

Rijst nu, dankb're jubeltonen!

Muziek bij de opening van het Rijksmuseum in 1885

• JAN WILLEM TERWEN •

In de literatuur over de geschiedenis van het Rijksmuseum wordt op verschillende plaatsen gewag gemaakt van de feestelijke opening van het museum in 1885.¹ Daarbij werden door een groot koor en een symfonieorkest gelegenheidswerken uitgevoerd die gecomponeerd waren door Daniël de Lange en Johannes Verhulst. In de teksten betreffende de geschiedschrijving van het museum worden weliswaar enige verzen van de zangteksten vermeld, maar over de muziek zelf wordt in alle toonaarden gezwegen. Temeer daar duidelijk is dat het hier een grootse presentatie betrof, wordt de nieuwsgierigheid naar deze muziek en haar scheppers geprikkeld. Wie waren de musici en wat voor muziek hadden zij voor de opening gecomponeerd?

Het muziekleven in Amsterdam

Toen Henri Viotta in 1900 zijn *Helden der Toonkunst* publiceerde, bevatte deze bundel met componistenbiografieën slechts één Nederlandse held: J.P. Sweelinck, die in de laatste decennia van de 19de eeuw herontdekt was.² Kennelijk konden de andere Nederlandse heldjes niet opboksen tegen hun buitenlandse collega's. Pas in de jaren '80 was daar enige verandering ingekomen. Toen Daniël de Lange zich in 1870 noodgedwongen

Afb. 1

JOHAN KELLER,
Borstbeeld van Johannes J.H. Verhulst (1816-1891), in 1892 aan het Rijksmuseum geschonken door het Comité tot plaatsing van een huldeblijk in 's Rijks Museum voor Joh. J.H. Verhulst. Marmer, 65 x 130 cm. Rijksmuseum, Amsterdam (inv.nr. BK-B-67).

in Amsterdam vestigde omdat zijn carrière in Frankrijk door het uitbreken van de Frans-Duitse oorlog afgebroken was, beviel hem het leven in de hoofdstad maar matig: *Na Parijs kwam het mij voor, dat Amsterdam vreeselijk pedant en tevens onbeduidend was. Verhulst, dien ik in 1857 had verlaten als een man van buitengewone beteekenis en van zeldzame geestkracht, vond ik terug als grijsaard, wel nog altijd vol geest, maar door zijn eigen wil verouderd. Ik hield te veel van hem, om niet nog een tijd met hem mede te leven, maar hij wist, dat mijn sympathieën geheel anders waren dan de zijne.*³

Johannes J.M. Verhulst (1816-1891) was in feite de enige Nederlandse componist die in het 19de-eeuwse muziekleven een bescheiden heldenstatus bezat. Na zijn studie bij Mendelssohn in Leipzig was Verhulst in 1842 triomfantelijk in Den Haag binnengehaald, door de koning geridderd en aangesteld als directeur van de hofkapel (afb. 1).⁴ Nadat met het overlijden van Willem II in 1848 dit ensemble opgeheven werd, bekleedde Verhulst diverse functies bij de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst.⁵ Hij functioneerde in Rotterdam als directeur van de afdeling Toonkunst (uit die tijd kende De Lange hem reeds) en werd in 1860 benoemd tot dirigent van de Diligentia-concerten in Den

Haag. In 1864 volgde zijn aanstelling als directeur van de afdeling Toonkunst in Amsterdam en als directeur van de orkestvereniging Caecilia. Tevens kreeg hij de leiding van de concerten in Felix Meritis, zodat zijn positie in het Amsterdamse muziekleven onaantastbaar leek geworden. Als leerling en navolger van Mendelssohn legde hij met de eerste uitvoering van Bachs *Matthaeus Passion* in Amsterdam het fundament voor een rijke en lange traditie. Maar Verhulst weigerde om nieuwere werken van Wagner, Liszt en Berlioz uit te voeren.

Gezien de opmerkingen van De Lange had Verhulst ook in Amsterdam in 1870 al flink wat van zijn oorspronkelijke bevoeging verloren, maar ondanks kritiek bleef zijn positie in de hoofdstad onaangetast.⁶ Voorlopig bleef Verhulst de nationale toondichter die bij tal van nationale gebeurtenissen moest opdraven om gelegenhedswerken te componeren en uit te voeren. In 1852 componeerde hij de muziek bij de inwijding van het Rembrandtmonument, in 1867 verzorgde hij de muziek bij de onthulling van het Vondelmonument en in 1883 dirigeerde hij op het Museumplein de openingscantate bij de Internationale en Koloniale Handels en Uitvoertentoonstelling.⁷ Bij de laatste gelegenheid werd de oude meester nog met respect bejegend, zoals blijkt uit de pers: *Moeilijk had men geen geschikter werk voor deze gelegenheid kunnen schrijven dan Verhulst gedaan heeft, het geheel is in zeer populairen stijl gehouden, beweegt zich in groote massieve lijnen, is schitterend van klank zoowel voor koor als voor orkest, en toch is er alle bombast en elk effectbejaag in vermeden. Zonder twijfel zal het bijdragen om den vreemdelingen een goeden dunk ook van onze nationale muzikale kunst te geven. De uitvoering voldeed zeer goed, het zeer talrijke koor en orkest wedijverden om de bevelen van hunnen grijzen aanvoerder nauwkeurig ten uitvoer te brengen.*⁸ Intussen was er toch ook steeds meer kritiek te horen

op het conservatieve programmabeleid van Verhulst. De verenigingen wilden wel eens wat anders dan steeds Beethoven, Mendelssohn, Schumann en Gade. Toen Verhulst ter gelegenheid van de opening van het Rijksmuseum zijn *Rembrandt, feestzang* op tekst van J.P. Heije dirigeerde, volbracht hij een van zijn laatste openbare uitvoeringen. Het jaar daarop werd hij bij Diligentia in Den Haag weliswaar als erelid benoemd, maar tegelijkertijd op non-actief gesteld. Gefrustreerd hing hij toen ook in Amsterdam zijn lier aan de wilgen, waardoor een nieuwe generatie de opengevallen posten kon bezetten.⁹ Momenteel geniet Johannes Verhulst weer nieuwe waardering door zijn vroegere werken, zoals de liederen, de symfonie in e-klein en vooral zijn grootste Mis opus 20, die onlangs werd uitgegeven en op CD vastgelegd.

Nieuwe geluiden uit Frankrijk en Duitsland hadden de Lage Landen bereikt. Het was niet alleen De Lange die in Amsterdam de nieuwste muziek bracht, zoals die van Berlioz, die hij in Parijs had leren kennen, ook werden diverse Nederlandse muziekgezelschappen en componisten in toememende mate door de muziek van Liszt en Wagner beïnvloed. In 1883, Wagners sterfjaar, kon men in het Paleis voor Volksvlucht voor het eerst kennis maken met de volledige *Ring des Nibelungen*, uitgevoerd door het reizende operagezelschap van Angelo Neumann. In de zomer van ditzelfde jaar vond de Internationale Tentoonstelling op het Museumplein plaats, die ingeluid werd met de Cantate van Verhulst en Ten Kate, en later dat jaar richtten Henri Viotta, Jan Wilson, Julius Bunge met enkele anderen de Wagnervereniging op, die zich op 26 januari 1884 met een eerste concert in Felix Meritis presenteerde. Onder leiding van Henri Viotta werden daar onder meer fragmenten uit *Tristan en Isolde* ten gehore gebracht.¹⁰ Als vaste recensent van *Het Nieuws van den Dag* maakte Daniël de Lange 'met grote ingenomenheid' mel-

ding van dit concert: *De uitvoering van het orchestrale gedeelte was bij uitstek gesoigneerd, de klankeffecten waren schoon, de onderdeelen tot in kleinigheden uitgewerkt en nauwkeurig.*¹¹

Eveneens was De Lange samen met Frans Coenen, Joseph Cramer, Julius Röntgen en enkele anderen betrokken bij de oprichting van het Amsterdams Conservatorium in 1883, zodat Amsterdam zich voortaan ook op het gebied van muziekonderwijs met buitenlandse steden kon meten. Nu hoefde Nederlands talent niet meer naar Leipzig of andere (meestal Duitse) steden te reizen voor hun professionele opleiding, zoals gedurende de 19de eeuw steeds het geval was geweest. In 1894 volgde De Lange Coenen als directeur op.

De jaren '80 werden ook gekenmerkt door nieuwe initiatieven op literair gebied. De Tachtigers en *De Nieuwe Gids* namen duidelijk afstand van de gezapigheid van de 19de eeuw en propageerden nieuw élan in de kunsten in Nederland.¹² Het artikel dat Alphons Diepenbrock (1862-1921) in 1891 naar aanleiding van de dood van Verhulst in *De Nieuwe Gids* schreef, rekende af met het tijdperk van de oude componist: *Verhulst is voor het tegenwoordige geslacht niets, niets meer. Ternauwernood hebben wij hem gekend, en niet meer in de dagen van zijn macht.*¹³ Ten tijde van de opening van het Rijksmuseum was Diepenbrock nog student klassieke talen in Amsterdam, maar hoewel hij de familie Cuypers van huis uit goed kende, raakte hij pas later bij het Rijksmuseum betrokken. Voor de 70ste verjaardag van de gevierde bouwmeester in 1897 componeerde Diepenbrock het vijfstemmig a capella koorwerk *Caelestis Urbs Jerusalem*, dat in het Rijksmuseum uitgevoerd werd.¹⁴

Ook het orkestenbestel – zoals dat tegenwoordig wordt genoemd – was in de jaren '80 aan verandering onderhevig. De twee populairste orkesten in Amsterdam, het Paleisorkest en het

Parkorkest, fuseerden na het failliet van het laatste tot de Amsterdamsche Orkest Vereeniging, maar gingen in 1884 weer uiteen als het Paleisorkest en de (Nieuwe) Amsterdamsche Orkest Vereeniging. Toen in 1888 het Concertgebouw in gebruik werd genomen en het Concertgebouworkest werd opgericht, stapten de betere spelers uit deze orkesten over naar het nieuwe orkest aan de Van Baerlestraat.¹⁵ Een jaar later werd het oudste orkest, Felix Meritis, dat na het vertrek van Verhulst nog enige tijd door De Lange was geleid, opgeheven. Het exclusieve 18de-eeuwse genootschap had in de sociaal bredere ontwikkeling van de 19de eeuw geen bestaansrecht meer.

