

Democratie concertante

Cultuuroverdracht en concertbezoek heroverwogen*

Cas Smithuijsen Klassieke muziek wordt uitgevoerd in concertzalen voor een overwegend hoog opgeleid publiek. Het bereik via de moderne media blijkt evenwel veel groter te zijn dan het aanbod via de traditionele podia. De repertoirekeuze van de cd-kopers en de concertprogrammering stemmen in de praktijk in belangrijke mate overeen. Vijftwintig jaar na het verschijnen van de dissertatie van De Jager kan worden vastgesteld dat de thuisluisteraar zelfs invloed uitoefent op de programmering van de muziek in de concertzalen. De toenemende invloed van het publiek op het klassieke muziekbestel is het resultaat van lange-termijnontwikkelingen. Door de komst van radio en geluidsdragers is het monopolie van concertzalen op de verspreiding van muziek doorbroken en de keuzevrijheid van de muziekliefhebber in versneld tempo vergroot.

Inleiding

Vijftwintig jaar zijn verstreken na het verschijnen van *Cultuuroverdracht en concertbezoek*, het proefschrift van Hugo de Jager.² Een goed moment om te bezien wat sinds 1967 mogelijk is veranderd in zowel het concertbezoek als de cultuuroverdracht. In De Jagers boek wordt de aandacht voornamelijk gericht op de rol van concertgebouwen met betrekking tot cultuuroverdracht. Na 1967 heeft het aanbod van klassieke muziek echter vooral

via de massamedia en geluidsdragers een hoge vlucht genomen.³ De concertzaal lijkt steeds meer het alleenrecht op de verspreiding van deze muziek te verliezen. De luisteraar komt nu het meest via de elektronische media en geluidsdragers in aanraking met muziek en kan het voor zijn muzikale ontwikkeling en vermaak zelfs geheel zonder concertaccommodaties stellen. In weerwil van het beleid van cultuurspreiding wordt het publiek dat naar concertgebouwen gaat sociaal

} ‘Der *homo novus* aller Zeiten bringt eine Unsicherheit in die kulturelle Lage.’
Eberhard Preussner.¹

homogener. Hooggeschoolde en welgestelde vertegenwoordigers van de *upper middleclass* voelen zich er het meest op hun gemak.⁴

Hoewel concertzalen in kwantitatieve zin aan betekenis inboeten, is hun functie als exclusieve ambiance voor ontdekking en bewaking van artistieke kwaliteit⁵ zichtbaar in opmars. Bezoekers van concertgebouwen komen daar in minderheid om voor het eerst kennis te nemen van of verder vertrouwd te raken met het klassieke muziekrepertoire. In meerderheid komen zij om door middel van een *live*-confrontatie de prestaties van uitvoerende musici te toetsen aan de reeds bekende reproducties van uitvoeringen van hetzelfde werk. Men bezoekt concerten om ‘een bekende ervaring opnieuw te genieten’.⁶ En misschien ook om iets extra’s te horen of te beleven tijdens een collectieve, lijfelijke ontmoeting met musici.

Is de rol van de concertzaal als cultuurspreider niet erg effectief, buiten de concertzaal is de spreiding van klassieke muziek via radio en geluidsdragers in volle hevigheid in gang. De toename in de verkoop van klassieke cd’s leidt tot een steeds grotere groep luisteraars buiten de culturele instituties. De omstandigheid dat het aantal liefhebbers van klassieke muziek buiten de zalen de laatste vijftwintig jaar sterk groeiende is, laat de mensen die professioneel verantwoordelijk zijn voor de programmering en exploitatie van die zalen, niet onberoerd. Terwijl aan de ene kant de exclusiviteit van het concertbezoek wordt benadrukt – beluistering van de primaire bron is superieur aan het beluisteren van replica’s langs elektronische weg – speelt exclusiviteit veel minder een rol als het om repertoirekeuze gaat. In de grote concertgebouwen is het spelen van nieuw of onbekend werk op het tweede plan geraakt, tenzij het een uitzonderlijke première betreft. De programmering van traditionele

concertzalen aan het eind van deze eeuw maakt één ding duidelijk: dat de grote groep liefhebbers van klassieke muziek die zich *buiten* de concertzaal bevindt, invloed heeft op wat de kleine hoeveelheid mensen die zich *in* de zaal bevindt, te horen krijgt. En hoewel er een mobiele overlap zit tussen concertgangers en kopiëluisteraars, wijst alles erop dat hier ook een sociaal verschil werkzaam is: concertbezoek is een sociaal hoger gewaardeerde activiteit dan cd-beluistering, ook al doet men dat laatste met de grootste mogelijke concentratie.

De systematische observaties die De Jager met betrekking tot de concertzaal deed, zijn eveneens gebaseerd op het optreden van sociaal verschil. Maar hij is niet zozeer geïnteresseerd in sociaal verschil dat optreedt al naar gelang mensen zich binnen of buiten de zaal bevinden. Zijn interesse richt zich op sociaal verschil *tussen publieksgroepen in een en dezelfde ruimte*. Hij maakt dat verschil inzichtelijk met behulp van objectieve indicatoren: verschil in inkomen, opleiding en beroep. De Jager verbindt het gegeven van sociaal verschil onder de concertbezoekers aan cultuurpolitieke kwesties die spelen rondom de concertzaal als brandpunt van culturele activiteit. Uitgaande van de wenselijkheid van een brede toegang tot de concertzaal tracht hij de obstakels op te sporen die de weg tussen de potentiële concertganger en zijn feitelijk bezoek versperren.

De sociale stratificatie in het concertbezoek wordt door De Jager ter wille van de methodiek teruggebracht tot een onderscheid tussen ‘primaire’ en ‘secundaire’ gesocialiseerde concertgangers. Mensen die al vroeg in de concertzaal komen, aan de hand van vader of moeder, zijn primair gesocialiseerd. Mensen die pas later hun entree maken, via school of anderszins, heten secundair gesocialiseerd te

zijn. Een ideaaltypische tweedeling die ook is te vatten in termen van ‘oud’ en ‘nieuw’ publiek. Het oude publiek neemt een relatief sterke, het nieuwe publiek een overeenkomstig zwakke positie in. ‘Oud’ en ‘nieuw’ lijkt als indelingscriterium grotendeels parallel te lopen met het meer algemene ordeningsbesef van ‘hoog’ en ‘laag’. Oud publiek is gemiddeld beter opgeleid, heeft betrekkingen met meer aanzien en is uitgerust met meer culturele bagage.

De *homines novi* in de concertzaal kunnen het voorlopig maar op één onderdeel opnemen tegen het oude publiek, namelijk op het onderdeel van opleiding. Waarom juist het onderdeel opleiding? Omdat mensen op basis van de genoten opleiding zelf relatief meer invloed kunnen uitoefenen op de plaats die zij innemen op de maatschappelijke ladder, zoals De Jager in 1967 constateert. Weliswaar is afstamming nog steeds een invloedrijk gegeven, maar door het verkrijgen van een beroep en door het voltooiën van een (hoge) opleiding kunnen individuele mensen hun kans om sociaal te stijgen binnen zekere grenzen vergroten.

Kenner en leken

De indeling van de concertgangers in ‘oud’ en ‘nieuw’ publiek, zoals die door De Jager en zijn collega van destijds, Wim Zweers, in 1961 is toegepast op het Utrechtse concertpubliek, steunt voor een deel op verschillen in vertrouwdheid met de muziek die in concertzalen ten gehore wordt gebracht.⁷ De indeling duidt op een onderscheid tussen ‘geschoold’ publiek en ‘lekenpubliek’. Het verschil tussen beide groepen wordt telkens opnieuw benadrukt, in periodiek opblaaiende disputen over een toelatingsbeleid (toegangsbeperking, of juist -verruiming), of over het programmabeleid in concertzalen. Zo schrijft de componist en musicoloog L. Samama: ‘In tegenstelling tot kenners luisteren liefhebbers niet rationeel maar

emotioneel. Zij zijn in de meeste gevallen niet meer in de achterliggende technieken geïnteresseerd, ze willen geëmotioneerd, geëpateerd, ontroerd en bevestigd worden. Niet onderwezen, althans niet door de muziek zelf. Zij verlangen een muziek als spiegel voor de eigen emoties, een muziek om in weg te dromen en in weg te vluchten, om een ander gevoel van tijd te ervaren, nieuwe horizonten te ontdekken, maar ook als vorm van *entertainment* waar men al luisterend actief bij betrokken kan worden.’⁸

