

# Das erstaunliche Silentium

## Luisterdwang in en om de concertzaal\*

**Cas Smithuijsen** Het gedrag van concertbezoekers heeft zich de afgelopen eeuwen ingrijpend veranderd. De gedragsregulering is stringenter geworden. Wat voorheen was toegestaan, wordt nu als onbetamelijk ervaren. Eerst mocht men tijdens de concerten niet meer in en uitlopen, praten, drinken of roken, later volgde een verbod op bewegen, rondkijken en - recentelijk - op hoesten. Het disciplineeringsproces in de concertzaal is het resultaat van een verbond tussen de betrokkenen op het podium en een groep *connaisseurs* of *Kenner* in de zaal. Dit professionele regime waakt niet alleen over de kwaliteit van de muziekuitvoeringen, maar ook over de omgangsvormen in de concertzaal.

### Inleiding

In een kort verhaal portretteert de Duitse schrijver Heinrich Böll zijn neef, die tijdens een concert last heeft van hoestbuien. In de eerste regel van het citaat wordt al duidelijk dat niet verkoudheid de oorzaak van de keelirritatie is: 'Mijn neef Bertram behoort tot die groep neurotici die, zonder ook maar in het minst verkouden te zijn, tijdens concerten plotseling gaat hoesten. Het begint als een mild, bijna vriendelijk geschraap, dat lijkt op het stemmen van een instrument, wordt langzaam opgevoerd en ontploft zenuwslopend consequent in geblaf, dat de haren van de dames die voor ons zitten als lichte zeilen doet fladderen. (...) Als hij begint te zweten, als zijn oren rood worden, als hij de adem inhoudt en hoestpastilles uit zijn zak haalt, als een penetrante geur van eucalyptus zich begint te verspreiden, dan weet ik, dat de muziek piano belooft te worden en inderdaad: de strijkstok van de violist beroert nog amper het

instrument, de pianist schijnt de vleugel alleen nog maar te bezweren. Een bijna tastbare Duitse innigheid breidt zich uit in de zaal en Bertram zit daar met opgeblazen wangen, diepe droefenis in de ogen en plotseling barst hij uit. Omdat in onze stad alleen keurige mensen naar een concert gaan, draait natuurlijk niemand zich om, en niemand fluistert pedagogische formules, maar het is voelbaar, dat het publiek moeizaam zijn verontwaardiging bedwingt, dat het telkens ineenkrimpt. (...) Het is verschrikkelijk dat Bertram met zijn gehoest de andere, meer latente neurotici ten strijde schijnt te roepen. Als honden die elkaar aan hun geblaf herkennen antwoorden ze hem uit alle hoeken van de zaal.'<sup>1</sup>

De laatste jaren is het lawaai dat hoesten in de concertzaal veroorzaakt in toenemende mate onderwerp van gesprek, polemiek en ingezonden krantestukken. Hoesten, zelfs het

geluid van gesmoord kuchen, wordt ontoelaatbaar gevonden. De remedies die tegen de kwaal worden aangeboden gaan meestal voorbij aan de psychologische indicaties die Böll in zijn literaire fantasie beschrijft. De stiltepleiters dragen praktische symptoombestrijders aan zoals verbetering van de zithouding, slikken, voorzichtig schrapen en als dat niet helpt: thuisblijven. Dat laatste alternatief begint in de discussie de overhand te krijgen. De muzikrecensent Kasper Jansen spreekt in *NRC Handelsblad* schande over het 'genante en saboterende gekuch dat de fraaiste en stilste momenten van lyrische vervoering' vernietigt en zou zich een 'tuchtcommissie' wensen die, 'naar analogie van het voetballawijf, als strafmaatregel het spelen zonder publiek kan opleggen'.<sup>2</sup> Concertganger M. de Gier uit Amsterdam sluit zich bij Jansen aan en stelt in een ingezonden brief voor in het Concertgebouw een gesloten televisiecircuit te laten installeren 'hetwelk de boosdoeners feilloos kan registreren. Zulks analoog aan gelijke apparatuur die in diverse voetbalstadions moeiteloos raddraaiers, staaftgooiers en andere relschoppers schijnt te kunnen identificeren. De "muziek liefhebbers" wordt vervolgens door de sterke arm het concertabonnement ontnomen. Desgewenst, teneinde absolute zekerheid te verkrijgen over hun afwezigheid bij komende voorstellingen, worden zij verplicht zich tijdens volgende abonnementsconcerten persoonlijk te melden bij een politiebureau. Me dunkt dat het dan snel gedaan zal zijn met deze Hollandse onhebbelijkheid'.<sup>3</sup>

Het streven naar stilte in de concertzaal als daar klassieke muziek wordt vertolkt, kent een lange geschiedenis. Historische bronnen - ze komen straks ter sprake - geven aan dat het aan het begin van de negentiende eeuw naar de huidige maatstaven behoorlijk lawaaiig was tijdens concerten. In de loop van een kleine twee eeuwen is het publiek bij muziek-

opvoeringen meestendeels omgevormd van luidruchtige amusementzoeker tot stille getuige. Zó stil, dat elk niet-muzikaal geluid nu onmiddellijk opvalt en door de meerderheid der aanwezigen, met inbegrip vaak van de 'stoorzender' zelf, als storend wordt ervaren. Maar er zijn ook stoorzenders die zich nergens iets van aantrekken. Muziekjournalist Hans Heg beschrijft het gedrag van een 'sponsorgast' die zich van geen kwaad bewust is: 'Ergerlijk was het incident dat zich voor in de zaal afspeelde, tijdens Ravels *Gaspard de la nuit*. Een belangrijke piet verliet plotseling de zaal. Niet zwak, ziek of misselijk: hij werd kennelijk opgepiept of weggeroepen. Even later kwam hij doodleuk terug, alsof Ravel en Thibaudet (solierend pianist - cs) niet bestonden, overlegde even met een paar collega's en verliet daarna met dit drietal opnieuw de zaal. Ergerlijk, hinderlijk en afleidend: als dat de prijs gaat worden die voor het sponsoren van klassieke concerten moet worden betaald, dan zou die wel eens te hoog kunnen uitvallen.'<sup>4</sup>

Inez van Eijk, een publiciste die zich met hedendaagse etiquette bezighoudt, wijdt een hele *column* aan het gedrag van de concertganger. Model staat een vrouw vlak bij haar in de buurt:

'Neem de mevrouw drie rijen schuin voor mij. Rechtsonder in mijn blikveld is ze voortdurend in beweging. Over de verschijning van de dirigent houdt ze ruggespraak met een kennisje dat voor haar zit. Tijdens de uitvoering schudt ze haar coup soleil, rinkelt met haar sieraden, kletst rechts, kletst links, ritselt met het programma, giechelt, helt sterk over om iemand te zien en bekijkt met gestrekte arm haar nagels. (...) Als we mogen klappen springt ze enthousiast op - als een kind blij met de schoolbel - en ze gaat schutterig weer zitten als ze merkt dat ze de enige is.'<sup>5</sup>

In dit artikel wordt publieksgedrag belicht dat ooit gangbaar was in de concertzaal: roken,

drinken, eten; te laat komen en te vroeg weggaan; opstaan, lopen en weer gaan zitten; praten, bewegen, rondkijken; fluisteren, lezen, hoesten. Al deze ‘vrijheden’ kan men zich in de concertzaal niet meer permitteren, tenzij men de collectieve afkeuring wil trotseren. Terwijl instrumentale muziek in de achttiende eeuw nog overwegend diende als achtergrondgeluid bij belangrijke of minder belangrijke sociale ontmoetingen, is zij nu veel meer zelf de reden van samenkomst. Ze wordt beluisterd in de concertzaal zoals een schilderij dat naar een museum is overgebracht wordt bekeken. Het ‘autonome’ kunstwerk vraagt om stille vervoering. Wie dat niet kan opbrengen moet zich tevreden stellen met replica: (kleuren) reproducties van schilderijen en cd-registraties van klassieke muziek.

De opkomst van een klimaat van sociale dwang in de concertzaal, de bedoelde en onbedoelde effecten van wederzijdse disciplinerende van musici en publiek, en de gevolgen van een en ander voor de samenstelling en het gedrag van het muziekpúblic zijn onderwerpen die hieronder worden behandeld.

#### **De disciplinerende rol van de *Kenner***

In het Duitse muziekleven van de negentiende eeuw wordt onderscheid gemaakt tussen *Kenner* en *Liebhaber* van muziek. Tussen deze twee bestaat een belangrijk verschil in houding ten opzichte van de muziek. De muziekliefhebber komt naar de concertzaal om zich te vermaken. Hij hoeft niet per se iets van muziek af te weten, het gaat hem om een aangename tijdspassing. De muziekkenner daarentegen stelt hoge eisen aan de muziek, aan programmakeuze en aan de kwaliteit van de uitvoering. Voor hem is muziek een opgave, de gang naar de concertzaal wordt gemaakt voor het leveren van een luisterinspanning. Bij de strijd om de stilte spelen *Kenner* een invloedrijke rol.

Componisten als Richard Wagner en dirigenten die zich in hun disciplinerende rol hebben geprofileerd (zoals in Nederland Willem Kes), wisten zich in hun streven naar professionalisering van de muziekpraktijk op het podium verbonden met een groeiend aantal fanatieke *Kenner* in de zaal. In de loop van zo’n twee eeuwen is het gedrag van het concertpubliek als geheel door het disciplinerende optreden van deze muziekkenners in zeer belangrijke mate beïnvloed. In de jaren dertig van de achttiende eeuw spreekt de Franse hofcomponist François Couperin van *connaisseurs*, die tevens *personnes de goût* zijn. Het is Couperin erom te doen de musici een waardigheid in acht te laten nemen die in overeenstemming is met die van dat smaakgevoelige publiek. De aan het hof van Frederik de Grote verbonden musicus Emanuel Bach instrueert met zijn boek *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) musici op zodanige wijze dat ze de kritische beoordeling door *Kenner* kunnen doorstaan.<sup>6</sup> De stijl van de muziek diende overeen te stemmen met de geldende gedragsvormen. Met de woorden van de Amsterdamse socioloog Johan Heilbron: ‘Het werk van kunstenaars was afgestemd op de levenswijze van een hoofs-aristocratisch publiek.’<sup>7</sup> De muziekliefhebber van de zeventiende en achttiende-eeuwse Europese hofsamenleving is daarmee nog geen ‘muziekspecialist’, uitzonderingen daargelaten. Norbert Elias schrijft over de verhouding tussen muziekkenners en amusementzoekers aan het hof: ‘Es gab in höfische Kreisen viele enthusiastische Musikliebhaber. Aber das breite höfische Publikum wollte vor allem unterhalten sein, es suchte nach Abwechslung.’<sup>8</sup> Hoezeer de musici zich destijds bewust waren van de uiteenlopende motieven waarmee het publiek concerten bezocht blijkt bijvoorbeeld uit een brief van Leopold Mozart die hij in 1780 aan zijn zoon

Wolfgang stuurde. Hij schrijft daarin onder meer: ‘Ik geef je de raad bij je werk niet enkel en alleen aan het muzikale, maar ook aan het onmuzikale publiek te denken, - er zijn 100 onwetenden tegen 10 ware kenners zoals je weet, - vergeet dus het zogenaamde populaire niet, dat ook de lange oren kittelt.’<sup>9</sup>

In zijn beschouwing over typen luisteraars gebruikt musicoloogsocioloog Theodor Adorno de term *Kenner* niet. Zijn indeling van luisteraars is gedetailleerder. De *Kenner* zijn gehergroepeerd over drie luistertypen. Allereerst zijn er de *Experte*, die tot de categorie beste luisteraars worden gerekend. Dan volgen de *gute Zuhörer*, die Adorno ook nog tot de goede luisteraars rekent. Met de opkomst van de ‘burgerlijke muziekpraktijk’ ontstaat een derde type, dat verwantschap vertoont met het tweede. Het betreft de *Bildungskonsument* die concerten bezoekt ter wille van zijn eigen sociale geldingsdrang en die veel invloed heeft op de beslissingen over het officiële muziekleven. De schaal die Adorno voor luisteraars opstelt heeft twee uitersten: de *Experte* kunnen zich zo ongeveer met de gespeelde muziek vereenzelvigen: zij zijn zich compleet bewust van wat zij horen tot in het kleinste compositorische detail. Zij brengen dus ook de meeste aandacht op voor de uitgevoerde muziek. Ze vormen overigens een heel klein groepje dat grotendeels samenvalt met de muzikale beroepsgroep. Het andere uiterste wordt gevormd door de massa van amusementsluisteraars, de slachtoffers van de cultuurindustrie, en de *Gleichgültigen*, *Unmusikalischen* en *Antimusikalischen*.<sup>10</sup>

De wederzijdse gedragsafstemming van musici en *Kenner* blijft door de tijden heen als leidend principe werkzaam. Tot de *Kenner* kunnen geleidelijk aan ook worden gerekend: muziekpedagogen, musicologen,

muziekjournalisten en commentatoren, sommige politieke dan wel ambtelijke functionarissen. Zij zetten zich al dan niet in combinatie en met wisselende intensiteit in voor het concertleven, inclusief de gedragsdiscipline onder het publiek. De sociologie van Abram de Swaan is bij de analyse van de groeiende rol van *Kenner* behulpzaam. De ontwikkelingen die in de gezondheidszorg en het onderwijs tot wat hij noemt ‘verstatelijking’ hebben geleid, zijn ook te herkennen in de veranderende functie van de *Kenner*. Zij zijn geleidelijk een ‘professioneel regime’ gaan vormen samen met pedagogen en andere aan de muziek geparenteerde beroepsbeoefenaren. Binnen het professionele regime manifesteert zich een groeiend aantal leden dat zijn gedrag niet meer alleen als norm voor zichzelf en anderen stelt, maar die norm ook tot gelding tracht te brengen in het nationale kunstbeleid, in dit geval het muziekbeleid. Ze zijn ‘bezitters van een bijzonder middel van bestaan: deskundigheid’.<sup>11</sup> De machtstoename van het professionele regime in de muziek gaat gelijk op met de machtstoename van de musici, waarvan Elias gewag maakt. Dat zij gezamenlijk de strijd om de stilte aanbinden tegen het rumoerige publiek is een teken van hun wederzijdse afhankelijkheid.

