.), *Oranje en de muziek* (z.p.z.j. [Den Haag 1999]) 11-34. Zie ook b.v. Willem Noske, 'Het muziekleven in ons land ten tijde van Willem de Eerste', *'s-Gravenhage. Maandblad der gemeente 's-Gravenhage* 18 (1963) 45-46; T. Bakker-van de Weg, 'Willem III. Koning van de Nederlandse muziek', in: G. Oost (red.), *Den Haag destijds. Een bundel opstellen over muziek in de hofstad* (Den Haag 1998) 116-229.

7 In dit verband kan worden uitgezien naar de biografieën van Willem I, II en III die Jeroen Koch, Jeroen van Zanten en Dik van der Meulen komend najaar zullen publiceren.

Afb. 1 Clara en Robert Schumann, lithografie door onbekende artiest, ca. 1850.



Willem I en zijn ‘Koninklijke muziekscholen’

Voorzover Willem I tot dusverre enig krediet kreeg voor zijn muzikale bemoeienissen, betrof het de oprichting van vier ‘koninklijke muziekscholen’ in 1826.⁸ Dat is begrijpelijk, want geen enkele andere vorm van vorstelijke inmening in het Nederlandse muziekleven heeft zo verstrekkende gevolgen gehad. Deze muziekscholen werden gevestigd in Amsterdam, Den Haag, Brussel en Luik en waren aldus gelijkelijk over het Nederlandse koninkrijk verdeeld. Na de afscheiding van België maakten de laatste twee echter geen deel meer uit van de Nederlandse (muziek-) geschiedenis, en de Amsterdamse school zou al in 1844 haar deuren sluiten. De vestiging in Den Haag bleef echter bestaan en geldt tegenwoordig als een van de oudste conservatoria ter wereld.⁹

⁸ Noske, ‘Het muziekleven in ons land’, 45-46; Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland* (Nijmegen 2000) 75.

⁹ Zie over de oprichting van deze muziekscholen ook Jeroen van Gessel, ‘The Paris Conservatoire and the origin of Dutch royal music schools’, in: Michael Fend en Michel Noiray (red.), *Musical education in Europe (1770-1914). Compositional, institutional, and political challenges* (Berlijn 2005) I, 145-160.

Aan dit besluit was een kleine twintig jaar van machinaties vooraf gegaan, die door een eveneens koninklijke impuls in gang waren gezet. Het was echter niet Willem I, maar zijn voorganger Lodewijk Napoleon, koning van Holland van 1806 tot 1810, die zich in 1809 tot de Vierde klasse van het Koninklijk-Nederlandsch instituut van wetenschappen, letteren en schoone kunsten had gewend met de vraag, of het wellicht een goed idee was om getalenteerde jonge Nederlandse musici aan het in 1795 opgerichte Parijse Conservatoire te laten studeren. Bij de Klasse rook men een kans om deze vorstelijke belangstelling voor het Nederlandse muziekleven uit te buiten. Men antwoordde weliswaar bevestigend, maar opperde tevens dat Lodewijk Napoleon ook een dergelijk instituut in Amsterdam zou kunnen stichten, waarop deze op zijn beurt de Klasse uitnodigde daarvoor plannen in te dienen. Zijn gedwongen abdicatie verhinderde de uitvoering daarvan. De belangstelling van de Klasse was echter gewekt en toen in 1816 de regering bij de Klasse informeerde welke maatregelen tot ondersteuning van de kunsten wenselijk zouden zijn, diende men het oude plan in, waarschijnlijk zonder het inhoudelijk te wijzigen. Wel ontbrak ditmaal de verwijzing naar het Parijse Conservatoire als voorbeeld. Met dat voorstel werd echter niets gedaan, maar de Klasse gaf niet op. Herhaaldelijk werd de wenselijkheid van een Nederlands conservatorium gememoreerd en in 1825 werd andermaal een nieuw plan ingediend, dat echter op meer bescheiden leest geschoeid was en uitsluitend onderwijs in zang, piano (vooral als begeleidingsinstrument) en compositie aan zou bieden.

Juist toen de Vierde klasse de ambities wat had teruggeschroefd, kwam Willem I met zijn besluit om niet één, maar direct vier Koninklijke Muziekscholen op te richten. Het totale budget per school was 7.500 gulden, zodat de Nederlandse overheid in totaal 30.000 gulden aan muziekonderwijs besteedde. Weliswaar kwam dit bedrag niet volledig ten laste van de nationale overheid, die in totaal 16.000 gulden bijdroeg – het resterende gedeelte werd gedeeld door de provinciale en stedelijke overheid – maar het was in Europees opzicht nagenoeg ongeëvenaard. Waar het ging om de sommen die Europese overheden aan muziekonderwijs besteedden, hoefde Nederland alleen Frankrijk boven zich te dulden, waarbij de Franse overheidsbijdrage bijna geheel aan het Parijse Conservatoire opging en van een geografisch evenwichtige verdeling van het budget over het land dus geen sprake was. Alleen al in dit opzicht verdient Willem I een meer positieve beoordeling als begunstiger van de muziek dan men hem doorgaans gegund heeft.

Op het eerste gezicht lijkt zijn beleid niet zozeer een kwestie van persoonlijk mecenaat als wel van uitbreiding van de overheidsbemoeienis op muziekgebied. Dat zijn persoonlijke interesses daarbij een rol gespeeld zouden kunnen hebben, lijkt niet voor de hand te liggen, aangezien de plannen voor het oprichten van conservatoria in eerste instantie vooral door de Vierde klasse werden gepousseerd. De voornaamste doelstelling van de Vierde klasse was het stimuleren van het zangonderwijs, dat algemeen als slecht en ontoereikend werd beoordeeld. Daarin stond de Klasse niet alleen, want ook bij de Maatschappij

tot nut van 't algemeen stond de verbetering hiervan al vele jaren op de agenda. Het aantrekkelijke van een officiële muziekschool was in de ogen van de Klasse vooral dat men formeel zou kunnen bepalen wie zich zangonderwijzer mocht noemen en aldus een algemene standaard voor de kwaliteit van het onderwijs zou kunnen opleggen. De scholen dienden dus vooral het openbare, burgerlijke muziekleven te ondersteunen door het afleveren van bekwame pedagogen. Dat was niet noodzakelijkerwijs in tegenspraak met de intenties van Willem I, maar vormt geen afdoende verklaring voor diens plotselinge krachtige ondersteuning.

