

Een te herziene eeuw Nederlandse muziek

Onderzoeksperspectieven voor de negentiende-eeuwse muziek- en concertgeschiedenis¹

THOMAS DELPEUT

Revising a Century of Dutch Music: Research Perspectives for Nineteenth-Century Music and Concert History

Focus on Dutch nineteenth-century concert and musical life has increased considerably over the past decades. However, the field of research is highly fragmented; conceptual and methodological approaches are scarcely elaborated and traditional approaches continue to determine the interpretational framework. In this article Thomas Delpeut proposes several research prospects for a revision of nineteenth-century concert and music history. In the first section Delpeut discusses recent studies, showing the need to reconsider both the 1880s as an overarching caesura and the revival of Dutch musical life revolving around the establishment of the Concertgebouw and Concertgebouw Orchestra. Next he presents various research possibilities inspired by international historiography – first to connect developments in musical discourse to practices in concert life, second to consider the public and their listening culture, and finally to investigate the experience of music in new social dimensions.

De afgelopen decennia is de aandacht voor het Nederlandse negentiende-eeuwse concert- en muziekleven flink toegenomen. Toch is het onderzoeksveld gefragmenteerd, conceptuele en methodologische benadering nauwelijks onderbouwd en traditionele inzichten lijken hardnekkig het interpretatiekader te blijven bepalen. Met dit artikel draagt Thomas Delpeut een aantal onderzoeksperspectieven aan voor een herziening van de negentiende-eeuwse

muziek- en concertgeschiedenis. In het eerste deel bespreekt Delpout recente studies die laten zien dat een fundamentele heroverweging nodig is van de jaren 1880 als alomvattende cesuur en van de opleving van het muziekleven ten tijde van de oprichting van het Concertgebouw en -orkest. Vervolgens presenteert hij verschillende onderzoeksmogelijkheden geïnspireerd door de internationale historiografie. Ten eerste om ontwikkelingen in het muziekdiscours aan concertpraktijken te koppelen, ten tweede om aandacht op het concertpubliek en zijn luistergedrag te vestigen, en ten slotte om de beleving van muziek in nieuwe maatschappelijke dimensies te bestuderen.

Naar aanleiding van het 125-jarige bestaan van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis constateerde Jan Bank in 1994 dat ‘muziek’ een opvallend kleine plaats innam in de Nederlandse geschiedschrijving. Hij pleitte onder meer voor onderzoek naar ‘de maatschappelijke dimensie van het muziekleven’.² Kennis over het Nederlandse negentiende-eeuwse muziek- en concertleven was inderdaad lange tijd zeer gering. Naast het standaardwerk van Eduard Reeser uit 1950, *Een eeuw Nederlandse muziek, 1815-1915*, vormden vooral jubileumuitgaven en gedenkboeken de belangrijkste literatuur.³ Twintig jaar na deze constatering van Bank is de aandacht voor de maatschappelijke dimensies van het muziekleven echter flink toegenomen.⁴ Toch is het onderzoeksveld als geheel zeer gefragmenteerd en nog steeds van bescheiden omvang. De huidige situatie vraagt om een reflectie op de resultaten van de afgelopen twee decennia en om nieuwe stappen in het onderzoeksveld.

Musicologen en historici zijn het erover eens dat de Europese negentiende eeuw van fundamenteel belang was voor onze huidige muziek-

1 Graag wil ik de redactie van *BMGN-Low Countries Historical Review* en de referenten bedanken voor hun commentaar en suggesties. Speciale dank gaat uit naar Jan Hein Furnée zonder wiens aanmoediging en waardevolle adviezen dit artikel niet tot stand was gekomen.

2 Jan Bank, ‘Muziek: een vergeten hoofdstuk in de Nederlandse cultuurgeschiedenis’, in: Paul van Reijen (ed.), *Muziek en muziekwetenschap in de Nederlandse cultuur. Beschouwingen bij het 125-jarige bestaan van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (Groningen 1994) 21-29, aldaar 28.

3 Eduard Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915* (Amsterdam 1950); S.A.M. Bottenheim, *De opera in Nederland* (Amsterdam 1946);

J.D.C. van Dokkum, *Honderd jaar muziekleven in Nederland. Een geschiedenis van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst bij haar eeuwfeest 1829-1929* (Amsterdam 1929). Belangrijke uitzondering hierop is: H.J. van Royen e.a. (eds.), *Historie en kroniek van het Concertgebouw en Concertgebouworkest, 1888-1988. Deel I Voorgeschiedenis 1888-1945* (Zutphen 1989).

4 Ook Emile Wennekes benadrukte bij zijn aanvaarding van het hoogleraarschap Muziekwetenschap aan de Universiteit van Utrecht in 2001 het belang van ‘de maatschappelijke inbedding’ van muziek, oftewel het ‘muziekleven’. Zie: Emile Wennekes, *‘Frisia non cantat’ en meer van dat soort malligheden* (Utrecht 2001) 8-9.

en concertcultuur. Niet alleen vonden diepgaande ontwikkelingen plaats in muziekstijlen, ook programmerings- en uitvoeringspraktijken veranderden ingrijpend, het aantal concertzalen nam explosief toe, musici, orkesten en concertondernemingen professionaliseerden en journalisten publiceerden steeds meer invloedrijke muziekkritieken. Deze nadrukkelijke relevantie van het Europese negentiende-eeuwse muziekleven kan tegelijkertijd ook de Nederlandse historiografische schaduw verklaren. Het traditionele beeld van het negentiende-eeuwse muzikale Nederland brengt namelijk weinig trots teweeg: zonder grote componisten, invloedrijke dirigenten, uitmuntende orkesten of hoogstaande concerttempels. Laat staan een publiek dat serieus luisterde. In dit artikel behandel ik enkele centrale thema's uit het Nederlandse en internationale onderzoek en zal aantonen dat een voedingsbodem voor verstrekkende herzieningen aanwezig is.

Bij de beschouwing van de Nederlandse historiografie vallen twee algemene aspecten op. In de eerste plaats blijven eerdere finalistische historische benaderingen hardnekkig het interpretatiekader bepalen, zoals een periodisering die ervan uitgaat dat het Nederlandse muziekleven tot de jaren 1880 achterbleef op de rest van Europa. Deze benadering reduceert de betekenis van het negentiende-eeuwse muziekleven tot opmaat voor het uiteindelijk ontstijgen van de ondergeschikte positie dankzij een nieuwe, ambitieuze generatie componisten, dirigenten en professionele orkesten rondom de oprichting van het Concertgebouw in 1888.⁵ Hoewel nieuw onderzoek dit beeld de afgelopen twee decennia nuanceert, blijft dit *grand narrative* steevast de kop opsteken. Het komt bijvoorbeeld duidelijk terug in recente biografieën waarin de vernieuwende generatie van dirigenten en componisten zoals Willem Mengelberg, Julius Röntgen, Alphons Diepenbrock en Johan Wagenaar eind negentiende eeuw centraal staat.⁶ Ook populair historische werken blijven deze interpretatie *en masse* onderschrijven.⁷

5 Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, met name 5, 141-143 en 187-189.

6 Frits Zwart, *Willem Mengelberg 1871-1951. Een biografie 1871-1920* (Amsterdam 1999); Jan ten Bokum, *Jan Brandts Buys. Componist 1868-1933. Een Nederlander in Oostenrijk* (Zutphen 2003); H. van Dijk, *Henri Hermans (1883-1947). De grondlegger van het Limburgs muziekleven* (Hilversum 2002); Helen Metzelaar, *Zonder muziek is het leven onnodig. Henriëtte Bosmans (1895-1952). Een biografie* (Zutphen 2002); J. Stam, *Schitteren op de tweede rang. Cornelis Dopper (1870-1939), zijn leven, werk en wereld* (z.pl. 2002); Johannes Wagenaar en Jaap van Benthem, *Johan Wagenaar (1862-*

1941). Leven en werk van een veelzijdig kunstenaar (Zutphen 2004); J. Vis, *Gaudeamus. Het leven van Julius Röntgen (1855-1932). Componist en musicus* (Zwolle 2007); L. Samama, *Alphons Diepenbrock. Componist van het vocale* (Amsterdam 2012).

7 Zie bijvoorbeeld de jubileumuitgaven van Johan Giskes (ed.), *Mahler in Amsterdam. Van Mengelberg tot Chailly* (Bussum, Amsterdam 1995); Truus de Leur (ed.), *Bruckner en het Koninklijk Concertgebouworkest* (Bussum, Amsterdam 1997); Christian Martin Schmidt e.a. (eds.), *De Matthäus-Passion. 100 Jaar passietraditie van het Koninklijk Concertgebouworkest* (Bussum, Amsterdam 1999).

De uitgebreide viering van het 125-jarige jubileum van het Koninklijke Concertgebouw en -orkest in 2013 lijkt dit beeld tevens eerder te versterken dan te nuanceren.⁸

Een tweede opvallend aspect van het Nederlandse onderzoek is dat de meeste publicaties niet of nauwelijks zijn ingebed in expliciete historiografische, conceptuele en methodologische beschouwingen. Het resultaat hiervan is dat studies veelal zijn gericht op het aan de vergetelheid ontrukken van ‘feitenkennis’ – nieuwe kennis die als zodanig het onderzoek zou verantwoorden – zonder te reflecteren op achterliggende interpretatiekaders. Ook valt op dat deze studies bijna niet binnen de uitgebreide internationale literatuur en onderzoeksprojecten zijn gepositioneerd. Hierdoor zijn belangrijke nieuwe perspectieven en benaderingen nog niet of slechts mondjesmaat in het Nederlandse discours geïntroduceerd, terwijl ze fundamentele vragen oproepen en diverse dominante interpretaties op losse schroeven zetten.