Het Amsterdamse muziekleven maakte in de jaren '80 door al deze nieuwe gebeurtenissen een ongekende ontwikkeling door, een ontwikkeling die eveneens te bespeuren was op het gebied van de nieuwe stadsuitleg en de monumentale bouwkunst. Het is dan ook niet toevallig dat bij de plechtige opening van het Rijksmuseum in 1885 de Amsterdamse muziekwereld in actie kwam om de nationale helden van kunst en geschiedenis, die op en in het gebouw van Cuypers zo rijk waren verbeeld, te verklanken met orkestspel en koorgezang.

Twee composities bij de opening van het nieuwe Rijksmuseum

Anders dan bij de opening van de grote internationale tentoonstelling in 1883 waren de koning en de koningin niet bij de opening van het Rijksmuseum aanwezig. Willem III had zich zo gestoord aan het roomse uiterlijk van Cuypers' ontwerp dat hij zich voorgenomen had *nimmer een voet in dat klooster te zetten.*¹⁶ Als plaatsvervangers kwamen op maandag 13 juli 1885 zijn verre nicht de prinses Von Wied en haar echtgenoot de prins Von Wied de plechtigheid opluisteren. Onder de klanken van *Wien Neerlands bloed* betraden zij de oostelijke binnen-



Afb. 2
Portret Jan P. Heije
(1809-1876. Litho. Uit
J.D.C. van Dokkum,
Honderd jaar muziek-
leven in Nederland
(Amsterdam 1929).

plaats, waar een koor van 250 zangers en een orkest van 75 musici waren opgesteld (afb. 6). Dit geheel stond onder leiding van Daniël de Lange (afb. 3 en 8), die voor deze gelegenheid een cantate had gecomponeerd op tekst van J.J.L. ten Kate (afb. 4): *Rijst nu, dankb're Jubeltonen*.

De pers deed uitgebreid verslag van de openingsplechtigheid. *Onmiddellijk*



Afb. 3
Daniël de Lange
(1841-1918) op middel-
bare leeftijd. Foto.
Den Haag, Haags
Gemeentemuseum.

toen de vorstelijke personen gezeten waren werd de cantate ten gehoor gebracht, die niet naliet op de aanwezigen diepen indruk te maken, hoewel bij het einde er van, daar de Vorstelijke personen daartoe het voorbeeld niet gaven, niet geapplaudisseerd werd.¹⁷ De cantate van De Lange vormde de omlijsting van de openingstoespraak van minister van Binnenlandse Zaken, mr. J. Heemskerk Azn., die in de Amsterdamse kranten integraal werd afgedrukt (afb. 7). Het geheel moet een wat langdradige aangelegenheid geweest zijn, want het *Algemeen Handelsblad* schreef: *Een opwindend feest was 't nu juist niet heden in 't Museum. De Cantate was een weinig lang; de redevoering van den heer Heemskerk, die men in onze kolommen vindt, was ook vrij lang en niet zeer boeiend.*¹⁸ Na al deze plichtplegingen mochten de genodigden weer in beweging komen. Hoofddirecteur F.D.O. Obreen schreef later in zijn jaarverslag aan de minister: *De ministers, de verdere autoriteiten en zij die daartoe waren uitgenodigd, voorafgegaan door den Prins en de Prinses von Wied, begaven zich daarop onder geleide, naar de voorhal teneinde hunne namen te plaatsen onder de oorkonde die op last van uwe Excellentie ter herinnering aan de plechtige opening opge maakt is en de eerste bladzijde vormt in het Gulden boek¹⁹ van het Museum.*²⁰ Deze genodigden kregen na het ondertekenen een afslag van de gedenkpenning die door S. Jünger, leraar aan de Rijksschool voor Kunstnijverheid, gemaakt was. De overige gasten, het koor en het orkest bleven intussen achter in de oostelijke binnenplaats. Obreen vervolgt zijn verslag: *Allen begaven zich na deze plechtigheid door de eerezaal naar de Rembrandtzaal, waar het beroemde doek van den groot-schen Meester der Hollandschen school voor het oog verborgen was door een gordijn. De heer J. Bosboom, een der nestors onzer hedendaagse school, genoot de eer het meesterstuk van zijn 17de eeuwschen kunstbroeder in een*

*nieuwe en waardige omgeving te doen aanschouwen.*²¹ *Hij trok de gordijn weg en het koor op de binnen hof, geleid door den Componist, viel met den volgende Feestzang in: Rembrandt.* Na deze Feestzang volgde nog een toespraak van de burgemeester van Amsterdam, mr. G. van Tienhoven. Vervolgens konden de gasten het museum bezichtigen en tot slot, bij het nuttigen van enkele verversingen in de zaal waar tot voor kort het restaurant was gevestigd, werd architect Cuypers wegens zijn grootse prestatie met veel lof toegesproken en ontving hij een bijzondere gedenkpenning.

In tegenstelling tot het gebouw en de inhoud van het Rijksmuseum is de muziek reeds lang verstomd en in het vergeetboek geraakt. Hoe heeft deze muziek geklonken? Wat was de aard van de composities van Verhulst en De Lange? In tegenstelling tot objecten van kunsthistorische aard die men aan de vergetelheid wil ontrukken, kan men een muziekstuk dat in een archief bewaard wordt niet even fotograferen om de lezer er eenvoudig een beeld van te geven. Daarvoor in de plaats zou een geluidsopname vereist zijn. In dit geval zijn er geen geluidsopnamen voorhanden, en ware dat wel het geval, dan zou bij dit tijdschrift een cd meegeleverd moeten zijn, wat al gauw op praktische problemen zou stuiten. Om de lezer toch een indruk van de muziek en de gestalte van de composities te geven zal ik aan de hand van de teksten van Heije en Ten Kate de werken van Verhulst en De Lange in grote lijnen schetsen en hier en daar enkele details bespreken die karakteristiek zijn voor de stijl en de retoriek van deze 19de-eeuwse (toon)dichters.

**Johannes Verhulst:
Rembrandt, Feestzang**

Rembrandt van Verhulst was niet nieuw toen het in 1885 op de oostelijke binnenplaats tot klinken gebracht werd. De componist kon het zo uit de kast halen voor een reprise na de

eerste uitvoering in 1852, toen het geklonken had ter gelegenheid van de onthulling van het standbeeld van Rembrandt op de Botermarkt, later Rembrandtplein genoemd. Het initiatief voor dit standbeeld was genomen door Verhulsts vriend Johannes Bosboom, nadat in Antwerpen in 1840 een standbeeld voor Rubens was geplaatst. Louis Royer (1793-1868) was na een prijsvraag aangewezen als beeldhouwer en creëerde met zijn werk een nieuwe mijlpaal in de waardering voor Rembrandt.²² De tekst van *Rembrandt* was geschreven door de bekende secretaris van Toonkunst Jan Pieter Heije (1809-1876) (afb. 2) en verwoordde Rembrandts roem die dankzij het weliswaar niet bronzen (zoals aanvankelijk beoogd was) maar gietijzeren standbeeld schitterde *met verhoogde glans*, zoals de eerste verzen uitdrukken:

*Was zijn lauwerkroon verschroeid
Toen de blakende oorlogsvlam
Ze op haar spitse vuurtong nam?*

*Neen! Als erts in 't vuur gegloeid
Blonk zij met verhoogden glans!*

Niet alleen ter gelegenheid van de opening van het Rijksmuseum werd *Rembrandt* weer uitgevoerd; ook daarna heeft dit werk nog verscheidene malen geklonken blijkens de aantekeningen achterin de partituur.²³ De compositie is echter nooit gedrukt en het enige exemplaar dat is overgeleverd, is de autograaf die zich nog altijd in de Toonkunst Bibliotheek in Amsterdam bevindt.²⁴

De partituur is geschreven voor mannenkoor en een instrumentale bezetting van dubbel hout, twee hoorns, twee trompetten in D, drie trombones (alt, tenor en bas), tuba, strijkers en pauken. De samenstelling van het orkest is karakteristiek voor de orkestbezetting in de eerste helft van de 19de eeuw. Zo vinden wij de later in onbruik geraakte (hoge) alttrom-

bone ook terug in de symfonieën van Robert Schumann, met wie Verhulst goed bevriend was.²⁵

De tekst van J.P. Heije vangt aan met een bijna retorische vraag naar de vergankelijkheid van Rembrandts roem. De componist laat deze regels unisono door het gehele mannenkoor zingen in een bedekt maar stoer mineur, dat door het halfslot op de dominant D het retorische vraagteken in muziek vertaalt.²⁶



Het bijna verontwaardigde *neen!* dat op deze vraag volgt, heeft Verhulst getoonzet met een kranig tertskwart akkoord, gevolgd door een klimmende reeks majeur-akkoorden die de gloeiende erts verbeelden en die resulteren in een fier, zesstemmig hoogtepunt op *Blonk zij met verhoogden glans*, waarbij de hoge a's uit de kelen der tenoren het toppunt van Rembrandts glans verbeelden.