Dat de koning waarschijnlijk heel andere prioriteiten had, blijkt uit het feit dat de Klasse haar voorstel van 1825 indiende in het besef dat men aan de Amsterdamse schouwburg eveneens dergelijke plannen voorbereidde. Als eerste stap naar het creëren van een nationale operatraditie was men daar begonnen met het in het Nederlands uitvoeren van buitenlandse opera's, zoals Rossini's *De barbiër van Sevilla*. Dat initiatief kon op brede sympathie rekenen, want zoals in de *Algemeene konst- en letterbode* werd vastgesteld:

Heeft men toch eens een Nederduitsch zangspel; is 'er eenmaal een Schouwburg, waarin Nederduitsche zangspelen worden gegeven, dan is het immers te verwachten, dat zij, die geschiktheid hebben, om goede Zangers of Zangsters te worden, zich 'er op zullen gaan toeleggen, om deze hunne talenten te ontwikkelen en te beschaven. Heeft men eens Zangers, waarom zouden dan Dichters en Toonzetters in het vervolg van tijd zich 'er niet op toeleggen, om ook eens oorspronkelijke Zangspelen en oorspronkelijk Nederlandsche muzijk samen te stellen?¹⁰

Dat Willem I's belangstelling meer naar opera dan naar het opleiden van gekwalificeerde zangonderwijzers leek uit te gaan, bevestigt een brief van Jacob de Vos Willemszoon, secretaris van de Vierde klasse, aan Thorbecke. De eerste steen des aanstoots voor De Vos was dat men in Amsterdam de Italiaan Rinaldo Benucci tot directeur had benoemd, want die was 'een volslagen Rossinist', en stond daarmee niet voor het soort muziek dat de Klasse wenste te ondersteunen. Maar ook in Den Haag lagen de zaken er volgens De Vos niet goed voor: 'De directeur aldaar [Johann Heinrich Lübeck] is een ijverig *Spohrist* [aanhanger van de Duitse componist Louis Spohr], doch zal het met de hoofd-directie niet gemakkelijk hebben, die den Koning beloofd heeft, hem binnen een paar jaren eene opera te leveren – dus altijd opera en geen eigentlijke zang (...).'¹¹ Voor De Vos was het al problematisch dat de benoemde directeuren navolgers van buitenlandse componisten waren van wie hij geen hoge pet op had, maar nog meer stoorde hem, dat zij kennelijk ermee ingestemd hadden hun prioriteit bij opera te leggen.

Het idee dat de Haagse school vooral als voedingsbodem voor opera zou moeten functioneren, lijkt plausibel gezien de reeds bestaande ondersteuning

¹⁰ *Algemeene Konst- en Letterbode* 1825/I, 300-302.

¹¹ De Vos aan Thorbecke, 16 februari 1827. In: *Het Thorbecke-archief 1798-1872*, ed. J. Brandt-Van der Veem (Utrecht 1967) 152

van de Franse opera in Den Haag. Deze ontving al genereuze financiële steun en mocht bovendien zonder tegenprestatie de hofkapel als huisorkest gebruiken, als poging de residentie een zekere culturele allure te verschaffen.¹² Die aanname kan echter aan de hand van de archivalia niet geverifieerd worden en de concrete inrichting die het plaatselijke bestuurscomité aan de toelatingsprocedure en het onderwijsaanbod gaf, doet vermoeden dat De Vos overdreef. Bovendien had Lübeck geen enkele aantoonbare belangstelling voor opera. In Amsterdam was echter duidelijk dat men het idee van een nationale opera serieus nam, getuige de verschillende nieuwe Nederlandse opera's die na de oprichting van de muziekschool in de Schouwburg in première gingen: in 1829 *Numa Pompilius*, *tweede koning van Rome* van pianist en componist Carel Anton Fodor, in 1831 *Seid en Palmire* van de Amsterdamse componist en muziekpedagoog Andries ten Cate en in 1834 *Saffo* van Johannes Bernardus van Bree, die op dat moment als een van de meest vooraanstaande Nederlandse componisten gold.

In het inmiddels verouderde, maar tot dusverre enige overzicht van de Nederlandse operageschiedenis wordt Jacob van Lennep als de grote inspirator van deze operaproductie genoemd, omdat hij daarvoor enige libretti aanleverde.¹³ Uit correspondentie tussen Jan van 's Gravenweert, bestuurslid van de Amsterdamse muziekschool en Cornelis den Tex, lid van de Vierde klasse en bestuurslid van de Amsterdamse afdeling van Toonkunst, blijkt de verantwoordelijkheid echter eenduidig bij het bestuur van de muziekschool te liggen en dan vooral bij het lid Pieter Marcelis Hartsinck. Diens rol werd door Van 's Gravenweert in brieven aan Den Tex herhaaldelijk gememoreerd:

Ik zeg het volmondig, het is aan zijne kunstliefde voor Muzijk, aan zijne bedaar-den vasthoudendheid alleen, dat men de herleving derzelve op het tooneel en de groote hoogten, (het verschijnen van drie of vier oorspronkelijke zangspelen (iets dat nimmer geschied was,) in den tijd van zes jaren) waartoe nu dat kunstvak langzaam opklimt, bij uitnemendheid dank moet weten.¹⁴

Berustte de verantwoordelijkheid voor de opleving van de nationale operaproductie dus niet bij de individuele inspiratie van Van Lennep, maar bij een bewust gevoerd beleid van het bestuur van de Amsterdamse muziekschool, dan is het niet al te gewaagd te veronderstellen dat de wensen van Willem I daarin een rol hebben gespeeld. Dat de goedkeuring van het koninklijk hof een belangrijke rol speelde voor dit beleid, bleek vooral toen deze wegviel. Steen des aanstoots was kennelijk Van Brees *Saffo*, op tekst van Van Lennep. Wat daaraan niet beviel is niet bekend en laat zich ook niet reconstrueren, omdat uitgebreide besprekingen ontbreken en de partituur van het werk als verloren

¹² Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 74-75.

¹³ S. Bottenheim, *De opera in Nederland* (Amsterdam 1946) 118-123; zie ook Marjolein Streevelaar, "'Eigen taal is eigen kunst". Het vergeten verleden van de Nederlandstalige opera', *Volkskundig Bulletin* 21 (1995) 185-205, met name 188-189.

¹⁴ Stadsarchief Amsterdam [hierna SAA], Archief Den Tex, inv.nr. 8g, Van 's Gravenweert aan Den Tex, 28 maart 1834. Zie ook ibidem, Van 's Gravenweert aan Den Tex, 3 december 1833.

geldt. Tevreden was men in hofkringen kennelijk niet, zoals blijkt uit een brief van De Vos aan Thorbecke, waarin deze betreurde, 'dat de nieuwe opera Sapho [sic] weinig bijval aan het hof gevonden heeft; ik had gehoopt, dat Van Bree van wege de koningin gunstig bedacht zou zijn geweest, doch heb ik reden te vrezen, dat daarvan weinig komen zal'.¹⁵ Onduidelijk blijft wat er precies gebeurd is, maar de enige jaren later gemaakte opmerking over de 'onheusche bejegening, vroeger aan van Bree te beurt gevallen, welke grootendeels oorzaak van zijn langdurig stilzwijgen geweest is', zou op de kennelijk kille reactie op zijn opera kunnen slaan.¹⁶ In ieder geval werd het project min of meer gestaakt, want hoewel in 1835 nog een laatste opera van Ten Cate, *Constantia*, op de planken werd gebracht, kwam daarmee een eind aan de reeks nieuwe Nederlandstalige opera's en in 1844 werd de Amsterdamse muziekschool opgeheven.