Mores

Dit voorbeeld betreft het ‘musicologisch’ aangegeven verschil in luistervaardigheid tussen kenners en leken. Een verschil dat volgens sociaal-wetenschappelijke onderzoekers ook de inzet kan vormen van sociale distinctie. Recente waarnemingen die daarop duiden zijn gedaan door sociologen, die omvangrijk onderzoek naar (concert)publiek op hun naam hebben staan. Wim Knulst analyseert het publieksgedrag in culturele accommodaties als volgt: ‘Wie de mores beheerst bij het binnenkomen, bij de reacties op het gebodene en tijdens de pauze, bij de pose en de bewoordingen waarin het gebodene wordt besproken, laat merken dat hij tot de ingewijden behoort. Deze waarneembare kenmerken verwijzen naar niet direct waarneembare eigenschappen zoals culturele competentie en frequente gelegenheid tot uitgaan, en deze bepalen of iemand al of niet bij de *inner circle* behoort.’⁹

De onderzoekers H. Ganzeboom, I. Maas en R. Verhoeff, die in opdracht van het ministerie van WVC een onderzoek deden naar publieksparticipatie bij podiumkunsten, constateren in 1990: ‘Culturele activiteiten zijn bij uitstek gedragingen die gangbaar zijn in hogere statusgroepen. Zij geven deelnemers daarom de gelegenheid om zich in *hiërarchische*

zin (...) te onderscheiden. Een culturele elite, bestaande uit personen die gunstige posities innemen op statusdimensies als opleiding, inkomen en beroep, onderscheidt zich als groep van de liefhebbers van massacultuur. Zo ontstaat er een hiërarchie van kunstvormen die samenvalt met andere sociale hiërarchieën. (...) Een individu kan trachten sociale waardering te krijgen van de leden van een hogere groep door zich ook te distantiëren van oppervlakkig amusement en een consument van kunst met een grote K te worden.’¹⁰

Het verschil tussen kenners en leken, ofwel ingezetenen en buitenstaanders, wordt niet alleen aangetroffen in de muziekwereld. Het schijnt ook voor de andere muzen op te gaan. De kunsthistoricus Cor Blok scheidt in 1992 de kenners van de leken op het gebied van beeldende kunst. Ze krijgen verschillende graden in oordeelsbevoegdheid toegemeten. Hij schrijft: ‘Bij “het publiek” denk ik *niet* in de eerste plaats aan een groeiende stroom tentoonstellingsbezoekers, maar aan degenen, die beroepsmatig, ambtshalve, als kunsthistorici, critici, verzamelaars en opdrachtgevers, particulier of namens “de gemeenschap”, direct invloed hebben op de voorwaarden waaronder kunst tot stand en onder de mensen komt. *Zij* zijn het die toegang hebben tot de gegevens, nodig om zich een precies beeld te vormen van de situatie en van de verwachtingen over en weer en om redelijkheid en de onredelijkheid daarvan te beoordelen. Zolang de kwaliteit van de discussie binnen deze binnenste cirkel te wensen overlaat, verwacht ik van de deelname van “onbevangen” kunstconsumenten uit het lekenpubliek aan het gesprek niet zoveel heil.’¹¹

Ook de socioloog Abram de Swaan signaleert in de culturele wereld een chronisch onderscheid tussen ‘hoge’, institutionele kunst voor de kenners en ‘lage’ kunst voor de kopers. Kunst voor de kopers is maatschappelijk

ingebod, is toegankelijk en probleemloos in de omgang. De kunst voor de kenners is daarentegen ‘gemaakt voor een publiek van kenners en ingewijden, voor mensen die de tradities en de problemen van die kunstvormen kennen van binnenuit omdat zijzelf die kunst beoefenen of omdat zij zich in een leven als kunsthistoricus, kunstcriticus of connaisseur daarin hebben ingewerkt’.¹²

Tenslotte speelt het onderscheid ook in het kunstbeleid een rol. In een recente nota toont de bewindsvrouw van WVC zich bevreesd voor een geïsoleerde positie van haar adviseurs. Zij zouden ten gevolge van ver doorgevoerde professionalisering en specialisering ‘vooral (zijn) gefascineerd door wat nieuw en complex is op hun specifieke gebied. Specialisten vragen om nieuw repertoire, om technische perfectie, om unieke presentaties en kritische noties die van belang zijn voor een beperkte groep van speciaal geïnteresseerden.’¹³ Zij is bang voor het groeien van een kloof tussen ‘de gemiddeld geïnteresseerde leek’ en de ‘gespecialiseerde “kenners”’.¹⁴

Machtsverschuiving

Het onderscheid dat de geciteerde auteurs maken tussen kenner en leek, tussen deskundige en ondeskundige, tussen ‘smaakspecialist’ en *low profile* kunstconsument trekt de aandacht. Zeker als een dergelijk onderscheid ook tot verschillende gedragspatronen leidt, zoals Knulst beschrijft. Hij constateert dat mensen die zich niet in de concertzaal thuisvoelen daar niet meer terugkeren, waarmee zij tegelijk hun ambities om kenner te worden of te zijn opgeven. Maar wenden zij zich op datzelfde moment ook van het daar gespeelde repertoire af? Of heeft het vertrek uit de concertzaal geen invloed op de beluistering en de repertoirekeuze? Indien niet, dan luistert de afgevallene thuis verder naar wat hij tevoren in de zaal hoorde. En wie zijn

dan de nieuwelingen, die de opengevallen plaatsen bezetten? Zijn dat thuisluisteraars die kwaliteitsverbetering willen? Of zijn dat alleen maar sociale *Strebers*? Kwesties die alle de verhouding tussen muzikmakers en muziekbeluisteraars betreffen, en waarop wellicht meer greep te krijgen is wanneer ze over een langere periode worden belicht. De concertzaal als studieobject heeft als voordeel dat het repertoire dat daar wordt vertolkt in de meeste gevallen al eeuwen wordt gespeeld. Daarmee vormt de muziekkeuze een constant gegeven tegenover de variabiliteit in (luister) gedrag. In de huiskamers – waar de geluidsboxen dikwijls zó zijn opgesteld, dat de geometrische verhoudingen van de concertzaal worden nagebootst – en in concertgebouwen wordt in grote trekken (en in toenemende mate) hetzelfde repertoire geconsumeerd. Wat dat betreft is er geen aanwijsbare ‘hiërarchie van kunstvormen’, in de betekenis die Ganzeboom c.s. eraan geeft. Thuis kan weliswaar met de schoenen op de bank naar Tsjaikovski worden geluisterd, maar daarmee is diens muziek nog geen ‘massacultuur’. Bovendien gaan verschillen in ‘culturele competentie’ – die gevolgen zouden hebben voor de toegankelijkheid van muziekwerken – voor het gekende repertoire niet of minder op: het vioolconcert van Beethoven klinkt anno 1993 in de huiskamer even ‘complex’ als tijdens een *live*-uitvoering in 1893, ergens in een zaal.

Wanneer de ontwikkelingen binnen het bestel van de klassieke, instrumentale muziek over een langere periode worden gevolgd, dan wordt een langzame verschuiving in de machtsverhoudingen tussen de betrokken partijen zichtbaar. Het is een machtsverschuiving tengevolge waarvan musici en kenners meer rekening met het lekenpubliek moeten houden. In dat proces van toenemende macht onder het lekenpubliek laten zich in vogelvlucht drie perioden

onderscheiden: de periode die voorafgaat aan de ‘klassieke’ concertvorm, namelijk de periode van de *collegia musica*. Deze periode wordt gekenmerkt door ofwel de totale afwezigheid, ofwel de beperkte aanwezigheid van geselecteerd publiek bij de in opbouw verkerende kernen voor instrumentale muziek. Als volgende periode wordt onderscheiden die van de openbare concertpraktijk als belangrijkste medium voor overdracht van instrumentale muziek. Het publiek vloeit nu rijkelijk toe. Een minderheid op het podium moet zich teweer stellen tegenover een publiek dat zich voor een deel met tegenzin van zijn vrijheden laat beroven.¹⁵ De laatste periode begint als de elektronische geluidsdragers en de media-industrie de primaire overdrachtstaak van de concertzalen overnemen. Vanaf dat moment kan het publiek zich ontworstelen aan de disciplinaire dwang van de concertzaal. Men kan langs alternatieve weg van het geliefde repertoire kennis nemen. Klassieke muziek krijgt een grotere actieradius. In wisselwerking daarmee wordt een ruimere belangstelling voor dit muziekgenre gewekt en wordt het overwicht van de liefhebber op de musicus relatief groter.