Deze algemene beschrijving – de fixatie op de jaren 1880 als schakelperiode, de geringe conceptuele en methodologische onderbouwing en de inspiratie die internationale studies bieden – vormt het uitgangspunt voor de onderzoeksperspectieven die in dit artikel worden voorgesteld. In het eerste deel bespreek ik aspecten van de traditionele interpretatie en gebruik inzichten uit recente studies om enkele pregnante revisies aan te wijzen. Vervolgens presenteer ik een aantal onderzoeksmogelijkheden geïnspireerd door de internationale historiografie. Ten eerste om ontwikkelingen in het muziekdiscours aan concertpraktijken te koppelen, ten tweede om aandacht op het concertpubliek en zijn luistergedrag te vestigen en ten slotte om de beleving van muziek in nieuwe maatschappelijke dimensies te bestuderen.

Traditionele interpretaties en recente inzichten: 1880 als cesuur

‘Ihr seid liebe Leute, aber schlechte Musikanten’, stelde Johannes Brahms over het Amsterdamse muzikleven in 1879.⁹ Dergelijke smeulige uitspraken zijn sinds eind negentiende eeuw consequent aangehaald om de lage kwaliteit van het Nederlandse muziek- en concertleven tot de jaren 1880 te onderschrijven. Dit traditionele begrip is uitgekristalliseerd in het gezaghebbende werk van Reeser en nog steeds dominant aanwezig in populaire en wetenschappelijke

8 Zie onder andere: Michel Khalifa e.a. (eds.), *Bravo! 125 Jaar het Concertgebouw en Koninklijk Concertgebouworkest* (Amsterdam 2013); Geert Mak, ‘Jubileum concerten 2013’, <http://www.concertgebouw.nl/jubileumconcerten> (1 november 2014).

9 Dit zou Brahms na een teleurstellend concert in Amsterdam hebben verteld aan Julius Röntgen. Het citaat komt uit: Abrahamine Röntgen-des Amorie van der Hoeven (ed.), *Brieven van Julius Röntgen* (Amsterdam 1934) 134.

werken.¹⁰ Het is een interpretatie die blijft bestaan door een lineair begrip van ontwikkelingen in het muziekleven en een institutionele benadering gericht op de positie van een aantal toonaangevende individuen. Voor zover deze auteurs de periode voor 1880 positief beoordelen is dit voornamelijk dankzij de Duits-Oostenrijkse invloed op de Nederlandse muzikwereld. Duitse immigranten zouden begin negentiende eeuw niet alleen belangrijke posities in het muziekleven vervullen, Duitse muziek zou ook het repertoire domineren en Nederlandse componisten en dirigenten zouden zich op Duitsland richten voor hun opleiding en inspiratie. Deze karakterisering bestempelt Nederland als volgland, zonder eigen talent, tot de generatie die vanaf de jaren 1880 het muziekleven internationale allure gaf, een eigen muziekstijl ontwikkelde en zorgde voor verbreding en verdieping van het repertoire.¹¹

Binnen deze traditionele interpretatie valt ten slotte de bepalende rol op van de strijd tussen conservatieve en progressieve muzikaanhangers, belichaamd door de componist en dirigent Johannes Verhulst. Enerzijds wordt betoogd dat Verhulst als dirigent van de belangrijkste muziekinstanties in de eerste helft van de eeuw richtinggevend was in de ontwikkeling van het repertoire en de uitvoeringspraktijk, onder andere door zijn sterke banden met Felix Mendelssohn en Robert en Clara Schumann – de Leipziger Schule – en later ook met Johannes Brahms. Anderzijds wordt Verhulst in de tweede helft van de eeuw door zijn invloedrijke positie, in de woorden van Alphons Diepenbrock, voorgesteld als een ‘tegenwerkende, belemmerende en verlamende kracht’ in het Nederlandse muziekleven.¹² Verhulst zou op reactionaire wijze de revolutionaire muziek van Wagner, Liszt en Berlioz – de Neudeutsche Schule – hebben tegengehouden en pas met zijn, onvrijwillige, terugtreden in 1886 ruimte maken voor vernieuwende dirigenten die vervolgens het repertoire en de uitvoeringskwaliteit naar een hoger niveau tilden.¹³

10 Zie Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*; zie ook: noot 6 en 7 van dit artikel; Jan Bank, ‘De culturele stad. Kunstlievende burgers, kunst en filharmonie’, in: Martha Bakker e.a. (eds.), *Amsterdam in de tweede Gouden Eeuw* (Amsterdam 2000) 237-262, aldaar 240-244; Jan Bank en Maarten van Buuren, *1900: Hoogtij van burgerlijke cultuur* (Den Haag 2000) 523-538; Emile Wennekes, ‘Muziek en muziekleven’, in: Douwe Fokkema en Frans Grijzenhout (eds.), *Rekenschap 1650-2000* (Den Haag 2001) 257-275.

11 *Ibidem*.

12 Alphons Diepenbrock, ‘Over Verhulst’, *De Nieuwe Gids* 6 (1891) 141-152.

13 Zie noot 10.

Lange tijd heeft dit breukvlakdenken in een periode voor en na de jaren 1880 een stempel gedrukt op onze kennis van het Nederlandse muziekleven. Dankzij de ontginning van nieuw bronnenmateriaal en het aandragen van nieuwe vragen en benaderingen is het dominante beeld in de afgelopen twee decennia niettemin al op enkele belangrijke punten herzien – hoewel regelmatig historiografische, conceptuele en methodologische onderbouwingen ontbreken.

Diverse historici hebben bouwstenen aangedragen om de veronderstelde minderwaardigheid en het tekort aan ambities van het Nederlandse muziekleven in meerdere opzichten sterk te relativëren. In zijn belangrijke, veelomvattende onderzoek naar de activiteiten van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst in de eerste vijftig jaar van haar bestaan (1829-1879) geeft Jeroen van Gessel een positiever beeld van de aanwezige idealen en aspiraties in het Nederlandse muziekleven. Toonkunst organiseerde onder andere compositieprijsvragen en muziekfeesten waarmee de organisatie Nederlandse componisten stimuleerde een nationale muziekstijl te creëren, en dankzij geldprijzen was sprake van een opvallend goed publicatieklimaat.¹⁴ Ook Ignaz Matthey heeft een waardevolle bijdrage geleverd aan een dynamischer en positiever beeld van het vroege negentiende-eeuwse muziekleven door zich te richten op de carrières van de virtuoze, niet aan buitenlandse muziekstandaarden onderdoende tenor Willem Pasques de Chavonnes Vrugt en de niet altijd gerespecteerde, maar zeer productieve en strategische componist Aron Wolff Berlijn.¹⁵ De uitgebreide studies van Florian Diepenbrock over de eerste muzikanten-vakverenigingen rond 1900 en van Helen Metzelaar over de positie van vrouwen in het Nederlandse muziekleven tussen 1700 en 1880 hebben in dit kader ook benadrukt hoezeer de beroepsvorming en professionalisering van musici als een graduele ontwikkeling moet worden beschouwd.¹⁶ Een reeks korte, verkennende

14 Jeroen van Gessel, *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muziekleven* (Den Haag 2004). Dit onderzoek vormt tevens de basis voor artikelen die verschenen in het *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* (verder TVNM), *De negentiende eeuw* (verder DNE) en het *Tijdschrift voor Tijdschriftstudies* (verder TS).

15 Ignaz Matthey, *De vaderlandse zanger. Leven, repertoire en publiek van tenor Willem Pasques de Chavonnes Vrugt (1798-1873)* (Utrecht 2001); idem, 'Een plek onder de zon. Carrière en marketingstrategie van de componist Aron Wolff Berlijn (1817-1870)', *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 97 (2005) 185-240.

16 Florian Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht. Organisatievorming van Nederlandse musici in de tweede Gouden Eeuw, 1890-1920* (Amsterdam 2007) met name 47-105; Helen Metzelaar, *From Private to Public Spheres: Exploring Women's Role in Dutch Musical Life from c. 1700 to c. 1880 and Three Case Studies* (Utrecht 1999) met name 63-101.

artikelen van Emile Wennekes over de geschiedenis van Nederlandse strijkkwartetten, het serieuze genre bij uitstek, geeft tevens een eerste aanzet om aan te tonen dat aan het begin van de eeuw al een serieuzer en kwalitatief hoogstaander muziekklimaat bestond.¹⁷

De tweede fundamentele revisie in het muziekhistorische onderzoek heeft zich voorgedaan ten aanzien van de polarisatie tussen conservatieve en progressieve bewegingen. Sinds kort is meer oog voor wederzijdse beïnvloeding tussen deze groepen en de indirecte doorwerking van hun idealen in het muziekleven. Uit het omvangrijke onderzoek naar de Nederlandse Wagnerreceptie van Josine Meurs blijkt dat de vernieuwende ideeën van de componist een gestage opmars kende vanaf het midden van de eeuw. Hoewel de oprichting van de Wagnervereniging in 1883 lang symbool stond als omslagpunt voor de Wagnerwaardering, benadrukt Meurs dat deze omslag alleen mogelijk was door de periode daarvóór. Aan het einde van de eeuw was Wagner al een ‘componist van het establishment’ en waren zijn volgelingen al geen avant-garde meer. Verder zwakt Meurs de aanname af dat meningsverschillen over de ‘nieuwe’ muziek een grote rol hadden in benoemingen van dirigenten in de jaren 1860 en brengt ze naar voren hoe Wagner een bredere, grotendeels indirecte, normverschuivende invloed had op bijvoorbeeld de kwaliteitseisen van orkestdirecties en het luistergedrag van het publiek.¹⁸ Aan de andere zijde van deze traditionele dichotomie leggen Jeroen van Gessel, Jan ten Bokum en Frits Zwart nadruk op de centrale positie en waardering van Mendelssohn, Schumann en Brahms in het Nederlandse muziekleven. Ze beklemtonen dat de componisten de invloed van hun ‘epigoon’ Verhulst in de gehele negentiende-eeuw overstegen en een positief effect hadden op het Nederlandse vooruitstrevende karakter en de muzikale zelfwaardering.¹⁹

17 Deze artikelen zouden fragmenten zijn uit het ‘boek-in-wording’ *Een kleine geschiedenis van het Nederlandse strijkkwartet*. Zie voor de negentiende eeuw: Emile Wennekes, ‘Componisten, kwartetten en kaarsensnuiters. Het Nederlandse strijkkwartet in historisch perspectief. Deel 2’, *Mens en Melodie* (2009) 8-11.