#### **Het klassieke repertoire en zijn behuizing**

De grenzen om het ‘klassieke’, ‘romantische’ of ‘ijzeren’ repertoire zijn moeilijk precies te trekken. Er bestaat evenwel een stilzwijgende en toenemende consensus over wat ertoe hoort: de symfonische en kamermuziek van het eind van de achttiende eeuw tot aan de Tweede Wereldoorlog, van overwegend Middeneuropese componisten met als ‘uitersten’ Haydn en Strawinsky.<sup>12</sup> Daarvóór en daarna treedt een sterkere selectie op, is er in het algemeen toenemende onzekerheid over wat men van de muziekstukken vindt: smaakonzekerheid.<sup>13</sup>

Vanaf het begin van de vorige eeuw worden concertgebouwen speciaal ontworpen als ambiance voor het vertolken en beluisteren van klassieke muziek - deze term zullen wij in het vervolg aanhouden.<sup>14</sup> In de toplocaties voor klassieke muziek die nu wereldwijd zijn verspreid, wordt met een ijzeren regelmaat hetzelfde repertoire vertolkt. Door die herhaling wordt het repertoire de constante en de vertolking de variabele. Het is de telkens weer nieuwe nuancering in de vertolking, het verrassend debuterende talent welke de sensatie veroorzaken, niet de overbekende compositie. Om niets van die nuance verloren te laten gaan moet het doodstil zijn in de zaal: de nieuwe vertolking moet feilloos kunnen worden vergeleken met de opgeslagen herinnering aan vorige uitvoeringen en met de luisterervaring van radio, televisie en cd.

Hoewel mensen met verschillende motieven naar dezelfde voorstelling of hetzelfde concert kunnen gaan, is er toch sprake van een tot op grote hoogte uniform collectief gedrag. Welgemanierde omgang met kunst is duidelijk zichtbaar in musea: wie waar ook ter wereld een museum voor beeldende kunst binnenstapt, bewaart het stilzwijgen, houdt voor de schilderijen op eerbiedige afstand de pas in en loopt de zalen door langs het voorgeschreven parcours. Sociale controle reduceert het aantal dissidenten (mensen die kriskras door het gebouw lopen, hardop een mening over een schilderij uitspreken, of het met een keukenmes bewerken) tot een minimum. Er kan een verband worden verondersteld tussen de specifieke gedragingen van het publiek en de aard van het getoonde, de voorstelling of de uitvoering en de specifieke ambiance waar een en ander plaatsvindt. Zwart-wit geformuleerd: bij films over geweld wordt de zaal somtijds afgebroken, bij popconcerten moet je je volgens bepaalde patronen bewegen, bij beschaafde

muziek hou je je muisstil.<sup>15</sup> In alle gevallen is het gedrag aan regels gebonden. In de musea houdt het publiek - geholpen door een enkele suppoost en bewakingssystemen - zichzelf in toom, zonder de lijfelijke aanwezigheid van beeldende kunstenaars. Als we ons in de concertzaal bevinden zijn het de regels die musici en publiek elkaar dikwijls onbewust opleggen. Hierdoor worden de uiteenlopende publieksgroepen als specialistengroepen intern homogener. Specialisme treedt op bij het musiceren zowel als het luisteren. De afstand tussen de verschillende publieksgroepen lijkt te groeien. De juistheid van deze bewering kan worden vastgesteld door vertegenwoordigers van de ene groep te testen op hun kennis over de ander groep. Zo verwondert een vooraanstaand musicus als de Nederlandse dirigent Bernhard Haitink zich over de impulsieve manier waarop popmusici met hun muzisch materiaal omgaan. Tegenover een interviewer zegt hij wel eens naar popmuziek te luisteren, zij het via de televisie. Zijn reactie getuigt niet van instemming: 'Ik lach me dan helemaal gek om wat de mensen aan het doen zijn. Ik vind dat zo'n exhibitionisme - waar ik ergens... nou ik ben er niet jaloers op - maar ik vind het wel grappig. Gek dat die mensen dat doen; een enorme drift tot zich uiteten, ik vind dat wel curieus. Hoe kunnen ze zo krankzinnig doen? Wat is daar aan de hand, is dat nou drugs of is dat echt iets... heel gek. Het lawaai vind ik verschrikkelijk. Die decibellen, daar kan ik niet meer tegen.'<sup>16</sup>

Maar ook bij andere muziekvormen (jazz, pop) vormen zich gedragsconventies als functie van de toenemende professionaliteit in het optreden van musici en daarmee corresponderende gedragsconditionering van het publiek. Het voor buitenstaanders als Bernhard Haitink losbandig aandoende gedrag bij *underground* en *house-party-pop* is evenzeer het resultaat van nauw op elkaar afgestemde

gedragscodes van musici en publiek, zij het dat die niet primair tot stilte of bewegingloosheid dwingen. Over die laatste muzieksoort schrijft een op een popconcert aanwezige journalist: 'De harde kern van de house-underground is even streng in de leer als elke andere hardcore: house moet snel en hard zijn, en monotoon. Melodie, laat staan een zanglijn, is uit den boze: te commercieel. De hardste house is het domein van een publiek dat her en der al *gabbers* is gedoopt, en dat een opmerkelijke overeenkomst vertoont met het heavy metalpubliek.'<sup>17</sup> Hoewel het er dus op lijkt dat de gedragsstandaarden die in de concertzaal voor klassieke muziek van kracht zijn almaar universeler worden, is het aannemelijk dat dat evenzeer geldt voor andere muziekvormen, die elders onderdak hebben gevonden.<sup>18</sup>

Het ontwikkelen van groepsspecifieke omgangsvormen in de klassieke muziek wordt door de econoom Hans Abbing gekenschetst als 'het loodzware gewicht dat gebonden is aan de uiterst geconcentreerde wijze van kunstconsumptie die een klein deel van de bevolking zich heeft eigen gemaakt'.<sup>19</sup> Welke ontwikkelingen tot deze 'uiterst geconcentreerde wijze van kunstconsumptie' hebben geleid, dat blijft bij Abbing in het vage. Een sociologisch-historische benadering van deze situatie kan de blik daarop verruimen.<sup>20</sup> De waarneming van Abbing zou dan als volgt kunnen worden geherformuleerd. 'De restrictief werkende disciplinerende van de luisteraars met het doel het publiek aan een quasireligieus aandachtsgedrag te laten wennen, is in de zeventiende eeuw begonnen.'<sup>21</sup> Het zijn de woorden van de aan de universiteit van Innsbruck verbonden musicoloog Walter Salmen, die ze formuleert ter verklaring van het feit dat een sociaal steeds homogener groep mensen naar klassieke concerten gaat. Uitdrukkingen als 'het loodzware gewicht' en

'de geconcentreerde wijze van muziekconsumptie' verwijzen sterker naar de context waarin wordt gemusiceerd - het actieve musiceren en het passieve luisteren - dan naar de muziek zelf, naar de geprogrammeerde composities. Om deze context gaat het in dit artikel. Veranderingen in het gedrag van in de concertzaal aanwezige mensen worden hier beschreven als resultaat van wederzijdse druk die spelers en luisteraars op elkaar uitoefenen. Met het klassieke repertoire als constante fungeert de zaal als een relatief autonome factor bij het signaleren van ontwikkelingen in het muziekleven.

### Het Europese concertleven omstreeks 1800

Aan de aristocratische hoven hadden componisten en uitvoerende musici (niet zelden in n persoon verenigd) de taak hun broodheer te vermaken binnen de regels die deze daarbij stelde. Het muzikale werk werd - zeker aan kleine vorstenhoven - verricht binnen de begrenzing van persoonlijke gezagsverhoudingen. De musicus was net als de andere aan het hof verbonden ambachtslieden vrijwel geheel overgeleverd aan de wilsbeschikking van de vorst. Het accent lag nog grotendeels op *Handwerkerkunst*, niet op *Künstlerkunst*.<sup>22</sup>

Als voorbeeld van de volstrekt ondergeschikte positie van de musicus ten opzichte van zijn broodheer kunnen de ervaringen van Ludwig Spohr gelden. Deze was aan het begin van de negentiende eeuw kapelmeester aan het hof van de hertog en hertogin van Brunswijk. In zijn autobiografie schrijft hij dat het orkest op een tapijt was neergezet om het geluid te dempen. Alle trompet en slagwerkpartijen werden tevoren uit de partituur geschrapt. Het volume van het orkest werd zo voldoende teruggebracht om het hertogelijk echtpaar niet te storen tijdens het

kaartspel. ‘Men kon de woorden “ik speel” en “ik pas” boven de muziek uit horen,’ vermeldt Spohr. Op zekere avond liet de kapelmeester zich echter zo door zijn eigen vioolspel meeslepen dat hij het embargo op de *fortes* vergat. Zijn arm werd vastgepakt door een lakei die hem toevoegde: ‘Zijne Hoogheid stuurt me om u te zeggen dat u niet zo hard moet krassen.’<sup>23</sup>

Omstreeks 1800 werd de uitvoeringspraktijk van wat wij nu met terugwerkende kracht klassieke muziek noemen, gekenmerkt door grote lokale verschillen. Frequent heersten nog omstandigheden zoals in het hertogdom Brunswijk. Maar in de steden was al publiek voorhanden met een gerichtere belangstelling voor muziek. De receptie van het werk van Mozart, vlak vóór het verstrijken van de achttiende eeuw, is in overeenstemming met deze situatie dan ook allesbehalve uniform. In brieven aan vader Leopold bericht Wolfgang over zijn optredens. In Mannheim krijgt hij de gelegenheid op te treden in de Akademie ‘wo man aber von Lärm und Getöse nichts hören kann’.<sup>24</sup> In hetzelfde jaar (1778) speelt hij in Straatsburg, in een koude zaal waar is gedekt voor tachtig gasten en niemand komt opdagen. Slechts drie couverts worden aangeroerd.<sup>25</sup> In Parijs aangekomen houdt de jonge toonkunstenaar een litanie over de onverschilligheid van het Franse publiek. Terug in Wenen, in 1781, is Mozart echter weer zeer tevreden: ‘Ich spielte in der Akademie der Witwen im Kärtnerthor-Theater. Ich musste wider neuerdings anfangen, weil des Applaudierens keine Ende war.’<sup>26</sup> Maar er werd niet alleen geklapt, ook intensief geluisterd. Mozart bericht over wat hem in het gedrag van het publiek het meest verheugde en verwonderde: ‘das erstaunliche Silentium, und mitten im Spielen das Bravo-schreien’.<sup>27</sup>