De overwegingen van Willem I om in Nederland koninklijke muziekscholen op te richten blijven onduidelijk. Het lijkt echter plausibel dat hij daarmee het algemeen nuttige met het persoonlijk aangename hoopte te verenigen: een ondersteuning voor het nationale muziekonderwijs die voor het muziekleven in heel Nederland verbetering kon brengen en tegelijk een operatraditie zou kunnen vestigen die de glans van het Nederlandse koninklijk hof zou kunnen versterken en dan niet alleen in Den Haag, maar ook in de hoofdstad.

Willem II als eigenzinnig muziekmecenas

Ellinoor Bergvelt heeft er al op gewezen dat er een wezenlijk verschil was tussen de ondersteuning van de kunsten door Willem I en Willem II. De eerstgenoemde hield het nationaal belang duidelijk voor ogen, terwijl zijn zoon vooral zijn persoonlijke interesses centraal stelde.¹⁷ Op muzikaal gebied lijkt de situatie niet veel anders te zijn geweest. Ook al zat er achter Willem I's muziekonderwijsbeleid waarschijnlijk tevens een persoonlijke agenda, als geheel diende het nationale belangen. Bij Willem II zoekt men vergeefs naar dergelijke vormen van muzikale ondersteuning en dat begint al bij de reeds genoemde opheffing van de hofkapel in 1841. In werkelijkheid werd de hofkapel echter niet volledig opgeheven: tien musici bleven in dienst en ook een kapelmeester werd aangehouden. De consequenties voor de overige musici waren niet al te groot, omdat de meesten werkzaam waren bij de Haagse muziekschool of in het door Willem II gefinancierde orkest van de Franse schouwburg in Den Haag. Zij

¹⁵ De Vos aan Thorbecke, 24 april 1834. In: *De briefwisseling van J.R. Thorbecke, deel II 1833-1836*, ed. G. Hooykaas en J. Boogman (Den Haag 1979) 63. De koninklijke familie had op 15 april 1834 een voorstelling van *Saffo* bijgewoond. Bottenheim, *De opera in Nederland*, 119.

¹⁶ *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* 4 (1842) 201.

¹⁷ Ellinoor Bergvelt, *Pantheon der Gouden Eeuw. Van Nationale Konst-Galerij tot Rijksmuseum van Schilderijen (1798-1896)* (Zwolle 1998) 261-264. Zie ook Idem, 'Koning Willem I als verzamelaar, opdrachtgever en weldoener van de Noordnederlandse Musea', in: C.A. Tamse en E. Witte (red.), *Staats- en natievorming in Willem I's koninkrijk* (Brussel 1992) 261-285.

werden dus niet van de ene op de andere dag brodeloos.¹⁸

Tegelijk nam Willem II een ongebruikelijk besluit. Hij liet een orgel bouwen door de Utrechtse firma Bätz en plaatste dit in de door hemzelf ontworpen ‘Gothische zaal’ achter het paleis aan de Kneuterdijk in Den Haag (tegenwoordig de behuizing van de Raad van State). In deze ‘Gothische zaal’ wilde hij zijn kunstcollectie onderbrengen.¹⁹ Het orgel was in verscheidene opzichten een ongebruikelijk instrument. In een afgekeurd eerste ontwerp voor de orgelkas had de firma Bätz de gotische stilering die ze sinds de oplevering van het orgel van de Utrechtse Dom (1831) vaker had gebruikt, verwerkt in een streng rechthoekig kader. Mogelijk op instigatie van Willem II werd in tweede instantie gekozen voor een vormgeving die voor Nederland hoogst ongebruikelijk was: de vorm van het front werd aangepast aan het rozetvenster aan de westzijde van de zaal, zodat het front de onderkant van dit venster omlijstte. De dispositie – het geheel aan registers waarmee de organist het klankbeeld van het instrument kan manipuleren – onderscheidde zich bovendien door het ontbreken van juist die stemmen, die op een instrument van deze omvang normaliter nooit ontbraken, omdat zij voor de begeleiding van de gemeentezang onmisbaar werden geacht. De klankmogelijkheden van het instrument waren duidelijk ingericht voor een intiemere vorm van musiceren en daarom ligt de vraag voor de hand of Willem II er zelf op speelde. We kunnen evenwel over zijn persoonlijk gebruik van dit instrument slechts speculeren.

Of, hoe en wanneer Willem II zijn orgel gebruikt heeft moge onbekend blijven, het unieke karakter van het instrument symboliseert de eigenzinnigheid van zijn muzikale wensen. Dit komt ook tot uiting in andere vormen van muzikale ondersteuning. Het minst omstreden was zonder twijfel de steun die hij verleende aan Johannes Verhulst (1816-1891), de sterleerling van de Haagse muziekschool die zich na een meerjarig studieverblijf in Leipzig in Den Haag had gevestigd; sindsdien werd Verhulst als de meest prominente musicus en componist van het Nederlandse muziekleven beschouwd. Na zijn terugkeer gaf hij op 11 december 1842 aan het hof een concert met zijn in Leipzig gecomponeerde werken, waaronder zijn Psalm 145, de Hymne *Clemens est Dominus* en zijn symfonie. Hij werd daarvoor door Willem II geëerd met een benoeming tot Ridder in de Orde van de Nederlandse leeuw en een aanstelling als hofmuziekdirecteur.²⁰

Verhulst was weliswaar geveleid door deze eerbewijzen, maar had ook enigszins ambivalente gevoelens over deze onderscheidingen. Hij wilde veel liever naar Leipzig terug, zoals blijkt uit een brief aan Schumann, waarin hij de volgende wapenfeiten vermeldde:

Ich bin nun Ritter, aber ein armer Ritter – nicht weil es auch an Geld fehlt – nein, der Löwe gedeiht nicht in Holland – er sehnt sich nach Arabien oder Amerika

¹⁸ Jan Bank, ‘Oranje en de muziek’, 26-27.

¹⁹ Voor een overzicht van de bouwgeschiedenis van het instrument en zijn verdere lotgevallen, zie G. Oost, *Een koninklijk instrument. Het orgel van de Gothische zaal* (z.p. [Den Haag] 1990) 9-22.

²⁰ Zie hierover *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* 5 (1843) 34-36; *De Spectator van Toneel, Concerten en Tentoonstellingen* I (1843) afl. 1, 8, 16, 41-43; *De Kunstkeronijk* 4 (1843/1844) 91-93.