Eerste periode: *collegia musica*¹⁶

In de loop van de zeventiende en achttiende eeuw weet een groot aantal deelnemers aan het muziekleven in Noord-Europa¹⁷ de muziek los te maken uit haar traditionele, dienende functie. Het gaat hierbij vooral om instrumentale muziek: het muzikale spel ter opluistering van sociale activiteiten in hof, staat en kerk. Leden van de verlichte burgerij zijn na 1600 overal doende met het vormen van nieuwe kernen van muziekbeoefening. Ze ontstaan daar waar het repertoire gemeten naar artistiek gehalte en bezetting te ambitieus wordt om het in huiselijke kring te kunnen uitvoeren. In muzikale gezelschappen van tien tot twintig spelers wordt ‘ordelijk en geoefend’¹⁸

gemusiceerd. Deze gezelschappen worden benoemd met de termen *club*, *convivium*, *Gesellschaft*, of *collegium musicum*, al naar gelang de landstreek.

De oprichters van de nieuwe autonome muziekkernen stellen belang in hoge muzikale kwaliteit, die slechts met veel studie en door zich te onderwerpen aan strikte regels kan worden bereikt. Als voorbeeld stelt men zich de serieuze muziekbeoefening aan de Europese vorstenhoven; de werkwijze is ontleend aan de Griekse symposia. Daarvoor was kenmerkend dat geleerden en kunstenaars een groot aantal uren achtereen filosofeerden en debatteerden, waarbij het bereiken van een hoog intellectueel en cultureel peil de inzet van de bijeenkomst was. Ook in de burgerensembles tracht men zich te onderscheiden met op eigen kracht bereikte innerlijke ontwikkeling en muzikale behendigheid. De samenbindende kracht is het *Bildungsideal*.

De educatieve functie die uitgaat van de *collegia* moet worden gezien tegen de achtergrond van de wens van de deelnemers om zich door eruditie en vakbekwaamheid te bewijzen als eerbare burgers met gevoel voor maatschappelijke verantwoordelijkheid. De leden van de verenigingen moeten worden gezocht in beroepsgroepen als de magistratuur, de rechterlijke macht, de artsensij en de hogere ambtenarij. Ook wethouders en burgemeesters worden lid. De leden studeren allen ijverig muziekstukken in en onderwerpen zich aan een imposant schema van repetities en optredens, dat in gezamenlijkheid voor een bepaalde periode wordt vastgesteld. Om een hoog artistiek peil te halen worden professionele musici – afkomstig van (en vaak ook afgedankt door) kerk en hof – ingehuurd om les of leiding te geven, of eenvoudigweg mee te spelen. Naarmate de tijd voortschrijdt, krijgen de professioneel opgeleide musici numeriek de overhand.

Voorschriften

Overal vinden we bij de oprichting van de *collegia musica* regels waaraan de leden zich op straffe van boeten hebben te houden. Wat de effectiviteit van die regels is, is achteraf moeilijk vast te stellen. In ieder geval verraden zij de intentie te willen komen tot ordelijk en serieus musiceren. Als voorbeeld van regelgeving moge dienen de op schrift gestelde instructies die de oprichting van het *collegium musicum* in 1621 in Sankt Gallen begeleiden. Daarin wordt bepaald dat de leden van het *collegium* alle dagen om halfvier ’s middags samen komen. Komt men te laat, of blijft men zonder verlof weg, dan loopt men het risico van een geldboete. Een boete treft ook degenen die met zijn jas aan de *Stube* binnengaat, die zonder ernst musicert, die anderen met grappen aan het lachen probeert te maken en – wat blijkbaar ook voorkomt – een ander slaat, onverschillig met welk voorwerp.¹⁹ In Praag worden in het begin van de zeventiende eeuw regels uitgevaardigd over praten tijdens de bijeenkomst van het plaatselijke *collegium*. Gedurende het spelen mag helemaal niet gepraat worden en in praatpauzes moeten de onderwerpen theologie en politiek worden gemeden.²⁰ De regelgeving breidt zich binnen relatief korte tijd over geheel Noord-Europa uit. Tot in Kopenhagen toe treft men maatregelen die betrokkenen eraan herinneren alles in dienst te stellen van de muziek. Er is geen hoger doel dan de muziek. Men komt samen ‘alleen omwille van de muziek’.²¹

In de zeventiende eeuw raakt ook Nederland in de ban van de *collegia musica*. De muziekhistoricus Balfourt maakt melding van de opkomst overal in Nederland van muziekgezelschappen die vijftien tot twintig leden tellen.²² Zij leggen zich toe op ‘ernstige muziekbeoefening’ onder leiding van een *meester*. Ze torenen in hun ernst en ijver ver uit boven het gemiddeld lage peil waarop in

Nederland muziek wordt gemaakt. De ‘collegianten’ spelen samen, eerst om beurten bij de leden thuis, later in ‘een of andere door de stad ter beschikking gestelde localiteit’. De leden komen ‘gewoonlijk een of tweemaal per week ’s middags om drie of vier uur bijeen’ en zitten dan om een ‘tafel waarop de muziekboeken en –partijen’ liggen en vaak nog een clavichord of spinet. De sfeer van toewijding in de muziekgezelschappen moet ook in Nederland streng worden bewaakt en zonodig hersteld. De ‘wet’ van het Arnhemse collegium schrijft in 1605 voor dat de ‘collegianten verplicht zijn de bijeenkomsten van het collegium bij te wonen’. In 1663 staat in een ordonnantie uit diezelfde stad te lezen: ‘Die eenigh krakeel aanvangt, hetzij met schelden, ofte andersints, sal tot boete geven vier schellingen, en komende handgemeen te worden, aght schellingen.’²³ Met een ordonnantie van een Utrechts collegium, opgetekend in 1721, wordt eveneens getracht een dam tegen de vrolijke bandeloosheid op te werpen. Volgens voorschrift moet het musiceren precies twee uren duren. Men wordt geacht dit te controleren met een zandloper.²⁴

Toehoorders

In 1616 is het in het Praagse collegium musicum al gewoonte om op beperkte schaal toehoorders binnen te laten.²⁵ Daarmee wijkt het af van het oorspronkelijke type van het collegium dat geheel vrij is van toehoorders. Alle aanwezigen zijn actief in het muzikale spel betrokken en omdat men zich niet hoeft te bekommeren om de opnamecapaciteit van toehoorders kunnen concerten vier tot acht uur duren. Een verschil tussen *Könner* – iemand die bekwaam zijn instrument bespeelt, of vakkundig kan componeren – en *Kenner* – iemand die het vermogen bezit om over muziek een steekhoudend oordeel uit te spreken – is in het beginstadium van de colleges niet aan de orde.

Maar de ambities van de collegianten lijken al tijdens de periode van *splendid isolation* verder te gaan dan de muziekbeoefening. Ze hebben ook een beschavingsmissie. Als we afgaan op de Duitse musicoloog, organist en dirigent Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) raakt Europa na 1600 muzikaal gezien in verval. En dan doelt hij op de maatschappelijk breed gewortelde muziekvormen als kerk- en theatermuziek. De collegia zijn naar zijn taxatie het enig overgebleven middel om de muzikale smaak op peil te houden.²⁶

Aan welke kant het openbreken van de collegia begint is niet geheel vast te stellen: de musici zoeken waarschijnlijk een bredere actieradius voor en maatschappelijke erkenning van hun activiteiten terwijl het *Kenner*-publiek tracht een ingang te forceren om het Bildungsideal deelachtig te worden, wellicht ook omdat het onvoldoende aan zijn trekken komt in kerk en operahuis. Als Forkel zijn verhandelingen schrijft, zijn de collegia in Duitsland al uitgegroeid tot min of meer publieke voorzieningen. Toehoorders zijn in ruime mate aanwezig en via de plaatselijke overheden vloeit subsidiegeld toe. Geld dat niet wordt toegekend voor het musiceren in volstreekte afzondering, maar juist vanwege de kans om het publiek muzikaal op te voeren.

Könner en *Kenner*

Als de collegia een voor een publiek gaan toelaten, gebeurt dat in de meeste gevallen onder stringente voorwaarden. De scheiding tussen actief musiceren en passief luisteren mag niet leiden tot onevenwichtigheden in niveau en gedrag: er mag eigenlijk geen scheidslijn tussen speler en luisteraar zichtbaar zijn. Met als mogelijk motief de verheven atmosfeer intact te kunnen houden worden de toehoorders onderworpen aan dezelfde regeldwang als die welke de musici van de collegia musica zichzelf al langer opleggen.