De modulatie van het bedekte g klein hierboven (*Was zijn lauwerkrans verschroeid*) via Bes groot (*Neen! Als erts in 't vuur gegloeid*) naar het open D groot (*Blonk zij met verhoogden glans*) lijkt de transformatie van het amorfe erts naar de glorieuze gestalte van Rembrandts standbeeld te schilderen. Heije vervolgt het lofdicht met:

*Zijn de bladren van dien krans
Weggestoven
Toen de wilde stormvlaag kwam
Gierend door Oud-Hollands hoven?*

*Ja! – maar op der winden vlerk
Door het zwerk
Over heel Euroop gedragen,²⁷
Deed hun faam
Aller tong en ziel gewagen,
REMBRANDT, van uw naam!*

De 'Oud-Hollandse hoven' roepen pittoreske taferelen op die wij kennen van de landschaps- en stadsgezichten van Nederlandse schilders uit de eerste helft van de 19de eeuw, zoals Schelfhout, Koekoek, Van de Sande Bakhuyzen en Springer. Maar de schilder Wijnandus Johannes Josephus Nuyen (1813-1839) nam met zijn dramatische *Schipbreuk op een rotsachtige kust* (ca. 1837) een unieke plaats in in de wereld van de Nederlandse beeldende kunst van zijn tijd. (afb. 5) Zijn uitbundige romantische kusttafereel kunnen we als illustratie zien voor het in de romantiek zo geliefde onderwerp van de storm, dat ook door Heije aangevoerd wordt om de onvergankelijkheid van Rembrandt te verbeelden en zijn roem over Europa te verbreiden. Toen Wijnand Nuyen reeds op zijn 26ste jaar in 1839 overleed, werd het verlies van dit aanstormende talent algemeen betreurd. Johannes Verhulst schreef aan Nuyens vriend Johannes Bosboom: (...) *de dood van den onvergelyken Nuyen heeft mij diep geroerd. Jan, nu ligt de hoop voor de jonge schildersschool op U. Gewis zijt gij na Nuyen de eenige welke haar vervullen kan.*²⁸

Maar Bosboom was er niet de man naar om de virtuoze en dynamische stijl van Nuyen te vervolgen en specialiseerde zich na een prijs van het genootschap Felix Meritis in statische, historische kerkinterieurs.

Vergeleken met de dynamiek der elementen waarmee Felix Mendelssohn het eerste deel van zijn oratorium *Elias* afsluit (als na gebeden van de profeet de Heer overvloedige regen schenkt), is de uitbeelding van het hemelgeweld bij zijn leerling Johannes Verhulst zeer beperkt.²⁹ Verhulst lijkt hierdoor eerder een geestverwant van de schilder Bosboom dan van Nuyen. Onze componist heeft geen moeite genomen om de winden te laten stuiven en de stormvraag te laten gieren. Hij volstaat met enkele *sforzati*, houdt een tijdelijk halt op het *fortissimo* van het retorische *Weggestoven?* en bouwt zijn muzikale betoog verder op met *tremoli* en een uitgesponnen *crescendo* op de tekst *Aller tong en ziel gewagen*, om *fortissimo* te eindigen met *Rembrandt uw naam*, waarop het mannenkoor nog tal van herhaalde *Rembrandts* laat schallen. Ter verdediging van Verhulst moet wel aangevoerd worden dat de storm in *Rembrandt* slechts van secundair poëtisch belang is, terwijl in Mendelssohns *Elias* het uitbarsten van de regen in wezen de crux van het verhaal is.

Het vervolg van Heijes tekst beschrijft Rembrandt als een zon die na de duisternis (van de oorlog) neerschijnt op de bloemrijke tuin van de jonge Republiek. De kunst die de schilder aan de jonge staat geschonken heeft, verplichten 'Neerland' tot een wederdaad – de oprichting van het standbeeld –, zodat met deze giftrelatie de band tussen Rembrandt en Nederland wordt beklonken:

*Uit de diepten van het duister
Tot het licht,
Was uw leven – was de luister
Die u Neerland is verplicht.*



Afb. 4
W.J.J. NUYEN,
*Schipbreuk op een
rotsachtige kust*, ca.
1837. Doek, 154 x 206
cm. Amsterdam,
Rijksmuseum
(inv.nr. SK-A-4644).

*Zie de stralen
van die kruin
Nederdalen
Op Oud-Hollands milden tuin;
Wat ze wekken,
Wat ze trekken,
Uit de sluimring van den nacht.
Kunst! Uw schoonste bloemenpracht.*

*Zie de stralen van die kruin
Rijker dalen,
Jeugdig Neerland, op uw tuin!
Diepte, klaarheid,
Rijkdom, waarheid,
Heel der Schoonheid bloemenpracht
Gaf hij u, o Nageslacht!*

Heije tracht de kwaliteiten van Rembrandts schilderkunst te vatten in de woorden uit de laatste verzen, die door Verhulst met overleg getoonzet zijn teneinde ook in de vierstemmige harmonie de essentie van deze kwaliteiten uit te drukken:



In de eerste tenor (bovenste partij) stijgt de melodie vanuit de wat donkere samenklank (des-bes) stapsgewijs omhoog, terwijl de bassen (onderste partij) met kleine stappen neerwaarts schrijden, zodat zich een harmonisch divergerende structuur ontplooit die in de achtste maat op een helder sextakkoord van Es-majeur uitmondt. De stijgende lijn leidt tot waarheid, de dalende lijn tot diepte, de harmonische expansie tot rijkdom en het onomwonden *majeur* tot klaarheid.

Wanneer aan het slot van de *Feestzang* de dichter oproept Rembrandts hoofd met bloemen te sieren (als ware het een aureool) kan men wel spreken van een zaligverklaring, waarbij het standbeeld 'jong Neerland' oproept tot een duurzame waardering die meer voorstelt dan 'vergankelijken praal'.

*Sier met die bloemen het beeld van metaal,
Dat gij ter eere van hem hebt verheven!
Kweek ze – jong Neerland! – in leven en
streven;
Dan hebt gij meer dan vergankelijken
praal...
Dan heeft uw geest hem een standbeeld
gegeven.*

Verhulst treedt met het streven om de tekst soms woord voor woord in de muziek tot uitdrukking te brengen in een lange traditie, die hij weliswaar bij Mendelssohn in Leipzig geleerd zal hebben, maar die veel ouder is. Het is een traditie die men terug kan voeren tot de componisten van de Renaissance, die ontdekten hoe de structuur en de klank van de muziek de inhoud van de tekst konden weerspiegelen, zoals de beeldhouwer en de schilder leerden de zichtbare wereld op een natuurlijke wijze in steen en verf weer te geven. Kunstenaars van de eerste helft van de 19de eeuw zetten deze historische traditie onverminderd voort, en het is dan geen wonder dat juist de traditiegevoelige Verhulst de door Mendelssohn in 1826 herontdekte en opnieuw uitgevoerde *Matthaeus*

Passion in het protestantse Nederland introduceerde. Bachs meesterwerk kreeg een onvervreembare plaats in het vaderlandse culturele leven, mede mogelijk gemaakt door het logistieke apparaat van de Maatschappij ter Bevordering der Toonkunst. De meer revolutionaire componisten uit de tweede helft van de 19de eeuw waren weliswaar ook zeer wel in staat tot pakkende tekstschilderingen, maar hun idioom en retoriek was geheel anders dan die van de traditionele diatonische muziek van Verhulst en de meesten van zijn tijdgenoten. De afwijzing door Verhulst van de muziek van Berlioz, Liszt en Wagner vloeit dan ook logisch uit deze traditionele geesteshouding voort, niettegenstaande zijn jeugdig enthousiasme voor de jammerlijk vroeg overleden Wijnand Nuyen.

De opdracht aan Daniël de Lange en Jan J.L. ten Kate

Toen in mei 1885 minister van Binnenlandse Zaken Heemskerk en zijn referendaris voor Kunsten en Wetenschappen De Stuers hun gedachten lieten gaan over de 'plegtige opening' van het Rijksmuseum, die voor medio juli van dat jaar was gepland, ontstond al gauw het 'denkbeeld' om bij die gelegenheid een feestelijke cantate te laten klinken. In de 19de eeuw was dit immers het beproefde middel om gestalte te geven aan grote feestelijke gelegenheden; zozeer, dat Reeser in *Een eeuw Nederlandse muziek, 1815-1915* zelfs spreekt van een 'cantateziekte'¹³⁰. Om het plan van de cantate voor de 'plegtige opening' nader uit te werken zocht het departement contact met de president van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst afdeling Amsterdam, de heer D.H. Joosten. Deze kwam al snel met het voorstel om het tandem van J.J.L. ten Kate en J.J.H. Verhulst, dat bij de Internationale tentoonstelling van 1883 immers zo'n geslaagd werk had afgeleverd, opnieuw voor een dergelijk karwei

te benaderen. Ten Kate voelde daar wel voor, want de samenwerking met Verhulst was hem goed bevallen, maar Verhulst zelf, inmiddels 71 jaar, bedankte om redenen van gezondheid. Wel zegde hij zijn medewerking toe aan de uitvoering van de feestzang *Rembrandt*, zoals we inmiddels hierboven hebben gezien. Maar of hij zelf zou dirigeren was allerm minst zeker; dat kon beter aan zijn oud-leerling Daniël de Lange overgelaten worden. Het verzoek om de cantate te componeren ging eveneens al gauw naar De Lange, die op 1 juni aan de minister schreef dat hij daartoe bereid was. Ook de voorbereidingen van *Rembrandt* zou hij voor zijn rekening nemen, maar mocht Verhulst toch zelf willen dirigeren, dan zal daartegen geen bezwaar zijn.³¹

Dat juist Daniël de Lange (1841-1918) gevraagd werd om samen met dominee J.J.L. ten Kate een nieuw werk te schrijven zal niet alleen te danken zijn geweest aan zijn oude relatie met Verhulst, maar ook aan zijn inmiddels gerespecteerde status van dirigent, conservatoriumdocent, componist en muziekcensent in de hoofdstad. De Lange bevond zich met zijn 44 jaar in de bloei van zijn leven en als centrale figuur binnen het Amsterdamse muziekn netwerk was hij wegens zijn dynamische positie op dat moment de meest aangewezen persoon voor de eervolle opdracht. Bovendien was hij door zijn vele reizen internationaal georiënteerd en zodoende minder eenzijdig dan zijn oudere collega Verhulst. Deze kwaliteiten komen ook in zijn composities naar voren. Reeds in Parijs componeerde De Lange symfonieën, koorwerken, liederen en pianomuziek. Over zijn composities zegt Reeser: *Het weinige wat er van zijn muziek uit deze periode is uitgegeven toont over het algemeen een rijker harmonisch palet dan waarover de meeste van zijn landgenoten toen beschikten, en ook zijn harmonische inventie is vaak expansiever.*³²