(weiß ich wo der Löwe herkomt![]) und da ich nur ein sehr zahmer Löwe oder eigentlich kar keine Löwe bin so sehne ich mich nicht so weit sondern nach Euch – Nach Leipzig unter euch unter die Promenade – allein zu Hause – denn ich bin eigentlich noch gar nicht zu Hause seit das ich Leipzig verlaßen – erst seyt gestern habe ich meine Zimmer bezogen und noch weiß ich immer nicht ob für lang oder kurz! Laß mich Dich nun aber sagen dass ich sehr große Ursachen habe über meine Landsleute zu frieden zu seyn, man hat mich mehr Ehre angethan als ich verdiene und möglich aber um diese Ursachen freue ich mich nicht so darüber als man konnte glauben.²¹

Het was op dat moment onduidelijk wat een benoeming tot hofmuziekdirecteur in zou kunnen houden, aangezien de hofkapel gedecimeerd was. Dat paste in een algemene tendens. Ook Willem I had enige musici met deze onderscheiding vereerd, zoals de destijds zeer bekende zanger Willem Pasques de Chavonnes Vrugt. Een tegenprestatie voor deze benoeming – zoals regelmatig optreden aan het hof – schijnt echter nooit te zijn verlangd, zodat het om een weliswaar vererende maar in muzikaal opzicht betekenisloze onderscheiding ging.²²

In het geval van Verhulst schijnt Willem II wel concrete plannen gehad te hebben, want enkele maanden later kon Verhulst Schumann laten weten dat hij directeur zou worden van een nieuwe nationale opera, waarvoor ook al zangers zouden zijn aangezocht. Tevens zouden zowel hij als Van Bree een opdracht krijgen voor het schrijven van een nieuwe opera, die vanzelfsprekend aan deze nieuwe instelling in première zou moeten gaan: ‘der König soll die Oper annehmen und so soll es Königliche National Oper werden’.²³ Tegenover Schumann benadrukte hij tegelijk zijn scepsis over de financiële haalbaarheid van de plannen, en terecht, want ze zijn nooit tot uitvoering gebracht.

Verhulst had meer redenen om ambivalente gevoelens over de koninklijke begunstiging te hebben. In november 1845 bood hij Willem II enkele van zijn liederenbundels aan, waarin hij had geprobeerd ‘medetewerken tot wegneming van het ingeworteld vooroordeel, alsof de Nederlandsche Taal voor den zang niet geschikt zoude zijn, en ik vleijde mij, dat doende, dat mijn arbeid mij de gunst van Neerland’s Koning niet onwaardig zoude maken’.²⁴ Willem II bedankend voor ‘de goedheid welke Uwe Majesteit mij andermaal bewees, mij een Buitenlandsch Verlof verleenende,’ deelde hij mee, het vaderland voor enige tijd te verlaten, ‘waarin ik later met hernieuwde moed en nieuwe plannen hoop terug te keeren.’ Verhulst keerde echter in 1846 met een compleet geknakt zelfvertrouwen naar Nederland terug. Hij was zijn reis begonnen met een bezoek aan Schumann, en was aldaar tot de conclusie gekomen dat hij in

21 Krakau, Biblioteka Jagiellońska [hierna KBJ], Schumann correspondentie, vol. 15, nr. 2544, Verhulst aan Schumann, 11 maart 1843. De gebrekkige spelling en grammatica is typerend voor Verhulst.

22 Ignaz Matthey, *De vaderlandse zanger. Leven, repertoire en publiek van de tenor Willem Pasques de Chavonnes Vrugt (1798-1873)* (Utrecht 2001) 36-38.

23 KBJ, Schumann correspondentie, vol. 15, nr. 2671a, Verhulst aan Schumann, augustus 1843.

24 Koninklijk Huisarchief [hierna KHA], inventaris A40, VIc, letter V, nr. 4, Verhulst aan Willem II, november 1845.

muzikale creativiteit nooit met zijn idool gelijke tred zou kunnen houden.²⁵ Het door Willem II genereus verleende verlof had daarmee een volkomen onvoorziene uitwerking gehad.

Nog meer reden voor ambivalentie vormde voor Verhulst Willem II's bereidheid ook andere componisten te eren, waarover hij tegenover Schumann zijn beklag deed:

Ein gewisser *Berlin* hat nach mir auch Concert am Hofe gegeben, er hat darum gefragt und sich berufen auf Briefe von Mendelssohn, *David*, *Muller* und verschiedene andere Leuten – aber seyne Music ist gemain und obwohl er viel soll geschrieben haben versteht er nichts ordentlich zu schreiben – der König hat ihm das Eichen Kron verliehen wie auch früher an [? onleesbaar] – er hat wenig Sympathien gefunden und hat so mehr verloren als gewonnen. Ich habe nichts gesagt!!²⁶

De bedoelde '*Berlin*' was Aaron Wolf Berlijn (1817-1870), een Amsterdams componist die inderdaad actief de bescherming van Willem II had gezocht, door hem november 1842 een gelegenheidscompositie te sturen en een intekenlijst voor de uitgave van zijn opera *Die Bergknappen* (overigens ook geschreven op een door Van Lennep vertaald libretto van Theodor Körner).²⁷ Voor die intekening had de koning geen belangstelling – de oningevulde intekenlijst bleef bij de brief bewaard –, maar waarschijnlijk heeft een welwillend antwoord van het hof Berlijn bemoedigd om een verzoek in te dienen zich met zijn muziek te mogen komen voorstellen.

Daarmee had Berlijn voor een strategie gekozen die hij zijn leven lang zou blijven toepassen.²⁸ Hij stuurde zijn composities aan beroemde tijdgenoten als Berlioz, David, Dreyschock, Gade, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn, Meyerbeer en Reissiger met het verzoek ze aan hen te mogen opdragen. Vervolgens gebruikte hij hun welwillende antwoorden als aanbevelingen voor zijn muziek, vooral wanneer hij vervolgens composities stuurde aan Europese vorstenhuizen, inclusief de tsaar van Rusland, en zelfs aan de paus.²⁹ Berichten over de ontvangen welwillende antwoorden liet hij plaatsen in het *Algemeen handelsblad*. Deze tactiek was hem waarschijnlijk geadviseerd door zijn vader, die eveneens regelmatig eigen werk stuurde naar Nederlandse kunstinstanties, zoals het Koninklijk Instituut en de Maatschappij tot bevordering der toonkunst, alsook naar het koninklijk huis.³⁰ Als gelovige Jood had Berlijn minder makke-

25 Jeroen van Gessel, 'A dire lesson,' 137-143.

26 KBJ, Schumann correspondentie, vol. 15, nr. 2544, Schumann aan Verhulst, 11 maart 1843. Deze alinea is in het origineel doorgehaald.

27 KHA, inventaris A40, VIc, letter B, nr. 20, Berlijn aan Willem II, 30 november 1842.

28 Ignaz Matthey, 'Een plek onder de zon. Carrière en marketingstrategie van de componist Aron Wolff Berlijn (1817-1870)', *Jaarboek Amstelodamum* 97 (2005) 185-240.

29 Zie voor enkele exemplaren van zulke brieven: Philharmonicus (pseudoniem van Jacques Hartog), *Nachruf an den verstorbenen Componisten A.W. Berlijn* (Amsterdam 1870) 63-74.