Naar onze begrippen kon het er in de concertzalen wild aan toegaan. De Engelse

muziekjournalist Charles Burney beklaagt zich erover in zijn *Musical tours through Europe*, gemaakt in 1770 en 1772, dat hij enkele keren eenvoudigweg niet in staat is om de verrichtingen van zangers en spelers in de zaal te volgen.<sup>28</sup> De Franse componist Hector Berlioz beschrijft in zijn dagboeken hoe het publiek omstreeks 1830 in de Parijse culturele accommodaties kan huishouden. Als een beloofde vioolsolo uitblijft, wordt de zaal door het publiek gesloopt en worden de instrumenten in de orkestbak vernield.<sup>29</sup> Ook buiten Parijs signaleert Berlioz wanorde in de concertzaal. Als hij bijvoorbeeld in 1832 in Milaan is, noteert hij in zijn dagboek: ‘In het Cannobia-theater werd (...) L’elisir d’amore van Donizetti uitgevoerd. Ik trof een zaal aan vol mensen die hardop zaten te praten, met hun rug naar het toneel gekeerd; de zangers evenwel gebaarden en zongen zich om het hardst de longen uit het lijf, dat moest ik tenminste wel aannemen wanneer ik hen met wijdopen mond zag staan, want vanwege het lawaai dat door de toeschouwers werd gemaakt was het onmogelijk een ander geluid te horen dan dat van de Turkse trom. In de loges werd gespeeld, gesoupeerd enzovoorts.’<sup>30</sup>

Ook het Nederlandse concertleven draagt de sporen van geringe aandacht van het publiek voor muziek. Een Duits muziektijdschrift komt in 1808 met een weinig flatteuze sfeertekening van het concertleven in Amsterdam: ‘Das allgemeine laute Plaudern hörte nicht einen Augenblick auf; es hatten auch sogar verschiedene Herren sich mit ihren Stühlen vor die Sitze der Damen so gesetzt, dass sie den Orchester den Rücken zuekehrten, um sich mit diesen desto bequemer unterhalten zu können.’<sup>31</sup>

Langzamerhand wordt het aantal bezoekers dat zich stoort aan de onrust in de zaal groter. De ergernis wordt meer gehoord als de instrumentale muziek ontsnapt aan de

beslotenheid van hof of patriciërs woning en sterker verweven raakt met het openbare leven. Overal komt verandering in de manier waarop concerten worden georganiseerd, beluisterd en beoordeeld. Een proces dat zich moeilijk in zijn volle breedte binnen het bestek van dit artikel laat beschrijven. Gekozen is voor het aflopen van een smal spoor: het concertleven in Amsterdam.

#### Concerten in Amsterdam

Eduard Reeser geeft in zijn standaardwerk *Een eeuw Nederlandse muziek* een beeld van het negentiende-eeuwse concertleven in Amsterdam. Hij inventariseert een verscheidenheid aan orkestverenigingen, die allemaal nog uit de achttiende eeuw stammen en die in de regel concerten uitsluitend voor leden verzorgen.<sup>32</sup> Naast deze besloten concertpraktijk, worden ook publieke concerten georganiseerd in Frascati, de zondagavondconcerten. In 1823 speelt daar voor het eerst een harmonieorkest waaraan twee jaar later strijkers worden toegevoegd. Vanaf dat moment beschikken de concertorganisatoren over een volwaardig symfonieorkest.<sup>33</sup> Vanaf 1841 brengt Maatschappij Caecilia regelmatig concerten die zich onderscheiden door de programmering - de grote werken uit het (vroeg)negentiende-eeuwse repertoire. Daarenboven onderscheiden ze zich door de aandacht voor de kwaliteit van de uitvoering (ensemble, directie) en door het nagestreefde ideaal van de algemene toegankelijkheid. Het openbaar karakter van het muziekleven wordt verder uitgedragen door de Maatschappij ter Bevordering der Toonkunst, die vanaf ongeveer 1830 de organisatie van de koorzang van de kerken overneemt. Ook de van oorsprong religieuze vocale muziek komt daarmee terecht in niet-religieuze publieke gebouwen, als betrof het naar het museum overgebrachte altaarstukken.

Tot belangrijkste van deze concerten groeien uit de Parkconcerten, gegeven tussen 1849 en 1881 in de Parkzaal in de Plantagebuurt. Ze kunnen worden gesitueerd in het overgangsgebied tussen de concerten met een sociëteitskarakter, en het nationale muziekleven, waarvan Reeser het beginpunt vlak vóór de aanvang van de twintigste eeuw plaatst. De Parkconcerten kenden een ‘serieus’ gedeelte vóór de pauze. Het tweede gedeelte van het concert bracht ‘luchtiger muziek’. Zomers werd vaak buiten geconcentreerd.<sup>34</sup>

De nationalisering van het muziekleven is herkenbaar aan de formule van algemene toegankelijkheid. Muziek is voor heel het volk, niet voor de aparte standen, klassen of particuliere genootschappen. Er komt een einde aan de praktijk van de in particulier verenigingsverband verzorgde, besloten concertavonden. Niet de leden-contribuanten betalen voortaan de musici, maar abonneementhouders en losse-kaartjeskopers bij de openbare concerten. Als deze niet voldoende kunnen betalen, springt de staat uit oogpunt van het algemeen belang bij. De tegenstelling tussen openbare concerten buiten, in de open lucht, en besloten concerten binnen, in zalen die slechts door een ‘elite’ in de letterlijke zin kon worden betreden, neemt af.

Gaandeweg wordt ook de populaire muziek die in de buitenlucht, op de pleinen en de parken, als een culturele voorziening aan de bevolking werd aangeboden door het intramurale concertleven geannexeerd. Naast enkele verspreide lokaliteiten, waar verenigingen voor volksopvoeding en arbeidersorganisaties zich toeleggen op de muzikale vorming van haar leden, ontwikkelen zich tussen 1897 en 1900 volksconcerten in het circusgebouw Arena. Een Commissie voor Volksconcerten ziet streng toe op het gedrag van de aanwezigen en weerhield hen van roken,

drinken en het meenemen van zuigelingen.<sup>35</sup> Ook in het Paleis voor Volksvlijt worden kortstondig volksconcerten georganiseerd. En tussen 1904 en 1920 vinden de volksconcerten in het prestigieuze Concertgebouw plaats.

In zijn onderzoek naar de opkomst van de volksconcerten in Amsterdam beschrijft Hans Eijsink hoe verlichte leden van de gegoede burgerij trachten brede lagen van de bevolking op het 'hogere peil' van de 'betere muziek' te brengen. Vaak liggen daar financiële overwegingen aan ten grondslag. Zo krijgen bestuursleden van het Concertgebouw en zijn orkest, met name de journalist Ch. Boissevain, belangstelling voor het 'gemene volk' uit oogpunt van inkomstenwerving en mogelijkheden voor subsidie. Die subsidie, die traditioneel door Amsterdam beschikbaar werd gesteld ten behoeve van 'openbare muziekuitvoeringen' komt na ampel debatteren in de Amsterdamse gemeenteraad terecht bij het Concertgebouw, dat in 1916 wordt gepromoveerd tot een instelling 'die een algemeen belang dient'.<sup>36</sup> Op dat moment had men al ervaren dat de praktijk van volksconcerten niet geheel beantwoordde aan het oorspronkelijke doel juist de onderste laag voor dit cultuurgoed te interesseren. De sociale spreiding in de zin, dat het 'hoogste' cultuurgoed aan de 'laagste' bevolkingsgroepen ten deel zou vallen, zette in het plechtstatige interieur van de Concertgebouw niet door. Wanneer zich nieuw publiek voor de poorten van de concertzaal verzamelde, dan bestond dat merendeels uit sociale stijgers, die zich wilden gedragen overeenkomstig de nieuw verworven economische mogelijkheden. Uit de beoogde publieksgroep van arbeiders werd nooit meer dan een enkeling bij volksconcerten aangetroffen. Na teleurstellende resultaten met het enthousiasmeren van de arbeidende stand voor concertmuziek, richtte men zich tot

de 'middenstand', ditmaal met meer resultaat. Onder de vertegenwoordigers van deze stand bevonden zich de 'hekleiden' die bij populaire concerten in de tuin van het Concertgebouw op straat stonden te luisteren, of zaten op een 'stijfselkistje of vouwstoeltje'.<sup>37</sup> Deze mensen, die al blijk hadden gegeven van belangstelling voor muziek vóórdat zij het Concertgebouw betraden, verhuisden met het subsidie mee naar binnen. Deze ontwikkeling illustreert dat een toenemende graad van openbare, algemene toegankelijkheid van het muzikleven parallel kan lopen met een toenemende intramuralisering van het aanbod. De werkzame factor is hier subsidiëring, zij voorkomt dat een 'algemene voorziening' zich uit de openbaarheid verwijderd en ontwikkelt tot een besloten en exclusieve accommodatie voor muziek. Zij voorkomt dit althans *de jure*, want in de concertpraktijk van alledag zijn sociale mechanismen aan het werk - zo moge uit deze bijdrage blijken - die exclusiviteit met voortvarendheid stimuleren.

Naarmate het zwaartepunt van het openbare muzikleven verschuift naar de intramurale concertpraktijk, verstrakt de programmering. Lange tijd worden 'serieuze' en 'luchtige' programmaonderdelen in n concertprogramma gecombineerd. Daarna vindt een geleidelijke ontvlechting plaats, ten gevolge waarvan serieuze en populaire concerten in de programmering van het Concertgebouworkest op verschillende avonden aan bod komen. Ondanks deze vroege vorm van specialisering in het aanbod schijnt zeker in de aanvang op beide avonden ongeveer hetzelfde publiek aanwezig te zijn geweest.<sup>38</sup> Het aandeel populaire muziek is echter aan de verliezende hand, om uiteindelijk geheel uit de standaardprogrammering te verdwijnen. Max Tak, vóór de Tweede Wereldoorlog violist in het Concertgebouw-orkest, betreurt dat. In zijn memoires schrijft

hij: 'Er is een tijd geweest, dat het Concertgebouworkest tegen het seizoen einde op een zondagse matinee populaire en semipopulaire muziek speelde. Waarom met deze traditie gebroken werd, behoort tot de raadsels waarvan niet alleen de nationale muziekbeoefening er verscheidene bezit'.<sup>39</sup>

In de loop van deze eeuw is de amusementsfunctie van concerten in het Concertgebouw verder teruggedrongen ten gunste van het serieuze repertoire. Het tempo waarmee de verstrakking van de programmering voortschrijdt, wordt mede bepaald door de snelheid waarmee het concertleven een officiële, nationale cultuurpolitieke status krijgt. Aan het eind van deze eeuw lijkt het onvoorstelbaar dat het Koninklijk Concertgebouworkest gesubsidieerd wordt teneinde het publiek een avond lang louter te amuseren op de manier die ruim honderd jaar geleden gewoon was.<sup>40</sup>

#### Discipline in de concertzaal

In 1915 publiceert de straffe concertbezoeker H. Berckenhof een serie opstellen onder de titel *Kunstwerken en kunstenaars*.<sup>41</sup> En opstel, geschreven in 1907, heet *Stilte in de gelederen*. Het geeft een mooi overzicht van de gedragsregels die successievelijk in de concertzaal, in dit geval die van het Concertgebouw, tegen het einde van de vorige eeuw zijn ingevoerd. Op dat moment is het te laat komen en te vroeg weggaan kennelijk tot probleem verheven, gezien de ruime aandacht die eraan wordt besteed. Berckenhof memoreert het knopje dat de dirigent sinds kort aan de lessenaar heeft. Drukt hij daarop, dan hoort men in de gangen 'electrische schelletjes, die den dorpelwachters het sein zijn, dat de toegangen tot de zaal moeten worden gesloten'. Het helpt maar ten dele, want de nakomers mogen na het slotakkoord van elk deel toch naar binnen. Dit steekt Berckenhof, maar het eerder weggaan

vindt hij nog aanstootgevender.<sup>42</sup> Te laat komen getuigt in ieder geval nog van belangstelling; te vroeg vertrekken van gebrek aan eerbied voor het werk van de componist. De auteur maakt ook gewag van recente pogingen om de mensen in hun stoel te houden. Mengelberg speelt alle delen van de Italiaanse symfonie van Felix Mendelssohn zonder pauzes door. Berckenhof merkt daarover op: 'Als hij (...) ook bedoeld mag hebben het publiek aan zijn plaats gebonden te houden, heeft hij zijn doel niet geheel bereikt. Verscheidene mensen die blijkbaar op sprong zaten, wisten toch te ontsnappen en de haast waarmede zij hun *sortie* moesten bewerkstelligen, gaf aanleiding tot nog meer - zij 't dan kortstondiger - herrie'.<sup>43</sup>