18 Josine Meurs, *Wagner in Nederland 1843-1914* (Zutphen 2002).

19 Jan ten Bokum, ‘Mendelssohn en Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw’, *TVNM* 59 (2009) 73-122; Jeroen van Gessel, ‘Universal, Jewish, Indestructible: The Curious Case of Mendelssohn’s Reception in Nineteenth-Century Holland’, *TVNM* 59 (2009) 123-141; idem, ‘A Dire Lesson and its Consequences: Verhulst, Schumann and the Latter’s Influence on Dutch Musical Life’, *TVNM* 60 (2010) 125-145; Frits Zwart, “‘Herzlich Willkommen, Herr Brahms’ - Brahms-Rezeption in den Niederlanden bis etwa 1900”, in: Ingrid Fuchs (ed.), *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997 Kongressbericht* (Tutzing 2001) 199-214.

Deze studies laten zien dat de polarisatie tussen de Leipziger en de Neudeutsche Schule weliswaar aanwezig was, maar dat de invloed daarvan op het Nederlandse muziekleven niet statisch of als eenduidige dichotomie kan worden begrepen. Dit type onderzoek past in een bredere recente trend om naast specifieke Concertgebouwtradities, zoals het uitvoeren van Mahler, Bruckner en de Matthäus-Passion²⁰, de waarderings- en uitvoeringsgeschiedenis van componisten over een langere periode in de negentiende eeuw te overwegen waardoor meer oog is voor dynamiek en latente ontwikkelingen. Bij de herontdekking van Bach blijkt het bijvoorbeeld niet langer voldoende om, zoals voorheen, alleen de uitvoeringspogingen van de Matthäus-Passion voor 1880 te overwegen.²¹ Ten Bokum benadrukt immers dat de verspreiding van orgelcomposities van Bach tussen 1834 en 1850 als de eerste fase van de Bach-Renaissance in Nederland geldt.²² Een ander voorbeeld hiervan is de negentiende-eeuwse Mozart-waardering, waarover Wennekes in een verkennend artikel laat weten dat de componist weliswaar constante erkenning genoot, maar dat critici in verschillende periodes andere genres uit zijn oeuvre waardeerden.²³

De laatste, veelbelovende, ontwikkeling in het onderzoek die echter nog niet tot een revisie heeft geleid, vindt plaats bij het samenkomen van het repertoire en de uitvoeringspraktijk bij de concertprogrammeringen. Terwijl veel studies slechts impressies geven van repertoires, benaderen enkele onderzoekers naar specifieke concertinstanties de daadwerkelijke programma's steeds meer als volwaardig aandachtspunt – zoals Johan Giskes voor het Concertgebouw en -orkest, Emile Wennekes voor Het Paleis voor Volksvlijt, Jan Hein Furnée voor het Haagse Diligentia en Mascha van

20 Giskes (ed.), *Mahler in Amsterdam*; De Leur (ed.), *Bruckner en het Koninklijk Concertgebouworkest*; Schmidt e.a. (eds.), *De Matthäus-Passion. 100 Jaar passietraditie*.

21 Johan Giskes, 'De weg naar Mengelbergs monumentale creatie van de Matthäus-Passion', in: Dinglinger e.a. (eds.), *De Matthäus-Passion*, 22-39; Emile Wennekes, 'Nachwelt im Nachbarland. Aspekte der Bach-Pflege in den Niederlanden, ca. 1850-2000', *TVNM* 50 (2000) 110-130.

22 Jan ten Bokum, 'Die Beschäftigung niederländischer Organisten mit der Musik Johann Sebastian Bachs im 19. Jahrhundert', *TVNM* 50 (2000) 52-73; idem, *Johannes Gijsbertus Bastiaans* (Utrecht 1971) hoofdstukken 3 en 10.

23 Emile Wennekes, 'Kraut-Kitsch or Musical Masterpiece?: Elements of Mozart Reception in 19th Century Holland', in: Arie Peddemors en Leo Samama (eds.), *Mozart and the Netherlands: A Bicentarian Retrospect* (Zutphen 2003) 147-158.



▲ Programma van een concert van het Utrechtse Collegium Musicum Ultrajectum, 25 november 1854. Bij concertseries van het Collegium stonden al in het midden van de negentiende eeuw consequent hele symfonieën op het programma. Het Utrechts Archief.



▲ Programma van een concert van het Utrechtse Collegium Musicum Ultrajectum, 6 maart 1869. Het Utrechts Archief.

Nieuwkerk voor Felix Meritis en het Concertgebouw.²⁴ Enerzijds geven ze hiermee inzichten in de bovenstaande onderwerpen zoals de integratie van de Neudeutsche Schule in het muziekleven en het al dan niet uitvoeren van Franse en Italiaanse muziek, bijvoorbeeld in de vorm van operaselecties. Anderzijds staat juist de ontwikkeling van de programmeringspraktijk als zodanig centraal. De nadruk ligt daarbij vooral op een verschuiving tussen twee programmeringsvormen. Aan het begin van de eeuw was het de gewoonte om tijdens concerten een grote variatie aan korte stukken van verschillende stijlen uit te voeren. Onder het mom van ‘voor elck wat wils’ resulteerde dit in een naar huidige maatstaven moeilijk voor te stellen mengelmoes: orkesten wisselden een groot aantal opera aria’s, fantasieën, potpourri’s, sonates, dansstukken, liederen, ouvertures en delen van symfonieën en concerten met elkaar af; geregeld van componisten die nauwelijks meer bekend zijn voor ons en vaak uitgevoerd door meerdere vocale- en instrumentale solisten. Hoewel dergelijke gemengde programma’s niet verdwenen in de negentiende eeuw, verschoof de standaard wel steeds meer naar een homogene programmeringsvorm die in grote mate vergelijkbaar is met het programma-aanbod van de huidige klassieke muziekcultuur. Belangrijke graadmeters voor dit homogeniseringsproces zijn de uitvoering van kleinere selecties van samenhangende stukken, zoals volledige symfonieën, en de mate waarin het ‘klassieke’ repertoire de programma’s domineerde. Hoewel het onderzoek naar concertprogramma’s in Nederland nog in zijn kinderschoenen staat, suggereren de eerste resultaten dat ook hierbij de omslag vooral plaatsvond in de periode 1850-1880 en vervolgens aan het einde van de eeuw stabiliseerde.

24 Johan Giskes, ‘De periode Willem Kes (1888-1895)’, in: Van Royen e.a. (eds.), *Historie en kroniek van het Concertgebouw en Concertgebouworkest, 1888-1988. Deel I*, 27-68, aldaar 39-53; Emile Wennekes, *Het Paleis voor Volksvlucht (1864-1929). ‘Edele uiting eener stoute gedachte!’* (Den Haag 1999) met name 162-182; idem, “‘Tot een beter begrip van muziek en tot veredeling van den heerschenden smaak’. Het orkest van het Paleis voor Volksvlucht”, *TVM 45* (1995) 33-66; idem, “‘Links een kippehoek, rechts een bierhuis. En

de volksvlucht, is die zoek?’”. De multifunctionele exploitatie van het Paleis voor Volksvlucht in theorie en praktijk’, *DNE 24* (2000) 70-80; Matthey, *De vaderlandse zanger*, met name 115-132; Jan Hein Furnée, ‘Muziek voor de haute volée. Concert Diligentia en het Haagse muziekleven in de 19e eeuw’, *Holland 40* (2008) 189-216; Mascha van Nieuwkerk, ‘Van Felix Meritis naar het Concertgebouw. Continuïteit en vernieuwing in de Amsterdamse concertpraktijk, 1884-1891’, *Skript Historisch Tijdschrift 33* (2012) 228-241.

Muziekdiscours en concertpraktijken: de vorming van de klassieke muziekcultuur

Deze drie recente historiografische ontwikkelingen laten zien dat de mythe van de jaren 1880 als alomvattende cesuur in de Nederlandse muziek- en concertgeschiedenis onhoudbaar is. Toekomstig onderzoek zal dit beeld van de jaren 1880 als schakelperiode ongetwijfeld verder en explicieter nuanceren. Om daarbij het strikte breukvlakdenken achter ons te laten is alertheid voor graduele ontwikkelingen, meervoudige continuïteits- en discontinuïteitslijnen en het polyfone karakter van de geleefde werkelijkheid geboden. Maar daar moet het niet bij blijven. De uitgebreide internationale literatuur biedt het Nederlandse onderzoek immers nog veel meer inspirerende aanknopingspunten voor nieuwe vragen en benaderingen.

Het is in de eerste plaats belangrijk om diepgaander onderzoek te doen naar het fundamentele idee van ‘klassieke muziek’ – als een verheven, gecanoniseerde kunstvorm en cultuur – dat in Nederlandse studies vrijwel onbesproken is, maar tegelijkertijd wel het interpretatiekader bepaalt. Wanneer de huidige klassieke muziekcultuur als maatstaf en eindpunt voor ontwikkelingen dient, bestaat het gevaar dat een vertekend beeld ontstaat van de eenduidigheid en de onveranderlijkheid van dit canoniseringsproces. In een eerder onderzoek heb ik aangetoond dat journalisten nog steeds fel discussieerden over het onderscheid tussen klassiek en niet-klassiek in de jaren 1870²⁵, waaruit onder andere blijkt dat de positie van de klassieke canon een minder vanzelfsprekende verklaring vereist dan het veelal krijgt. Internationale onderzoekers die zich met deze thematiek bezighouden wijzen erop dat composities voor het einde van de achttiende eeuw een korte levensduur hadden en vrijwel nooit langer dan een generatie onderdeel bleven van het repertoire. Pas in de negentiende eeuw ontstond het ‘Beethoven paradigma’, waarbij een geloof opkwam in de autoriteit en sacraliteit van deze – vaak oude – muziek en de canonisering, of musealisering, van het ‘klassieke’ repertoire.²⁶ In navolging van internationale studies zouden de historische en maatschappelijke situering van deze ontwikkeling centraler kunnen staan: door niet alleen te wijzen op *wanneer*, maar meer dan nu het geval is te verklaren *waarom* en de *manier waarop* deze canonvorming plaatsvond. Deze

25 Thomas Delpout, ‘Kunstrecht en leekegedachten. *Caecilia* en de strijd om muzieksmaak (1871-1877)’, *TS* 32 (2012) 127-138.