Terwijl de lekenspelers onder begeleiding van professionele musici zelf het niveau van vakmusici trachten te bereiken, wordt van de toehoorders verlangd dat ze zich inspannen om zich tot ware *Kenner* op te werken.²⁷ De toehoorder kan dan wellicht niet het hoogste niveau als *Könner* bereiken, op zijn minst moet hij dat niveau als *Kenner* trachten te evenaren. Hij geeft zo een eigen inhoud en vorm aan de algemeen geldende sfeer van ernst en ijver. Vrijblijvende aanwezigheid wordt zoveel mogelijk uitgesloten. De voortgang in de muziektheoretische ontwikkeling onder de toehoorders wordt gecontroleerd met geregelde voordrachten die zij over een muzikaal thema moeten houden. Net zomin als de spelers zich aan het spel kunnen onttrekken, kunnen de toehoorders zich aan de theoretische reflectie onttrekken.

Met de consequente bewaking van het gedrag van de toehoorders trachten de collegianten zich in gunstige zin te onderscheiden van de losse omgangsvormen van de ‘commerciële’ opera- en toneelpraktijk, en die van de ‘virtuozenconcerten’, waar ‘glänzenden Zirkeln von Herren und Damen die unter dem Rausche der Strickstöcke sich lauter unbedeutende Possen einander zuflüstern, während das der Virtuose sein Solo vorträgt’.²⁸ Ook de hofconcerten, eens het inspirerende voorbeeld voor serieuze omgang met muziek, zijn naar het oordeel van de collegianten geworden tot onbeduidende samenkomsten waar de aanwezigen reikhalzend uitzien naar de versnaperingen die tijdens het spel worden verstrekt.²⁹ Maar niet alleen tegen losse omgangsvormen, zelfs tegen opzettelijke obstructie moet een dam worden opgeworpen. Om het geraas en handengeklap van ordeverstoorers tegen te gaan, krijgen de leden van het collegium in Utrecht een sleutel waarmee zij de voordeur kunnen openen, om haar direct na binnenkomst weer op slot te

doen. Wil men iemand introduceren, dan gelden strikte voorschriften. De Utrechtse ordonnantie van 1721 gebiedt dat men per lid hoogstens vier bekende personen mag meenemen, die elk één gulden betalen. Overheidsdienaren mogen gratis naar binnen. Hiermee poogt men de werkelijke muziekliefhebbers van de ‘belhamels’ te scheiden.³⁰

De musici van de collegia musica kenden muziek een autonome waarde toe en omgaven het musiceren met strikte afspraken, om deze te onderscheiden van de sfeer van amusement en onverschilligheid die de muziekbeoefening buiten collegeverband aantreft. Zij deden dat zo grondig dat de tijdens de *Uebungskonzerte* geldende regels in de hedendaagse concertpraktijk lijken te resoneren. Met de stijgingskansen die de burgerleden in maatschappelijk opzicht hadden, kreeg de instrumentale, symfonische muziek als zodanig de kans mee te stijgen, om zich uiteindelijk te kunnen verheugen in een volwaardige plaatst in het openbare muziekleven, naast opera en kerkmuziek.

Tweede periode: concerten

De Duitse muziekhistoricus Preussner somt de ‘stations’ op, die de collegia musica in hun ontwikkeling passeren: ‘Erbauung an der kirchlichen Musik, allmähliche Einbeziehung geselliger Formen, gemeinsames Musizieren zur eigene Freude, Eindringen der weltlichen Musik, damit gleichzeitig Erweiterung der Kreise, Heranziehung von Berufsmusikern, erste Teilnahme von Nichtspielern als blosse Zuhörer, Aufgeben der Exklusivität, erste öffentliche Veranstaltungen.’³¹ Naarmate meer stations zijn gepasseerd, veranderen de collegia van karakter. Gaandeweg worden ze onderdeel van een snel om zich heen grijpende openbare concertpraktijk. De ensembles van musicerenden groeien in getal tot zij de omvang

van negentiende-eeuwse orkesten hebben bereikt: veertig tot zeventig musici. Deze orkestformaties komen terecht in grotere ruimten, waarin ook een ‘algemeen’ samengesteld publiek onderdak wordt geboden.

De karakteristieken van het concertwezen, zoals dat zich na 1800 wijds gaat manifesteren, worden benoemd door de muziekhistoricus H. Schwab. Hij laat ze sterk contrasteren met die van de collegia musica. Hij wijst op de ‘ondernemingswijze produktie’ van concerten; op de vastgelegde programma’s; op het feit dat er aparte plaatsen zijn voor uitvoerenden en toehoorders; op de anonimiteit van het luisterpubliek.³² Het meest kenmerkende voor de concertpraktijk vindt Schwab de openbare toegankelijkheid ervan. Het lijkt waarschijnlijk dat juist tengevolge van het publieke karakter van concerten de controlekracht van de muziekconsument over het muziekaanbod groeit. De opkomst van de in kranten gepubliceerde recensies en kritieken is daarvoor een indicatie. In wisselwerking met de toenemende oordeelsvaardigheid van het publiek trachten de musici een hoger professioneel niveau te bereiken. In dit proces van wederzijdse professionalisering legt de amateur-lekenmusicus het langzaam maar zeker af. Hij wordt van het podium verdreven en vervangen door op conservatoria opgeleide en gesalarieerde beroepskrachten.

Bildungsideal

De *Uebung* is niet meer een volwaardig tijdverdrijf – wat het was voor de collegianten – maar een noodzakelijke fase die voorafgaat aan de confrontatie met het kritische publiek. Het is één aspect van de allesomvattende professionalisering van de concertpraktijk zoals die in de negentiende eeuw haar beslag krijgt. Een ander aspect is de kalenderdwang. Gelegenheidsconcerten die incidenteel door het jaar heen plaatsvinden worden verdrongen door

vaste series op gezette tijden. Regelmatige beluistering van muziek wordt gegarandeerd in abonnementsconcerten. Analoog aan de actieve musicus, die wordt onderworpen aan regelmatige oefening, wordt de luisteraar aan regelmatige, planmatige en zich op vaste tijden afspelende beluistering gebonden.

Regelgeving vindt verder plaats in de vorm van *programming*. Meer en meer wordt van tevoren vastgesteld en bekend gemaakt wie de optredende solisten zijn en welke combinaties van werken worden uitgevoerd. Om het publiek in staat te stellen alles aandachtig op te kunnen nemen en intellectueel te verwerken, wordt de duur van de concerten bekort. Aan het begin van de vorige eeuw kan een concert nog vier uur duren; aan het eind van deze eeuw is de zuivere speeltijd gemiddeld minder dan twee uur. Kortom: niet alleen de musicus bereidt zich voor, ook van de luisteraar wordt verlangd dat hij of zij zich van te voren gericht in het werk verdiept.

De invloed van de collegia op het latere concertleven is ook terug te vinden in de relatief lage toegangsprijzen. Het doel van de concertbeoefening is daarmee niet eenzijdig het maken van winst maar zeer zeker ook ‘die Beforderung des Geschmacks an und in der Musik.’³³ Aldus blijft de verheffende werking van het musiceren als een actief bestanddeel van de samenkomst in de openbare concertpraktijk voortleven.

Concerteconomie

Maar de ‘commercialisering’ – door tijdgenoten al gezien als tegenpool van het *Bildungsideal* – krijgt eveneens vat op de negentiende-eeuwse concertpraktijk. De beslissing niet-spelers toe te laten tot de ambiance van muzikale vorming was bij de collegia musica al genomen. Eerst gaat het daar nog om actieve *Kenner*, later om toehoorders zonder meer. De besloten kernen van

muziekbeoefening breken uiteindelijk volledig open. Betalingsverkeer komt op gang. De negentiende-eeuwse concerteconomie voorziet in de mogelijkheid dat burgers zich door middel van betaling de toegang verschaffen tot een ruimte waarin de atmosfeer doortrokken is van verhevenheid: muzikale en sociale verheffing gaan hand in hand. De concertorganisatoren slaan aldus twee vliegen in één klap. Inkomsten worden gegenereerd en men heeft een nieuw controlemiddel in handen om ‘belhamels’ (in de meeste gevallen minvermogenden) buiten de deur te houden. De negentiende-eeuwse concertpraktijk combineert daarmee twee basiselementen die Preussner aldus benoemt: de *inhoud* van de concertmuziek wordt bepaald door het *Bildungsideal* van de sociale middenklasse, de *vorm* waarin de muziek wordt gebracht door het klassieke marktmechanisme.