De poging van Mengelberg om het publiek op zijn plaats te houden is aanleiding voor de auteur om zijn gedachten nog eens over het verleden te laten gaan. Hij vergoelijkt het gedrag van het publiek tijdens de zondagmatinee's van de Parkconcerten. Toen onttrok het publiek zich nog aan de dwang om op tijd te zijn. Het lag in de 'zeden des tijds' en de dirigent gaf aan die gewoonte toe 'en dirigeerende, half met het gelaat naar het publiek gekeerd, knikte hij - al maatslaande - zijn vrienden en bekenden blijmoedig toe, verheugd ze te zien; en als een hoge Piet het concert met zijn bezoek kwam vereeren - de burgemeester bijvoorbeeld - maakte hij zelfs een buiginkje om hem te verwelkomen'.<sup>44</sup> Maar bij de avondconcerten ging het vormelijk toe, aldus Berckenhof. Hij herinnert zich een incident in 1874 bij de uitvoering van de *Matthäuspassion* onder Johannes Verhulst. Vóór het slotkoor wilde een groot deel van het publiek de zaal verlaten om zich voor de drukte uit naar de vestiaire te spoeden. Verhulst tikte af, draaide zich om en zei 'met tranen in de stem: "Menschen, daar ga jelui nou heen, vóór het mooiste koor dat ooit geschreven is en misschien ooit geschreven zal worden..."' en de

mensen lieten zich verbidden'.<sup>45</sup>

Andere verboden lagen in de consumptieve sfeer. 'Dat er niet gerookt mocht worden, was (...) voor menigeen een teleurstelling, het ging tegen de gewoonte in.'<sup>46</sup> Dat andere consumpties niet meer werden geserveerd, daarover horen we geen afkeurende opmerkingen. Toch is in relatief korte tijd een einde gekomen aan het gebruik van consumpties in de zaal, tijdens de concerten, waarbij ook nog gedurende de muziek werd geserveerd. Al eerder gebruikte ik de term 'luister- en kijkdwang'. Deze vielen het publiek ten deel met de ingebruikneming van het stoelenplan in het theater van Richard Wagner. Dit stoelenplan werd spoedig tot uitgangspunt genomen bij andere concertzalen, tot in de verste uithoeken van de wereld. Overal verdwenen de losse tafeltjes en stoeltjes; het gebruik van consumpties werd naar de foyers verbannen, waar men zich in een speciaal daarvoor ingelaste pauze heen kon begeven.<sup>47</sup> Het ontmoedigen van sociaal contact werd ook bereikt door het temperen van het zaallicht, waardoor iedereen min of meer werd gedwongen de kant van het verlichte podium op te kijken.<sup>48</sup> Nog vóór het aanbreken van de twintigste eeuw was wat Reeser noemt het 'ouderwetse sociëteitskarakter' uit de zaal aan de Van Baerlestraat geweken en had de gedragsdiscipline in het Concertgebouw een gestrengheid bereikt in overeenstemming met de internationale (dat wil zeggen: in hoofdzaak Europese) standaard. Dirigent Willem Kes liet in 1893 de tafeltjes en stoeltjes uit het Concertgebouw verwijderen. Ooggetuige R. van Rees portretteert het publiek als de partij die de slag om de zeggenschap in de zaal verliest. Het wilde 'lieftst nog aan tafeltjes zitten' en vond daarbij een sigaar 'genoegelijk en passend'. Bovendien komt naar voren dat het publiek 'herhaaldelijk verzocht de programma's vooral niet te zwaar te maken'.<sup>49</sup> Luister- en kijkdwang is visueel goed te

herkennen aan de wijze waarop de bezoekers naast elkaar in de 'Wagneriaanse' zitpositie worden gedwongen: de nieuwe rijen klapstoelen laten de mensen een minimum aan vrije ruimte en dwingen allen één kant op te kijken, de kant van het podium. Deze stoelenschikking maakt een einde aan de tot conversatie nodende vis-à-visopstelling en zet de bezoekers zij aan zij, op zichzelf teruggeworpen. Het is de universele opstelling geworden in zalen voor muziek, opera, toneel, dans en mime. Het belemmerende van deze opstelling wordt door historicus en filosoof Elias Canetti kernachtig onder woorden gebracht: 'Tussen de rijen stoelen kan slechts één persoon tegelijk passeren, de ene is netjes van de ander gescheiden; ieder heeft zijn eigen plaats. (...) In het normale theater heeft men het erop toegelegd de mensen vast te zetten en hun slechts het vrije gebruik van hun handen en hun stemmen te laten. De beweging van de benen is zo veel mogelijk beperkt.'<sup>50</sup>

#### De concertzaal als norm

De fysieke beperkingen die concertbezoekers worden opgelegd zijn slechts de uiterlijk waarneembare vormen van concertdiscipline. Ook mentaal worden de luisteraars in een gedisciplineerde houding gedwongen. Vanaf het begin van deze eeuw zijn het vooral muziekpedagogen, muziekcritici en musicologen die de *concertzaal* bij het stellen van gedragsnormen als ijkpunt nemen. Zij nemen hun taak als nazaten van de achttiende en negentiende-eeuwse *Kenner* serieus. Voor hen spelen twee problemen: de juiste geestesgesteldheid van de concertbezoeker en de aansluiting van de cultureel ongevormde massa op de van hogerhand gestelde gedragsnorm. De criticus S. Brons geeft in 1902 een beschouwing over de relatie tussen het grote publiek en de muziek - waaronder hij het werk van componisten als Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Wagner en

Richard Strauss verstaat. Het gevaar is groot dat het werk van deze componisten door onoordeelkundige omgang omlaag wordt getrokken, bijvoorbeeld door slecht begeleide kinderen die pianostukjes voor hun ouders spelen. 'En daar nu drie vierden der pianobezittende gemeente tot het "profanum pecus"<sup>51</sup> behoort, is de richting per se naar het "vroolijke". En van daar tot het triviale is de afstand klein.' Dit afglijden gebeurt dus al in de huiskamer, maar herhaalt zich ook bij de beluistering van muziek, als men toegeeft aan wat Brons noemt 'het *bête humaine*'. Hij schrijft: 'Het publiek - nog niet bedoeld het "Concert bezoekend" publiek - is als kinderen, en moet opgeleid worden. Zet men het bij volks of promenadeconcerten, operavoorstellingen iets minderwaardigs voor, dan reikt men voedsel aan het *bête humaine* en werkt de verontzadelijking in de hand.'<sup>52</sup>

In de toon van de muziekpedagoog M. Dijk, die in 1920 een boek uitgeeft onder de titel *Het begrijpen van muziek*, klinkt een vergelijkbaar wantrouwen door als hij het over de massa heeft. Zij hoort wel de klanken, maar 'wordt toch niet gewaar wat die klanken inhouden; het volgt hun eigenschappen niet op den voet. Hun ontbreekt daartoe de noodige geestelijke activiteit, de volkomene en ononderbroken aandacht.' Om die aandacht te kunnen opbrengen is 'geestkracht' nodig. Die is slechts te verkrijgen door oefening.<sup>53</sup> Maar Dijk treft ook mensen aan die zich eenvoudig niet willen concentreren. 'Zij bezitten noch den eerbied voor het kunstwerk en zijn uitvoerder, noch dien voor de aandacht van hun medehoorders. Zij hebben geen besef van de gelegenheid tot belangrijke levensopenbaring, die hun in de concertzaal geboden wordt.'<sup>54</sup> Evenals Brons waarschuwt Dijk voor het afglijden van de massa naar gemakzuchtige muziekconsumptie, de narcose van een geperverteerde volkskunst,

naar 'een zich wiegen op den kortademigen, decadenten rhythmus van de operette en ragtymedeunen. Het hogere kwijnt, het lagere, waar veel aan te verdienen valt, tiert in onze grove samenleving, waarin iedereen kennelijk het recht heeft de ziel zijner medemenschen te vergiftigen door lage kunst.'<sup>55</sup> Na een tocht langs lichte muziek, zedenverwilderend, uitblijvende herleving van volkszang, geestelijk opium en verloren gegane volkskunst, waarin 'eenvoudige doch gezonde en echte volksgevoelens zijn uitgedrukt' belandt ook Dijk bij de 'ware openbare muziekuitvoering', het concertleven. Hieraan stelt de auteur hoge eisen: 'Dit (het concertwezen - cs) moet zijn, nietwaar, een opgang van breede kringen naar iets heiligs. Wat voor de huiselijke muziekbeoefening slechts een poging is, dat wordt hier een bereiken in een verren graad van vervolmaking, opdat velen zich er aan zullen kunnen verheffen, zoodat dan ook de naam kunsttempel voor een concertgebouw zeer treffend is. In de concerten vindt men dan ook inderdaad in 't algemeen dit hooge peil van uitvoering der kunstwerken.'

De superioriteit van de concertzaal ten opzichte van andere mogelijke luisterplekken, zoals de huiskamer of het café, wordt vlak na de Tweede Wereldoorlog benadrukt door de Vlaamse musicoloog dr. J. Broeckx. Deze auteur scherpt het verschil tussen 'huismuziek' en het concertleven aan door te wijzen op het gevaar van het gebruik van muziek als decoratieve achtergrond voor het dagelijks leven. In dat geval is het genot, 'vanuit artistiek standpunt, minderwaardig in vergelijking met het genot van de concertzaal, door een gebrek aan goede keuze, aan concentratie en aan innerlijke verwerking van het gehoorde'.<sup>56</sup>

De concertzaal - die zich als plaats van muzikale handelingen door zijn 'democratische gehalte' onderscheidt van zijn historische

voorgangers - is de optimale plaats om muziek te ondergaan. ‘Betreffende de overige milieu’s van de muziekkuitvoering, straat en plein, koffiehuis, bioscoop of dancing, kunnen we kort zijn,’ gaat Broeckx verder. ‘Het esthetisch genot is daar veel geringer, vooreerst door het milieu zelf, dat aanleiding geeft tot het verdelen van de aandacht, vervolgens door de keuze van het uitgevoerde werk.’<sup>57</sup>

De ideale luisterplek is daarmee omschreven, nu nog de ideale luisteraar. Broeckx toont meer begrip voor de psyche van de luisteraar dan zijn vooroorlogse collegae, die de luisternorm zonder aanzien des persoons aan iedereen wilden opleggen. Hij legt uit dat zich in de concertzaal tegelijkertijd politici, scheepsbevrachters, dichters en boeren bevinden. Dit levert een bont verschil van muziekbeleving op. De geleerde zit in de concertzaal met een ‘drang naar logisch denken, de handelaar met zijn voorkeur voor de nuchtere rekensom, de nijveraard met zijn zin voor doelmatigheid, de arbeider met zijn gevoel voor lichamelijk leven, de vrouw met haar praktisch overleg, en de grijsaard met zijn glimlachende aanvaarding’.<sup>58</sup> Toch weet Broeckx uit dit heterogene gezelschap de ideale luisteraar te destilleren. ‘De ideale luisteraar in de concertzaal is hij, die zich instelt op de zuivere schoonheid van de klank, zonder daaraan litteraire, plastische, symbolische of etische bijgedachten te verbinden, en die contact gevoelt tussen zijn persoonlijke ontroering en de beweging van de massa die hij rond zich weet.’<sup>59</sup>

#### Luisterdiscipline buiten de zaal

Met de opkomst van de massamedia, in het bijzonder de radio en de grammofoonplaat ligt de weg open naar een massale verbreding van het muzikale erfgoed. Deze enorme mogelijkheden roepen de begeleidingsdrang op van hen die aan muziek een opvoedende

dimensie verbinden. Ook buiten de concertzaal moet luisterdwang worden uitgeoefend. De *Kenner* kunnen zich door de technologische mogelijkheden van verspreiding van de klassieke muziek niet beperken tot voorbeeldgedrag in de concertzaal. Naarmate de voorbeeldfunctie van concertmuziek haar extramurale domein kan vergroten zwermen de *Kenner* uit naar het onderwijs, de buitenschoolse vorming, de media, de particuliere lespraktijk en de overheidsbureaucratie. Het worden segmenten van het werkterrein waarop het professionele regime van smaakspecialisten emplooi vindt.