26 Dit type onderzoek is geïnspireerd door: Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge 1998) 83-168; Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford 1992); William Weber, ‘The History of Musical Canon’, in: Nicholas Cook en Mark Everist (eds.), *Rethinking Music* (Oxford 1999) 336-355.

inzichten kunnen ook specifieke Nederlandse kwesties verdiepen, zoals de canonisering van belangrijke Nederlandse componisten als Johannes van Bree, Richard Hol en Johannes Verhulst, voordat ze aan het einde van de negentiende eeuw in vergetelheid of diskrediet raakten.

Hoewel het Nederlandse onderzoek naar repertoires zich tot nu toe vooral richtte op de opkomst van huidige programmeringsvormen, blijkt uit de groeiende internationale aandacht dat dit nieuwe type onderzoek veel meer potentie heeft. De conceptuele benadering van William Weber – de grootste autoriteit op het gebied van concertprogramma's – is een nuttig instrument om de negentiende-eeuwse Nederlandse programmeringsontwikkelingen systematischer te analyseren. Geïnspireerd door de filosofe Lydia Goehr, omschrijft Weber de ontwikkeling van programmeringsvormen als verandering in het achterliggende ordenende principe: het 'regulative concept' dat een dwingende invloed uitoefende op de kaders waarbinnen in het muziek- en concertleven werd gewerkt. In de achttiende eeuw was 'miscellany' de programmeringsnorm: een principe dat resulteerde in een mengselwerk van verschillende muziekstijlen om te voldoen aan de smaak van een veelzijdig publiek. In de negentiende eeuw zouden groepen muziekidealisten dit concept bekritisieren vanuit een geloof in het 'work-concept' waarbij de esthetische autoriteit van bepaalde composities en componisten, als 'klassieke' muziek, centraal kwam te staan en als programmeringsnorm begon te gelden.²⁷

Deze benadering biedt concrete methodologische aanknopingspunten om de discursieve dimensies van de muziekcultuur aan concertpraktijken te koppelen. Naast het uitgebreide oeuvre van Weber bieden verschillende grote onderzoeksprojecten tevens inspiratie voor nieuwe vragen en benaderingen, zoals het breed opgezette pan-Europese *Musical Life in Europe, 1600-1900: Circulation, Institutions, Representation*²⁸, het aan Britse concenterhistorici zoals Simon McVeigh, Christina Bashford en Leanne Langley gelieerde *The Transformation of London Concert Life, 1880-1914*²⁹ en Amerikaanse

27 William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms* (Londen 2008) 13-18 en 101-102; Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, 101-106.

28 'Musical life in Europe, 1600-1900: Circulation, Institutions, Representation', <http://www.esf.org/coordinating-research/research-networking-programmes/humanities-hum/completed-rnp-programmes-in-humanities/musical-life-in-europe-1600-1900.html> (1 november 2014).

29 Dit project ondersteunt niet alleen de verschillende auteurs bij hun individuele onderzoeken, maar zal resulteren in een gezamenlijk werk: *London Concert Life, 1880-1914: A Social and Cultural History*. Veel van het onderzoek rond deze groep is gepubliceerd in de Ashgate serie 'Music in Nineteenth-Century Britain', <http://www.ashgate.com/default.aspx?page=2410> (1 november 2014).

onderzoekers die onder andere werken aan het project *Music in Gotham: The New York Scene 1862-1875*.³⁰ Vooral in de Angelsaksische landen worden daarbij ook databases van concertprogramma's aangelegd en, voor Londen en New York, zoekmachines ontwikkeld.³¹ In 2003 is zelfs een internationale werkgroep opgericht om het lokaliseren van *ephemera* te bevorderen, zoals programmablaadjes, -boekjes, administratieve overzichten, recetteregisters, advertenties en recensies waarvan het recente onderzoek gretig gebruik maakt.³² Dergelijk bronnenmateriaal is ook aanwezig in Nederlandse regionale en landelijke archieven en het onderzoeksveld zou profiteren van een grondige inventarisatie en database. Onlangs is in Nederland een eerste stap gezet door een op trefwoord doorzoekbare programma-database van het Concertgebouworkest beschikbaar te stellen. Momenteel wordt ook gewerkt aan een database met concertprogramma's van Felix Meritis.³³ Het is de hoop dat deze projecten in de toekomst nog verder worden verbreed om vergelijkingen mogelijk te maken. Daarnaast biedt ook het recente digitaliseringsproject van kranten en tijdschriften door de Koninklijke Bibliotheek toegang tot een grote hoeveelheid bronnenmateriaal, zoals naast recensies ook aankondigingen en advertenties die vaak programma-overzichten bevatten.³⁴

Naast de gebruikelijke focus op symfonische concerten zou onderzoek naar concertpraktijken de scope kunnen verbreden en zich systematischer richten op andere concertvormen. Denk daarbij aan de eerder genoemde laat-achttiende- en vroeg-negentiende-eeuwse opkomst van kamermuziekconcerten als vroege uiting van canonvorming,

30 'Music in Gotham: The New York Scene 1862-1875', <http://www.musicingotham.org/> (1 november 2014).

31 'Concertlife in 19th-Century London: Database and Research Project', <http://www.concertlifeproject.com/index.html> (1 november 2014); 'Prague Concert Life 1850-1881: An Annotated Database', <http://prague.cardiff.ac.uk/about.jsp> (1 november 2014); 'Concert Programmes', <http://www.concertprogrammes.org.uk> (1 november 2014).

32 'Working Group on Access to Performance Ephemera', http://www.iaml.info/activities/projects/access_to_performance_ephemera (1 november 2014).

33 Digitaal archief Concertgebouworkest, <http://archieff.concertgebouworkest.nl/nl/archief/zoeken/> (1 november 2014). De database concertprogramma's van Felix Meritis is een project van Mascha van Nieuwerkerk in het kader van 'Creative Amsterdam: An E-Humanities Perspective', <http://achi.uva.nl/create> (1 november 2014).

34 Zie: www.delpher.nl (1 november 2014).

homogenisering van programmaonderdelen en professionalisering van musici.³⁵ Met betrekking tot oude muziek in de negentiende eeuw ligt de nadruk tot nu toe op Bach en de Matthäus-traditie van het Concertgebouw. Over de herontdekking en incorporatie van oude muziek in een bredere context, zoals ‘oude’ Nederlandse muziek van onder andere Jan Pieterszoon Sweelinck, is echter nog weinig bekend.³⁶ Een ander onderbelicht aspect van het negentiende-eeuwse muziekleven is het operarepertoire, waarbij niet alleen de canonisering en uitvoeringen in operagebouwen kunnen worden bestudeerd³⁷, maar ook de vocale- en instrumentale operaselecties tijdens concerten.

Bij het overwegen van andere concertvormen valt tevens op dat het Nederlandse onderzoek vrijwel alleen is toegespitst op muziek als hoge cultuurvorm. Informele muziek- en concertculturen zijn echter moeilijk binnen dit kader te begrijpen en vormen een gebied dat nog nauwelijks is verkend.³⁸ Deze concerten, die in de bestaande literatuur vaak worden aangeduid als promenade- of populaire concerten, dienen meestal alleen als contrast voor de ontwikkelende serieuze muziekcultuur en hun repertoires en muzikale waardering zijn nooit als zodanig bestudeerd. In de internationale historiografie is de afgelopen jaren meer aandacht gekomen voor deze informelere concertvormen. Het gemeenschappelijke uitgangspunt hierbij is de vaststelling dat muziekidealisten in de negentiende eeuw het onderscheid tussen serieuze en lichte muziek formuleerden – tegelijk met de canonisering

35 Het onderzoek van onder andere Christina Bashford kan hierbij als voorbeeld dienen: ‘Learning to Listen: Audiences for Chamber Music in Early-Victorian London’, *Journal of Victorian Culture* 4 (1999); ‘The Late Beethoven Quartets and the London Press, 1836-ca.1850’, *Musical Quarterly* 84 (2000) 84-122. Zie ook: Mary Hunter, “The Most Interesting Genre of Music”: Performing, Sociability and Meaning in the Classical String Quartet, 1800-1830’, *Nineteenth-Century Music Review* 9 (2012) 53-74.

36 Zie noot 21 en 22 en verder: Jeroen van Gessel, “Om de kunst te ondersteunen en den smaak te zuiveren en te verfijnen”. Het Koninklijk Instituut en de muziek (1808-1851)’, *TVNM* 49 (1999) 69-97, aldaar 79-82; Leo Samama, ‘De professionalisering van de muziekwetenschap in Nederland in de negentiende eeuw en de Vereeniging voor Noord-Nederlandsche Muziekgeschiedenis’, *DNE* 13 (1989) 39-54.

37 Jan Hein Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier. Standsbesef en stedelijke cultuur in Den Haag, 1850-1890* (Amsterdam 2012) 409-500; Emile Wennekes, ‘Kleptomanie en kleppermansverzen? Een greep uit het Nederlands operarepertoire uit de negentiende eeuw’, *Toonkunst Nieuws. Tijdschrift van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* 130-131 (1998-1999) 24-31 en 23-29; idem, *Het paleis voor Volksvljijt*, 203-234; Chris Engeler, “... eene zich overgeevende ziel gevangen in toover van zang”. Opera in Nederland in de negentiende eeuw’, *DNE* 24 (2000) 19-32; Meurs, *Wagner in Nederland, passim*.