In nauwe verbondenheid vergroten toehoorders en musici elk voor zich en elk in een eigen tempo hun muzikale vaardigheid. Maar ook binnen de twee groepen kan sprake zijn van meer dan één tempo. Waar spelvaardigheid nog door conservatoriale eisen wordt bewaakt, daar leidt het tempoverschil in het verkrijgen van luistervaardigheid vaak tot irritatie bij de *connaisseurs*. In het groeiende publiek ontstaan geledingen van meer en minder muzikaal geschoolden. Talrijk zijn de klachten over minder ontwikkeld concertpubliek dat zich door de aanschaf van een toegangsbiljet het ‘Recht zum Mitagieren’ zou hebben verworven.³⁴

De hierboven genoemde maatregelen zoals kalenderdwang en programmaregulering zijn doelbewuste pogingen om het publiek aansluiting te laten houden op de artistieke ontwikkelingen. Ook de opvoedkundige maatregel van het herprogrammeren van ‘hedendaagse’ werken hoort daarbij. Bekend is de heropvoering van symfonieën van Beethoven in Felix Meritis. Die symfonieën zijn blijkbaar

dermate ontoegankelijk dat de concertorganisatoren klagen over geroezemoes in de zaal tijdens de langzame delen. Door steeds opnieuw hetzelfde te horen kunnen mensen met het repertoire vertrouwd raken, net zoals men in een museum steeds opnieuw een bepaald schilderij kan bekijken. Nog een educatief middel is het geven van lezingen – gesproken toelichtingen op het geprogrammeerde werk.³⁵

Derde periode: cultuuroverdracht via geluidsdragers

Tussen 1800 en 1900 is het aantal musici op het podium gegroeid van enkele tientallen tot boven de honderd, als het grote symfonische repertoire gespeeld wordt.³⁶ Het publiek in de zaal geeft in dezelfde periode een getalsmatige uitbreiding te zien van eveneens enkele tientallen tot enkele duizenden per concertavond. Zo biedt het Concertgebouw in Amsterdam, geopend in 1888, plaats aan ongeveer honderdtwintig musici op het podium en aan een publiek van tweeëntwintighonderd personen. Het gebouw staat qua architectuur, ruimtelijke indeling en grootte redelijk model voor concertgebouwen die de laatste honderd jaar over de hele wereld zijn gebouwd.

In de twintigste eeuw is het aantal liefhebbers van instrumentale symfonische muziek – muziek die een eeuw geleden nog uitsluitend in concertgebouwen te beluisteren viel – verder gegroeid. Zelfs als de gebouwen een maximale bezettingsgraad hebben en men rekening houdt met een zekere overlap tussen cd-luisteraar en concertbezoeker, correspondeert het aantal feitelijke concertgangers niet meer met het totale aantal muziekliefhebbers van het repertoire dat langs elektronische weg geniet van het repertoire dat in concertgebouwen wordt gebracht. Het Sociaal en Cultureel Planbureau heeft becijferd dat in 1992 slechts *éénvijftigste* deel van de totale beluistering van klassiek repertoire plaatsvond

in concertzalen. De rest kwam via cd, radio, televisie of beeldband tot de muziekminnaar.³⁷

De beschikbaarheid van het klassieke repertoire is in de twintigste eeuw enorm toegenomen. De negentiende eeuw is nog de eeuw van de muziekuutgeverijen, waar klavieruittreksels worden verkocht aan piano-amateurs die het symfonische werk eigenhandig willen verkennen. In de twintigste eeuw vindt die verkenning op grotere schaal, maar in meer passieve vorm, plaats via installaties die geluidskopieën tot klinken kunnen brengen. En de kwaliteit van de weergave is zodanig, dat het ‘origineel’³⁸ steeds dichterbij wordt benaderd. Platen- en cd-winkels zijn te vinden in elke stad en gemeente tot in de uithoeken van alle provincies. In 1991 werd er in Nederland voor ruim 1,2 miljard gulden aan geluidsdragers omgezet. Het aandeel ‘klassiek’ daarin bedroeg 13 procent, goed voor zo’n honderdvijftig miljoen gulden.³⁹ Deze intermediairs zorgen voor 98 procent van de klassieke luistermarkt.

Funcieverandering van de concertzaal

Door het gebruik van intermediairs is de liefhebber van klassieke muziek minder gebonden aan de specifieke ruimte van de zaal en de specifieke tijd van het concert. Bovendien kan men zich aan de programmadwang, de kalenderdwang en de bijbehorende sociale controle onttrekken. Pogingen om bezoekers met uitgekende programmering aansluiting te laten houden op de artistieke ontwikkelingen, zoals in de eerste helft van de vorige eeuw in Felix Meritis nog gebeurde, falen steeds meer.

Onder het dreigende funcieverlies verandert de concertzaal van *contemporary music centre* in een museum voor negentiende-eeuwse kunst. Terwijl de klassieke muziek met behulp van replica verder ‘democratiseert’ krijgt het ‘origineel’ een meerwaarde en wordt als een museumschat bewaard en bewaakt.⁴⁰ Maar ook in de architectuur tekent zich een

democratisering af, niet in kwantitatieve (meer mensen: grotere zalen), wel in kwalitatieve zin.⁴¹ Gebouwen worden voor het oog toegankelijker, met meer glas in de gevels, daar waar zich in het gebouw de foyers bevinden. Kenmerkend voor de renovatie van het Concertgebouw in Amsterdam is de ‘beglazing’ van de nieuw gebouwde foyers en wandelgebieden. Vanaf 1988 kan men vanaf de straat gedurende de pauzes het concertpubliek zien lopen, staan en zitten in de gangen om de kleine zaal en de nieuwe foyer aan de oostzijde van het gebouw. Het heiligdom van de concertzaal ligt evenwel nog veilig in het midden van het gebouw, akoestisch en visueel afgeschermd van de buitenwereld. Dezelfde principes zijn af te lezen uit het recente ontwerp van de architect Frank Gehry voor de nieuwe Walt Disney Concert Hall in Los Angeles. Een journalist die het ontwerp bespreekt in de *New York Times*, prijst het democratische gehalte van het ontwerp: ‘De mensen gaan (...) niet door een monumentale entree, omlijst door een symmetrische façade, maar komen binnen via glazen panelen die allemaal open kunnen, waardoor de scheiding tussen binnen en buiten (...) vervaagt.’ Bij wijze van tegenwicht is ook hier de zaal zelf goed van de buitenwereld afgeschermd en valt het buitenlicht alleen via dakramen naar binnen. Het zaalontwerp is geheel afgestemd op het ‘romantische karakter van het symfonisch repertoire’. En zelfs blijkt de geest van de collegianten over het democratisch ontwerp vaardig te worden: ‘Er spreekt het idee uit dat kunst niet een luchtig tijdverdrijf is, maar een levensnoodzaak.’⁴²

Spanningen tussen lekenpubliek en professioneel regime

Aan de hand van theorieën over democratie van de socioloog Karl Mannheim illustreert De Jager het dilemma van de politiek van kunstspreiding. Het dilemma betreft de

onverzoenbaarheid van het streven naar democratisering in het algemeen en het in wezen ondemocratische karakter van bepaalde cultuurelementen, waaronder begrepen de ‘hogere’ kunsten. Mannheim ziet als kenmerk van democratisering van cultuur het geloof in de gelijkheid van mensen, wat zou betekenen het recht op toegang voor iedereen tot in de verste uithoeken van de menselijk geest. Maar er zijn uitzonderingen, en Mannheim komt om dit te illustreren met de kunstkenner op de proppen. Om *connaisseur* te zijn, zegt Mannheim, moet je zijn ondergedompeld in een historische traditie en een gespecialiseerde smaak hebben ontwikkeld. Bepaalde vormen van kennis – inclusief die over kunst – zijn door hun beperkte toegankelijkheid in wezen niet democratisch.⁴³

Muziek stelt eisen, zegt ook De Jager in 1967.⁴⁴ Zij is daarmee een cultuurgoed dat niet zo gemakkelijk ‘zinkt’ en derhalve slechts in beperkte mate tot de lagere regionen van de maatschappij doordringt. Op grond daarvan komt de auteur tot de conclusie dat wie een beleid van kunstspreiding wenst te voeren, zich beter op de sociale stijgers als potentiële concertbezoekers kan richten. Het aantal mensen dat de psychische dispositie bezit die nodig is voor deelname aan concerten zou het aantal feitelijke concertgangers veruit overtreffen. Er is dus een ‘reservoir dat kan worden aangesproken’.⁴⁵ Het nieuwe publiek moet nog leren ‘de kunst om publiek te zijn’ te verstaan, maar daarvoor staat dat nieuwe publiek een aantal sleutelfiguren ter beschikking, zoals de schoolmusicus, de particuliere muzikleraar en de dirigent van een amateur-muziekgezelschap.⁴⁶ Deze sleutelfiguren, allen vertegenwoordigers van het professionele regime, vullen de taak van de ouders aan of nemen die over, indien de ouders ten opzichte van de muzikale opvoeding in gebreke blijven.