30 Jeroen van Gessel, *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot bevordering der toonkunst en het Nederlandse muziekleven (1829-1879)* (Utrecht 2004) 364. KHA, inventaris A40, VIc, letter I, nr. 3, Israel Wolf Berlijn aan Willem I, 26 september 1831.

lijk toegang tot muziekverenigingen en dus minder mogelijkheden zijn muziek voor het voetlicht te brengen.³¹ Naar alle waarschijnlijkheid probeerde Berlijn via deze advertenties dat nadeel te compenseren. Dat Berlijn nadrukkelijk de steun van Willem II zocht, bevestigt een brief uit 1845 die de inzending van onder andere een ‘Overture fantastique’ op Hollandse volksliederen begeleidde. Hij benadrukte daarin hoeveel koninklijke ondersteuning voor hem betekende: ‘Zich onder Uwe Majesteits beschermelingen te mogen tellen, zal hem meer en meer aansporen om verder voort te gaan op den baan die hij betreed [sic].’³² Ter aansporing wees hij Willem II ook nog op zijn recentelijk behaalde successen in België, en vermeldde tevens dat de Koning van Denemarken hem als beloning voor zijn muziek een prachtige ring met kostbare edelstenen had gestuurd. Berlijns actief werven om steun loonde, zo bleek, want op 22 februari 1843 mocht hij zich met zijn werken aan het hof voorstellen en werd hij door Willem II benoemd tot Ridder in de Orde van de eikenkroon. Dat was weliswaar een minder prestigieuze onderscheiding dan Verhulst had gekregen, maar onmiskenbaar toch een teken van vorstelijke erkenning.

Niet alleen Verhulst was onaangenaam getroffen door Berlijns succes. De Maatschappij tot bevordering der toonkunst meende het monopolie te hebben op de bevordering van het nationale componeren en men was door deze koninklijke interventie *not amused*. Berlijn had al tien jaar zonder noemenswaardig succes aan de prijsvragen van Toonkunst deelgenomen en was er nu via een omweg in geslaagd aan het hof een succes te behalen dat vergelijkbaar was met dat van de wel meermalen bekroonde Verhulst. Jan Pieter Heije, secretaris van het hoofdbestuur, vatte de gevoelens samen in een brief aan Adrianus Vermeulen, algemeen secretaris en oprichter van Toonkunst: ‘De beriddering van Berlijn heeft bij mij en bij allen durve ik zeggen niet minder onaangename indruk gemaakt dan bij U.’³³

Berlijns tactiek om in kranten berichten te plaatsen over zijn successen, stuitte tevens op publieke weerstand. In de door Lambert en Jozef Alberdingk Thijm bestierde *Spectator van tooneel, concerten en tentoonstellingen* verscheen in 1848 een honend bericht, waarin gewag gemaakt werd van een ophanden zijnde tentoonstelling op de Amsterdamse kermis, ‘waarin een fraaie en hoogst belangrijke kollektie handschriften van kabinetssecretarissen, benevens gouden, zilveren en koperen medaljes, dito dito snuifdoozen, ringen, doekspelden, enz. zal ten toon gesteld worden’. Het ging om ‘de van tijd tot tijd in de koeranten beschrevene artikelen, die door de Europeesche Vorsten aan onzen verdienstelijken komponist den Hr. A. Berlijn zijn vereerd geworden.’³⁴ Door Berlijns

31 Jeroen van Gessel, ‘Universal, Jewish, indestructible. The curious case of Mendelssohn’s reception in 19th-century Holland’, *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse muziekgeschiedenis* 59 (2009) 123–139. Zie over het weigeren van Joden bij onder meer Felix Meritis ook: Ellinoor Bergvelt, ‘Joodse kunstverzamelaars en hun culturele netwerken in Amsterdam tot circa 1900’, in: H. Schijff en E. van Voolen (red.), *Gedurfd verzamelen. Van Chagall tot Mondriaan* (Zwolle/Amsterdam 2010) 40–54.

32 KHA, inventaris A40, VIc, letter B, nr. 20, Berlijn aan Willem, 10 augustus 1845.

33 SAA, Archief Toonkunst, inv.nr. 103, Heije aan Vermeulen, 16 maart 1843.

34 *De Spectator van Tooneel, Concerten en Tentoonstellingen* 8 (1848) 284.

muziek zo openlijk te prijzen had Willem II getoond dat hij zich in zijn pogingen om Nederlandse componisten te ondersteunen niet liet hinderen door de heersende muzikale publieke opinie.

Die eigennuttigheid kwam andermaal naar voren toen Willem II stappen ondernam om de opera *Wilhelm von Oranien* van de Duitse componist Carl Eckert in Den Haag te laten uitvoeren. Correspondentie tussen het hof en Eckert is weliswaar niet bewaard, maar een en ander kan gereconstrueerd worden aan de hand van een brief van Verhulst aan Jozef Alberdingk Thijm en het voorwoord van het bewerkte libretto, dat in 1848 in Den Haag verscheen.³⁵ De literator en vertaler Auguste Clavareau kreeg de opdracht de reeds voorhanden Franse vertaling te verbeteren en de vierde akte van de opera te herzien, teneinde een correctere weergave van de historische gebeurtenissen te verkrijgen. Deze opdracht, zo stelt Clavareau in het voorwoord, was hem verleend door 'des personnes qui s'intéressaient vivement à cette composition musicale'. Vermoedelijk was dat een verhulde aanduiding van Willem II, die waarschijnlijk in 1846 op reis door Duitsland dit stuk had leren kennen. Details over de herziening van de tekst gaf Clavareau niet; in plaats daarvan wees hij op de glorieuze betekenis van de nieuwe finale:

Il est inutile de parler ici du plan primitif de ce quatrième acte; mais il m'est permis de croire que l'Union d'Utrecht, termine ce drame lyrique par un grand et intéressant tableau, digne de fixer l'attention de tous ceux qui, dans notre pays, conservent l'immortel souvenir d'une lutte de quatre-vingts ans, d'une sanglante guerre de la liberté contre le plus odieux despotisme, sans égal peut-être dans les annales de l'Histoire!³⁶

De reeds gesignaleerde ambivalentie van Verhulst met betrekking tot Willem II's pogingen het Nederlandse muziekleven te ondersteunen werd gevoed door deze interventie ten gunste van Eckert, over wie Verhulst niets goeds te zeggen had. Net als hij was Eckert leerling geweest van Mendelssohn en 'hij was ook in zijne intimiteit en moest dus ook (...) Mendelss[ohns] *edelheid* en *fierheid* in alles en bovenal in zijne rigting erkend hebben en warm en liefdevol en kuisch aanhangen'. Helaas; Eckert was 'een Renegat – en hij komt er voor uit dat geld!!! en eer – en het zoogenoemde *er komen* het doel van zijn werken zal zijn'.³⁷ Verhulst was door Alberdingk Thijm benaderd om een recensie over de opera te schrijven, maar dat had hij geweigerd. De hofstad was in zijn ogen verworden tot 'een waare mesthoop waar iedere middelmatige buitenlander zijn vuil komt neergooien en er aanspraak op lintjes en dergelijke onderscheidingen voor maakt'. Ook over de kwaliteit van de opera sprak hij zich tegenover Alberdingk Thijm zonder terughoudendheid uit:

³⁵ Carl Eckert, *Guillaume d'Orange ou l'Union d'Utrecht* (Den Haag 1848).