Naast de belangstelling voor de

nieuwste muziek van Berlioz en Wagner toonde De Lange een opmerkelijke bewondering voor de polyfone muziek uit de Renaissance, zoals blijkt uit de achtstemmige requiemmis die hij in zijn Parijse jaren componeerde.³³ Deze bewondering blijkt tevens uit zijn activiteiten als dirigent van het professionele A Capella Koor, waarmee hij werken uit de 15de en 16de eeuw uitvoerde.³⁴ Daaronder bevonden zich ook de vaderlandse liederen uit *Valerius Gedenck-clanck*, die door A.D. Loman in 1871 opnieuw gepubliceerd waren. De oorspronkelijke versie van het *Wilhelmus*, die tegenwoordig alom bekend is, werd door deze publicatie aan de vergetelheid ontrukkt. J. Alberdingk Thijm, Pierre Cuypers en geestverwanten haalden hun inspiratie eveneens uit de periode van vóór de reformatie, de tijd waarin volgens hen geloof, leven en kunst nog één ondeelbaar geheel vormden. Gezien de gemeenschappelijke belangstelling van de stichters van het Rijksmuseum en de componist De Lange lijkt hun samenwerking dan ook voor de hand te liggen, maar die is toch meer toeval dan opzet. De Lange was gewoon de juiste man op de juiste plaats en het juiste tijdstip.

De op dat moment gerenommeerde dominee J.J.L. ten Kate (1819-1889) had eveneens zijn sporen verdiend (afb.4). In zijn jonge jaren had hij zich als literator een romantisch navolger van Byron betoond, maar hij ontwikkelde zich als bezadigd geestverwant van Bilderdijk vervolgens tot tegenstander van deze vorm van romantiek. Ten Kate werd hoofdredacteur van het tijdschrift *Braga* en nam vanuit die positie de bestrijding van retoriek en anderszins in zijn ogen minderwaardige dichtkunst ter hand.³⁵ Auteurs in *De Gids*, onder wie Potgieter, moesten het ontgelden.³⁶ Na zijn studietijd in Utrecht vestigde Ten Kate zich als dominee op Marken, totdat hij in 1860 in Amsterdam beroepen werd. Daar ontwikkelde hij zich tot een gevierd

predikant en publiceerde hij verscheidene dichtwerken, zoals *De Schepping* (1867), dat hij in navolging schreef van *The mosaic Vision of Creation* van de Schotse prozaschrijver Hugh Miller, in een poging om de resultaten van de toenmalige wetenschap in verband te brengen en zo mogelijk te verzoenen met het bijbelverhaal uit Genesis.³⁷ Later volgden nog de dichtwerken *De Planeten* en *De Jaargetijden*. In de kranten kon men regelmatig advertenties aantreffen die zijn dichtwerk aanbevelen. Ondanks kritieken die Ten Kate ondervond was hij met zijn 66-jarige leeftijd in 1885 een alom gerespecteerd predikant en dichter van wie voor de plechtige opening van het Rijksmuseum een waardige en toepasselijke tekst te verwachten was, die zijn stadgenoot De Lange tot een muzisch monument kon uitwerken.³⁸

De organisatie

Toen vast was komen te staan dat De Lange samen met Ten Kate een cantate zou componeren, ging men snel in overleg, want de beschikbare tijd was beperkt. Het aanvankelijke idee van D.H. Joosten om een koor van zeshonderd zangers en een orkest van honderd instrumentisten te mobiliseren werd al snel niet haalbaar geacht. De minister schreef op 30 mei

aan Ten Kate en De Lange dat de niet zeer grote omvang van de oostelijke binnenplaats niet toelaat *dat het orkest meer dan 64 à 75 personen bevatte, noch dat de koren, welke gemengd moeten zijn, meer dan ongeveer 250 zangers en zangeressen tellen. Ook ligt het niet in de bedoeling solisten te doen optreden.*³⁹ Niet is duidelijk of dit laatste om dramatische of financiële redenen gebeurde. Het departement stelde ook de gewenste lengte van het werk vast, door te spreken *ener korte Cantate, die in 35 à 40 minuten kan worden afgespeeld.* ‘Kort’ had toentertijd duidelijk een andere betekenis dan anno 2005! Ook de financiële randvoorwaarden werden vastgesteld. Het koor zou uit vrijwilligers bestaan, dus dat bracht geen kosten met zich mee, maar de orkestleden zouden f 12,50 per persoon krijgen. Er zouden voorts onkosten zijn voor onder meer een repetitielokaal, pianohuur, lessenaars en niet te vergeten de honoraria voor De Lange, Verhulst en Ten Kate. Om voor dit laatste een raming te kunnen maken nam De Stuers op discrete wijze contact op met enkele leden van het tentoonstellingscomité van de Internationale en Koloniale Handeltentoonstelling dat in 1883 de honoraria aan Verhulst en Ten Kate had uitbetaald. Ten Kate zou toen alleen al voor zijn verzen f 300,- ontvangen hebben. Dit bedrag zette nu ook de maat. Na afloop van het gehele project zou Ten Kate f 300,- ontvangen, De Lange f 400,- en Verhulst f 150,-.

Terwijl De Lange en Ten Kate de koppen bij elkaar staken (de minister zou op 9 juni te horen krijgen dat de tekst klaar was), wijdde Joosten zich aan de organisatie van het koor en het orkest en doet hiervan eveneens op 9 juni verslag aan de minister. Opmerkelijk is dat hij geen beroep deed op ‘zijn eigen’ Toonkunstkoor of op een of ander bestaand gezelschap, maar dat hij met behulp van een circulaire 250 individuele zangers uitnodigde, teneinde tot een betere verhouding

Afb. 5
J.J.L. ten Kate (1819-1889). Uit *Eigen Haard* (1879).





van stemmen te komen dan bij bestaande koren het geval was. *Ik vlij mij met de hoop dat het koor het beste zal zijn dat in Amsterdam te samen te brengen is.* Een dergelijke werkwijze kon echter moeilijk ook op instrumentalistten toegepast worden. Dezen werkten niet pro deo en waren georganiseerd in enkele semi-professionele orkesten. Joosten werd echter geconfronteerd met het feit dat 's zomers de bestaande orkesten *op harmoniemuziek worden georganiseerd en vele strijkinstrumenten, die wij nodig hebben, met verlof zijn.* Nadat zelfs even overwogen was om het Utrechts Stedelijk Orkest te engageren, kon ten slotte toch een overeenkomst met De Orkest Vereniging gesloten worden. 65 instrumentalistten zouden meespelen, versterkt met vijf extra strijkers en vier 'élèves' van het conservatorium, die zonder

honorarium zouden meewerken. Joosten schreef *dat de heer De Lange zijn manuscript, dat zo goed als voltooid is, in stemmen zal laten uittrekken en autografeeren, en vermeldde in de circulaire dat de repetities zullen plaatsvinden 'des Dinsdags en des Zaterdags, 's avonds 8 uur, in het gebouw der 'Maatschappij voor den werkenden stand', aan den Kloveniersburgwal, te beginnen Dinsdag 16 Juni e.k.*⁴⁰

Met De Lange en met Pierre Cuypers overlegde Joosten over 'de te bouwen estrade voor koor en orkest'. Bij de 'plechtige opening' zelf was de regie van het muzikale aandeel nog steeds in handen van Joosten, en dit tot tevredenheid van hoofddirecteur Obreen, die in zijn jaarverslag schreef: *Hiermede was de plechtige opening ten einde. Daarbij was alles wat de regeling van het muzikale gedeelte der plechtigheid betrof*

Afb. 6
Opening van het Rijksmuseum op 13 juli 1885. Het gelegenheidskoor en de Orkestvereniging onder leiding van Daniël de Lange, op 13 juli 1885 opgesteld op de 'estrade' op de oostelijke binnenplaats van het nieuwe Rijksmuseum. De cantate is zojuist beëindigd en de hoge gasten (witte veeg in gangpad) begeven zich naar de voorhal. Foto. Amsterdam, Rijksmuseum.

met de meeste bereidwilligheid door den heer D.H. Joosten bezorgd.⁴¹ Na afloop van het project declareerde Joosten op 13 juli bij de minister de kosten voor de organisatie van koor, orkest, lokaalhuur, partijen e.d., met een totaal van f 1502,85.

Rijst nu, dankb're Jubeltonen!

Vergeleken met de compositie van Verhulst en Heije is het werk van De Lange en Ten Kate veel monumentaler van aard. Zowel de tekst als de uitvoeringsduur van de Cantate zijn ruim tweemaal zo lang als het oudere werk van Verhulst en ook de muzikale bezetting is iets uitgebreider, hoewel de beide partituren in principe voor dezelfde orkestbezetting geschreven

zijn. Behalve de instrumenten die hierboven in verband met *Rembrandt* genoemd zijn, heeft De Lange aan zijn partituur nog een grote trom en bekens toegevoegd en is in plaats van de alttrombone een tenortrombone voorgeschreven. Het vocale aandeel is uitgebreid tot een volledig gemengd koor, genoteerd in sopraansleutel, altsleutel, tenorsleutel en bassleutel. Kwamen bij *Rembrandt* dus alleen de mannelijke zangers in actie, bij het werk van De Lange werd gebruik gemaakt van het totale koor en orkest. Gezien de lengte van het werk (ruim een half uur) zouden enkele solistische onderdelen niet misstaan hebben, ware het niet dat de minister te kennen had gegeven dat dit niet gewenst was.