Gevoelens van voldoening en angst omgeven het transport van muziek door de ether: angst voor vermindering en misbruik van muziek, voldoening over het toegenomen publieksbereik. In het boekje *Wat iedere radioluisteraar van muziek weten moet* verwoordt Piet Tiggers in 1933 het vóór en tegen. Er zijn niet te veronachtzamen bezwaren van kwaliteitsverlies van gereproduceerde muziek ten opzichte van het origineel dat in concertzalen tot klinken wordt gebracht. Maar daartegenover staat dat de muziek thans is ‘doorgedrongen tot kringen, waar men voor tien, vijftien jaren niet aan de kunst der klanken dácht zelfs. Componisten, die vroeger slechts bij het concertbezoekend publiek bekend waren, tellen tegenwoordig tienduizenden bewonderaars meer. En dat alles werkelijk alléén door de radio en door de grammofoon! De “Unvollendete” van Schubert is een volksstuk geworden, evenals “Eine kleine Nachtmusik” van Mozart.’<sup>60</sup>

Tiggers scheidt het radiopubliek in twee groepen. De eerste groep wordt gevormd door mensen die nooit de concertzalen hebben bezocht en pas door de radio met muziek in contact zijn gekomen. Deze groep ‘vraagt van de muziek slechts n eigenschap: een

verstaanbare, aandoenlijke lieflijkheid. Van muziek-als-kunstuiting wil zij niets weten; deze wordt eenvoudig gekwalificeerd als “vervelend” zonder meer. Zij is niet bereid (let wel: in het algemeen gesproken!) aan de muziek diepere waarden toe te kennen.’ En hij vervolgt: ‘Een tweede groep radioluisteraars omvat de toehoorders die de muziek kennen van de concertzaal. Ook tegen deze muziekliefhebbers heeft de radio eenigen strijd te voeren. Zij hooren namelijk naar radiomuziek met dezelfde ooren, als zij gewend zijn te gebruiken in de concertzaal. En dan komt men tot foute gevolgtrekkingen. Hun staat een zekere vooringenomenheid in de weg en slechts langzamerhand komen zij tot het besef, dat “radioluisteren” een aparte vorm van luisteren is, een moderne vorm van muziekgenieten, welke wel duidelijk verband met de andere uitvoeringspraktijk heeft, doch aan bijzondere en zeer eigen wetten gebonden is.’<sup>61</sup> Tiggers concludeert dat de omroepverplichting is ‘uit eerbied voor de ontzaglijke groote menschelijke waarde der kunst, methodes te zoeken, welke tot het doel, haar groote schare toehoorders op te voeden tot een luisterend en begrijpend publiek, kunnen leiden’.<sup>62</sup>

Het bereik van de massamedia zet ook andere muziekkroniekschrijvers aan tot waarschuwend commentaren. Zij richten zich rechtstreeks tot het publiek in de huiskamer. Zo instrueert de Engelse muziekcriticus L. Salter onder de kop ‘praten en breien’ de liefhebber van grammofoonmuziek. Het boek waarin deze instructies zijn opgenomen, is in 1955 in het Nederlands vertaald en aanbevolen door de toenmalige dirigent van het Concertgebouworkest, Eduard van Beinum. Salter beschrijft zijn eigen ervaring met grammofoonmuziek in de huiskamer. Het gezelschap van uitgenodigde vrienden luistert in aanvang aandachtig naar het eerste

pianoconcert van Tsjaikovski, maar gaandeweg begint men te praten over de uitvoering en interpretatie. Als Salter de plaat abrupt wegdraait praat het gezelschap tot zijn ongenoegen gewoon verder. Hij concludeert dat het luisteren naar radio of grammofoonmuziek iets is dat geleerd moet worden. ‘Ik ben dan ook overtuigd dat men in vele huiskamers niet op de juiste manier luistert. Beschouw het spelen van een plaat als een kleine ceremonie, ongeacht of deze plaat nu een opname van ons Concertgebouw Orkest ofwel van Louis Armstrong is. Ga er rustig bij zitten en luister met aandacht; praat niet onder het spelen met uw huisgenoten, maar bewaar eventuele opmerkingen over het gehoorde tot de plaat is uitgespeeld. In de concertzaal praat U toch ook niet tijdens de muziek.’ Salter geeft ook enkele tips voor het op de juiste wijze celebreren van de huisrite met grammofoonplaten. ‘Als U (...) vrienden of kennissen hebt uitgenodigd voor een huisconcert door middel van grammofoonplaten, maak er dan ook een *echt* huisconcert van! Serveer tijdens de muziek geen sigaretten of verversingen. Houdt daarvoor één of meerdere kleine pauzes. De pauzes kunnen dan tevens benut worden om het gehoorde te bespreken.’<sup>63</sup>

Uit dezelfde tijd stammen de waarschuwingen van componist, dirigent en muziekpedagoog Sem Dresden. Hij ontwaart een tendens naar onbegrip voor muziek en acht die kenmerkend voor deze tijd. In ver achter ons liggende perioden werd ‘inderdaad begrepen, dat Muziek van ontzaglijke grote, onschatbare waarde en betekenis is voor elk mens, toen de overtuiging nog bestond, niet alleen te kunnen leven van eten, drinken, doen en slapen’. ‘Het zal niet gemakkelijk zijn de grote massa binnen te leiden in Haar domein.’<sup>64</sup> Niet alleen kost het een haast bovenmenselijke inspanning kinderen en volwassenen op een behoorlijke

manier een instrument te laten bespelen. Ook blijkt dat het *luisteren* naar muziek een te grote inspanning wordt. Dresden maakt zich dan ook ernstig zorgen over de nonchalante manier van luisteren die krachtiger toeslaat naarmate de muziek zich verder verwijderd van de concertzaal en het operagebouw. Mensen brengen het niet meer op om een opera bij te wonen; men kiest ervoor een 'geteleviseerde opera' te volgen vanuit de huiskamerfauteuil. Dat is makkelijker en prettiger dan een 'werkelijke opvoering' waar 'de oppervlakkige mens' en de 'niet met ontzag voor de Groten opgevoede jeugd' zich ongemakkelijk en onprettig voelen. Nog erger is het bij cafébezoek: 'In een café-met-televisie is het doodgewoon als men de verzuchtingen van de Contessa uit Mozarts "Figaro" hoort overstemmen door een bestelling "één chocomel en twee koffie". En men kijkt weer naar het veldje op het toestel. "O ja, hoe ver waren wij?" - Men mag er alles; veel meer dan in de schouwburg. Maar de muziek komt er hopeloos af; zij is het kind van de rekening.'<sup>65</sup>

De angst dat de concentratie op de muziek versneden wordt met allerhande aandacht voor zaken die zich in de huiskamer, het café of de straat afspelen, brengt de muziekpedagogen er in de jaren vijftig toe de muziek terug te verwijzen naar de concertzaal. Hier is het niet alleen mogelijk muziek van hoog niveau tot klinken te brengen. Het is hier ook mogelijk het gedrag van de aanwezigen gunstig te beïnvloeden door het geven van het goede voorbeeld en het minimaliseren van de kans op afleiding. Het *face to face*-contact is voor de pedagoog van belang: raken de muziek en de luisteraar uit het zicht, dan ontvalt hem een invloedrijk controlemiddel.

### **Normbewaking: etiquettevoorschriften voor de concertgangers**

De normatieve benadering van muziek en concerten kent een praktische dimensie in de vorm van gedragsvoorschriften, opgetekend in etiquetteboekjes. In de sociologie worden etiquetteboeken als indicatoren van sociale veranderingen gebruikt. In navolging van Norbert Elias, die veranderingen in gedragspatronen op destijds hoogst originele wijze analyseerde aan de hand van gedragsvoorschriften<sup>66</sup>, hebben in Nederland vooral Amsterdamse sociologen aanvullende bijdragen aan het sociologisch inzicht geleverd met de analyse van meer contemporaine etiquetteboeken.<sup>67</sup>

Ook in de muziek zijn gedragsvoorschriften voor concertgangers beschikbaar. Het bekendste voorbeeld van gedragsinstructie ten behoeve van concertgangers is het in 1946 verschenen boekje *Bij den ingang der concertzaal* van de muziekpedagoog Jan Keijzer die ik in een eerdere publikatie al ten tonele voerde.<sup>68</sup> Achter in het boekje, onder de kop 'Coda' zijn de *Tien geboden voor de concertbezoeker* geformuleerd. Bij wijze van selectie volgen er hier vier:

- '2: Wanneer ge uw plaats hebt ingenomen, bestudeer dan nog eens het programma en niet de toiletten van uw burens.
- 8: Richt uw aandacht op de onuitputtelijke, zuiver muzikale schoonheden, dan bant gij alle buitenmuzikale associaties.
- 9: Klap met uw applaus het stuk niet uit uw bewustzijn weg, maar houd het vast: stel doelbewuste pogingen in het werk de compositie te bewaren.
- 10: Praat in de pauze en na afloop van het concert slechts over de composities en over de vertolkingen; op die wijze intensificeert gij de voor onze ontwikkeling zoo belangrijke naverwerking.'<sup>69</sup>

In 1955 onderlegt de al geïntroduceerde Salter de concertbezoeker op het gebied van

applaudisseren. Het gevaar bestaat dat men te vroeg applaudisseert als het om een onbekend werk gaat: 'Wees daarom voorzichtig met uw applaus en let op wat de overige toehoorders doen, anders zou het kunnen gebeuren, dat U de enige bent in de concertzaal die applaudisseert! En dit laatste lijkt mij minder prettig, zowel voor uzelf als voor uw naaste omgeving. Bewaar uw enthousiasme en bijval dus maar liever tot het werkelijke einde.'<sup>70</sup>

Dezelfde advisering over applaus komt voor in het boek *Hoe hoort het eigenlijk* van Amy Groskamp-ten Have, die ik ook al eerder citeerde in verband met gedrag bij toneelbezoek.<sup>71</sup> In de achttiende druk (1988) staat daarover het volgende;

'Gewoonlijk applaudisseren we als een voorstelling is afgelopen. Maar voor een bijzondere spelprestatie belonen we acteur of actrice met een zogenaamd *open doekje*, applaus bij open doek. En in de opera wordt na een aria van de ster op applaus gerekend. Ook in de concertzaal wordt geapplaudisseerd, maar alleen als het hele stuk is afgelopen. Wie in tomeloos enthousiasme al na afloop van een gedeelte van een symfonie in zijn handen klapt, wordt besmuikt bekeken. Wie met een bepaald werk niet te zeer bekend is, wachtte af of de zaal klapt, om direct daarna in te vallen.'<sup>72</sup>

Groskamp behandelt ook het te laat komen. Ze geeft regels in geval van een bioscoopbezoek. Bij theater, zo schrijft ze, loop je het risico dat je moet wachten tot de eerste akte is afgelopen. Bij concerten komt dit verschijnsel niet aan de orde. - Over het concert adviseert ze: 'Ook al bent U nog zo muzikaal, laat dat als bezoeker niet merken. Neurie niet mee, er is nog nooit op die manier een talent ontdekt. Sla ook niet de maat, niet met de handen en niet met de voeten. De muzikanten komen er samen met de dirigent in de meeste gevallen wel uit.'<sup>73</sup> In haar kledingadvies is Groskamp tamelijk liberaal, ook al laat ze doorschemeren dat ze het niet

eens is met de gedachte dat het bij uitgaan alleen gaat om wat je te zien of te horen krijgt. Spijkerbroeken en coltruien 'al of niet gewassen' horen eigenlijk niet in theater of concertzaal thuis.<sup>74</sup> Groskamp besteedt tenslotte aandacht aan het jongste verbod in de concertzaal: 'Wie snipverkouden is en denkt de avond niet zonder kuchen door te kunnen komen, moet er maar eens over nadenken of hij er maar niet beter aan doet thuis te blijven. Het is voor iedereen een kwelling, niet het minst voor de uitvoerenden.'<sup>75</sup> Een mild gesteld advies dat echter wel dezelfde oplossing aandraagt als die welke de aanvoorders van het recente hoestdebat voorstellen.

Deskundiger en gedetailleerdere advisering over hoestproblemen geeft mevrouw G. Oudenampsen, sopraan, logopediste en trouw Vredenburgbezoekster. Ze luiden als volgt: 'Wie echt heel frequent moet hoesten, dient thuis te blijven, dit uit collegialiteit tegenover de niet hoesters.

Wie plotseling moet hoesten, kan de luidheid ervan zeer goed beperken. Het is onnodig om steeds voluit te hoesten. Goed hoesten is een "vak" dat kan worden geleerd. (...)

Niet in elkaar gaan zitten en de rug krommen, maar juist de borstkas uitzetten en goed rechtop gaan zitten; dit geeft "ruimte" en ontspant het halsgebied - alleen het ruimte-idee helpt al;

Enkele keren diep zuchten; ook dit ontspant het halsgebied;

Enkele keren slikken;

Proberen door voorzichtig losjes te schrapen de hoestprikkels af te zwakken: zo kan men zeker vier of vijf opkomende hoestexplosies bedwingen of tot wat gekuch terugbrengen;

Geen "pottertjes" of andere mentholhoudende pastilles gebruiken; wanneer een keel al is geïrriteerd, doet menthol daar nog eens een irritatie overheen.'<sup>76</sup>



### Besluit

Het concertpubliek anno 1991 zit aan zijn stoel gekluisterd, bewegingloos, en mag geen enkel geluid voortbrengen, behalve na afloop van de muziek. Wie niet beschikt over voldoende zelfcontrole wordt door zijn omgeving vijandig bejegend en welhaast gedwongen van verder concertbezoek af te zien. De gedragsdisciplinerende in concertgebouwen bij klassieke muziek heeft een dermate hoog peil bereikt dat de angstgrens royaal is overschreden. Waar dat toe leidt bij solerende musici is bekend: podiumangst. Maar er is, corresponderend daarmee, ook een ‘zaalangst’ te bespeuren. Als symptoom daarvan kan hoesten worden gezien: in de angst storende geluiden te maken, maakt men *juist* een storend geluid.<sup>77</sup> Het is een verklaring voor hoestgeluiden in de zaal die niet door verkoudheid worden veroorzaakt. Wanneer het verbod op hoesten wordt geplaatst in de rij van uiteenlopende verbodsregels in de concertzaal is het verhaal van Heinrich Böll, waarmee dit artikel opende, nog niet zo fictief als wellicht werd gedacht. Hoesten zonder medische oorzaak moet sociaalpsychologisch worden verklaard. Het is dan een symptoom van individueel tekort schietende zelfcontrole, gemeten naar het peil van sociale controle dat de aanwezigen in de concertzaal op elkaar uitoefenen.

