



Illustratie bij 'Conseil pour mon frère'. Badische Landesbibliothek

Leidschrift

Een ander geluid
Geschiedschrijving door de lens van de muziek

Jaargang 37, nummer 3, november 2022

Colofon

Kernredactie:

Koen Klein
Sjors Stuurman
Jan Douwe Wethoeve
Pim Pluk Voerman
Rajae el Morabet Belhaj

Redactie:

Dr. Carolien Stolte
Stijn Berger
Gerike Buskes
Wander van den Bos
Ina-Maria Duynhouwer
Koen Klein
Caroline Kreeft
Yael Langendijk
Rajae el Morabet Belhaj
Quin Nugteren
Lot Schuyer
Sjors Stuurman
Sem Tuitert
Tim Verleg
Pim Pluk Voerman
Jan Douwe Westhoeve

Lay-out en kaftontwerp:

Stijn Berger
Sjors Stuurman
Tim Verleg

Secretariaat:

Doelensteeg 16
2311 VL Leiden
071-5277205
redactie@leidschrift.nl
www.leidschrift.nl

Zet- en drukwerk:

Ridderprint B.V. Ridderkerk

Comité van Aanbeveling:

Prof. dr. C.A.P. Antunes
Dr. J. Augusteijn
Dr. M.J. Janse
Prof. dr. H.J. Paul
Prof. dr. J.S. Pollmann
Prof. dr. H. te Velde

Illustraties:

De redactie heeft getracht zoveel mogelijk bestaande auteursrechten op illustratiemateriaal te respecteren. Eventuele rechthebbenden kunnen zich wenden tot de redactie.

© 2022 Stichting Leidschrift, Leiden

Niets uit deze uitgave mag worden gereproduceerd en/of vermenigvuldigd zonder schriftelijke toestemming van de redactie.

ISSN 0923-9146. Jaargang 37, nummer 3, november 2022

Leidschrift verschijnt drie maal per jaar. Nummers zijn verkrijgbaar in fysieke en digitale vorm via www.leidschrift.nl. Prijzen vindt u elders in dit nummer. Een jaarabonnement (2022) kost €21,- (studenten €18,-). Het abonnement kan elk gewenst moment ingaan en wordt automatisch verlengd. Opzeggingen dienen drie maanden voor het verschijnen van een nieuw nummer schriftelijk te worden ingediend.

Inhoud

Redactioneel	5
Jeroen van Gessel Inleiding	7
Carlos Roos The American Groove of the 1950s: Remixing the Archive as a Wall of Sound	15
Annelies Andries De Romances van Hortense de Beauharnais: Muziek, melancholie en nostalgie in tijden van oorlog en verbanning	33
Jeroen van Gessel De diepgang van ‘Damespraatjes’: over de sociale en culturele inbedding van muziek in de negentiende eeuw	55
Wouter Turkenburg De lange weg naar een nieuwe jazz-historiografie	81
Jed Wentz Schoenberg’s <i>Pierrot lunaire</i> (1912) as Romantic Melodrama. A Proposed Methodology	95
Robin IJntema Het hek van de dam. Het Utrechts Studenten Koor en Orkest in de jaren zestig	113
Personalia	131
Mededelingen	133



RIDDERPRINT

Dé specialist in het drukken van proefschriften

Ook voor al uw:

- Wetenschappelijke boeken
- Genealogische boeken
- Almanakken
- Jaarverslagen
- Jaarboeken
- Romans
- Poëzieboeken

Pottenbakkerstraat 15-17
2984 AX Ridderkerk

T 0180 463962
F 0180 415471

E info@ridderprint.nl
I www.ridderprint.nl

Beste lezer,

Deze laatste editie van 2022 slaat een ietwat andere weg in dan de voorgaande nummers. Naast het waarom van historische gebeurtenissen ligt in dit nummer namelijk ook de nadruk op de ervaring. En die ervaring is die van de muziek. Muziek maakt verschil in de geschiedenis! Tegelijkertijd is de dimensie van geluid er ook één die vaak over het hoofd gezien wordt. In verschillende artikelen zijn dan ook verwijzingen opgenomen naar de muziek die behandeld wordt, zodat de tekst aangevuld wordt met het geluid zelf.