De partituur van De Langes Cantate is bewaard gebleven in het Nederlands Muziek Instituut in Den Haag. De band (42,5 x 31 cm) bevat 78 partituurpagina's, waarop het regelmatige en vloeiende handschrift van de componist te lezen is.⁴² Het karakter van dit notenschrift lijkt enerzijds te duiden op een zeker gemak in het vlot noteren van muzikale gedachten en anderzijds op de tijdsdruk waaronder het werk geschreven moet zijn. Correcties komen slechts hier en daar voor. Aan het slot lezen we de ondertekening: 'Dan. de Lange, Juni 85'. Dat bewijst dus dat er slechts ongeveer één maand tijd resteerde om de partijen uit te schrijven én de muziek met de geselecteerde amateurzangers in te studeren. De volledige titel luidt:

*Cantate
bij gelegenheid van de opening van
het
Rijks-museum
te
Amsterdam*

Afb 7
Opening van het Rijksmuseum op 13 juli 1885. De prins en prinses Von Wied hebben samen met de ministers en andere hoogwaardigheidsbekleders plaatsgenomen op een podium tegenover het koor en het orkest. De staande figuur rechts van de prins, met het papier in zijn hand, moet minister Heemskerck zijn, die zijn toespraak houdt. Foto. Amsterdam, Rijksmuseum.

Om de lezer een indruk te geven van dit grote werk volgt nu een beschrijving van enkele aspecten van de compositie, aangevuld met notenvoorbeelden.

De muziek vangt aan met een langzame orkestrale inleiding van 19 maten, waarna de expositie van het hoofdthema in 'dubbele beweging' volgt. De melodie is toevertrouwd aan de eerste violen die het met verve presenteren:



Het is een klassiek diatonisch gegeven, dat zich goed leent voor nadere *Bearbeitung* zoals we verderop in de Cantate zullen zien. Enige reminiscentie aan het laatste deel van Mozarts *Jupitersymfonie* is er niet vreemd aan en wellicht zou dit gegeven kunnen duiden op een geestverwantschap met het derde vers van Ten Kates tekst waarin het Rijksmuseum gelijkgesteld wordt met een 'Pantheon', waarvoor vervolgens De Lange met zijn muziek de oppergod Jupiter als topfunctionaris voordraagt.⁴³ Deze beelden uit de klassieke oudheid waren immers de traditionele metaforen die ten dienste stonden van eclectische kunstenaars als Cuypers, Ten Kate en De Lange.

De stuwende dynamiek die aan het einde van de uitgebreide inleiding van het orkest bereikt is, maakt nu plaats voor een statische en verheven koraalachtige textuur van het koor, waarmee de eerste vier verzen van Ten Kate tot uitdrukking gebracht worden.



I

Rijst nu, dankb're Jubeltonen
Groet deez blijde Julizon
Die de keur van Hollands zonen
Heenvoert naar dit Panthéon.

Afb. 8

D. DE LANGE, partituur van *Cantate bij gelegenheid van de opening van het Rijksmuseum te Amsterdam*, 1885. Fragment (p. 31) met 'Hier kan de kunstzin dweepen', met Wagnercitaat op 'door 't penseel'. Den Haag, Nederlands Muziek Instituut.

Geleidelijk aan voegt zich het orkest bij deze koorexpositie van 135 maten en net zoals bij de expositie van de instrumentale inleiding eindigt deze sectie door de inzet van groot koper, grote trom en bekkens met veel retoriek op tonica D.

In veel rustiger vaarwater heeft De Lange de tweede strofe getoonzet:

2

Hier kan de kunstzin dweepen
Bij meenig schouwtoneel
Met 's levenshart gegrepen,
Getooverd door 't penseel
Bij water, woud en weide
De pracht der bloeiende aard
Bij al wat zegen spreidde
In 't hoekjen van den haard.

Het tempo is hier niet meer in tweeën maar in vieren zoals bij de langzame inleiding, en het tonale centrum wordt bepaald door de subdominant G (afb. 10.).



De structuur van het lyrische stemmenweefsel is weer homofoon als het voorafgaande, maar vloeiender, *poco espressivo* en *piano*. Het koor wordt enkel door een milde strijkersklank begeleid.

Opmerkelijk in bovenstaand fragment is de toonzetting van *door 't penseel*, waarvan de drie akkoorden verwijzen naar het bekende *Leitmotiv* van Wagners *Tristan und Isolde*. Met name het eerste akkoord van de drie (op: *door't*) staat bekend als het 'Tristan-akkoord'. Dit is als zodanig bekend geworden omdat in *Tristan und Isolde* dit akkoord door een geheel andere samenklank gevolgd wordt dan volgens de harmonieeler gebruikelijk was. Wagner schildert met deze wending de uitwerking van de toverdrank die Tristan en Isolde innemen, met de bedoeling de dood in te gaan. Omdat echter per ongeluk het verkeerde drankje is ingeschonken blijkt de uitwerking geheel de andere richting in te slaan: niet de onherroepelijke dood, maar de verblindende liefde maakt zich meester van het paar. Het 'Tristan-akkoord', met zijn onverwachte wending, illustreert de onverwachte uitkomst van de toverdrank. Het is een magisch akkoord, dat De Lange hier heel goed kon toepassen om het vers van Ten Kate uit te beelden, waarin immers ook sprake is van tovenarij, ditmaal niet door de drank maar door het penseel: de magie van de 17de-eeuwse schilderkunst. Dat de componist deze Wagneriaanse wending hier en passant gebruikt is niet verbazingwekkend, want hij had immers in het voorafgaande jaar een aantal fragmenten uit *Tristan und Isolde* gehoord bij het eerste concert van de Wagnervereniging in Felix Meritis. Zijn oudere meester Verhulst echter zal het maar zo zo gevonden hebben...

Het eind van de voorafgaande sectie is tevens de inleiding tot de volgende strofe. Er treedt een verhoging van het tempo op met stuwende kwartentriolen, die leiden naar de paralleltoon-aard e-klein.

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 31 in the top right corner. The score is written on multiple staves. At the top, there are several empty staves. Below them, the title "RIJST NU, DANKB'RE JUBELTONEN!" is written. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score. The bottom of the page shows several more empty staves.

3

Meer nog trekken de beelden
 dier Eedlen ons aan,
 Die der Kunst en der Kennis zich wijdden,
 Wie een heilige geestdrift
 de harten deed slaan
 Om voor 't Schone en Goede te strijden

De klimmende kwartentriolen geven uitdrukking aan het *trekken* in de tekst. De verklanking van de grootheden *Kunst* en *Kennis* wordt na imitatorische inzetten van sopranen, alten, tenoren en bassen bereikt door middel van enkele zeer welluidende, zesstemmige akkoorden in wijde ligging, dit keer niet alleen versterkt door de strijkers maar ook door de houten blaasinstrumenten.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top system features a vocal line with lyrics: 'Meer nog trek-ken de beel-den dier Ee-dlen ons aan, Die der Kunst en der Kennis zich wij-den, Wie een heilige geest-drift de harten deed slaan Om voor 't Schone en Goede te strij-den'. The bottom system shows the instrumental accompaniment with parts for 'Klarinet' and 'Fagot'. The score is in a minor key and 3/4 time, with a tempo marking of 'Allegro'.

Het volle a-klein akkoord op *Kennis* wordt in de tweede syllabe met enkele dissonanten verrijkt tot een none akkoord, dat vervolgens op *zich* weer tot rust komt als sext-akkoord van fis. Ook bij een volgend voorbeeld zullen we zien dat De Lange op pikante wijze dissonerende doorgangsnoten schrijft in een akkoord dat tussen twee andere akkoorden in ligt. Met dit vernuftig harmonische verloop laat de componist en passant horen waar kennis in de kunst toe kan leiden, die in dit geval verwijst naar het contrapunt van de meesters uit de Renaissance. Met dit vertoon van kunst en kennis sollici-

teert De Lange op onopvallende wijze naar een plaats onder de collega's die in het vervolg van de strofe aangeroepen worden.

Gij, echte Apelles' –zonen
 Wie die niet wenschen zou
 Uw Meesterwerk te kroonen
 BOL, REMBRANDT, GERARD DOU!
 Doorluchtige Poëten,
 Wier glorie nooit verdooft,
 Wie kan uw Lied vergeten
 GIJ HUYGENS, VONDEL, HOOFT!

Na de bejubeling van de Kunst en de Kennis is het tempo van de muziek weer tot rust gekomen (*Tempo primo ma espressivo*) en komt het melodisch materiaal uit de tweede strofe terug (*Hier kan de kunstzin dweepen*), zodat sprake is van een muzikale ABA-vorm. Het gezelschap kunstenaars dat Ten Kate hier aanroeft heeft Cuypers – als waren zij heiligen – grotendeels laten afbeelden op het gebrandschilderd glas in de voorhal van het Rijksmuseum. De Griekse 'oerschilder' Apelles is te vinden in het meest westelijke venster. De overige namen die Ten Kate vermeldt zijn typerend voor de kunsthistorische en muziekhistorische horizon van die dagen. Op het moment van de opening van het Rijksmuseum was Johannes Vermeer nog net niet als grootmeester ontdekt, terwijl Jan Pieterszoon Sweelinck zojuist aan de vergetelheid ontrukkt was en daarom in het gebrandschilderde glas naast Vondel werd afgebeeld (afb. 9).⁴⁴ Maar in het gedicht van Ten Kate ontbreekt hij als grootste Nederlandse componist uit de 17de eeuw. Wij kunnen echter de *homo universalis* Constantijn Huygens zien als vertegenwoordiger van de 17de-eeuwse componisten, een hoedanigheid van Huygens die misschien niet bij Ten Kate bekend was.⁴⁵ Het vers *Wie kan uw lied vergeten* is immers op alle dichters van toepassing, en komt voort uit het klassieke beeld dat poëzie en muziek ooit één ondeelbaar geheel waren.



ning van het Rijksmuseum evenwel geheel aan de nationalistische geaardheid van het tijdsgewricht. De eeuwige band tussen God en Nederland wordt met het bezingen van de vaderlandse politieke helden uit de 17de eeuw nog eens ritueel bezegeld. Het zijn niet alleen de kunstenaars, maar ook de Oranjes die in het 'Panthéon' verheerlijkt worden, gelijk de Duitse helden sedert 1842 in het *Walhalla* bij Regensburg aan de Duitse natie gestalte moesten geven. Daniël de Lange vond in ieder geval het derde vers gewichtig genoeg om de architectuur van zijn muziek een monumentale allure te geven. De frase mondt uit in een machtig *tutti*, inclusief groot koper en slagwerk, op *Waarheid en 't Recht*:

Afb. 9
W.J. DIXON, Joost van den Vondel en Jan Pieterszoon Sweelinck. Gebrandschilderd glas in de voorhal van het Rijksmuseum (foto auteur).