³⁶ Ibidem.

³⁷ Katholiek Documentatie Centrum, Archief Thijm, inv.nr. 1, Verhulst aan Jozef Alberdingk Thijm, 2 november 1848.

(...) de opera van Ec[kert] is *niets* – meer kan ik er niet van zeggen – (...) niemand handeld, het is steeds [‘]nous enfans de la Hollande; plus d’inquisition – plus de tyrannie[‘] en niemand bespeurt iets daarvan en de Hollanders worden daar regte vreugdestoorders – niemand doet het iets tot leed en steeds *aux armes* enz. daarbij komt geene tot die “armes[”] – (...) – [‘]fidélité au Roy jusqu’au licence[‘] – dat geldt toch den spaanschen Philips en die *fidélité* deed men beter hier niet te gedenken – toen stond onzen hoogst schrandere monarch op (men zegt, hij weende!) en gaf pootjes aan het publiek dat weder met alle getrappel van handen en voeten deed merken hoe diep het in het stuk stak.³⁸

Verhulsts mening werd in de kritiek niet weerspiegeld, want de voorhanden recensies zijn over het geheel tamelijk welwillend, vooral wat de muziek betreft.³⁹ Het ging Verhulst dan ook minder om de kwaliteit van het werk, als om het feit dat uitgerekend Willem II zich tot beschermheer daarvan had opgeworpen. Een dergelijk sentiment viel eveneens te horen rond de uitvoering van de opera *Le siège de Leyde* van de Franse componist Adolphe Vogel een jaar eerder. Hoewel er rond deze uitvoering geen documenten zijn die kunnen verklaren hoe dit werk in Den Haag verzeild raakte, is het plausibel dat het hier net als bij Eckert ging om een persoonlijk initiatief van Willem II. Ook Vogel werd na de uitvoering tot Ridder in de Orde van de Nederlandse leeuw benoemd. Vooral dat aspect werd gememoreerd in een bespreking waarin werd benadrukt dat men bewust geen al te scherpe kritiek wilde uitoefenen, want ‘waar de koningen zóó duidelijk spreken, moeten hunne onderdanen zwijgen!’⁴⁰

Zo was andermaal duidelijk geworden dat Willem II zich in zijn muzikale initiatieven niets aantrok van personen, organisaties of publieke opinie die een geheel andere mening over de verdiensten van de betreffende componist of de juiste vorm van stimulering van het Nederlandse muzikleven hadden.

Willem III en zijn ‘pensionnaires’

Na de wisselvallige reacties op de muzikale bemoeienissen van Willem II waren de verwachtingen hooggespannen toen zijn zoon de troon besteeg. Nu Nederland een koning had, ‘van edel kunstvuur blakende, *zelf* beoefenaar der kunst, met Muzikaal talent begaafd en in de kunst ervaren’, rekende menig-een op een krachtige koninklijke ondersteuning van het nationale muzikleven. De stemming werd samengevat in de jubelende conclusie van Franciscus Cornelis Kist, oprichter van het tijdschrift *Caecilia*: ‘wat heil staat nu der Toonkunst en den Toonkunstenaren in Nederland te wachten! wat heerlijk verschiet vertoont zich thans aan ons oog!’⁴¹ Muzikale vaardigheden had

³⁸ Ibidem.

³⁹ *De Tijd* 8 (1848) 283-292; nog voor de Haagse uitvoering was een lovende bespreking verschenen in *Le miroir des arts* 2 (1846/1847) 182-184.

⁴⁰ *De Tijd* 5 (1847) 177-196.

⁴¹ F.C. Kist, ‘Gedachte bij de troonsbeklimming en inhuldiging van Neerland’s koning Willem III’,

Willem III inderdaad. Uit enkele kwitanties uit zijn persoonlijk archief blijkt dat in 1829 een begin was gemaakt met pianolessen, eerst onder leiding van een zekere G.A. Osborne, vervolgens van 1830 tot 1833 onder leiding van de reeds genoemde Lübeck. In de jaren 1842-1847 werd het muziekonderwijs voortgezet met zanglessen, waarvoor in totaal vier verschillende pedagogen ten paleize werden besteld.⁴²

De eerste activiteit van Willem III schoot muzikaal Nederland echter meteen in het verkeerde keelgat: hij schreef een prijsvraag uit voor de beste opera op een libretto van de Parijse auteur Eugène Scribe, getiteld *Le roi de Bohême*. Winnaar werd Martin Lazare, die in Brussel bij François-Joseph Fétis had gestudeerd. Met zijn inzending had hij de Nederlandse deelnemers Wouter Hutschenruijter en Charles van der Does achter zich gelaten.⁴³ Deze onderneming ging echter in twee opzichten in tegen bestaande initiatieven ter stimulering van Nederlandse componisten. De Maatschappij tot bevordering der toonkunst had sinds haar oprichting in 1829 een uitgebreid programma van compositieprijsvragen ontwikkeld en kon zich in dit opzicht dus alleen maar verbazen over concurrentie van koninklijke zijde. Daarnaast distantieerde de koning zich met zijn prijsvraag ook inhoudelijk van het beleid van Toonkunst. De Maatschappij had zich immers geconcentreerd op instrumentale genres als symfonie, strijkkwartet en sonate en zich nooit met opera beziggehouden. Bovendien had Toonkunst voor de beoordeling de blik naar het oosten gericht en voornamelijk juryleden uit Duitsland en Oostenrijk gerecruteerd; beoordelaars uit Frankrijk en België konden daarentegen op de vingers van één hand geteld worden.⁴⁴ Door een libretto te vragen van Eugène Scribe, de vaste librettist van Giacomo Meyerbeer, die met zijn uiterst succesvolle 'grands opéras' de belichaming van alles was geworden waar Duitse musici op neerkeken, gaf Willem III direkt te kennen dat hij juist de geminachte stijl van de 'grand opéra' als hoeksteen voor de toonzetting van het libretto wenste. Geen wonder dus dat Kist in *Caecilia* sneerde: 'het zijn geene prijsvragen van Fransche Opera's (waar het volk niet komt), welke de kunst bevorderen en populair maken.'⁴⁵

Willem III's bemoeienis met Franse opera was in zekere zin een erfenis van zijn voorgangers. Willem I had al de Franse Schouwburg al ruim ondersteund en Willem II had in 1841 deze instelling financieel onder de arm genomen, toen die door het plotselinge vertrek van de directeur failliet dreigde te gaan.⁴⁶ In 1852 stopte Willem III echter zijn subsidie. In 1871 werd tevens de indirecte ondersteuning gestopt, die bestond in het aanhouden van een genereus abonnement, waarbij verschillende loges permanent ter beschikking stonden

Caecilia 6 (1849) 91-92.