In het voorgaande is getracht het proces van geleidelijke gedragsregulering in concertzalen aanschouwelijk te maken aan de hand van schriftelijke instructies, aanwijzingen en verboden die beogen het publiek luisterdiscipline bij te brengen. Daarmee is een historisch-sociologisch reliëf gegeven aan de constatering van Abbing dat concertbezoek beperkt blijft tot een klein gedeelte van de bevolking dat erin slaagt een uiterst geconcentreerde wijze van beluistering op te brengen. Naarmate het muziekbestel

heterogener wordt, wordt de samenstelling van het concertpubliek dat een ‘quasireligieus aandachtsgedrag’ aan de dag legt homogener. De hierboven gemaakte opmerkingen over de verstrakking van het repertoire zijn niet meer dan een illustratie van de toenemende specialisatie in de muziekpraktijk, bij spelers, bij luisteraars. Het proceskarakter van de specialisatie is waarneembaar in het effect van ‘sociale sortering’, door Salmen omschreven als de restrictief werkende disciplinerende. Voor Haitink wordt popmuziek steeds onbegrijpelijker; voor hiphoppers ligt het Concertgebouw zo langzamerhand op een andere planeet. Ook het publiek van het klassieke repertoire, gebracht in het Concertgebouw, is door restrictieve disciplinerende homogener geworden. Dit proces kan ook met de term ‘exclusivering’ worden getypeerd. Door specialisatie raakt het luisterpubliek ontvlochten en ontstaan elkaar uitsluitende luistergroepen die elk apart een klein deelgebied intensief, soms zelfs fanatiek, beluisteren. Exclusivering voltrekt zich in afnemende mate langs de traditionele lijnen van sociale stratificatie, in toenemende mate langs de lijnen van culturele specialisering, met bijbehorende groepsspecifieke gedragspatronen en normen.<sup>78</sup> De insnoering van het repertoire onder druk van de eisen van een officieel, nationaal muziekleven met bijbehorende accommodatie heeft ertoe geleid dat het lichte repertoire elders onderdak heeft moeten zoeken. Datzelfde geldt voor de amusementzoekers. Daarmee is niet gezegd dat ze geen klassieke muziek meer beluisteren. Dat kan zonder lijfelijk bezoek aan de concertzaal met behulp van allerhande elektronische registraties.<sup>79</sup> Uit onderzoek blijkt dat er jongeren zijn die houden van Mozart en Mondriaan, maar niet van de ‘bedompte sfeer’ die volgens hen hangt in concertgebouwen en musea.<sup>80</sup>

Toenemende gedragscontrole in de concertzaal beperkt zich niet tot n van de aanwezige partijen - musici of publiek - maar krijgt juist gestalte door de wederzijdse afhankelijkheid van deze groepen. In de loop van eeuwen zijn de *Kenner* hun waardering voor muzikale prestaties nadrukkelijk in hun beheerste manier van doen gaan uitdragen; de musici voerden de professionaliteit van het musiceren op door collectief repeteren en het individuele streven naar een hogere graad van perfectie in uitvoering, presentatie en muzikale inleving. Aan deze toestand van verscherpte wederzijdse observatie kleefde een dwangaspect. Dat dwangaspect is te zien als het mechanisme dat Norbert Elias omschrijft als ‘de maatschappelijke dwang tot zelfbeheersing’.<sup>81</sup> De gedragscontrole die *Kenner* en musici op elkaar uitoefenden kreeg in de concertzaal een ruimer draagvlak naarmate de *Kenner* zich met succes keerden tegen de mensen die met andere dan ‘musicologische’ bedoelingen in de zaal zaten. In zijn sociologische studie over Mozart beschrijft Elias de machtsverhouding tussen musici en publiek. Vergeleken met de ondergeschikte positie die musici in de hofsamenleving over het algemeen innamen, heeft de ‘marktafhankelijke’ musicus van de negentiende en twintigste eeuw relatief meer overwicht op zijn publiek.<sup>82</sup> Maar daar moet aan worden toegevoegd dat ze afhankelijk blijven van de opinies die de critici, de smaakspecialisten, de *Kenner* openbaar maken, kortom van de opinies die het professionele muzikeregime in omloop brengt. Deze opinies zijn van levensbelang voor de topmusici, voor hun artistieke reputatie en voor de massale verkoop van elektronische reproducties van hun concerten. De toplocaties voor concertmuziek zijn tenslotte ook het grote voorbeeld voor miljoenen amateurs, die zich in hun spel en repertoirekeuze laten inspireren door de groten der aarde. In de wereld van het

amateurisme fungeren muziekpedagogen, docenten en consultants als *Kenner* en voeden de aspiranten op met de concertzaal als fictieve (heel soms reële) eindbestemming.<sup>83</sup>

Ondanks de gedragsrestricties die het publiek worden opgelegd zijn de cijfers voor concertbezoek de laatste decennia gelijk gebleven, zelfs licht gestegen. Daarvoor zijn twee verklaringen te geven. Ten eerste kan worden gesteld dat door opwaartse sociale mobiliteit het reservoir aan potentiële concertgangers enorm is toegenomen. Slechts een klein gedeelte van het reservoir aan sociale-middenklassers hoeft zich te evolueren tot werkelijke concertgangers om de concertzalen goed bevolkt te houden. Vooral de verbreding van de goed gesalarieerde *upper middle class* leidt tot meer (potentiële) bezoekers.<sup>84</sup> Dit verklaart mede de blijvende functie van etiquette: er zijn nieuwelingen in de zaal die aan de heersende conventies moeten gaan voldoen. Als er dus sprake is van het aanboren van nieuwe publieksgroepen - waarin begrepen de nieuwe bezoekers die concertmuziek via de omweg van de cd hebben leren kennen - dan gaat het om een in hoofdzaak zijdelingse beweging: meer mensen uit dezelfde sociale laag. Ingrijpende beschavingsarbeid, waarvoor Broeckx, Dijk en Brons zich in een samenleving met grotere afstanden tussen hoog- en laaggesitueerden verantwoordelijk voelden, is afgezwakt tot nuchtere voorschriften en vermaningen. Het bijbrengen van culturele mores is verzacht tot het aanreiken van relatief oppervlakkige instructies. Naarmate de hier onderzochte periode verstrijkt, vormen instructies voor concertgangers minder een onderdeel van verheffende en verheven filosofieën over muziek, componisten en de geschiedenis van de uitvoeringspraktijk. Ze gaan als nuchtere vingerwijzingen meer op zichzelf staan, worden minder moralistisch, minder klassegebonden, oppervlakkiger en

praktischer.<sup>85</sup> De tweede verklaring is de toename van concertbezoek door specialisering. Hier gaat het om een relatief kleine groep fanatieke bezoekers, die zich steeds frequenter inde concertzaal vertoont. Het is een groep die volgens de empirisch-theoretisch georiënteerde socioloog W. Knulst is begiftigd met 'culturele competentie'.<sup>86</sup> Zij hebben als concertbezoekerabonementhouder vaak een lange staat van dienst en zijn mede daardoor niet alleen beter opgewassen tegen de hoge graad van gedragsdiscipline, zij zijn tevens de *Kenner* van vandaag, die aan de verdere disciplineren van de nieuwkomers bijdragen.

De verscherpte aandacht in de jaren vijftig voor de waarde van het concertleven en het benadrukken van de superioriteit van concertbezoek boven het luisteren naar dezelfde muziek in de huiskamer<sup>87</sup> moet worden gezien als een uiting van angst voor functieverlies van de concertzaal. De grammofoon en de radio maakten de mensen immers veel minder aangewezen op het muziekaanbod dat *live* in de concertzaal ten gehore wordt gebracht. Er kwamen alternatieven die de gang naar die zaal tot op zekere hoogte vervingen. De angst voor functieverlies voor de concertzaal is ongegrond gebleken. Haar functie is echter wel veranderd. Over de kwaliteit van originele uitvoeringen van klassieke muziek wordt nog steeds in de concertzaal beslist, in aanwezigheid van een zich uitbreidend corps van welgemanierde smaakspecialisten - de hedendaagse *Kenner* - dat bij live-concerten aanwezig is. Het grote publiek koopt grammofoonplaten, bandopnamen en cd's die door een klein groepje optredende musici in samenwerking met de commerciële industrie worden gemaakt. Zo zijn er twee groepen die over het lot van klassieke concertmuziek beslissen: de kleine groep *Kenner*, die haar opinie kenbaar maakt in de

media, in vakbladen en in onderlinge gesprekken en de grote groep replicakopers, die 'in de platenzaak de cd's in hun rekken aftelt'.<sup>88</sup> De volgorde in het optreden van deze groepen is kenmerkend: de kleine groep smaakspecialisten gaat voorop; de grote groep kopers volgt.

Mozart verbaasde zich over de stilte tijdens zijn optreden. Tegenwoordig is de stilte norm en verbaast men zich over storende geluiden. Sterker nog, men keurt het af: het is nog niet stil genoeg.

Over de stilte wordt gewaakt door professionele musici en geschoold en gemotiveerd publiek. Wie de invloed van deze mensen op de ontwikkeling van de uitvoeringspraktijk bestudeert, zal de concertzaal niet alleen als accommodatie voor musiceren zien, maar ook als treffpunt voor sociale disciplineren.

\* Dit artikel is een nadere uitwerking van een lezing, getiteld *Beschaafd vermaak: gedragsdiscipline in de concertzaal*, gehouden op 19 februari 1990 in de lezingencyclus 'Hoe hoort het eigenlijk?' georganiseerd door het Studium Generale van de Erasmus Universiteit Rotterdam. Voor inspiratie, commentaar en aanvullingen ben ik dank verschuldigd aan de wetenschappelijke staf van de Boekmanstichting en aan Ton Bevers, Kees Bruin, Annemoon van Hemel, Warna Oosterbaan Martinius, Jacqueline Oskamp, Jolantie de Tempe en Jen van der Waals.

#### Noten

1. Uit: Heinrich Böll, 'Hoesten in de concertzaal'. Opgenomen in de bundel *De kortste verhalen*. Amsterdam, 1981, pp. 24, 25.
2. Recensie door Kasper Jansen van de Kerstmatinee 1990 in het Concertgebouw te Amsterdam. In: *Kunstpagina NRC Handelsblad*, 27 december 1990.
3. *NRC Handelsblad*, Opiniëpagina, 8 januari 1991. Als reactie op de ingezonden brief van de Gier wordt een brief van E. Bongers uit Muiderberg opgenomen die van mening is dat de maatregelen van De Gier wel wat te ver gaan. Een rookverbod in de foyers zou veel verhelpen. 'Houd de rokers weg en het hoesten zal drastisch verminderen.' *NRC Handelsblad*, 11 januari 1991.
4. Hans Heg in *de Volkskrant*, 19 juli 1990.
5. Inez van Eijk in de column 'Muziekminnaars'. In: *NRC Handelsblad*, 28 juni 1991. Overigens hekelte zij ook nog de categorieën die al werden beschreven door Jansen en Heg: hoesters en sponsorgasten.
6. Zie C. Smithuijzen: 'Klaviermethoden en concertdiscipline: een muzieksociologische vingeroefening'. In: *Sociologische gids*, jrg. XXIX, nr. 6, december 1982, pp. 492, 493. In dit artikel gaat het verder over gedragscontrole bij het *publiek*. Parallel daaraan is de gedragscontrole bij de *musici* eveneens een permanent proces. Orkestleden bijvoorbeeld hebben zich - zo blijkt uit bronnen - niet altijd zonder dwang geschikt in de strakkere benadering van de muziek met de bijkomende uitvoeringsdiscipline. J. Giskes komt met voorbeelden van bestuurlijke actie tegen wat vrij recent nog (1951) genoemd werd 'disciplinaire wantoestanden in het orkest'. Leden van het Concertgebouworkest verschenen niet op repetities en concerten; tijdens de Matthäuspasion werd door sommige orkestleden geschaakt, Frans gestudeerd en prentenboekjes bekeken. Zie: J. Giskes. 'De geschiedenis: van bevoogding naar medezeggenschap'. In: Jannetje Koelewijn e.a. *Waar bemoei je je mee: 75 jaar belangenstrijd van de Vereniging Het Concertgebouworkest*. Zutphen, 1991, pp. 106, 107. Als derde controle-element kan de *muziek* worden genoemd. 'Klankbeheersing' zou kunnen worden beschreven zoals J. Goudsblom dat doet met het onderwerp 'vuurbeheersing'. De afgesloten ruimte is bij uitsteking de plaats waar de klank wordt 'gedomesticeerd' met behulp van tonaliteit, harmonie, contrapunt. Ook de ontwikkeling van het instrumentarium en het reguleren van lichamelijke energie ten behoeve van het bespelen ervan, gegeven de fysieke mogelijkheden en beperkingen, hoort hierbij. Vgl. de artikelenreeks over 'Vuur en beschaving' van J. Goudsblom in *De gids*. (Diverse afleveringen in de jaargangen 147 t/m 151 - 1984-1988).
7. Johan Heilbron. *Het ontstaan van de sociologie*. Amsterdam, 1991, p. 49.