38 Dit onderwerp werk ik verder uit in mijn afstudeerscriptie: ‘Zomerconcerten in het negentiende-eeuwse Amsterdam. Muzieksmaak, sociale verhoudingen en stedelijke ontwikkeling’. Onderzoeksbericht hierover in: *TS* 35 (2014) 87.

van het klassieke repertoire – en dat deze hiërarchie rond het midden van de eeuw een fragmentatie van concertculturen veroorzaakte. Vervolgens categoriseren sommige onderzoekers deze concerten in het ‘populaire’ muziekleven door de prominente rol van lichte muziek.³⁹ Onderzoekers die zich meer op programmeringspraktijken richten, beschouwen deze concerten echter juist als een mengvorm van lichte en serieuze muziekcultuur door hun hybride repertoire dat tegelijk uit ‘klassieke’ en ‘populaire’ elementen bestond.⁴⁰ Vooral Amerikaanse studies benadrukken het belang van deze gemengde concertprogramma’s voor het toegankelijk maken van het ‘klassieke’ repertoire voor een breed publiek.⁴¹

Bij deze onderwerpen kunnen we voorts denken aan een transnationaal perspectief om enerzijds de uniekheden van Nederlandse ontwikkelingen en anderzijds convergentie binnen het Europese muziekleven te bestuderen.⁴² Bekend is dat prominente Europese solisten en dirigenten de belangrijkste Nederlandse podia aandeden, zoals Johannes Brahms, Franz Liszt, Anton Rubinstein, Adelina Patti, Jenny Lind, Joseph Joachim, Henryk Wieniawski en natuurlijk Hans von Bülow met de Meininger Hofkapelle.⁴³ De invloed van deze toonaangevende individuen, evenals de veronderstelde invloed van

39 Net als in het Nederlandse onderzoek is deze populaire muziek en het informele muziekleven als een ‘triviale’ muziekvorm benaderd, zoals in: Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, vert. J. Bradford Robinson (Berkeley 1989) 311-320. Voor een benadering van populaire muziek als een muziekvorm met zijn eigen ontwikkelingen en conventies zie: Derek Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna* (New York 2008) 3-12, 85-100 en 117-143.

40 Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 208-214; John Spitzer, ‘The Entrepreneur-Conductors and Their Orchestras’, *Nineteenth-Century Music Review* 5 (2008) 3-24; Jann Pasler, ‘Four Organizations, Four Agendas: Expanding the Public for Serious Music in Late 19th-Century Paris’, in: Hans Eric Bödeker, Patrice Veit en Michael Werner (eds.), *Organisateurs et Formes d’Organisation du Concert en Europe, 1700-1920: Institutionalisation et Pratiques* (Berlijn 2008) 333-357.

41 Zie verschillende bijdragen uit John Spitzer (ed.), *American Orchestras in the Nineteenth Century* (Chicago 2012) en Nancy Newman, *Good Music for a Free People: The Germania Musical Society in Nineteenth-Century America* (Rochester 2010).

42 Een goede introductie is het themanummer ‘Demarcation and Exchange: “National” Music in 19th Century Europe’ van de *Journal of Modern European History* 5 (2007). Zie onder andere de inleiding van Sven Oliver Müller: ‘Musik als nationale und transnationale Praxis im 19. Jahrhundert’, 22-39.

43 Zie noot 19 voor reizen van Mendelssohn en Schumann. Zie verder ook: Katja Brooijmans, ‘De concertreizen van Brahms in Nederland’, in: Liesbeth Houtman e.a. (eds.), *Brahmsfestival Den Haag 1997* (Den Haag 1997) 13-26; idem, ‘Brahms in the Netherlands: Concerts, Friendships, Irritation and Fun 1876-1885’, in: Fuchs (eds.), *International Brahms-Kongress*, 413-422; Christo Lelie e.a. (eds.), *Franz Liszt in Nederland = Franz Liszt in the Netherlands: 1842, 1854, 1866, 1875, 1876* (Den Haag 2011).

Duitse immigranten, op Nederlandse concertinstituten en orkesten verdient echter een systematisch onderzoek.⁴⁴ Bij het bestuderen van deze muzikale netwerken en uitwisselingen is het goed om ook aandacht te hebben voor Nederlandse muzikale reizen naar het buitenland.⁴⁵ Ten slotte overheerst nog steeds de neiging om de opkomst van serieuze concerten los te koppelen van entrepreneurschap, maar recente studies laten zien dat idealistische en commerciële motieven dikwijls tegelijkertijd een rol speelden bij programmeringsoverwegingen.⁴⁶ Met behulp van administratieve gegevens van concertondernemingen uit Londen en Parijs hebben Simon McVeigh en Jann Pasler bijvoorbeeld repertoirevernieuwingen verklaard. Het blijkt vruchtbaar korte termijn ontwikkelingen van programma's te koppelen aan de inkomsten en uitgaven van concertondernemingen, het solistenbeleid, de gehanteerde advertentietactieken en het herhalen van goed ontvangen producties.⁴⁷

44 Johan Giskes' recente promotieonderzoek naar de invloed van gastdirigenten op het Concertgebouworkest biedt goede aanknopingspunten: *Dirigenten te gast. Het fenomeen gastdirigent, in het bijzonder bij het (Koninklijk) Concertgebouworkest 1888-2004* (proefschrift Universiteit Utrecht 2013). Van Gessel besprak bij het Musical life in Europe project een aantal infrastructurele aspecten: 'The Paris Conservatoire and the Origin of Dutch Royal Music Schools', in: Michael Fend en Michel Noiray (eds.), *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional and Political Challenges*. Vol. I (Berlijn 2005) 145-160; 'The Dutch "Toonkunst" Society as a Platform for International Music Exchange in the Nineteenth Century', in: Rudolf Rasch (ed.), *The Circulation of Music in Europe 1600-1900: A Collection of Essays and Case Studies* (Berlijn 2008) 65-84. Zie ook: Hans Erich Bodeker en Christian Meyer (eds.), *Le Musicien et Ses Voyages: Pratiques, Réseaux et Représentation* (Berlijn 2003); Leanne Langley, 'Joining up the Dots: Cross-Channel Models in the Shaping of London Orchestral Culture, 1895-1914', in: Bennett Zon (ed.), *Music and Performance Culture in Nineteenth-Century Britain* (Farnham 2012) 37-59.

45 Het is bekend dat veel Nederlandse musici hun opleiding in Leipzig genoten. Zie onder andere: Ten Bokum, 'Mendelssohn en Nederland', 104-118; Matthey beschreef de concerttour en buitenlandse receptie van Chavonnes Vrugt in: *De vaderlandse zanger*, 63-71.

46 Zie de bijdragen van Simon McVeigh, David Gramit en William Weber in: William Weber (ed.), *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: Managers, Charlatans, and Idealists* (Indiana 2004); Christina Bashford, *The Pursuit of High Culture: John Ella and Chamber Music in Victorian London* (Woodbridge 2007) 1-4 en 332-356.

47 Verschillende werken van Simon McVeigh, zoals onder andere: *Concert Life in London: From Mozart to Haydn* (Cambridge 1993) voornamelijk hoofdstuk 5; Jann Pasler, 'Building a Public for Orchestral Music: Les Concerts Colonne', in: Hans Erich Bodeker e.a. (eds.), *Le Concert et son Public: Mutations de la Vie Musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)* (Parijs 2002) 209-240. Een aantal Nederlandse studies die hier in hun analyse aandacht aan besteden zijn: Matthey, *De vaderlandse zanger*; idem, 'Een plek onder de zon'; Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 409-500; Meurs, *Wagner in Nederland*, 189-214.



▲
Publiek tijdens een concert in de Parkzaal in Amsterdam, met het orkest op de achtergrond. Het Park en het Parkorkest van Johann Eduard en Willem Stumpff hadden tussen 1849 en 1882 een prominente rol in het hoofdstedelijke concertleven. Tekening door Pierre Tetar van Elven, ca. 1850-1860. Stadsarchief Amsterdam.

‘Menschen, wat doene jullie nou, nou loopen jullie weg bij het mooiste keur, dat er ooit geschreven is!’ zou Verhulst in tranen uitroepen toen het publiek voortijdig de concertzaal verliet tijdens het slotkoor van een uitvoering van de Matthäus-Passion in 1874.⁴⁸ Op dramatische wijze illustreert dit voorbeeld hoezeer de negentiende-eeuwse idealistische muzik liefhebbers en het ‘algemene’ publiek streden over gedragsnormen bij muziekluitvoeringen. Hoewel de concertbezoekers tot nu toe een opvallend kleine rol hebben in het Nederlandse onderzoek, overheerst een beeld van een grotendeels onoplettend en lawaaiig publiek dat meer aandacht had voor onderlinge sociale interactie dan voor de muziek. Pas in 1888 zou het Willem Kes als eerste dirigent van het nieuwe Concertgebouworkest lukken het publiek aan een stilteregime te onderwerpen. Hij zou een einde maken aan het sociëteitskarakter in de zaal en aandacht eisen voor de muziek door onder andere laatkomers en vroegvertrekkers te weren, het serveren van drank en roken te verbieden, de losstaande tafels en stoelen uit de zaal te verwijderen en de concertbezoekers in ordelijke rijen stoelen naar het podium te richten. Met de oprichting van het Concertgebouw en -orkest zou het publiek eindelijk ‘een smaak voor en begrip van muziek’ ontwikkelen.⁴⁹

Door terloops op eerdere stilte-offensieven te wijzen, dragen verschillende historici bij aan het besef dat deze ontwikkeling complexer was en dat de periodisering en lokalisering van deze breuk in de luistercultuur te veel is gericht op het Concertgebouw.⁵⁰ Het is nodig om in de toekomst uitvoeriger stil te staan bij het negentiende-eeuwse concertpubliek en zijn luistergedrag. Het publiek en zijn betekenisgeving is immers van fundamenteel belang voor het muziekleven. In internationale studies bestaat hiervoor al geruime tijd meer aandacht en wordt de concertzaal niet alleen als een muzikale, maar ook als een sociale en politieke ruimte beschouwd. Wanneer onderzoekers tegelijkertijd accepteren dat de betekenis van muziek geen vastliggend gegeven is, maar (grotendeels) tot stand komt in de ervaring en waardering van historische actoren, dan is het nodig om meer belang te hechten aan deze sociale dimensie van muziek.⁵¹

De veranderende sociale verhoudingen in de negentiende eeuw zijn vaak aangedragen als belangrijke verklarende factor voor de opkomende

48 Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, 155.