Na het aanroepen van de meester-kunstenaars wordt het tempo van de muziek versneld zodat in de volgende sectie weer de 'vroegere snellere beweging' terugkeert. Het oorspronkelijke D-groot wordt weer bereikt en met 'sempre crescendo' en aanstormende zestiende noten in de strijkers komt het muzikale betoog in een heftige en dynamische fase, zodat het koor na deze overgang van 109 maten de vierde strofe met een heroïsch *fortissimo* kan inzetten:



4
Maar nog meer, heil! U helden,
voor alles gehecht,
Aan den grond,
dien Gods gunst u deed erven,
Vroom en vroed,
en bereid voor de Waarheid en 't Recht
Onverschrokken in 't harnas te sterven!

Voor lezers uit het begin van de 21ste eeuw is het wat moeilijk voor te stellen dat de auteur van deze verzen in een vroegere fase van zijn leven met publicaties ten strijde trok tegen 'retoriek en anderszins minderwaardige dichtkunst'. De strekking van deze tekst beantwoordde ten tijde van de ope-

De passage is enigszins te vergelijken met het fragment uit *Rembrandt, Feestzang: Diepte, klaarheid, Rijkdom, waarheid*. Net als Verhulst creëert De Lange een divergerende harmonische structuur teneinde gestalte te geven aan een aantal immateriële grootheden: *Vroom, Vroed, Waarheid en Recht*. Het geheel is echter veel groter en vernuftiger aangepakt dan bij Verhulst. De laagste partij wordt ingezet door de celli die de kop van het 'Jupiter'-thema spelen en hun spel voortzetten in een lange chromatische afdaling naar Fis, welke zich manifesteert als dominant voor het uiteindelijke

b-klein. De zangstemmen zetten achtereenvolgens op canonische wijze in, zonder dat deze horizontale opzet echter consequent volgehouden wordt. Merkwaardig is dat de inzet van de tenor en de sopraan niet boven maar onder de stemmen van de bas, respectievelijk alt inzetten. In maat 9 en 11 van het notenvoorbeeld doen zich vreemde samenklanken voor. Vooral de botsing tussen de uitdrukkelijk voorgeschreven g tegen gis in maat 9 lijkt niet erg bevredigend, ook al liggen deze tonen logisch binnen de stemvoering. Het is de harmonische consequentie van een strikt melodische schrijfwijze. Het laatste akkoord op *Recht* klinkt open en blank, omdat het zijn klassieke tert mist en zodoende verwijst naar de componisten van de renaissance, die de tert immers nog niet als consonant erkennen en dus met een open kwint plachten te eindigen.

In het vervolg van de vierde strofe wordt eerbiedig dank betuigd aan de helden die dit alles door strijd mogelijk hebben gemaakt. Het tumult van de eerste helft van de vierde strofe heeft plaatsgemaakt voor een rustiger tempo: 'langzaam met uitdrukking'.



Wie we ook eerbiedig naadren,
Blootshoofds begroeten wij,
O ongelijkbre Vaadren!
Uw Beeldengalerij.
Te land en op de baren,
Door kogelregens heen,
In duizend doodsgavaren,
Hebt Gij ons vrijgestrèen!

Maar dan, aan het einde van deze strofe, leiden de *kogelregens* en *doodsgavaren* tot een hevige strijd. Bij de overgang naar strofe 5 schrijft De Lange *molto crescendo* voor. Springrige en snelle notenwaarden doemen overal in de partituur op. Het is alsof van alle kanten het ritmisch galopperen van ruiters weerklinkt. De dynamiek stijgt ten top. Wij bevinden ons in het krijgsgewoel van de staatse legers die onder leiding van de krijgshaftige stadhouders hun heldendaden verrichten:

5

Wees gezegend, gij Tweetal!
Gij MAURITS! Wiens faam
Nog de Nieuwpoortsche duinen vermelden.
FREDRIK HENDRIK! Veroveraar van Grol!
Waard uw naam,
Waard den lauwer der Nassausche helden.

De namen van het fameuze tweetal worden ferm gezongen, op een militaire manier recht toe recht aan, met ongecompliceerde stoere ritmes. Tot slot kalmeren de springrige noten tot gelijkmatige noten: de ruiters gaan van galop over in draf. De strijd is gestreden, de storm komt tot rust. Het ritme van de snelle noten zakt af naar triolen en de ruiters matigen het tempo van hun hijgende paarden tot stapvoets. Met *Sempre diminuendo* luiden de houtblazers deze episode uit.

Na het strijdgewoel komt men in de tweede helft van deze vijfde strofe tot bezinning. De rust keert terug en met opmerkelijke zin voor rooms-katholieke symboliek wijdt dominee Ten Kate zijn volgende verzen aan de Vader des Vaderlands:

Gezegend boven allen
Gij Zwijger! Martelaar,
Door 't Spaans verraad gevallen
Op vrijheids zoenaltaar!
Met goed en bloed en leven
Hebt Ge uw 'Arm volk' gered,
En, zijn we een 'Volk' gebleven,
God kroonde uw jongst gebed!

Hier openbaart zich de ware aard van de structuur van de acht verzen die Ten Kate al vanaf het begin van het werk in zijn strofen aanwendt. Alle strofen van acht verzen (*Hier kan de kunstzin dwepen; Gij, echte Apelles' –zonen etc.*) kunnen op de melodie van het *Wilhelmus van Nassauwe* gezongen worden, want de acht verzen in omarmend rijm zijn steeds geschreven op het ritme van het *Wilhelmus*. Dit ritme kan weergegeven worden in een strofenschema:

3a 3B 3a 3B 3c 3D 3c 3D

In dit strofenschema geven de cijfers het aantal accenten per vers aan; de letters symboliseren de rijmklanken, de hoofdletters symboliseren een mannelijk slot en de kleine letters staan voor een vrouwelijk slot.⁴⁶ Daniël De Lange onthult dit totnogtoe verborgen gegeven door boven de stemmen van sopranen en alten de melodie van het *Wilhelmus* te laten spelen door de eerste fluit (afb. 10).



Als cherubijntjes zweven deze klanken boven het gezang van de dames die met hun eigen tekst en eigen melodie op de voorgrond staan. Het geheel wordt harmonisch aaneengebonden door de transparante klanken van de tweede fluit en twee klarinetten.

Nadat de acht verzen op deze verheven wijze gezongen zijn, voegen de overige stemmen van koor en orkest zich bij de musici die hen voorgingen, om samen uit volle borst de tekst van Ten Kate te herhalen, nu met de melo-

die van het *Wilhelmus* in sopranen en tenoren, verdubbeld met de eerste hobo en eerste klarinet. Het gehele 'Volk' zingt dit 'credo', gewijd aan de Vader des Vaderlands. Het afsluitende slotakkoord van Bes wordt nu door paukengeroffel gedurende acht maten aangehouden, terwijl groepen van snelle stijgende noten in de strijkers en stap voor stap inzetende groepen blazers een dynamisch aanzwellende overgang vormen die naar een fortissimo akkoord van A grote terts leidt. De passage vormt de overgang voor de volgende sectie, die weer in de oorspronkelijke toonaard klinkt: D-grote terts.

Mocht misschien door de katholieke symbolen van Ten Kates tekst even getwijfeld worden aan de ware geloofsrichting, de muzikale inhoud die De Lange toevoegt aan de volgende, zesde strofe laat zonneklaar horen dat het protestantisme de nationale godsdienst is, ondanks de ideeënwereld van Cuypers en diens katholieke vrienden.

6.

*Ons Rijks-Museum wordt een Tempel,
Nu 't zulke beelden samengroept,
Nu 't heel een Natie op zijn drempel
Tot kunstgenot te samen roept,
Maar ook door grootsche herinneringen
Veel duizenden Nakomelingen
Den spiegel der Historie biedt
O zoet aanschouwen! vruchtbre wenken!
"t Volk, dat zijn Gistren blijft gedenken,
"Verloor de hoop op 't Morgen niet!"*

In de blazers klinkt eerst een frase van de geharmoniseerde melodie van Luthers *Ein' feste Burg ist unser Gott*, die gevolgd wordt door een frase van vier maten voor koor *a capella*. Op deze manier worden om en om de eerste zeven verzen van Ten Kates tekst veelbetekenend omlijst. De Lutherse tekst van het koraal is niet te horen, maar de melodie geeft aan in welk licht de tekst van Ten Kate geïnterpreteerd moet worden. Ons Rijksmuseum is niet zomaar een tempel voor kunst-



genot, nee, Ons Rijksmuseum is een protestantse tempel!



Net als de melodie van het Wilhelmus heeft ook de Lutherse melodie een nadrukkelijke betekenis; de muziek heeft dus niet zozeer muzikale, als wel symbolische waarde. Het gebruik van *Ein' feste Burg* als symbool binnen een muzikale structuur is overigens niet nieuw. De melodie werd verschillende malen symbolisch gebruikt als lijflied van de protestanten. Eerder in de 19de eeuw introduceerden Mendelssohn en Meyerbeer *Ein' feste Burg* in respectievelijk de *Reformatiesymfonie* en de grand opéra *Les Huguenots*. Dit laatste werk was een van de succesvolste opera's van de 19de eeuw, en De Lange heeft het werk zeer waarschijnlijk in zijn Parijse tijd gehoord.