#### Cas Smithuijzen

is directeur van de Boekmanstichting

8. Zie Norbert Elias. *Mozart: Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt am Main, 1991, p. 119.
9. Geciteerd in Wolfgang Hildesheimer. *Mozart*. Amsterdam, 1979, p. 70. Oorspronkelijk titel *Mozart*. Frankfurt am Main, 1977.
10. Vgl. het essay 'Typen musikalischen Verhaltens'. In: Theodor W. Adorno. *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main, 1962, p. 16-31.
11. A. de Swaan. *Zorg en de staat: welzijn, onderwijs en gezondheidszorg in Europa en de Verenigde Staten in de nieuwe tijd*. Amsterdam, 1989, p. 238. Het begrip 'deskundigheid' is door W. Oosterbaan Martinius verder uitgewerkt voor de beeldende kunst. Hij spreekt van een corps van 'smaakspecialisten' dat als schakel tussen het beroepsveld en de overheid grote invloed heeft op het beeldendekunstbeleid. Het is evident dat deze smaakspecialisten niet alleen actief zijn op het terrein van hedendaagse kunst, maar ook op 'oude kunst', met inbegrip van het ijzeren muziekrepertoire en de daarvóór gelegen stijlperiodes. Van belang zijn twee uitspraken die Oosterbaan over de smaakspecialisten doet en die beide een generaliserende strekking hebben. 1. 'Van kenmerk van een maatschappelijke groep wordt de goede smaak teken van adelom en dus geaspireerd statussymbool. Zo kan het gebeuren dat de voorkeuren van de elite ook door de andere groepen voor de "juiste" worden gehouden en kan de elite mede op grond van deze voorkeuren haar positie verstevigen: de tautologie van de goede smaak.' 2. 'Het argument van de specialisten, dat zij het vrijwel altijd eens zijn over de vraag welke kunstwerken kwaliteit bezitten en welke niet, en dat de these van de kwaliteit-als-eigenschap daarom heel plausibel is, maakt op de sceptici weinig indruk. Bourdieu heeft laten zien hoe artistieke voorkeuren in hoge mate een functie zijn van opleiding en afkomst. *De consensus kan dan ook door een subtiel werkend socialisatie en selectieproces worden verklaard.*' (Cursivering van mij - cs.) Uit: W. Oosterbaan Martinius. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945* (dissertatie). Den Haag, 1990, p. 136.
12. De positie van Bach in de concertzaal is dubieus geworden door de opkomst van de stroming van authentieke barokmuziek. Volgens velen is een symfonisch ensemble dat zich overwegend op negentiende en twintigste-eeuwse muziek concentreert niet in staat Bach adequaat uit te voeren. Overigens staat Mozart bij een aantal pianoconcoursen ook ter discussie: hij past om dezelfde overwegingen van authenticiteit niet meer goed in het 'romantisch repertoire'.
13. Voor de uitwerking van het begrip smaakonzekerheid zie W. Oosterbaan Martinius, 1990, pp. 21 e.v. Elbert Temme heeft onderzoek gedaan naar de acceptatie van beeldende kunst onder het

- museumpubliek. De gekende stukken, het ijzeren repertoire van de beeldende kunst, roepen geen onzekerheid op. Dat is wel het geval bij stukken met een artistieke ambiguïteit, zoals Temme het noemt. In het laatste geval beroepen toeschouwers zich ter oriëntatie op omringende informatie, zoals educatieve teksten, de mening van anderen (met name gekwalificeerde functionarissen) of opinies van vrienden. Zie J.E.V. Temme. *Over smaak valt te twisten: sociaalpsychologische beïnvloedingsprocessen van esthetische waardering*. (Dissertatie). Utrecht, 1983.
14. Juister gezegd: klassiek instrumentaal en vocaal werk, maar dat laatste dan in concertante uitvoering.
  15. Vgl C. Smithuijzen. ‘Concertbezoek en kunstzinnige vorming’. In: *Podiumkunsten & Publiek, 10-12 april 1991* (congresbundel).
  16. *Folia civitatis*, 5 januari 1990.
  17. G. van Veen in *de Volkskrant* van 12 juli 1991. Van Veen is behalve journalist ook popmusicus bij de band genaamd Quazar en doet derhalve verslag als *insider*.
  18. De mondialisering van de cultuur is een thema waarmee A. de Swaan zich bezighoudt. Zie A. de Swaan: ‘Alles is overal, maar de mosselman is nergens meer’. In: *Boekmancahier* nr. 5, december 1990. Ook anderen hebben op een voortschrijdende standaardisering in culturele conventies, gedrag, consumptie en produktie gewezen. Zie met name het nummer over de globalisering van de cultuur van het tijdschrift *Theory, culture and society*, Vol. 7, 1990.
  19. Vgl. J.R. Abbing. *Economie en cultuur: de subsidieproblematiek in de economische theorie, alsmede aanzetten tot een economie van de kunsten*. Den Haag, 1978, p. 91.
  20. In dit artikel is gekozen voor een historische benadering van publieksgedrag. Een zinvolle aanvulling daarop lijkt de ‘comparatieve methode’. Een vergelijking van concerten en tennistoernooien dringt zich op. Ook bij tennis is sprake van een beperkt aantal prestigieuze plekken waar internationaal toptennis wordt gespeeld. Het spel is controleerbaar, voor iedere wereldburger te begrijpen. De regels zijn onderhevig aan een voortgaande standaardisering (bijvoorbeeld de invoering van de *tie-break*). Het repertoire is internationaal: het repertoire aan spelers. Wimbledon is wereldvermaard, maar die vermaardheid is niet gestoeld op het feit dat Engelsen het toernooi winnen, net zomin als het Concertgebouw het voor zijn internationale reputatie moet hebben van Nederlandse componisten als Zweers, Dopper, Pijper, Andriessen of Schat. Evenals concertpianisten reizen toptennissers de wereldtoernooien af en optimaliseren zij hun inkomens aan de hand van twee factoren: de hoogte van het prijzengeld en het aantal toernooien waaraan wordt deelgenomen. De kwaliteitsrangorde wordt vastgesteld op een eenvoudige manier: het aantal overwinningen op belangrijke officiële toernooien. Bij muziek speelt de rangorde een iets

ondergeschiktere rol, maar zij is er wel. Bijvoorbeeld bij de pianistentop, waar de rangorde door middel van deelname aan concoursen en het oordeel van jury’s wordt verkregen.

- Door aan het aantal tennistoernooien (en concertbeurten) een beperking te stellen ontstaat een keten van een gelimiteerd aantal vaste speelplaatsen. De kaartverkoop speelt voor de revenuen van spelers en accommodatiehouders zeker een rol, maar meer nog is voor het live-tennis van belang dat de maatschappelijke *fine-fleur* aanwezig is, waarbij begrepen leden van het Koninklijk Huis als het om Wimbledon gaat. De rest van de wereld volgt het spel via de televisie. Bij het ‘geteleviseerde’ tennis (en: concerten van bijvoorbeeld toppianisten) gaat het om bedragen die het veelvoud zijn van de inkomsten uit kaartverkoop. Tenslotte is een proces gaande van gedragsrestricties bij het publiek dat met name in gang wordt gehouden door de echte tennisliefhebber en de spelers. De toptennisser Ivan Lendl klaagt herhaaldelijk over rumoerige gedrag van het publiek. *NRC Handelsblad* van 4 maart 1991 bericht: ‘Ook in de vipboxen langs de tennisarena zelf was het een soort pandemonium. Zo erg zelfs dat Ivan Lendl zijn finalewedstrijd tegen Camporese enkele keren onderbrak om profscheidsrechter Ings (...) te attenderen op de voor hem uiterst hinderlijke bijgeluiden van pratende en bewegende mensen die gezellig een middagje uit waren. Lendl: “Ik raakte van het lawaai in de war. Je speelt tennis ook met je oren. (...) Ik kon de bal soms niet horen. Dat is bijzonder hinderlijk.”’
21. W. Salmen. *Das Konzert: eine Kulturgeschichte*. München, 1988, p. 63. (Vertaling van mij - cs.)
  22. Termen van Norbert Elias. Elias, 1991, p. 58.
  23. Bron: H. Raynor. *Music and Society since 1815*. Londen, 1976, pp. 37, 38.
  24. *Mozarts Briefe*. Zürich: W. Reich, 1948, p. 102.
  25. Ibidem, p. 129.
  26. Ibidem, p. 161.
  27. Ibidem, p. 163.
  28. *Dr. Ch. Burney's musical tours in Europe*, Vol. I and II, reprint Oxford University Press, 1959.
  29. H. Berlioz. *Mijn leven*, deel I, 1803-1834. Amsterdam 1987, p. 85.
  30. Ibidem, p. 255.
  31. Geciteerd in H.W. Schwab. *Konzert: Oeffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Leipzig, 1971, p. 56.
  32. Vgl. *Felix Meritis*, opgericht in 1777, neemt in 1788 de gelijknamige zaal aan de Keizersgracht in gebruik waarin zeshonderd toehoorders en tachtig musici kunnen worden ondergebracht. In 1796 wordt *Eruditio musica* opgericht, met hetzelfde doel als Felix Meritis, namelijk het verzorgen van muziekavonden ten behoeve van de beter gesitueerde burgerleden. Uit dezelfde periode stamt de vereniging *Tecum Habita*, die

- haar concerten organiseert in Odeon. Deze verenigingen nemen de functie van de achttiende-eeuwse huisconcerten voor een deel over en verdwijnen (omstreeks 1850) als het concertleven verder in de openbare sfeer wordt gebracht. Bron: Eduard Reeser. *Een eeuw Nederlandse muziek, 1815-1915*. Amsterdam, 1986.
33. Reeser, 1986, pp. 15-18.
  34. J.H. Giskes. ‘Opbouw (1881-1888)’. In: *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest*, deel I. Zutphen, 1988, p. 12.
  35. Hans Eijnsink. ‘Ten einde subsidie van de gemeente te erlangen moet men, roeiende met de riemen welke men heeft, volksconcerten organiseren. Volksconcerten in Amsterdam’. In: *Met den tooverstaf van ware kunst: cultuurspreiding en cultuuroverdracht in historisch perspectief*; M.G. Westen (red.). Leiden, 1990, pp. 109, 110.
  36. Ibidem, p. 124.
  37. Ibidem, p. 113.
  38. Ibidem, p. 115. Eijnsink spreekt wat dit betreft een vermoeden uit.
  39. M. Tak. *Onder de bomen van het plein*. Amsterdam/ Brussel, 1965, p. 35.
  40. Uit mijn periode als secretaris van de Amsterdamse Kunstraad in het midden van de jaren tachtig herinner ik mij nog een discussie over de vraag of *blijspelen* subsidiabel waren ten laste van het gemeentelijk toneelkrediet.
  41. H. L. Berckenhoff. *Kunstwerken en kunstenaars*, (muziek), met een voorwoord van Willem Kes. Amsterdam: Nederlandsche Bibliotheek, 1915. In het boekje worden artikelen gebundeld over het muziekleven in Amsterdam, die Berckenhoff tussen 1890 en 1915 schreef voor de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*.
  42. De redenen voor te vroeg weggaan zijn volgens Berckenhof achtereenvolgens het uit het gedrang blijven bij de vestiaire, het vermijden van een volle tram of het ‘te machtig worden tot slot nog een volle symfonie te verorberen’. Berckenhoff, 1915, p. 17.
  43. Ibidem, p. 18.
  44. Ibidem, p. 19.
  45. Ibidem, p. 20.
  46. Ibidem, p. 20.
  47. Bij het ontwerpen van het Concertgebouw is overwogen in de zaal een schuin oplopende vloer aan te brengen. Omdat het ‘sociëteitskarakter’ nog domineerde is dat niet gerealiseerd. (Bron: L. Lansink. ‘Het Concertgebouw: een drang tot hoger leven’. In: *Historie en kroniek van het Concertgebouw en Concertgebouworkest*, deel I, p. 75). Kasper Jansen attendeerde mij erop dat het gebrek aan foyer ruimte, dat zo’n belangrijk gegeven was bij de restauratie van het gebouw in 1987, is terug te voeren op de omstandigheid dat men bij de in gebruikname van het gebouw nog consumpties in de zaal serveerde.
  48. Vgl. C. Smithuijzen. ‘Nivelleren en distinctie, rang en