Oordeelsbevoegdheid

In de Nederlandse kunstsociologie van de jaren tachtig vormt de gespecialiseerde smaak en de daarop gefundeerde deskundigheid als richtsnoer voor kunstbeleid een thema van belang. Een kleine groep die zichzelf in artistieke zaken oordeelsbevoegd acht, zou in het cultuurbestel vitale besluitvormingsorganen in de greep houden, zodat leken belangrijke cultuurtempels als musea, theaters en concertgebouwen wel mogen betreden, maar niet bevoogden. Abram de Swaan formuleert het kernachtig: ‘Zo ontstaan enclaves van bevoorrechte oordeelsbevoegdheid binnen een democratisch stelsel dat gebaseerd is op het beginsel van gelijke oordeelsbekwaamheid van iedere staatsburger.’ Als de smaakspecialisten door de aanstormende democratie in het nauw worden gedreven, beroepen zij zich niet op gesystematiseerde en geformaliseerde dus controleerbare kennis, aldus De Swaan, ‘maar op het tegenovergestelde, op hun “klinische blik”, hun “praktijkervaring” hun “Fingerspitzegefühl”, hun “intuïtie”, kortom op esoterische gaven waartoe onbevoegden geen toegang hebben’.⁴⁷

In aansluiting hierop denkt de socioloog Warn Oosterbaan Martinius dat de bewuste enclavebewoners hun positie voorlopig zullen behouden en zelfs versterken: ‘De oriëntatie op de voorkeur van de toplaag binnen de kunstfiguratie wordt de laatste jaren steeds duidelijker.’ Hij constateert dat de toplaag dermate sterk georganiseerd is en zoveel vertakkingen heeft in de productie, distributie en consumptie van kunst, dat veranderingen niet of moeilijk zijn door te voeren.⁴⁸

Toch lijkt het erop dat het lekenpubliek door de tijd heen deskundiger wordt en zijn keuze meer op eigen kracht bepaalt. Dat is op te maken uit het gedrag van het professionele regime. Het moet de kwaliteit van zijn kennis met meer retorische kracht uitdragen en zich

hergroeperen tegenover het ‘protoprofessionele’ publiek. Daarmee herhaalt zich *mutatis mutandis* het proces van het zich afzetten tegen brede ontwikkelingen in de muziekpraktijk, waaraan de collegia hun bestaan te danken hebben. Waar musici nieuwe artistieke wegen zoeken en zich afsplitsen van de traditionele concertpraktijk, daar zullen ook kenners hun expertise elders opbouwen en trachten te exploiteren. Maar dat geldt niet voor iedereen. Andere leden van het professionele regime vinden nieuwe mogelijkheden binnen het bestel van de klassieke muziek, in functies zowel binnen als buiten de concertzaal. Zij geven daar zich rekenschap van de toegenomen lekeninvloed en creëren op basis daarvan nieuwe beroepsmogelijkheden.⁴⁹

Nivellering binnen de concertzaal

Als kenners en leken elkaar in de muziek dichter zijn genaderd, als het klassieke repertoire vooral met zijn gekende werken een groter verspreidingsgebied krijgt, hoe zit het dan met dat exclusieve publiek dat zich nog in concertzalen ophoudt? De socioloog Cas Wouters heeft aan de hand van Elias’ civilisatietheorie⁵⁰ studie gemaakt van wat hij noemt ‘informaliseringsprocessen’, processen die wellicht ook vat hebben op de concertzaal. Bij de voortgaande machtsnivellering binnen de Westeuropese samenlevingen onderscheidt hij op elkaar volgende fasen van formalisering en informalisering. Hij schrijft: ‘Naarmate onderliggende groepen sociaal stegen en de machtsverschillen dus afnamen, werd de prestigestrijd geïntensiveerd.’⁵¹ Maar als ‘voormalige buitenstaanders’ eenmaal in voldoende aantallen tot de machtscentra zijn doorgedrongen, volgen perioden van ‘informalisering’. Dan veranderen de op hen afgestemde ‘Algemeen Beschaafde Omgangsvormen’ en krijgen deze meer algemene geldigheid.⁵² ‘Formele regels die

afstand willen scheppen zijn vervangen door ‘nieuwe, informelere omgangsregels die uitdrukking geven aan verminderde machtsverschillen’.⁵³

Gelet op de waarneming van Knulst dat het concertpubliek homogener is geworden en bovendien in zijn totaliteit hoger op de maatschappelijke ladder is komen te staan, kan men niet anders concluderen dan dat het ‘nieuwe’ publiek inmiddels grotendeels dezelfde hoogte heeft bereikt als het ‘oude’ publiek. Er heeft met andere woorden een soort selectieve, ‘opwaartse democratisering’ plaatsgevonden, de keerzijde van de door Knulst aangetroffen ‘selectieve uittocht van concertpubliek’.⁵⁴ Nivellering binnen de concertzaal zou dan gepaard gaan met een grotere afstand van het concertpubliek in zijn totaliteit ten opzichte van de maatschappelijke buitenwereld. Deze omstandigheid lijkt misschien in strijd met het algemene beeld van afnemende machtsverschillen tussen sociale groeperingen, maar dat hoeft allerm minst zo te zijn. Wie om artistieke of sociale redenen de behoefte voelt zich te omringen met de exclusiviteit van de concertzaal, zal bij het realiseren van die wens weinig weerstand ondervinden. In 1993 zijn de hiërarchische verhoudingen niet van dien aard, dat bepaalde bevolkingsgroepen stelselmatig buiten de concertzaal worden gehouden. Eerder lijkt sprake te zijn van een ‘toename van (culturele) variaties’ binnen ‘afnemende (sociaal-economische) contrasten’.⁵⁵

Voor de muziek in haar geheel openen zich door de toepassing van de techniek van geluidsdragers bredere verspreidingsgebieden, met daarbinnen diverse cellen van vraag- en aanbodspecialisaties van grotere of kleinere omvang. Door de verschillen in omvang per specialisatie verlopen de ontwikkelingen in de onderscheiden cellen in verschillende tempi. Het klassieke symfonische repertoire is vergeleken met avant-gardemuziek of

kamermuziek een omvangrijke en tamelijk populaire specialisatie geworden. Daardoor verloopt het proces van aanvaarding en verwerking van het aanbod daar trager dan in kleinere verbanden, zoals de collegia in het verleden of de kleine kernen van hedendaagse muziek in het heden.⁵⁶

Toenemende belangstelling, afnemend repertoire

Het verspreidingsgebied van klassieke muziek groeit na 1967 vooral via elektronische geluidsdragers. Steeds belangrijker in dat verspreidingsgebied wordt de jongste generatie van *homines novi* in het culturele kamp, die van de passieve ‘thuisluisteraars’. Deze zetten de radio aan of voorzien zich van een collectie geluidsdragers.⁵⁷ De thuisluisteraars ontsnappen aan de disciplinerende werking van de *face-to-face*-contacten binnen de concertaccommodaties. Mede daardoor veranderen de afhankelijkheidsverhoudingen in het bestel van de klassieke muziek. De liefhebber wordt minder afhankelijk van de musicus; de musicus wordt per saldo afhankelijker van de liefhebber. Overeenkomstig is de educatieve dwang van de muziekpedagoog vervangen door *marketing*, de verleidingskunst van de zaalhouder. De liefhebber moet verleid worden zich af en toe vrijwillig in een gedisciplineerde luisterhouding te dwingen.

Het door het luisterpubliek afgedwongen ‘Recht zum Mitagieren’ is herkenbaar aan trends binnen het institutionele muziekbestel. Er is niet veel fantasie nodig om waar te nemen hoe de leken over de schouders van het professionele regime de concertzalen vanuit de huiskamer meeprogrammeren. In die waarneming dwingen zij de tendens naar vertolking van gekend werk in concertzalen af door de aanschaf van geluidsopnamen daarvan. De topcomponisten van het Nederlandse orkestenbestel zijn op eenzame hoogte Mozart

en Beethoven.⁵⁸ Die plaats hebben zij mede te danken aan de media en de muziekindustrie. De klassieke top-veertig van december 1992 kent eveneens een hoge positie toe aan Mozart en Beethoven, en voegt daar Bach, Händel en Vivaldi aan toe.⁵⁹

Niet alleen musicus en toehoorder zijn elkaar dichter genaderd. Dat geldt ook voor kenners en leken, en voor primair en secundair gesocialiseerden. Die toenadering komt duidelijk tot uiting in de repertoirekeuze. Ze komt wellicht minder tot uiting in de specifieke gedragsregels van de klassieke concertzaal, waar buitenstaanders nog steeds een zekere frontvorming van de kant van de ingezetenen ervaren. Een en ander lijkt vooral voort te vloeien uit toegenomen variatie in omgangsvormen. Het vermoeden rijst dat het ‘front’ schuilt in de uiteenlopende intensiteit waarmee de artistieke voorkeur wordt beleden, variërend van *easy listening tot muzikaal fanatisme*.