49 *Ibidem*, 187-191. Zie verder noot 10.

50 Furnée, ‘Muziek voor de haute volée’; idem, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 679-682; Wennekens, *Het Paleis voor Volksvlucht*, 155-158; Van Gessel, *Een vaderland van goede muziek*, 152-157.

51 Sven Oliver Müller, ‘Analysing Musical Culture in Nineteenth-Century Europe: Towards a Musical Turn?’, *European Review of History* 17 (2010) 835-859, aldaar 836.

serieuze muziekcultuur. Historici en musicologen uit verschillende onderzoeksterreinen verwijzen naar de cultuur en mentaliteit van de ‘opkomende’ burgerij in verband met de veranderende omgangsvormen en luisterhouding van het concertpubliek. In de achttiende eeuw zou het publiek oppervlakkig luisteren en vooral bezig zijn met sociale interactie en pas in de negentiende eeuw ging het gaandeweg stilzwijgend naar de muziek luisteren. De meest invloedrijke bijdrage aan deze interpretatie komt van de historicus James Johnson, die met zijn baanbrekende *Listening in Paris* het onderzoek naar luistergedrag op de agenda heeft gezet. Johnson verklaart de veranderende luisterhouding van het Parijse opera- en concertpubliek tussen 1750 en 1850 door een correlatie van esthetische en sociale ontwikkelingen. Ontwikkelingen die hij analyseert aan de hand van de verschuivende ‘verwachtingshorizon’ van het concertpubliek: het veranderende kader van ‘the socially acceptable and the aesthetically accessible’.⁵² De nieuwe luisterhouding was enerzijds het product van compositionele vernieuwingen en de waardering van ‘absolute’, instrumentale muziek, zoals de monumentale symfonieën van Beethoven, die nieuwe manieren van aandachtig luisteren mogelijk maakte. Anderzijds baseert Johnson zijn argument op de verburgerlijking van het concertpubliek waardoor, in tegenstelling tot de dominantie van de adel in de achttiende eeuw, zelfdiscipline als ideaal centraal kwam te staan in de negentiende-eeuwse concertzaal. Deze zelfdiscipline zou mede het effect zijn van een onzekerheid over de eigen sociale positie, een onzekerheid die het publiek passief zou maken en zich naar de autoriteit van de nieuwe muzikale intelligentsia van critici, dirigenten en solisten zou doen schikken.⁵³

Deze interpretatie van Johnson heeft in meer en minder uitgewerkte vormen het onderzoek naar luistergedrag in de achttiende en negentiende eeuw beïnvloed.⁵⁴ Ook in het Nederlandse onderzoek komt het stempel van deze interpretatie terug.⁵⁵ Van verschillende kanten zijn echter de nodige

52 James Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley 1995) 1-6 en 281.

53 *Ibidem*, 228-280; idem, ‘Musical Experience and the Formation of a French Musical Public’, *The Journal of Modern History* 64 (1992) 191-226. Johnsons baseert zijn sociaal-psychologische interpretatie op Richard Sennett, *Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism* (New York 1978) 123-255.

54 Zie bijvoorbeeld: Peter Gay, *The Bourgeois Experience, Victoria to Freud* vol. IV: *The Naked Heart* (Londen 1995) 11-35; Simon Gunn, *The Public Culture of the Victorian Middle Class: Ritual and Authority in the English Industrial City, 1840-*

1914 (Manchester 2000) 134-162; Antje Pieper, *Music and the Making of Middle-Class Culture* (Hampshire 2008) met name 58-118.

55 Wennekes, *Het Paleis voor Volksvlijt, 155-158*; Van Gessel, *Een vaderland van goede muziek, 152-157*; Jan Bank, ‘De culturele stad. Kunstlievende burgers, kunst en filharmonie’, 237-262; Cas Smithuijsen, *Een verbazende stilte. Klassieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal* (Meppel 2001) met name 88-99; Darryl Mark Cressman, *The Concert Hall as a Medium of Musical Culture: The Technical Mediation of Listening in the 19th Century* (Ongepubliceerd proefschrift Simon Fraser University 2012) met name 139-165.

nuanceringen aangebracht die het belang van vervolgonderzoek benadrukken. Ten eerste roept de verklarende rol van de opkomst van de middenklassen en de burgerlijke waarden en normen vragen op. In een aantal studies zijn voorbeelden aangedragen die de gelijkstelling van verburgerlijking en aandachtig luistergedrag nuanceren en daarmee het klasse- of standgebonden interpretatiekader van deze ontwikkeling doorbreken. Vooral Brits onderzoek laat zien hoe de veranderende gedragsnormen in verschillende concertlocaties bijvoorbeeld het effect was van een defensieve standsreflex van de adel en op andere plekken juist weer van een gemeenschappelijk project van de adel en de grote burgerij.⁵⁶ Hoewel deze studies contrasterende resultaten lijken te geven, zijn ze niet onverenigbaar: ze tonen aan dat muzikale idealen niet intrinsiek zijn te verbinden aan specifieke sociale groepen. Al vanaf 1975 benadrukt William Weber in zijn werk dat, hoewel delen van de middenklasse een onmiskenbare rol hadden in de opkomst van de Europese serieuze muziekcultuur – zoals een leidende rol in de beweging van muziekidealist –, een grote verscheidenheid aan sociale formaties tot stand kwam door gedeelde muzieksmaken en waarden.⁵⁷

Termen zoals ‘taste publics’ en ‘class fractions’ lenen zich goed om de verschillende vormen van sociale cohesie en distinctie te analyseren die in de concertzalen plaatsvonden.⁵⁸ Daarbij kan niet alleen worden gedacht aan het traditionele onderscheid in muziekidealen van vrije- en nijverheidsberoepsgroepen, maar ook onder andere aan gender- of generatieverhoudingen in het muziekleven.⁵⁹ Ook is het nodig om de rol van de burgerij als katalysator van bloei in het muziekleven kritischer af te wegen. Het Concertgebouw is weliswaar veel geprezen als particulier initiatief van de Amsterdamse burgerij – die volgens deze interpretatie aan het einde van de negentiende eeuw haar verantwoordelijkheid als ‘mercator sapiens’ op

56 William Weber, *Music and the Middle Class: Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna, 1830-1848* (Londen 1975; tweede editie Aldershot 2004); Jennifer Hall-Witt, *Fashionable Acts: Opera and Elite Culture in London, 1780-1880* (New Hampshire 2007); Bashford, ‘Learning to Listen’; Furnée, ‘Muziek voor de haute volée’, 194-195; Matthey, *De vaderlandse zanger*, 142-151.

57 Weber, *Music and the Middle Class*; idem, ‘The Muddle of the Middle Classes’, 19th-Century Music 3 (1979) 175-185; idem, *The Great Transformation of Musical Taste*, 90-91, 170-173.

58 *Ibidem*; Derek Scott, ‘Music and Social Class’, in: Jim Samson (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* (Cambridge 2001) 544-567; Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, vert. Richard Nice (Cambridge 1984) 260-267.

59 Zie in het bijzonder: Helen Metzelaar, *From Private to Public Spheres*, 31-62; Adrienne Fried Block, ‘Matinee Mania, or the Regendering of Nineteenth-Century Audiences in New York City’, 19th-Century Music 31 (2008) 193-216.

zich zou hebben genomen, ‘gevoed door particuliere ondernemingszin en economische groei’.⁶⁰ Toch wijzen Van Gessel en Furnée ook op de prominente rol van het koningshuis en lokale overheden als mecenaat van de negentiende-eeuwse podiumkunsten.⁶¹

Naast de verklarende rol van de opkomst van de burgerij voor de klassieke muziekcultuur zijn tevens vraagtekens te zetten bij de dichotomie tussen wel en niet luisteren waar onderzoekers zich consequent op beroepen. Hoewel vakgenoten het belang van Johnsons studie onderstrepen, is zijn generalisering van luistergedrag en zijn selectief bronnengebruik bekritiseerd.⁶² Met name in verband met de achttiende eeuw is geopperd dat het concertpubliek meerdere soorten sociaal- en luistergedrag accepteerde. Vooral Jennifer Hall-Witt heeft in haar onderzoek naar de Italiaanse opera in Londen tussen 1770 en 1870 een belangrijke stap gezet in het differentiëren van luisterpraktijken. In haar analyse maakt ze, net als Weber geïnspireerd door Lydia Goehr, gebruik van een verschuiving van een ‘event-’ naar een ‘work-orientation’.⁶³ Tot ongeveer 1830 hadden de concerten in de Londense opera het karakter van een ‘event’, waarbij het voor het publiek mogelijk was om tegelijk sociale netwerken te vormen en te onderhouden en óók, hoewel selectief, aandacht te hebben voor prominente zangers en favoriete aria’s. Ook de *pasticcio*-praktijk en de zogeheten *suitcase* aria’s benadrukten de centrale positie van de zangers en de interactie met het publiek. Vanaf 1830 nam de autoriteit van het ‘werk’ van de componist als zodanig toe: zangers en musici waren steeds meer gebonden aan het gecanoniseerde repertoire en de integrale, gestandaardiseerde uitvoeringen van opera’s en het publiek richtte zich steeds aandachtiger op het podium, de muziek en de autoriteit van de componisten.⁶⁴ Door uitvoeringspraktijken en luisterervaringen te analyseren

60 Jan Bank, ‘Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam 1850-1900’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 104 (1991) 548-573, aldaar 549; Bank, ‘De culturele stad. Kunstlievende burgers, kunst en filharmonie’.