⁴² KHA, inventaris A40, nr. IX113a-b.

⁴³ *Astrea* 1 (1851) 114-116.

⁴⁴ Van Gessel, *Een vaderland van goede muziek*, 188-189 en 266-272.

⁴⁵ F.C. Kist, 'Eene nationale opera', *Caecilia* 7 (1850) 213-214.

⁴⁶ Bank, 'Oranje en de muziek', 26-27.

van het hof.⁴⁷ Vanaf dat moment besloot Willem III muzikale ondersteuning te gaan geven in de vorm van studiebeurzen aan veelbelovende muziekstudenten, die werden aangeduid als zijn 'pensionnaires'.⁴⁸

Voor het algemene reglement daarvoor deed hij een beroep op Verhulst. Die zou samen met de componist Frans Coenen, hofpianist Charles van der Does en kapelmeester van het militaire muziekcorps François Dunkler, de eisen voor deelname opstellen.⁴⁹ Voor de toelating golden ten eerste algemene eisen als Nederlandschap, bewijzen van goed gedrag, blijken van 'beschaafde opvoeding', muzikaal talent, enige kennis van het Frans en Duits en algemene kennis van de muziekgeschiedenis. Voor instrumentalisten werd gespecificeerd dat zij slechts tussen de 15 en 20 jaar oud mochten zijn, een duidelijke aanleg voor het gekozen instrument hadden, over een behoorlijk ontwikkelde techniek beschikten, alsook over kennis van de algemene muziekleer. Voor zangers verschilden de leeftijdseisen: 19 tot 23 jaar voor zangers, 18 tot 22 jaar voor zangeressen. Bovendien werd van hun verlangd dat zij een fraaie stem hadden, intervallen zuiver konden treffen, van blad konden zingen, een voldoende vaardigheid in coloratuurzingen hadden – dat kenmerk zal vooral voor de zangeressen van belang geweest zijn –, over een goede uitspraak beschikten en enige vaardigheid op de piano hadden. Voor operazangers werd een voor het toneel geschikt uiterlijk verlangd, naast talent voor dramatische kunst en aanleg voor declamatie.

Verder reikte de bemoeienis van Nederlandse musici met de verdeling van studiebeurzen niet, want voor de audities werden uitsluitend buitenlanders gevraagd. In principe was dit geen ongebruikelijk fenomeen, want ook bij de prijsvragen van Toonkunst werden voornamelijk buitenlandse juryleden geselecteerd, onder het motto dat voor het behalen van een internationaal niveau dito goedkeurig nodig was. De Nederlandse beoordelaars kregen de ondankbare taak zich over de kansloze inzendingen te buigen, die het bestuur ter bescherming van het nationale aanzien in het buitenland liever niet over de grens liet gaan.⁵⁰ Waar Toonkunst echter vooral een beroep deed op componisten uit Duitsland, richtte Willem III vrijwel exclusief de blik op Frankrijk. Dat begon al met de beloning die de deelnemers aan het concours in het vooruitzicht werd gesteld: op kosten van de koning konden zij enkele jaren studeren aan het volledig op de Franse muziek georiënteerde Conservatoire van Brussel en verblijven in een speciaal voor hen aangekocht pand aan de Rue Ducale.⁵¹ Onder de juryleden bevonden zich Franse componisten als Henri Reber, Ambroise Thomas, Ernest Reyer, Henri Vieuxtemps en Auguste Gevaert, de directeur van het Brusselse conservatorium. Verreweg het beroemdste jurylid was echter Franz Liszt, die zowel in 1875 als in 1876 afreisde naar Het Loo, waar de audi-

47 KHA, inventaris E8, VIIc, nrs. 4, 31.

48 Zie hierover ook: Bakker-Van de Weg, 'Willem III. Koning van de Nederlandse muziek'.

49 KHA, dossier 801. Lijst van toelatingseisen, gedateerd 8 maart 1871.

50 Van Gessel, *Een vaderland van goede muziek*, 191-192.

51 KHA, dossier 801.

ties werden gehouden.⁵² Slechts eenmaal werd een Duits componist gevraagd: die eer viel in 1877 Ferdinand Hiller ten deel. Onduidelijk is of hij de uitnodiging heeft aangenomen.⁵³ In ieder geval geeft de samenstelling van de jury aan dat Willem III de verdeling van zijn beurzen uiterst serieus nam, want feitelijk was voor het beoordelen van de vorderingen van beginnende studenten allerm minst een dergelijk comité van zwaargewichten nodig.

Met het uitnodigen van vooraanstaande virtuozen als Liszt en de violist Henry Wieniawski werd nog een extra voordeel bereikt. Ze waren soms bereid op te treden voor de koning en verleenden daarmee de muzikale omlijsting extra glans. Eén van de pensionnaires, Willem Kes (later vooral bekend geworden als eerste dirigent van het Concertgebouworkest) herinnerde zich het optreden dat zij in 1875 gaven. Op verzoek van Willem III speelden zij een fantasie voor piano en viool van Charles de Bériot, althans in theorie, want het eenvoudige werkje werd door hen omgetoverd in virtuose demonstratie: 'Het was fameus. Liszt begon in octaven, tertsen, sexten, trillers, heele cadensen, tot het klavier er welhaast van dreunde. Toen hij klaar was, knikte hij Wieniawski, die al die tijd had staan wachten, met zijn viool onder de arm toe en toen kon de violist beginnen met zijn akkoorden, dubbelgrepen, flageoletten en zijn kolossaal linkerhand pizzicati (...).'⁵⁴ Op deze wijze verkregen de audities een aura van muzikale exclusiviteit, temeer omdat Liszt zijn solocarrière al in 1847 beëindigd had en nog slechts zeer sporadisch in de (semi-)openbaarheid optrad.

Het gewicht van de jury betekende echter niet dat de leden Willem III's oordeel al te serieus namen. Toen Wieniawski de violist Henri Petri op de auditie een vioolconcert van Spohr wilde laten spelen, protesteerde Petri met het argument dat de koning een afkeer van Duitse muziek had. Kes memoreert dat Wieniawski vervolgens met een simpele oplossing kwam: 'Hij zal het verschil niet horen. We zullen het als Vieuxtemps op het program zetten en de koning zal tevreden zijn.'⁵⁵ Inderdaad merkte Willem III het verschil niet, maar toen hij er de volgende dag achter kwam, eiste hij dat Petri onmiddellijk het paleis zou verlaten en trok hij diens toelage in. Op Wieniawski's voorspraak zag hij echter van deze strenge maatregelen af.

Ook hoffunctionarissen trokken de muzikale competentie van Willem III in twijfel. Zijn particulier secretaris graaf du Monceau noteerde in zijn memoires dat de koning 'de dames eerder om hun mooie gestalte dan om hun talent' beoordeelde, vooral wanneer het ging om pensionnaires die zich voor een operabeurs hadden aangemeld.⁵⁶ In de richtlijnen werd een aantrekkelijk uiterlijk als vereiste voor een toneelcarrière gesteld, dus in dat licht kan deze kritiek als enigszins overdreven worden beschouwd. Het is dan ook opmerkelijk dat .