Tot en met *O zoet aanschouwen!* wordt dit alternerend koraalgezag volgehouden. De ingetogen akkoorden kunnen echter niet voldoen om de nationale trots en de hoop op de toekomst tot uitdrukking te brengen, want daarmee moet het eerste deel van het monumentale werk worden afgesloten: "t Volk, dat zijn Gistren blijft gedenken, | "Verloor de hoop op 't Morgen niet!". Daarom grijpt Daniël de Lange ten slotte naar het beproefde klassieke middel: de slotfuga. Het is de compositievorm om – als de componist erin slaagt – het non plus ultra van een compositorisch betoog neer te zetten. Gebruikmakend van het Jupiterthema dat bij de expositie naar voren is gebracht, weet de componist

de apotheose van zijn *Cantate* te bereiken. Hij sluit hiermee het eerste deel af.

Hierna volgde bij de plechtigheid de toespraak van de minister, waarna het slotkoor ingezet werd. Dit gedeelte is veel korter dan de eerste helft; het bestaat uit vier kwatrijnen in omarmend rijm die als vier koralen getoonzet zijn, respectievelijk in D-groot, in G-groot, in A-groot en weer in D-grote tert.

*Blijf den storm des tijds verduren,
Heiligdom, nu jong en frisch!
Gaâr in schaduw uwer muren
Wat die eerplaats waardig is!*

*Heere God! bescherm de zonen
Van een roemrijk Voorgeslacht!
Blijf Gij in ons midden wonen
Met Uw heerlijkheid en kracht!*

*Wil den dierbren Koning sparen,
Die zijn volle liefde ons geeft!
Neêrland weet van geen gevaren
Zoolang een Oranje leeft!*

*Bij alle andre gunstbewijzen,
Geef ons vroomheid, burgerdeugd!
Doe Uw geest ons Volk verrijzen
Tot een nieuwherboren jeugd!*

Het fugathema, met als kop het Jupitermotief, klinkt opnieuw bij de eerste twee verzen van het slotkoor en bij de twee eerste verzen van het laatste kwatrijn. Daarmee weet De Lange het uitgesponnen werk tot een afgerond geheel te smeden, terwijl het statische karakter van de koralen de juiste vorm zijn voor deze laatste verzen, die in wezen een groot nationaal gebed vormen.

De zonen van een roemrijk voorgeslacht

De twee composities die bij de plechtige opening van het Rijksmuseum klonken, waren niet alleen het product van twee vooraanstaande componisten, maar ook van een zangcultuur die in de 19de eeuw bevorderd was

Afb. 10
D. DE LANGE, partituur van *Cantate* bij gelegenheid van de opening van het Rijksmuseum te Amsterdam, 1885. Fragment (p. 56) met 'Gezegend boven alles', met de Wilhelmus-melodie in de fluit.



door toedoen van De Maatschappij ter Bevordering der Toonkunst. De Nederlandse muziekgezelschappen leenden zich uitstekend voor het articuleren van burgerlijke deugden en vaderlandse gevoelens. Verhulsts *Rembrandt* voorziet in een hernieuwd cultureel bewustzijn van het Nederlandse volk na de verschraling tijdens de Franse tijd en na de confrontatie met de Belgen, maar bevat tevens een zekere zelfgenoegzaamheid die een vernieuwende ontwikkeling uitsluit en vooral van belang is voor de consolidatie van het cultureel erfgoed. De 'zaligverklaring' van Rembrandt slaat een brug van het roemvolle verleden naar het behoeftige heden.

De strekking van De Langes Cantate gaat verder. De tekst van Ten Kate geeft aanleiding tot een heroïsch muzikaal betoog dat opgevat kan worden als akoestische reflectie van Cuypers' beeldprogramma voor het Rijksmuseum. Het gebouw wordt in de derde strofe bejubeld als een pantheon, vergelijkbaar met het Walhalla in Regensburg, waarin alle vaderlandse heroën een plaats krijgen. De burgerdeugden *Vroom en vroed* geeft De Lange op een veel monumentalere wijze vorm dan Verhulst zijn *Diepte, klaarheid, Rijkdom, Waarheid*. Wanneer Ten Kate in de tweede strofe de penseel als toverstok bezingt met *Getooverd door't penseel*, maakt De

Afb 11
 Opening van het Rijksmuseum op 13 juli 1885. Daniël de Lange als dirigent temidden van de Orkestvereniging. De foto moet genomen zijn op het moment dat de uitvoering van de Cantate voltooid is, wat af te leiden is uit het feit dat de partituur dichtgeslagen ligt op de linkerhelft van de lessenaar en uit het feit dat de tijdsopname spookachtige vegen te zien geeft in het gangpad, veroorzaakt door de bewegingen van de hooggeplaatste gasten die zich op dat moment van hun zitplaatsen naar de voorhal begaven. Detail van afb. 6.

Lange handig gebruik van het *Leitmotiv* van de toverdrank uit Wagners *Tristan und Isolde*, voor Verhulst wellicht een verschrikking, maar voor Viotta een genoegen, indien hij bij de toehoorders was.

Dat bij de opening van het Rijksmuseum een belangrijk muzikaal evenement tot stand kwam was op zichzelf geen nieuw fenomeen, want reeds gedurende een groot deel van de 19de eeuw waren her en der door Toonkunst muziekfeesten georganiseerd en bij tal van gelegenheden hadden feestcantates geklonken. Bij dergelijke festijnen was echter de overheid in de regel niet betrokken. Alle artistieke én materiële inspanningen werden geleverd door enthousiaste burgers. Wanneer een componist voor zijn werken gehonoreerd werd, was dat hoogstens doordat hij een prijs in de wacht sleepte of doordat hij in opdracht van een lokale organisatie een feestcantate schreef. De regering hield zich traditioneel afzijdig. Toch werd in de tweede helft van de 19de eeuw bij nationale en internationale evenementen vaker een financieel beroep gedaan op Den Haag. Zo werd een aanvraag voor subsidie ten behoeve van een internationale zangwedstrijd tijdens de Internationale Tentoonstelling van 1883 door de minister afgewezen, want Heemskerk was bang dat hij met een financiële gift precedenten zou scheppen. In de marge van het advies aan de koning noteerde hij: *f 200,- is niet veel. Doch, als een schaap...* Een gouden eremedaille kon er toen echter nog wel van af. De bouw van het Rijksmuseum was daarentegen een uniek project. Niet eerder was op staatskosten een dergelijke artistieke onderneming op touw gezet, niet eerder was in Amsterdam zo'n groot gebouw gebouwd. De opening werd vrijwel geheel vanuit Den Haag geregisseerd en, zoals we hebben gezien, ook aan de muziek en de daarbij komende kosten werd gedacht. Een koninklijke goedkeuring van 29 juli 1885 bekrachtigde het voor-

stel van minister Heemskerk om de volgende beloning toe te kennen:

1. aan ds. J.J.L. ten Kate te Amsterdam drie honderd gulden (f 300,-)
2. aan Daniël de Lange te Amsterdam vier honderd gulden (f 400,-)
3. aan Joh. J.H. Verhulst te 's-Gravenhage Een honderd vijftig gulden (f 150,-).⁴⁷

Daniël de Lange was dan ook zeer verguld toen hij na afloop zijn honorarium ontving. In welgekozen bewoordingen schreef hij op 28 augustus aan de minister:

*Excellentie,
 Onder dankbetuiging voor de milde schenking, mij toegekend wegens mijne bemoeiingen tot opluistering van de plechtige opening van het Rijksmuseum, heb ik de eer door dezen de goede ontvangst te berichten der Ministerieële missiven van 24 Juli – inhoudende een Bronzen Herdenkingsmedaille van 5 Augustus en van het betalingsstuk van 8 Augustus 1885.*

*Uwer excellentie onderdanigen dienaar
 Dan. de Lange*⁴⁸

Met de honorering door de minister van Binnenlandse Zaken was toch twee jaar na de Internationale Tentoonstelling het eerste schaap over de dam. De omstandigheden waren dan ook uitzonderlijk geweest. In de jaren daarna ging men weer over tot de orde van de dag en zouden voorlopig geen schapen meer volgen. Zo klaagde Henri Viotta in 1891 over de zuinigheid van de Nederlandse regering toen De Lange met zijn succesvolle A Capella koor Nederland zou vertegenwoordigen bij de tentoonstelling van muziek en muziekinstrumenten te Wenen.⁴⁹ Het zou nog tot 1919 duren eer de Tweede Kamer een rijkssubsidie zou toekennen aan de Maatschappij ter Bevordering der Toonkunst.

Anno 2005 ervaren wij de religieuze getinte uitingen van vaderlandsliefde als verouderd. Niettemin heeft het

Rijksmuseum sedert de opening niets aan actualiteit ingeboet. De zonen van het roemrijk voorgelicht doen het goed en het gebed lijkt dan ook niet aan dovemansoren gericht. Meer dan ooit sedert 1885 is in de afgelopen jaren het gebouw in de belangstelling komen te staan; enerzijds wegens de herwaardering voor de creatie van Pierre Cuypers, anderzijds omdat de stroom bezoekers sedert de opening dermate is toegenomen, dat ingrepen in het oorspronkelijk concept onvermijdelijk bleken.

Inmiddels zijn twee architecten uit het ooit verfoeide Spanje aangewezen om in de komende jaren het gebouw toegankelijker te maken voor de groeiende scharen bezoekers die de collectie van *Apelles' zonen* wil aanschouwen. Ook de oorspronkelijke uitmontering van Cuypers' decoratieve programma

zal voor een deel in ere hersteld worden. Met respect voor het originele ontwerp én met het besef van de tegenwoordige eisen, zal een vernieuwd Rijksmuseum tot stand komen waarvan de heropening op dit moment voorzien is in 2008. De oostelijke binnenplaats zal dan weer open zijn als in 1885, zij het met een nieuwe vormgeving. Zou dit niet dé gelegenheid zijn om met respect voor de 19de-eeuwse toonkunst De Langes *Cantate* voor de tweede maal ten gehore te brengen? Na verblijf van ruim een eeuw in het depot, mag het werk wel weer eens 'op zaal staan'. En zou het niet tevens dé gelegenheid om een van de componisten uit de 21ste eeuw een opdracht te geven voor een muziekwerk dat zal klinken bij de plechtige heropening van het vernieuwde Rijksmuseum?