Naast die ervaring komen ook de rol van gender en sociale afkomst terug in dit nummer. De invloed van Hortensia in Frankrijk, de feuilletons van eind 19^{de} eeuw en de ontwikkelingen in het studentenleven van na de Tweede Wereldoorlog getuigen hiervan. Op een abstracter niveau behandelt dit nummer ook de veranderingen in de muziekgeschiedenis en muziekpraktijk zelf. Er liggen binnen dit onderzoeksveld, zo blijkt, nog genoeg opgaven. Dit nummer hoopt een aanzet te zijn voor dit verdere onderzoek.

De redactie wenst u veel leesplezier!

Introductie: accenten verleggen, nieuwe benaderingen in de muziekgeschiedenis

Jeroen van Gessel

In het huidige tijdsgewricht lijkt aandacht voor muziek een welkome adempauze te bieden. Eindelijk even loskomen van omstreden maatregelen rond stikstofbeleid of pandemie en de bittere protesten die ze steeds weer uitlokken. Hier zijn tenminste geen mensen die dreigend roepen om ‘tribunalen’, omdat ze ervan overtuigd zijn dat een (politieke) elite het volk bedot.¹ Of toch wel? Laten we even de overstap maken naar een bijdrage op een Nederlands internetforum voor klassieke muziek van muziekjournalist Bas van Putten over de publicatie van de verzamelde muziekkritieken van componist Matthijs Vermeulen (1888–1967).² Wie hoopt meer te weten te komen over de esthetica van Vermeulen zal teleurgesteld worden: Van Putten heeft de publicatie vooral als aanleiding genomen om harde noten te kraken over de contemporaine muziekkritiek, die volgens hem in wezen niet meer bestaat. Besprekingen zijn oppervlakkig, oordelen lukraak, en alles wordt opgeschreven zonder een spoor van feitelijke kennis, passend bij een muziekleven waaruit iedere zin voor avontuur is verbannen. En dan stelt Van Putten zelf de vraag: als dit werkelijk zo is, waarom jubelde de Nederlandse muzikpers dan over de uitvoering van *Mantra* (1970) van Karlheinz Stockhausen (1928–2007), een van de leidende personen in de naoorlogse avant-garde, toen de gebroeders Lucas en Arthur Jussen dit stuk op 24 juni 2017 in het Concertgebouw uitvoerden? Het antwoord is verbluffend eenvoudig: ‘Na twintig jaar proberen steek ik er mijn hand voor in het vuur: dat stuk is niet te harden. Stiekem heeft iedereen zich net als ik kapot verveeld, de fenomenale broers Jussen inbegrepen. Maar dat is tegen de codes. Het voelt comfortabeler het eens te zijn. [...] De consensus tekent de verstarring van het

¹ G. Valk, ‘Coronadebat. Angst, woede, verwarring en ontluistering’, *NRC Handelsblad*, 20 november 2021.

² B. Van Putten, ‘Over muziekkritiek’.

<https://www.opusklassiek.nl/actueel/bvpmuziekkritiek.html>, geraadpleegd 31 juli 2022.

oordeel.’ Op hetzelfde forum was al in 2017 een reactie op dit concert geplaatst, waarop ook Van Puttens bijdrage op facebook werd geciteerd: ‘Jussen-broers subliem met Mantra in het Holland Festival. Maar steeds sterker het besef dat in Stockhausen ontluisterend weinig echte muziek heeft gezeten. Wat heeft die gabber eigenlijk een ondraaglijke bak gecanoniseerde musicologenshit nagelaten.’³

Van Putten is niet de enige die er zo over denkt. Dit voorjaar verscheen een boek van de Amerikaanse dirigent John Mauceri waarin afgerekend wordt met alles wat er in de muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw is misgegaan. Vooral het voortdurend promoten en kunstmatig in de lucht houden van avant-garde muziek is een van de centrale verwijten. Het is, schrijft hij, hoog tijd om te vragen ‘why so much contemporary music played by our greatest musical institutions – and supported overwhelmingly by critics – is music that the vast majority of people do not want to hear – and have never wanted to hear.’⁴