⁵² Zie daarover ook: E. van Heuven-Nes, 'Vertoning op Het Loo', in: E. Elzenga (red.), *Het witte Loo. Van Lodewijk Napoleon tot Wilhelmina 1806-1962* (Apeldoorn 1992) 101-129, vooral 104-113.

⁵³ KHA, inventaris A45, nr. XIVC15, nr. 182, [Secretaris van Willem III] aan Hiller, 26 maart 1877.

⁵⁴ *Het Vaderland*, 21 juni 1923; geciteerd naar een kopie van dit artikel in KHA, dossier 801.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Geciteerd naar Van Heuven-Nes, 'Vertoning op Het Loo', 111.

Afb. 2 Portret van de componist Ludwig (Louis) Spohr 1824 in Kassel, door Johann August Nahl der Jüngere.



Gevaert meende de koning om zijn weinig oordeelkundige omgang met zijn pensionnaires te kunnen bekritisieren. De koning liet echter duidelijk weten op dergelijke kritiek niet gesteld te zijn.

Integendeel: het was duidelijk dat vooral de operazangeressen zijn speciale attentie genoten. Speciaal voor hen had Willem III in 1876 de Maria Malibranpenning ingesteld, een gouden onderscheiding ter waarde van *f* 1200. Ook met hun verdere carrière bemoeide Willem III zich actief. Voor de zangeres Catherine Timmers, die in 1876 als eerste deze penning won, bemiddelde hij bij Ernest Reyer, zodat zij een van de hoofdrollen in diens nieuwe opera *Sigurd* zou mogen zingen.⁵⁷ Daarvan kwam echter niets terecht, omdat deze opera toen nog lang niet afgerond was – zij zou pas in 1884 in Brussel haar première beleven.

Enigszins ironisch is dat ondanks al deze steun uitgerekend de operazangeressen geen noemenswaardige carrière maakten. Dat hoeft overigens niet op een gebrek aan talent te duiden, want het was zeer gebruikelijk voor operazangeressen hun loopbaan op te geven wanneer ze gingen trouwen. Onder de pensionnaires waren het vooral de instrumentalisten die later van zich zouden doen spreken, zoals de reeds genoemde Henri Petri, die een internationale carrière als concertmeester en oprichter van het Petri Strijkkwartet maakte. Willem Kes was eveneens succesvol; hij had dankzij de ondersteuning van Willem III in Berlijn bij de internationaal vermaarde violist Joseph Joachim kunnen studeren, hoewel de koning hem nadrukkelijk had geadviseerd liever bij een

57 KHA, inventaris A45, nr. XIVC14, nr. 447, [Secretaris van Willem III] aan Reyer, 6 september 1876.

Fransman .les te nemen. In later jaren zou Kes zijn korte tijd bij het net opgerichte Concertgebouworkest gebruiken als springplank voor een internationale dirigentenloopbaan. Al met al kon een dertigtal jonge Nederlandse musici dankzij de steun van Willem III in het buitenland verder studeren. In 1880 werd de betaling echter zonder opgave van redenen stopgezet.

Conclusie

Zoals in de inleiding vermeld, is deze zoektocht naar muzikaal mecenaat door de drie Nederlandse koningen uit de negentiende eeuw een schets, vooral omdat er geen documenten overgeleverd schijnen te zijn die rechtstreeks bevestigen dat Willem I, II en III – afgezien van de royale ondersteuning van de Franse opera – voor zichzelf een rol als mecenas in het Nederlandse muziekleven weggelegd zagen. Toch kunnen we voorzichtig concluderen dat dit mecenaat er wel degelijk was: dat bevestigen voornamelijk de terzijdes in correspondentie van personen die op enigerlei wijze in het Nederlandse muziekleven werkzaam waren. De drie vorsten gingen daarbij zeer uiteenlopend te werk. Willem I verbond het persoonlijke met het algemene en probeerde via overheidsinstanties het Nederlandse muziekleven te stimuleren, Willem II voer meer een eigen koers door naar eigen inzicht Nederlandse componisten te bekronen en op persoonlijk initiatief opera's over thema's uit de vaderlandse geschiedenis in Nederland te laten uitvoeren, terwijl Willem III zich in het geheel niets aantrok van de in Nederland vigerende opvattingen over kwalitatief hoogwaardige muziek.

Toch zijn in de muzikale ondersteuning van alle drie de vorsten twee gemeenschappelijke tendensen duidelijk zichtbaar. Ten eerste richtten alle drie de blik vooral op opera en onderscheidden zich daarbij duidelijk van de bestaande pogingen het nationale muziekleven te ondersteunen. Een organisatie als Toonkunst concentreerde zich op het faciliteren van het musiceren en vooral op het bevorderen van het Nederlandse componeren, waarbij de nadruk lag op genres die vooral in het burgerlijke muziekleven een rol speelden, zoals orkestwerken (die in de lokale concertsociëteiten ten gehore gebracht konden worden), kamermuziek en liederen (die thuis of in kleine kring gezongen en gespeeld werden) en koormuziek (die zowel in de afdelingen van Toonkunst alsook door andere koren uitgevoerd kon worden).

Door de nadruk te leggen op opera sloten de drie vorsten zich aan bij de aristocratische achtergrond van dit genre en gaven daarmee in feite aan, dat hun muzikale belangstelling niet los stond van de glans die opera op het Nederlandse koninklijk hof zou kunnen werpen. Hiermee in verbinding staat een tweede tendens. Als richtsnoer voor de beoordeling van 'burgerlijke' muziekgenres golden Duitse voorbeelden en geen van de drie Willems was geneigd zich daaraan veel gelegen te laten liggen. Willem I vond het geen probleem om de leiding van de Amsterdamse muziekschool aan een Italiaan over te laten;

Willem II reikte ook graag onderscheidingen uit aan componisten die conform de in Nederland zowel door Toonkunst als door de muziekpublistiek, vooral het tijdschrift *Caecilia* en zijn oprichter Kist, gepropageerde Duitse normen daarop geen recht hadden (Berlijn, Eckert); Willem III had per definitie het land aan Duitse muziek. Tegen deze achtergrond bezien is het pijnlijke incident rond Schumann eigenlijk niet eens zo opmerkelijk.

Jeroen van Gessel (1967) richt zich in zijn onderzoek op de sociale en culturele context waarin muziek functioneert. Hij promoveerde op een proefschrift over de compositieprijsvragen van de Maatschappij tot bevordering der toonkunst. Binnenkort verschijnt zijn volgende boek Die Praxis der Oper: Das Straßburger Stadttheater 1886-1944.

Jeroen van Gessel, Rijksuniversiteit Groningen, Oude Boteringestraat 34, 9712 GK Groningen, j.van.gessel@rug.nl