61 Jeroen van Gessel, ‘Drie koningen en hun muzikale interesses. Een speurtocht naar muzikale ondersteuning door het Nederlandse koningshuis in de negentiende eeuw’, *DNE* 36 (2012) 183-201; Jan Hein Furnée, ‘“Le bon public de la Haye”: Local Governance and the Audience in the French Opera in The Hague, 1820-1890’, *Urban History* 40 (2013) 625-645.

62 James Parakilas, ‘Review Listening in Paris’, *The Journal of Modern History* 68 (1996) 193-195; William Weber, ‘Did People Listen in the 18th Century?’, *Early Music* 25 (1997) 678-691.

63 Hall-Witt, *Fashionable Acts*, 9-11. Als inspiratie voor deze benadering verwijst ze naar: Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*; Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*; Sanna Pederson, ‘A.B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity’, *Nineteenth-Century Music* 18 (1994) 87-107.

64 Hall-Witt, *Fashionable Acts*.

door middel van deze verschillende oriëntaties, weet Hall-Witt te breken met de eenduidige dichotomie tussen wel en niet luisteren en laat ze zien dat binnen verschillende contexten het luisterpubliek andere aspecten van de muziek en uitvoeringen kon waarderen.

Met betrekking tot het negentiende-eeuwse Nederlandse concertleven biedt deze nieuwe conceptuele benadering belangrijke aanknopingspunten om de muzikale ervaring van het publiek minder tot de achtergrond van sociale interactie te marginaliseren. Daarbij kunnen ook andere methodologische benaderingen en bronnengebruik van dienst zijn. Christina Bashford richt zich in haar onderzoek naar Londense kamermuziekconcerten bijvoorbeeld niet zozeer op de vraag waar en wanneer het publiek wel of niet stil was, maar vooral op de strategieën waarmee concertorganisaties serieus en geëngageerd luisteren cultiveerden: zoals door het aanbieden van korte samenhangende, maar complexe concertprogramma's, het verspreiden van uitgebreide boekjes met achtergrondinformatie, het aanmoedigen om arrangementen mee te lezen, het voeren van een streng ballotagebeleid en het aanwakkeren van muziekinhoudelijke conversaties in de pauzes.⁶⁵ Johnson, Hall-Witt en anderen hebben ruimtelijke aspecten al een prominente rol gegeven in hun analyses zoals naar sociale verhoudingen geordende zaalindelingen, de positionering en de zichtbaarheid van loges, de intieme of juist anonieme sfeer, manieren van verlichten en de scheiding tussen het podium en de zaal. Maar daarnaast bieden ook architectonische en akoestische overwegingen als, in de woorden van Derek Cressman, de 'technical mediation of listening' een nieuwe invalshoek om de materialisering van luisteridealen en de invloed daarvan op het publiek te bestuderen.⁶⁶ In het verlengde daarvan is, in navolging van Richard Leppert, de 'visuality of musical listening' een aspect om verder in het onderzoek te integreren aan de hand van visuele bronnen en omschrijvingen van visuele ervaringen.⁶⁷ Dit inzicht

65 Bashford, 'Learning to Listen', 29-34.

66 Cressman, *The Concert Hall as a Medium of Musical Culture*, met name hoofdstuk 7. Andere aanknopingspunten in het Nederlandse onderzoek zijn: Bart Kramer, *Beethoven in de Hollandse duinen, 1907-1912. Een beschrijving van de grondslagen, de problematiek en de nasleep van het Beethovenhuis* (Utrecht 2008); Lydia Lansink, 'De akoestiek van het Concertgebouw historisch bezien', *Preludium* 36 (1978) 35-47; idem, 'Het Concertgebouw. Een drang tot hooger

leven', in: Van Royen, *Historie en kroniek van het Concertgebouw, 164-208*. Zie ook: Hans Erich Bödeker, Patrice Veit en Michael Werner (eds.), *Espaces et Lieux de Concert en Europe, 1700-1920: Architecture, Musique, Société* (Berlijn 2008); Isabel Matthes, 'Der Raum des Paradieses. Gesellige Erfahrung und musikalische Wahrheit im 18. und 19. Jahrhundert', in: Bödeker e.a. (eds.), *Le Concert et Son Public*, 273-301.

67 Richard Leppert, 'The Social Discipline of Listening', *ibidem*, 459-485.

is al verdienstelijk gebruikt in verband met het operapubliek⁶⁸, maar ook in verband met instrumentale concerten kunnen onderzoekers luisteren niet alleen als een auditieve, maar ook als een visuele activiteit zien.

Publieksvorming en publiekservaring in verschillende maatschappelijke dimensies

Om ons begrip van maatschappelijke dimensies van ‘muziek’ in de negentiende eeuw te vergroten, is een nadere analyse van de verhouding tussen de muzikale intelligentsia en het brede publiek onontbeerlijk. Bij het bestuderen van de receptie van componisten en concerten en discussies over muzieksmaak en -idealen baseren onderzoekers hun bevindingen namelijk grotendeels op de muzikale elite⁶⁹, maar om de muziek verder vanuit zijn maatschappelijke positie te begrijpen is het belangrijk ook de receptie en beleving van verschillende publieksgroepen te overwegen. Hiervoor is het nodig een systematischer onderscheid aan te brengen tussen *publieksvorming* en *publiekservaring*. Daarbij is enerzijds het breder gedragen discours van tijdgenoten over de achterliggende idealen belangrijk en anderzijds de praktijken die dit gedachtegoed onderdeel maakten van het dagelijkse muziekleven.

De muzikale pers is een onmiskenbaar belangrijke bron voor het onderzoeksveld. Met name *Caecilia. Algemeen muzikaal tijdschrift voor Nederland* (1844-1917) is als meest prominente en langstlopende muziektijdschrift van Nederland een cruciaal referentiepunt voor heersende opvattingen. Hoewel al veel feitenkennis is vergaard over de opkomst en ondergang van verschillende muziektijdschriften en redacties⁷⁰, is tot nu toe weinig

68 Zie onder andere: Rachel Cowgill, “Attitudes with a Shawl”: Performance, Feminity, and Spectatorship at the Italian Opera in Early Nineteenth-Century London’, in: Rachel Cowgill en Hilary Poriss (eds.), *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century* (Oxford 2012) 217-251; Hall-Witt, *Fashionable Acts*.

69 Uitzondering hierop is: Van Gessel, “Poëzie in eene onbegrensde ruimte”. De muzikale wereld van Kneppelhout’, *DNE* 26 (2002) 236-254.

70 Ton van Huffelen, ‘Het muziektijdschrift “Amphion” (1818-1822)’, *TVNM* 42 (1992) 37-58; Emile Wennekes, ‘Klassieke-muziekkritiek in tijdschrift en dagblad’, in: L.P. Grijp e.a. (eds.), *Een*

muziekgeschiedenis der Nederlanden (Amsterdam 2001) 482-487; Jeroen van Gessel, “Eene welkome verschijning”. Muziektijdschriften in Nederland 1818-1848’, *DNE* 25 (2001) 194-214; idem, *Een vaderland van goede muziek*, 97-118 en 325-348; idem, ‘Een tijdschrift voor toonkunst. Opkomst en ondergang van het Muzikaal tijdschrift (1836)’, *TS* 14 (2002) 63-73; idem, ‘De continuïteit van het luisteren. Muzikale feuilletons in negentiende-eeuwse tijdschriften en kranten’, *TS* 17 (2005) 42-51; Josine Meurs, ‘Het testament van Richard Wagner. Nederlandse tijdschriften in het fin de siècle en de toekomst van de muziek’, *TS* 9 (1997) 24-32; idem, *Wagner in Nederland*, 64-67, 114-125.

systematisch gereflecteerd op de journalistieke praktijk die fundamenteel is voor de aard van deze bronnen. In een eerder artikel heb ik gewezen op de spanningen in *Caecilia* in de jaren 1870 over de positie van de ‘klassieke’ canon, de claim van idealisten op autoriteit in discussies over muzieksmaak en het neutrale standpunt van de redactie hierbij.⁷¹ Dergelijke inzichten wijzen erop dat onderzoekers tijdschriften nooit zonder meer als één-op-één weergave van de publieke opinie mogen beschouwen en dat het analytisch nuttig is om muzieksmaak en -idealen als een continue onderhandeling te benaderen. Vervolgens is het nodig om stil te staan bij de verhouding tussen de journalistiek en het lees- en luisterpubliek. In internationale studies zijn periodieken niet alleen ingezet als bron voor informatie en discussies over verschillende muzikale onderwerpen, maar juist ook in overweging van hun actieve rol in de vorming van de cultuur als zodanig.⁷² Hoewel in Nederlandse tijdschriftstudies al geruime tijd is gebroken met de gewoonte om periodieken als een ‘spiegel van hun tijd’ te beschouwen⁷³, heeft deze smaak- en publieksvormende notie van de pers en de werking daarvan weinig aandacht gekregen in het onderzoek naar het muziekleven.

In het verlengde van de journalistieke praktijk in tijdschriften en dagbladen kunnen onderzoekers zich in breder verband richten op de strategieën en tactieken waarmee concertorganisaties en muziekcritici, bijvoorbeeld aan de hand van programmaboekjes en advertenties, het publiek probeerden te beïnvloeden.⁷⁴ Vervolgens vereisen studies methodologisch en bronmatig gezien echter nog een volgende stap. Veel onderzoekers gaan namelijk, impliciet, uit van een eenduidig internaliseringsproces bij het

71 Delpéut, ‘Kunstrechtters en leekegedachten’.

72 Katherine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1836-1880* (Cambridge 1995); Meirion Hughes, *English Musical Renaissance and the Press: 1850-1914: Watchmen of Music* (Aldershot 2002); Christina Bashford, ‘Hidden Agendas and the Creation of Community: The Violin Press in the Late Nineteenth Century’, in: Bennett Zon (ed.), *Music and Performance Culture in Nineteenth-Century Britain: Essays in Honour of Nicholas Temperley* (Aldershot 2012) 11-35.