NOTEN

- 1 Jochen Becker, "‘Ons Rijksmuseum wordt een tempel’: zur Ikonographie des Amsterdamer Rijksmuseums", *Kunsthistorisch Jahrbuch* 1985, pp. 227-326; Gijs van der Ham, *200 jaar Rijksmuseum. Geschiedenis van een nationaal symbool*, Amsterdam/Zwolle 2000; Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten, Overheid en cultuur in Nederland*, Nijmegen 2000; *Het Rijksmuseum, 1808-1958, gedenkboek uitgegeven ter gelegenheid van het honderdvijftig jarig bestaan*, *Bulletin van het Rijksmuseum*, 's-Gravenhage 1958; K.M. Veenland-Heineman en A.A.E. Vels Heijn, *Het nieuwe Rijksmuseum, ontwerpen en bouwen 1863-1885*, Amsterdam 1985.
- 2 Henri Viotta, *Helden der Toonkunst*, Haarlem 1900, *passim*.
- 3 Henri Viotta, *Onze hedendaagse Toonkunstenaars; Daniël de Lange*, Amsterdam 1893, p. 10.
- 4 Voor beknopte biografieën van Verhulst, De Lange en anderen zie Pay-Uun Hiu en Jolande van der Klis (red.), *Het honderd Componistenboek*, Haarlem 1997.
- 5 J.D.C. van Dokkum, *Honderd jaar muziekleven in Nederland. Een geschiedenis van de Maatschappij ter Bevordering der Toonkunst bij haar eeuwfeest 1829-1929*, Amsterdam 1929, *passim*.
- 6 Niettemin blijkt uit een opmerking uit *Caecilia* van oktober 1885 dat de verrichtingen van Verhulst kritisch gevolgd werden: *De plannen van de Afdeling der Maatschappij t. b. d. t. [ter Bevordering der Toonkunst] liggen nog in het duister; de gewone repetitiën zijn nog niet aangevangen, zodat wij moeilijk kunnen weten, wat er gemaakt zal worden; doch de heer Verhulst is directeur gebleven, evenals van de Felix- en de Caecilia concerten en nu is onze wensch, dat hij toonen zal zijn tijd te begrijpen en ons niet uitsluitend onthalen zal op oude noviteiten. Er is toch werkelijk, buiten de oude classici, nog zoo menig werk, dat de eer eener uitvoering op bovenbedoelde concerten volkomen waardig is* (*Caecilia, algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland*, 1885, p. 198).
- 7 Voor de muziek bij de onthulling van het standbeeld van Vondel zie Jan Bank, 'Muziek en cultureel nationalisme in Nederland', in: L.P. Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, Amsterdam 2001, pp. 475-481.
- 8 *Het Nieuws van den Dag*, 2 mei 1883.
- 9 Verhulst werd door Daniël de Lange opgevolgd bij Maatschappij Caecilia en Felix Meritis, terwijl Julius Röntgen het Toonkunstkoor voor zijn rekening nam.
- 10 Josine Meurs, *Wagner in Nederland, 1843-1914*, Zutphen 2002, *passim*.
- 11 *Het Nieuws van den Dag*, 31 januari 1884.
- 12 Leo Samama, 'Alphons Diepenbrock en de Tachtigers', in: Grijp, *op.cit.* (noot 7), pp. 500-504.
- 13 *De Nieuwe Gids*, 1891-1892, pp. 141-152.
- 14 Wouter Paap, *Alphons Diepenbrock*, Haarlem 1980, *passim*.

- 15 Emile Wennekes, *Het Paleis voor Volksvlucht (1884-1929)*. 'Edele uiting eener stoute gedachte!', Den Haag 1999, *passim*.
- 16 Geciteerd in Pots 2000, *op.cit.* (noot 1), p. 135.
- 17 *Het Nieuws van den Dag*, 14 juli 1885.
- 18 *Algemeen Handelsblad*, 14 juli 1885.
- 19 Het Gulden Boek was een bedenksel van de directeur Obreen. Na overleg met minister Heemskerk kreeg Cuypers de opdracht dit document te ontwerpen en samen met een lezeraar te vervaardigen. De door Jos Cuypers gekalligrafeerde tekst vermeldt het feit van de plechtige opening op 13 juli 1885 en de 38 hoogstgeplaatste personen legden met hun handtekening getuigenis af van deze historische gebeurtenis.
- 20 Den Haag, Nationaal Archief, Inventaris van het archief van het Ministerie van Binnenlandse zaken, Afd. Kunsten & Wetenschappen 1875-1918, nr. toegang 2.04.13, inv.nr. 1714.
- 21 De schilder Johannes Bosboom (1817-1891) was in 1885 wellicht de meest aangewezen vertegenwoordiger van de levende Nederlandse schilders om de onthulling van de Nachtwacht te verrichten. In de geest van zijn 17de-eeuwse voorgangers zoals Saenredam, Houckgeest en De Witte had Bosboom zich toegelegd op het historische Nederlandse kerkinterieur, dat hij op zijn schilderingen bevolkte met figuren in 17de-eeuwse kledij. Bosboom was daardoor als het ware de levende representant van Rembrandt en diens tijdgenoten en bij uitstek geschikt om als erfgenaam van de schilders uit de Gouden Eeuw de continuïteit van de grootse traditie van de Hollandse schilderkunst te belichamen.
- 22 G. van den Hout en E. Langendijk (red.), *Louis Royer 1793-1868: een Vlaams beeldhouwer in Amsterdam*, Amsterdam 1994, p. 25.
- 23 Het werk werd in 1898 nog in Arnhem uitgevoerd.
- 24 Openbare Bibliotheek Amsterdam/De Toonkunst Bibliotheek, inv.nr. Toonkunst WNU@f.
- 25 Vooral Duitse en Italiaanse componisten gebruikten de alttrombone. Doordat in de loop van de 19de eeuw de ventieltrumpetten, die met meer gemak de tonen in het altregister konden produceren, in gebruik raakten, werd de alttrombone in latere partituren vervangen door een tenortrombone, zodat orkestratie voor twee tenortrombones en één bastrombone, terzijde gestaan door een tuba, de standaardbezetting van het groot koper werd.
- 26 Een notitie in het afschrift van F.D.O. Obreen vermeldt het jaar 1652, kennelijk doelend op een moment uit Rembrands leven, Nationaal Archief, *ibidem* (noot 20).
- 27 Obreen noteert hierbij de jaartallen 1657-1658, Nationaal Archief, *ibidem* (noot 20).
- 28 Geciteerd in C. Bunnig, (red.), *Een eeuw apart*, Amsterdam 1993, p. 76.
- 29 Elias ging in de Engelse versie in 1846 in Birmingham in première.
- 30 Eduard Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, Amsterdam 1950.
- 31 Brief van De Lange aan Heemskerk, Amsterdam, 1 juni 1885, Nationaal Archief, *ibidem* (noot 20).
- 32 Reeser, *op.cit.* (noot 30), p. 177.
- 33 Een uitvoering door het Nederlands Kamerkoor is vastgelegd op cd en met een Edison bekoord: NM Classics 92039.
- 34 Reeds twee dagen na de opening van het Rijksmuseum wordt De Lange met zijn koor in Londen verwacht. *Caecilia* vermeldt: *De uitvoeringen van oud-nederlandsche muziek te Londen, onder leiding van den heer Daniel de Lange, zullen plaats hebben op 15, 16 en 18 juli. Onder anderen zullen uitgevoerd worden: 'Kyrie' van Dufay; 'Christus' van Ockeghem; 'Agnus' van Obrecht; 'O Crux benedicta' van Clemens non Papa; (16de eeuw); 'Psalm 53 van Josquin de Près [sic] (15e eeuw); 'Psalm 64' van Josquin de Près [sic] (15e eeuw); 'Psalm 64' van Orlandus Lassus; en 'Psalm 118' van Sweelinck (Caecilia, op.cit. (noot 6), p. 151). Het is opmerkelijk dat al deze werken als oud-Nederlands worden geafficheerd. Het was de tijd waarin de Nederlanden uit de Bourgondische tijd in de meest uitgebreide zin gezien werden als historische voorganger van het Koninkrijk der Nederlanden.*
- 35 G.P.M. Knuvelde, *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*, Den Bosch 1973.
- 36 Niettemin heeft ook Potgieter een aandeel gehad in het plaveien van het pad dat zou leiden tot de realisering van het Rijksmuseum. Zie Becker, *op.cit.* (noot 1), pp. 265-268; Van der Ham, *op.cit.* (noot 1), pp. 96-97.
- 37 Sinds Miltons *Paradise Lost* bestond in Engeland een belangstelling voor het verhaal uit Genesis die via de bewondering van Haydn voor de oratoria van Händel haar weerslag vond in *Die Schöpfung*.
- 38 De verzen van Ten Kate werden in een aparte brochure uitgegeven: Jan Jacob Lodewijk ten Kate, *Cantate bij de plechtige opening van 's Rijksmuseum te Amsterdam op den 13den juli 1885*, 's-Gravenhage 1885.
- 39 Brief van minister Heemskerk aan De Lange en Ten Kate, Den Haag, 30 mei 1885, Nationaal Archief, *ibidem* (noot 20).
- 40 Brief van Joosten aan minister Heemskerk, Amsterdam, 9 juni 1885, en circulaire van Joosten, Amsterdam 8 juni 1885, Nationaal Archief, *ibidem* (noot 20).
- 41 Nationaal Archief, *ibidem* (noot 20).
- 42 Den Haag, Nederlands Muziek Instituut, archief Daniël de Lange, nr. 85, 37F.
- 43 Voor de 19de-eeuwse ontwikkeling van de ideevoorming betreffende het Pantheon, zie Becker, *op.cit.* (noot 1), pp. 259-273.
- 43 Ook bij het Concertgebouw (1886) kreeg Swee-