Conclusie

Uit deze verkenning in en rondom de concertzaal, vijftwintig jaar na de rondgang van De Jager door het muziekbestel, komt een voorlopige conclusie naar voren. Geconcludeerd kan worden dat een groeiende groep van ‘onbevangen kunstconsumenten’ vanuit de huiskamer in toenemende intensiteit stuurkracht uitoefent op de programmering van de *live*-muziek in de concertzaal. Dit proces staat in wisselwerking met de veranderende oriëntatie van het professionele regime in de klassieke concertzaal. Het richt zich minder of zelfs in het geheel niet meer op een ‘reservoir van sociale stijgers’, zoals dat vijftwintig jaar geleden in het muziekbeleid door De Jager werd aanbevolen. Het richt zich veel meer op een ‘reservoir van cd-bezitters’. Uit dat reservoir kan publiek worden geput, terwijl vastgelegde uitvoeringen weer kunnen worden

aanbevolen ter uitbreiding van de particuliere cd-collecties. De specifieke ensembleklank van het orkest en de akoestiek van de zaal dienen daarbij als concurrerende kwaliteitsnormen. In dit stadium is de conclusie een hypothese. Zij laat zich toetsen aan de hand van peilingen bij concertprogrammeringen en het ‘thuisrepertoire’ van cd-collecties en radiobeluistering. Naarmate er meer overlap tussen beide programma’s optreedt, krijgt de hypothese meer steun.

De Jager legde in zijn analyse nog het accent op sociale stratificatie in de concertzaal. Nu ligt het meer voor de hand de omvang en aard van de uiteenlopende muzikale oriëntaties onder algemeen publiek als uitgangspunt voor wetenschappelijke reflectie te nemen. Vanzelfsprekend blijven noties van ‘hoog’ en ‘laag’ daarbij een rol spelen. Maar minder dan voorheen wordt in de concertzaal de programmering eenzijdig van bovenaf vastgesteld aan de hand van muziekpedagogische of cultuurpolitieke directieven. Meer dan voorheen bepaalt de liefhebber van klassieke muziek van buitenaf wat musici in de concertgebouwen spelen.

* Dit artikel is een bewerkte versie van een spreekbeurt, gehouden op 6 oktober 1992 in Amsterdam, ter gelegenheid van de herdenking van het vijftienvijftigjarig jubileum van het proefschrift van Hugo de Jager. Voor commentaar en suggesties dank ik de wetenschappelijk staf van de Boekmanstichting en Kees Bruin, Johan Goudsblom, Hugo de Jager, Wim Knulst en Jacqueline Oskamp.

Noten

1. Eberhard Preussner. *Die bürgerliche Musikkultur: ein Beitrag zur Deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag, 1935 (hier gebruikt: tweede druk, 1954), p. 49.
2. H. de Jager. *Cultuuroverdracht en concertbezoek*. Leiden: H.E. Stenfert Kroese N.V., 1967.
3. Voor een definitie van de term ‘klassieke muziek’ zie C. Smithuijsen. ‘Das erstaunliche Silentium, luisterdwang in en om de concertzaal’. In: *Boekmancahier*, jrg. 3, 1991, nr. 9, september, p. 257. ‘Geluidsdragers’ zijn in meerderheid: grammofoonplaat, cd, cassette- en videoband.
4. Vgl. W. Knulst. ‘Het hooggeëerd publiek op weg naar de zelfbediening: onderzoek naar veranderingen in de omvang en samenstelling van het kunstpubliek in het televisietijdperk’. In: *Boekmancahier*, jrg. 4, 1992, nr. 11, maart, pp. 8-29.
5. In *live*-confrontaties kan worden vastgesteld of musici ook in werkelijkheid presteren wat al eerder op geluidsdragers is vastgelegd. In het laboratorium is immers van alles mogelijk. Zo kan het gebeuren dat een musicus niet meer de kwaliteit van zijn eigen geluidsopnamen haalt. In december 1992 werd de wereldberoemde Italiaanse zanger Pavarotti in de Scala van Milaan uitgefloten omdat hij foute noten zong.
6. Volgens H. van Maanen en C. Wendel geldt dat vooral voor de mensen die een à twee keer per jaar naar een concert gaan. Zijn zij verstokte ‘thuisluisteraars’, dan is de kans groot dat ze komen voor ‘herhalingen van eerdere stemmingen, indrukken en emoties’. Zij baseren dit op een publieksonderzoek bij het Noordelijk Filharmonisch Orkest en op de literatuur, met name R. Dollase, M. Rüsenberg en H. Stollenwerk. *Demoskopie im Konzertsaal*. Mainz: Schott’s Söhne, 1986. Zie: *D’arts: tijdschrift voor kunstbeleid en artistiek management*, 1988, nr. 4, maart, pp. 43, 44.
7. Vgl. H. de Jager en W. Zweers. *Het gehoor gehoord: een verkenning onder de geregelde bezoekers van het Utrechts Stedelijk Orkest*. Utrecht: Rijksuniversiteit Utrecht, Sociologisch Instituut, 1962 (Mededeling; no 4). Voor een recente bespreking zie: C. Smithuijsen. ‘Een onderzoeksprimeur uit 1962’. In: *Boekmancahier*, jrg. 4, 1992, nr. 14, december, pp. 471-474.
8. Leo Samama. ‘Van noodzaak tot willekeur: over het ontstaan van de moderne concertpraktijk’. In: *Hollands Maandblad*, 1986, nr. 464-465, juli-augustus, p. 24.
9. W.P. Knulst. *Van vaudeville tot video: een empirisch-theoretische studie naar verschuivingen in het uitgaan en het gebruik van de media sinds de jaren vijftig*. Rijswijk/Alphen aan den Rijn: Sociaal en Cultureel Planbureau/Samsom, 1989, p. 189.
10. Harry Ganzeboom, Ineke Maas en René Verhoeff. *Podiumkunsten & publiek: een empirisch theoretisch onderzoek naar omvang en samenstelling van het publiek van de podiumkunsten*. Rijswijk: ministerie van WVC, 1990, p. 38.

Cas Smithuijsen

is directeur van de Boekmanstichting

11. Cor Blok. *Over de veroordeling van werken van beeldende kunst*. (In opdracht van de Stichting Fonds voor de Beeldende kunsten, Vormgeving en Bouwkunst). Amsterdam: Van Gennep, 1992, p. 6.
12. Abram de Swaan. ‘Kunstkunst en gunstkunst’. Oorspronkelijk verschenen in 1985. Herdrukt in: *Kunst en staat: teksten 1981-1985 van Abram de Swaan over kunst en cultuur*. Boekmanstichting/Vakgroep Culturele Studies Universiteit van Amsterdam, 1990, pp. 33-35.
13. *Nota Cultuurbeleid 1993-1996: Investeren in cultuur*. Den Haag: Ministerie van WVC/SDU 1992, p. 37.
14. Idem, p. 43.
15. Vgl. Smithuijsen, a.w., pp.254-277.
16. Informatie over de collegia musica vond ik vooral in: H. Schwab, *Konzert. Oeffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig 1971; H. Raynor. *A social history of music from the Middle Ages to Beethoven*. Londen: Barrie & Jenkins, 1972; Walter Salmen. ‘Privates muzizieren im Gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900’. In: H. Schwab. *Musikgeschichte in Bildern: Haus- und Kammermusik*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971; Dirk J. Balfoort. *Het muziekleven in Nederland in de 17de en 18de eeuw*. Amsterdam: P.N. van Kampen en Zn N.V., 1938.
17. Vooral in Zwitserland, Duitsland, Zuid-Scandinavië, Nederland en Engeland. In Italië en Frankrijk bestaat een pendant van de collegia musica: de Academie.
18. Salmen, a.w., p.15.
19. Salmen, p. 16. Raynor stelt als voorbeeld van minder ingetogen gedrag tijdens het spel der collegianten een student van het collegium van Jena, die een viool en een hoorn ruïneerde toen hij daarmee de dirigent sloeg. H. Raynor, a.w., p.192.
20. Salmen, a.w., p. 15.
21. Salmen, a.w., p. 5.
22. Collegia musica opgericht in Nederland: Arnhem 1591 (Caecilia-concert); Amsterdam eind zestiende eeuw; Leeuwarden begin zeventiende eeuw; Deventer 1623; Utrecht 1631; Nijmegen 1632. Bron: Balfoort, a.w., p. 32.
23. Balfoort a.w., pp. 33-34.
24. Balfoort, a.w., pp. 103-104.
25. Salmen, a.w., p. 15.
26. Vgl. Schwab, a.w., p. 9.
27. Preussner, a.w., pp. 37-38. Hij wijst er nog op dat door dit toenemende gehalte aan professionaliteit het collegium uiteindelijk ‘omslaait’ in een *Musikverein*. De *Musikvereine* zijn op hun beurt weer de wegbereiders voor conservatoria en muziekscholen.
28. Preussner, a.w., p. 39.
29. Preussner, a.w., p.24.
30. Balfoort, a.w., p. 104.
31. Preussner, a.w., p. 9. Die eerste openbare optredens vonden volgens de auteur plaats in de kerk, bij studentenfeestjes en ter gelegenheid van stedelijke activiteiten.
32. Schwab, a.w., p. 6.