73 Zie voor deze benadering onder andere: Remieg Aerts, *De letterheren. Liberale cultuur in de negentiende eeuw. Het tijdschrift De Gids* (Amsterdam 1997); Gert-Jan Johannes, *De barometer van de smaak. Tijdschriften in Nederland 1770-1830* (Den Haag 1995).

74 Christina Bashford, ‘Not just a “G”’, in: Michael Musgrave (ed.), *George Grove, Music and Victorian Culture* (Hampshire 2003) 115-142; idem, ‘Educating England: Networks of Programmatic Note Provision in the Nineteenth Century’, in: Rachel Cowgill en Peter Holman (eds.), *Music in the British Provinces, 1690-1914* (Aldershot 2007) 349-376; Jann Pasler, ‘Democracy, Ethics, and Commerce: The Concerts Populaires Movement in Late 19th-Century France’, in: Hans Erich Bökeler e.a. (eds.), *Les Sociétés de Musique en Europe, 1700-1920: Structures, Pratiques Musicales, Sociabilités* (Berlijn 2007) 455-479.

overnemen van muzikale waarden, maar over de mate waarin het lees- en luisterpubliek de muziek zelf beleefde tast men nog vrijwel in het duister. Op verschillende manieren is geprobeerd de receptie van het publiek centraler te stellen, bijvoorbeeld aan de hand van case-studies naar publieksstemmingen over de samenstelling van programma's of door de reacties van concertorganisaties op de smaak van het publiek gedetailleerd te bestuderen.⁷⁵ Door een schaarste aan dergelijke bronnen verschaffen deze benaderingen tot op heden echter niet meer dan gefragmenteerde inzichten.

Naast deze institutionele oriëntatie is een aantal onderzoekers tot vernieuwende inzichten gekomen door zich te richten op egodocumenten, zoals briefcorrespondenties en dagboeken. David Gramit heeft betoogd dat naast het traditionele biografische genre naar 'het leven en het werk' van invloedrijke componisten en dirigenten onderzoek naar 'unremarkable musical lives' nodig is om te begrijpen hoe de mensen die de concerten bijwoonden de muziek betekenis gaven.⁷⁶ Een succesvolle uitwerking van een dergelijke benadering is het eerder genoemde werk van Hall-Witt naar de Londense Italiaanse opera waarin ze in contrast met het stereotype beeld van een onoplettend aristocratisch publiek uit de muzikale pers, aan de hand van egodocumenten in kaart heeft gebracht naar welke muzikale (en sociale) aspecten de aandacht van het publiek uitging.⁷⁷ Egodocumenten bieden een veelbelovende mogelijkheid om het spanningsveld tussen het internaliseren en het toe-eigenen van muzikale waarden nader te onderzoeken. Het centraal zetten van de publiekservaring geeft de mogelijkheid de actieve rol van historische actoren in de vorming van muziekculturen te bestuderen en voorbij te gaan aan het beeld van een passief en onzeker negentiende-eeuwse concertpubliek dat zich eenduidig zou schikken naar de autoriteit van muzikale elites. Door studies te wijden aan de in het dagelijkse leven verweven muzikale activiteiten en ervaringen van ogenschijnlijk onbelangrijke individuen kan een nieuw licht worden geworpen op eerder genoemde aandachtsgebieden zoals: de beleefde kwaliteit en ambities van het Nederlandse muziekleven, de verhouding tussen conservatieve en progressieve muziekidealen, de opkomst van het Beethoven-paradigma en de canonisering van 'klassieke' muziek, de veranderende programmeringsnormen en de rol van muzieksmaak en -waarden in de vorming van sociale identiteiten.

75 Pasler, 'Building a Public for Orchestral Music'; Colin Eatock, 'The Crystal Palace Concerts: Canon Formation and the English Musical Renaissance', *19th-Century Music* 34 (2010) 87-105, aldaar 93-97.

76 David Gramit, 'Unremarkable Musical Lives: Autobiographical Narratives, Music, and the Shaping of the Self', in: Jolanta T. Pekasz (ed.),

Musical Biography: Towards New Paradigms (Aldershot 2006) 159-178, aldaar 161-162; idem, 'Everyday Extraordinary: Music in the Letters of a German Amateur, 1803-08', *19th-Century Music* 34 (2010) 109-140.

77 Hall-Witt, *Fashionable Acts*, met name 42-45, 59-81, 192-207 en 248-264.

Bij de rol van muziek in het dagelijkse leven van historische actoren biedt ten slotte niet alleen de publieke, maar ook de nog amper onderzochte privésfeer verdieping. Het is bekend dat huiselijk musiceren in de loop van de negentiende eeuw steeds meer toenam en dat het bouwen van piano's en het drukken van bladmuziek dankzij de industrialisatie steeds goedkoper en op steeds grotere schaal mogelijk was. James Parakilas benadrukte in 1995 al dat de domesticatie van muziek uit de publieke sfeer meer inzicht kan geven op de rol van het brede publiek in processen van canonvorming.⁷⁸ Het gaat daarbij niet alleen om stukken gecomponeerd en uitgegeven voor solo-piano. Thomas Christensen heeft uiteengezet hoe, voor de opkomst van de radio en grammofoon, bladmuziek als overbruggend medium tussen publieke en private muzikale ruimtes fungeerde. Met name populaire piano-arrangementen van orkestrale werken voor quatre-mains en opera-arrangementen voor stem en piano zouden, na een vertaalslag, een grootschalige verspreiding van het repertoire mogelijk maken en een meer frequente en geëngageerde beleving.⁷⁹ Deze benadering is in Nederland tot op heden weinig toegepast, maar de integratie van uitgeverijen, bladmuziek- en instrumentenwinkels en leenbibliotheken als schakels binnen de muzikale infrastructuur lijkt een veelbelovend vooruitzicht.⁸⁰ Naast de verspreiding van bladmuziek kan daarbij ook de interactie tussen ontwikkelingen van muzikale kennis in de huiselijke sfeer worden verbonden aan de belevingen van het concertpubliek in de openbare ruimte.⁸¹ In de woorden van Parakilas:

Learning a musical canon and forming one's musical taste around it are processes of taking the canon to heart, making it one's own, feeling at home with it, so that one can use it as a touchstone when one listens to music.⁸²

78 James Parakilas, 'The Power of Domestication in the Lives of Musical Canons', *Repercussions* 4 (1995) 5-25.

79 Thomas Christensen, 'Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception', *Journal of the American Musicological Society* 52 (1999) 255-298; idem, 'Public Music in Private Spaces: Piano-Vocal Scores and the Domestication of Opera', in: Kate van Orden (ed.), *Music and the Cultures of Print* (New York 2000) 67-94.

80 Victoria Cooper, *The House of Novello: Practice and Policy of a Victorian Music Publisher, 1829-1866* (Aldershot 2003). Nederlandse

aanknopingspunten zijn: Van Gessel, 'The Dutch "Toonkunst" Society as a Platform for International Music Exchange in the Nineteenth Century'; Jo Mazure, *Lodewijk Plattner. Muziekuitgever en muziekhandelaar in Rotterdam (1767-1842)* (Utrecht 1981); Elbert van Zoren, *De muziekuitgeverij A.A. Noske (1896-1926). Een bijdrage tot dertig jaar Nederlandse muziekgeschiedenis* (Meppel 1987).

81 Zie naast de artikelen van Parakilas en Christensen ook Leon Botstein, 'Listening through Reading: Musical Literacy and Concert Audiences', *19th-Century Music* 16 (1992) 129-145.

82 Parakilas, 'The Power of Domestication', 7.



▲
Een jonge vrouw speelt piano in de huiselijke sfeer. Mendelssohns *Lieder ohne Worte* was een populaire reeks van korte, relatief toegankelijke pianowerken in de negentiende eeuw.

Tekening van Ferdinand Oldewelt, 1886.

Collectie Rijksmuseum Amsterdam.

Conclusie

Wie van een afstand de Nederlandse en de internationale historiografie van de negentiende-eeuwse muziek- en concertgeschiedenis vergelijkt, krijgt gemakkelijk de indruk dat traditionele interpretaties nog steeds het Nederlandse onderzoeksveld domineren. Een nadere beschouwing maakt echter duidelijk dat in de laatste twee decennia al allerlei aanzetten zijn gedaan die de bestaande beeldvorming in diverse opzichten flink kunnen herzien. Conceptuele en methodologische benaderingen uit de internationale literatuur bieden daarbij veelbelovende mogelijkheden om verschillende thema's nog kritischer en systematischer onder de loep te nemen. Voor toekomstig onderzoek is het belangrijk om ontwikkelingen uit de jaren 1880 minder als alomvattende cesuur te beschouwen en de verleiding te weerstaan om eenduidige breukvlakken aan te brengen. Om 'muziek' vanuit zijn maatschappelijke dimensie te begrijpen kunnen we meer dan nu het geval is verbanden tussen diverse uitvoerings-, programmerings- en ondernemingspraktijken overwegen en het concertpubliek, zijn muzikale beleving en betekenisgeving een centrale plaats geven binnen het onderzoek. Daarbij is het nuttig ook andere concertvormen en minder prominente, maar niet per se perifere, schakels in de muzikale infrastructuur te integreren. Het zou mooi zijn wanneer in 2018, met het 150-jarige jubileum van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, op grond van nieuw onderzoek een nieuwe synthese het licht zou zien: 'Een herziene eeuw Nederlandse muziek'. ◀

Thomas Delpout (1988) volgt de onderzoeksmaster Geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Zijn afstudeerscriptie gaat over het zomerse concertleven in het negentiende-eeuwse Amsterdam, waarin de vorming van muzieksmaak, sociale verhoudingen en stedelijke ontwikkelingen centraal staan. Eerder publiceerde hij over polemieken over muzikale waarden en kritische autoriteiten in het negentiende-eeuwse muziektijdschrift *Caecilia*. E-mail: thomas.delpout@student.uva.nl; thomas.delpout@gmail.com.