- prijverschil in concertzaal en schouwburg’. In: *Boekmancahier*, jrg. 2, nr. 3, maart 1990, p. 20.
49. R. van Rees schreef dit in 1919. Het werd gepubliceerd in: *Willem Mengelberg Gedenkboek 1895-1920*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1920, p. 163.
  50. Elias Canetti. *Massa en macht*. Amsterdam, 1970, p. 26. Oorspronkelijke titel: *Masse und Macht*, 1960.
  51. De auteur geeft in een voetnoot de vertaling: het ongeletterde vee.
  52. S. Brons. *De muziek in haar wezen*. 1902, pp. 80, 81.
  53. Maarten Dijk. *Het begrijpen van muziek*. 1920, p. 18.
  54. Ibidem, p. 20.
  55. Ibidem, p. 20.
  56. J. Broeckx. *Begrip en schoonheid van de muziek: enkele vraagstukken van de muziekphilosophie en de muziekaesthetica*. Antwerpen, 1949, p. 70.
  57. Ibidem, pp. 70, 71. Broeckx maakt wel uitzonderingen voor openluchtspelen met muziek, cantates en oratoria en misschien ook voor filmmuziek.
  58. Ibidem, pp. 71, 72.
  59. Ibidem, p. 63. De psychologische wending in de benadering wordt nog duidelijker als Broeckx een proeve van algemeen luistergedrag geeft: ‘Bij de luisteraar in de concertzaal voltrekt zich tegelijk een dubbele geestelijke beweging: een verstillend van elke uiterlijke beweging, terwille van zelfinkeer en concentratie op zijn meest persoonlijke gevoelsleven, en een verruiming van de persoonlijkheid, door een onbewust aanvoelen van de beweging van de menigte. De mens tracht zich terzelfdertijd de diepten van zijn eigen wezen, en de algemeenheid van de collectieve aandoening bewust te worden. (...) Dat dit collectieve geen fictie is, maar werkelijkheid, blijkt uit de manifestaties van het publiek. Het applaus is een typische uiting van die collectiviteit. Niemand zou het wagen alléén te applaudisseren. (...) Het applaus is de stem van de collectiviteit, waaraan het individu zich, vrijwillig en tijdelijk, volkomen ondergeschikt maakt. (...) Slechts nadat de collectiviteit zich aldus heeft uitgesproken, herneemt ieder individu zijn vrijheid om, in persoonlijke gesprekken, de schakering van zijn persoonlijk oordeel te laten gelden. In de concertzaal wordt, op een bijzonder levendige wijze, de sociale geest voelbaar.’ Zie Broeckx, 1949, pp. 64, 65.
  60. Piet Tiggers. *Wat iedere radioluisteraar van muziek weten moet*. Den Haag, z.j., p. 7. Overigens is uit de tekst op te maken dat het boekje in 1933 is geschreven.
  61. Ibidem, pp. 89/90.
  62. Ibidem, p. 92.
  63. L. Salter. *Het concert* (vertaling uit het Engels). Amsterdam, 1955, met een voorwoord van Eduard van Beinum, pp. 242, 243.
  64. S. Dresden. *Stromingen en tegenstromingen in de muziek*. Haarlem, 1953, p. 120.
  65. Ibidem, p. 119.
  66. Norbert Elias. *Ueber den Prozess der Zivilisation: Soziogenetische und Psychogenetische Untersuchungen*,

- tweede druk. Bern, 1969 (eerste druk 1939). Band I.
67. Vgl. bijvoorbeeld Christien Brinkgreve en Michel Korzec: *Margriet weet raad: gevoel, gedrag, moraal in Nederland 1938-1978*. Utrecht/Antwerpen, 1978 en Cas Wouters. *Van minnen en sterven: informalisering van omgangsvormen rond seks en dood*. Amsterdam, 1990.
68. Smithuijsen, 1990.
69. Jan Keijzer. *Bij den ingang der concertzaal: wenken voor concertbezoekers die geen muzikale opleiding hebben genoten*. Rotterdam, 1946, p. 87.
70. Salter, 1955, p. 137.
71. Smithuijsen, 1990.
72. Amy Groskamp-ten Have. *Hoe hoort het eigenlijk?*, geheel herzien door Maja Krans en Wia Post. Haarlem, 1988, p. 35.
73. Ibidem, p. 56.
74. Ibidem, p. 56.
75. Ibidem, p. 56.
76. *Maandblad*, januari 1990. Vredenburg Utrecht, p. 8.
77. Wie regelmatig naar de concertzaal gaat, zal ontdekken dat er een patroon in het hoesten zit. Door het intensievere verbod op hoesten worden de salvo's als het ware opgespaard en ontleedt men zich in één keer tussen de delen van de muziek. Zeer recent verschijnen vrije speculaties over de psychologische achtergronden van hoesten en de omgevingsfactoren die daarbij een rol spelen. Verder dan het inventariseren van mogelijke verklaringen is het bij mijn weten nog niet gekomen. Zie bijvoorbeeld het artikel 'Hoesten, de ouverture tot een concert' van Ronald van Gelder in het tijdschrift *Psychologie* van juli 1991.
78. Zie Mieke de Waal. *Daar ga je toch niet heen?: een oriënterende studie over jongeren en gevestigde kunst*. Den Haag: Raad voor het Jeugdbeleid/Boekmanstichting, 1989. Zij legt een verband tussen 'levensstijlen' en waardepatronen onder groepen jongeren en affiniteit met uiteenlopende kunstvormen. Met de veranderingen in de cultuurparticipatie wijzigt zich het repertoire van problemen in het kunstbeleid. Was destijds de vraag van belang hoe niet-participanten tot participatie konden worden verleid, nu is het van belang de participanten volgens overeengekomen uitgangspunten over het aanbod te verdelen: het beginsel van het pluriforme aanbod, de eis van het publieksbereik en het in standhouden en bevorderen van hoge kwaliteit als 'legitimatie' van overheidsop treden.
79. In het openbare muziekleven is thans dus sprake is van specialisatie. Dat uit zich niet alleen in muzikale voorkeur, ook in specifieke gedragspatronen en codes en, als uiterste consequentie, een toenemend aantal bezoeken door een afnemend aantal bezoekers. Deze specialisatie kan zich buiten de sfeer van lijfelijke aanwezigheid in concertzalen voortzetten in de huiskamer: men bezit cd's van n muziekgenre. Of dit zo is, durf ik nog niet met zekerheid te zeggen. De door

- mij onderzochte bronnen kunnen de uitspraak dat muzikliefhebbers buiten de concertzaal méér generalist zijn dan daarbinnen niet onderbouwen.
80. Zie: Mieke de Waal, 1989. H. de Jager verklaarde het wegblijven uit de concertzaal in 1967 uit het verschijnsel 'sfeerschroom'. Zie: H. de Jager. *Cultuuroverdracht en concertbezoek*. Leiden, 1967, p. 96.
81. Norbert Elias, 1969, a.w., Band II, pp. 312 e.v.
82. Elias laat zien hoe door veranderde maatschappelijke verhoudingen de machtskansen voor componisten om het beroep conform eigen idealen uit te voeren, toenemen. Mozart, zo zegt hij, was zijn tijd vooruit: was hij later geboren dan had hij meer van zijn ideaal van vrij kunstenaar kunnen verwezenlijken, zoals Beethoven dat later wél kon. De 'informaliseringstheorie' van de socioloog Cas Wouters is ook van belang voor de bestudering van de machtsverhoudingen tussen musici en publiek. Hij tracht het afwisselen van formalisering en informalisering binnen het civilisatieproces te interpreteren als graadmeter voor de machtsverhoudingen tussen groepen mensen. Hij schrijft: 'Er zijn altijd wel groepen die trachten formele regels op te leggen en groepen die proberen zich daartegen te verzetten of zich eraan te onttrekken. In deze processen zal dan weer de ene groep aan de winnende hand zijn en dan weer de andere, en afhankelijk daarvan doen zich fasen van formalisering dan wel informalisering voor.' Zo gezien is het succesvol doorvoeren van het verbod in de concertzaal op vrij bewegen, in en uitlopen, praten, lachen en hoesten en dergelijke een signaal van machtsnaam bij de musici. Zie: Cas Wouters. *Van minnen en sterven: informalisering van omgangsvormen rond seks en dood* (dissertatie). Amsterdam, 1990, p. 14.
83. Op de voedingsbodem van de amateuristische kunstbeoefening heeft zich ooit het professionele musiceren kunnen verheffen. Nu dat laatste zich een stevige maatschappelijke bedding heeft weten te verwerven en in het muziekbestel toonaangevend is geworden, laat het amateurisme zich merendeels door het professionele circuit de les lezen. Twee muzieksegmenten staan nu tegenover elkaar: het professionele en het 'proto-professionele', naar een woord van Abram de Swaan. Wat hij daarover schrijft is van toepassing op concertbezoekers en amateurmusici: beiden nemen de grondbegrippen, de basishoudingen en de gedragsstandaarden over van de professies. Ook het jargon wordt overgenomen, met behulp waarvan nieuwe generaties smaakspecialisten worden opgekweekt. Aangezien De Swaan het verschijnsel 'proto-professionalisering' ziet als een extern effect van de professionalisering mag hier een interessant perspectief voor publiekswerving worden gesignaleerd. Vgl. A. de Swaan, 1989, pp. 250, 251.
84. Elk marktonderzoek leert opnieuw dat het de beter opgeleiden mensen met een relatief hoog inkomen zijn,

- die klassieke concerten bezoeken.
85. Een programmaboekje van het New York Philharmonic uit 1987 bevat dergelijke praktische tips, eveneens in de klassieke vorm van tien geboden voor de concertganger. Ze zijn de moeite van het vermelden waard.
- 'Thou Shalt Not:
- . Talk,
  - . Hum, Sing or Tap Fingers of Feet,
  - . Rustle Thy Program, -
  - . Crack Thy Gum in Thy Neighbors Ears,
  - . Wear Loud-Ticking Watches or Jangle Thy Jewelry,
  - . Open Cellophane-Wrapped Candies,
  - . Snap Open and Close Thy Purse,
  - . Sigh With Boredom,
  - . Read,
  - . Arrive Late or Leave Early'
- Het achtste gebod in dit rijtje kan wellicht nog als moralistisch worden gezien, omdat het zich keert tegen het uiten van werkelijke gevoelens. Ook al verveelt men zich, men mag dit niet laten merken.
86. Zie W. Knulst. *Van vaudeville tot video: een empirisch-theoretische studie naar verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig*. Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau, 1989, pp. 187, 188. Hij verklaart het sociaal homogener worden van het publiek - gemeten over een langere periode - uit de selectieve uittreding van het publiek uit bestaande vormen van vermaak buitenshuis. Dit gebeurt op basis van de culturele competentie en de restricties van de gezinssituatie. (Overigens is het bovenstaande een gelegenheidssamenvatting die geen recht doet aan de enorme reikwijdte van het onderzoekswerk van Knulst.) Hoewel het begrip culturele competentie sinds enige tijd vrij algemeen ingang heeft gevonden in de cultuursociologie heb ik er in dit artikel vooralsnog de voorkeur aan gegeven te werken met begrippen uit de (historische) muziekpraktijk zelf. Voornaamste reden daarvoor was het creëren van een 'historische constante', die haar geldigheid gedurende een tijdsperiode van enkele eeuwen zou behouden.
87. Er zijn ook muziekpedagogen die de muziek trachten te ontdoen van het aureool van verhevenheid. De bekendste is Willem Gehrels die zich met de muziekscholen in Nederland heeft beziggehouden. Hij benadrukt in zijn werk dat muziek een aspect is van de opvoeding. Wie zelf muziek maakt kan dat doen zonder een beeld van esthetische perfectie, openbaar optreden of muzikale carrière voor ogen te hebben.
88. Abram de Swaan, 1990, p. 328.

**Bibliografische gegevens**

Smithuijsen, C. (1991) 'Das erstaunliche Silentium: luisterdwang in en om de concertzaal'. In: *Boekmancahier*, jrg. 3, nr. 9, 254-277.