33. Preussner, a.w., p. 38.
 34. Preussner komt met fraaie voorbeelden van publieksgedrag. Vgl. Preussner, a.w., pp. 64 en 65.
 35. Preussner, a.w., p. 71.
 36. Hier wordt uitgegaan van instrumentaal werk – koren zijn buiten beschouwing gelaten.
 37. Uit het desbetreffende rapport: ‘Van de bevolking van 12 jaar en ouder komt ongeveer 50% (via cd-speler, televisie, radio) ten minste eenmaal per maand in aanraking met klassieke muziek; dat is ongeveer vijftig maal zoveel als het percentage dat ten minste eenmaal per maand in de concertzaal komt (en dit percentage is nog met inbegrip van alle amateuruitvoeringen)’. In: *Sociaal en Cultureel Rapport*, 1992, p. 308.
 38. Een problematische term: men kan refereren aan de bedoelingen van de componist, maar ook aan een specifieke uitvoering zoals die ergens in een zaal heeft geklonken. ‘Studio-opnamen’ vormen door het bewust streven naar technische perfectie een aparte categorie, maar ook bij ‘live-recordings’ kunnen eventuele fouten, zelfs complete hoestsalvo’s worden getouchéerd.
 39. In tien jaar tijds is de omzet van geluidsdragers (grammofoonplaten, cd’s en cassettebandjes) in Nederland meer dan verdubbeld. In 1981 werd voor 530 miljoen gulden verhandeld, in 1991 voor 1275 miljard. Het aandeel ‘klassiek’ daarbij bedroeg in 1981 11 procent (58,3 miljoen gulden), tien jaar later 13 procent (165,75 miljoen gulden). Het aandeel klassiek steeg derhalve 31 procent sneller ten opzichte van de gemiddelde stijging van de totale omzet in de geluidsdragersbranche. De percentages zijn gebaseerd op gegevens van de Nederlandse Vereniging van Producenten en Importeurs van Beeld- en Geluidsdragers, vriendelijk beschikbaar gesteld door Olav Vlaar, Marketing Services.
 40. De vitale economische betekenis van concertzalen is uiteraard gelegen in het feit dat ze cd-opnamen mogelijk maken. Ook al zijn er speciale opname-studio’s, veel muziek wordt opgenomen in ‘echte’ concertzalen om het authentieke karakter van de muziek te bewaren.
- Helaas zijn geen gegevens beschikbaar over wie klassieke cd’s kopen. Gelet op het feit dat de beluistering buiten de concertzaal vijftig maal groter is dan daarbinnen kan zonder meer worden aangenomen dat het publiek dat cd’s koopt heterogener van samenstelling is dan het concertpubliek. Een aanmerkelijke overlap tussen de twee publieken lijkt overigens voor de hand te liggen.
41. De opkomst van de nieuwe luistervarianten kan een verklaring zijn waarom in de meeste ontwerpen voor nieuwe concertgebouwen in de loop van de twintigste eeuw geen toename van de omvang is te bespeuren.
 42. Herbert Muschamp. ‘Schoenendoos voor de muiltjes van Assepoester. Frank Gehry ontwerpt de Walt Disney

- Concert Hall in Los Angeles'. Oorspronkelijk verschenen in de *New York Times*. Overgenomen in: *de Volkskrant* van 8 januari 1993.
43. Vgl. De Jager, a.w., p. 181. Het essay waarnaar wordt verwezen (en waarnaar ook De Swaan verwijst in 1985) heeft als titel 'The democratization of culture' en verscheen in Karl Mannheim. *Essays on the sociology of culture*, edited by Ernest Manheim in cooperation with Paul Kecskemet. Londen: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1956.
44. De Jager, a.w., p. 103.
45. De Jager, a.w., p. 199.
46. De Jager, p. 210.
47. A. de Swaan 'Kwaliteit is klasse: De sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil' (1985). In: A. de Swaan, a.w., p. 62.
48. Warnia Oosterbaan Martinius. *Schoonheid, welzijn, kwaliteit: kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag: Gary Schwartz/SDU, 1990, p. 144.
49. Een voorbeeld van toegenomen lekeninvloed: de aanstelling van dirigenten (die vaak een contract met een platenmaatschappij hebben) is niet alleen een zaak gebleven van de musici en het professionele regime, maar wordt ook een *issue* voor de besturen van orkesten die rekening moeten houden met het voortbestaan van het orkest in economische zin. In de besturen komt het belang van de consumenten-leek het sterkst naar voren. Daar is ook oog voor het fenomeen geluidsdrager als trait-d'union met de consumentenmarkt.
50. Vgl. zijn standaardwerk: Norbert Elias. *Ueber den Prozess der Zivilisation*. Bern und München: Francke Verlag, 1969. Twee delen.
51. Cas Wouters. *Van minnen en sterven: informalisering van omgangsvormen rond sex en dood*. Amsterdam: Bert Bakker, 1990, p. 32.
52. Wouters, a.w., p. 39.
53. Wouters, a.w., p. 76.
54. Zie noot 4.
55. Vgl. N. Elias, a.w., deel II, pp. 342-351.
56. Het zou een verklaring kunnen zijn voor de omstandigheid dat de hedendaagse muziek naar de marges van het muziekbestel is verbannen. Daar vormen componisten, studenten en een kleine groep van 'protoprofessioneel' publiek een eigen disciplinair kader. Zij opereren binnen een relatief overzichtelijk en weinig anoniem (maar eveneens weinig toegankelijk voor buitenstaanders) netwerk van *face-to-face*-contacten en zijn daarmee te vergelijken met de zeventiende-eeuwse collegianten.
57. Voor de 'verhuiselijking' van het cultuuraanbod en de veranderingen in het culturele consumptiepatroon ten gevolge van de media-industrie zie vooral W. Knulst, a.w., 1989.
58. Op basis van gegevens van het Nederlands Omroep Bedrijf maakte Casper Vogel, directeur van het Noordhollands Philharmonisch Orkest, een overzicht van de meest gespeelde componisten bij de Nederlandse orkesten gedurende het seizoen 1990-91. De genoemde componisten zijn uit dit overzicht overgenomen. Overigens heeft de socioloog Benjo Maso becijferd dat ook de grote Europese operahuizen in hun repertoire verder verrijzen. Was de gemiddelde opera aan het begin van deze eeuw gemiddeld veertig jaar eerder gecomponeerd, aan het eind van deze eeuw is dat gemiddelde opgelopen tot honderdvijftig jaar. (Voordracht in Amsterdam op 2 oktober 1992.)
59. De gegevens van de 'klassieke top-40' van december 1992 zijn als uitgangspunt genomen bij het vaststellen van de populairste componisten op de klassieke cd. Alleen cd's die in hun geheel aan één componist zijn gewijd zijn bij de becijfering betrokken, en dan nog alleen als het gaat om werken die op dit moment in *concertzalen* worden gespeeld (dus geen kamermuziek). De laatste beperking geldt de frequentie: genoemde componisten zijn meer dan één keer vertegenwoordigd. Resultaat: Händel, Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven. Enige vertekening kan voortvloeien uit de omstandigheid dat barokcomponisten eind 1992 in de vakhandel werden geplugd. Helaas zijn reële verkoopcijfers niet beschikbaar. Er bestaat ook nog een 'componistentop' bij muziekjournalisten. In het vakblad *Luister*, dat zich richt op (nieuw verschenen) cd's, is een voorkeurslijst opgenomen. Daarop heb ik twee beperkingen aangebracht: het moet gaan om orkestwerken, en de desbetreffende componisten moeten minstens met vijf werken zijn vertegenwoordigd. Resultaat: Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Tsjajkovski, Mahler, Strawinski en Sjostakovitsj. Vgl. *Luister*, onafhankelijk maandblad voor muziek, cd-besprekingen en techniek, januari 1993.

Bibliografische gegevens

Smithhuijsen, C. (1993) 'Democratie concertante: cultuuroverdracht en concertbezoek heroverwogen'. In: *Boekmancahier*, jrg. 5, nr. 15, 45-60.