Sterke koffie, zeker, maar is het de eerste keer dat artiesten of wetenschappers elkaar in de haren vliegen en in hun taalgebruik de grenzen der wellevendheid een beetje uit het oog hebben verloren? Het punt is echter dat gesuggereerd wordt dat krachten achter de schermen de macht hebben overgenomen en er steeds weer in slagen de ‘gewone concertbezoeker’ muziek op te dringen waar die geen behoefte aan heeft. In plaats van een open en eerlijke discussie over welke muziek verdient te worden gespeeld en gehoord, is alles al gefikst door een ‘elite’ die als een soort geheim sanhedrin de dienst uitmaakt. Opeens lijkt zelfs de ogenschijnlijk zo bedaarde muziekgeschiedenis in het vaarwater van meer verhitte maatschappelijke discussies geraakt, met als neveneffect dat verwante, niet noodzakelijkerwijze academische retoriek ook overgenomen is.

Dat gebeurt echter wel vaker, en daarbij hoeft het niet eens te gaan om eigentijdse muziek. Een van de grote muziekhistorische twistpunten van de laatste decennia is hoe de vocale muziek van Bach moet worden uitgevoerd:

³ S. Riedstra, ‘Lucas & Arthur Jussen in *Mantra*’.

https://www.opusklassiek.nl/actueel/jussen_mantra.htm, geraadpleegd 31 juli 2022.

⁴ J. Mauceri, *The war on music. Reclaiming the twentieth century* (New Haven 2022), 9.

gebruikte Bach een koor (met kleine bezetting van drie tot vijf stemmen per partij) of werd alles in principe solistisch uitgevoerd, met af en toe enige versterking van extra zangers – de zogeheten ‘ripienisten’? Meningsverschillen over uitvoeringspraktijk zijn er altijd al geweest, maar zoals Mark Peters terecht stelt in zijn overzicht van recent Bach-onderzoek: ‘[t]he vitriolic nature of the debate has at times reached surprising levels.’ Wat dat concreet betekent, legt hij vervolgens keurig uit: ‘the fight over the nature of Bach’s chorus has unfortunately at times been characterized by fierce jibes, mocking replies, and ad hominem attacks by scholars and performers on both sides of the issue.’⁵ Ook de internationaal vermaarde Nederlandse musicus en Bach-expert Ton Koopman heeft zich in het strijdgewoel geworpen, en wel aan de zijde van de verdedigers van de ‘koor’-these. Zijn argumenten heeft hij omstandig uiteengezet in zijn later gepubliceerde, op 9 december 2016 in Leiden gegeven, Huizinga-lezing.⁶ Maar ook Koopman kon het niet laten zijn argumenten aan te vullen met een paar stoten onder de gordel: in een vier dagen tevoren gegeven radio-interview stelde hij dat de voorvechters van de enkelvoudige bezetting in tegen beter weten in aan hun standpunten vasthielden. Hun motief? Bezuinigingen! Het is nu eenmaal goedkoper om deze muziek uit te voeren als je geen professioneel koor nodig hebt.⁷ De gelijkenis met Van Putten is treffend: ook hier de suggestie dat met ondeugdelijke argumenten aan bepaalde keuzes vastgehouden, ook al weet men maar al te goed dat er niets van klopt.

Toch is het niet verrassend dat de discussie zo uit de hand liep, en om dat te begrijpen loont het een blik te werpen op de bijdrage van Robin IJntema over het wel en wee van het Utrechts Studenten Koor en Orkest in de jaren zestig. Het USKO speelde – en speelt – uitsluitend klassieke muziek, en wilde daaraan niet tornen, maar hoe dat te doen als het verloop van leden groot is –

⁵ M. Peters, ‘Vocal music’, in: R. Leaver ed., *The Routledge research companion to Johann Sebastian Bach* (New York 2017), 267–294: 283–284.

⁶ T. Koopman, *Bach en zijn zangers* (Amsterdam 2017).

⁷ ‘Ton Koopman houdt Huizinga-lezing: Bach en zijn zangers’. <https://www.nporadio4.nl/fragmenten/audio/252854-ton-koopman-houdt-huizinga-lezing-bach-en-zijn-zangers>, geraadpleegd 31 juli 2022.

zoals bij iedere studentenvereniging – en onvermijdelijk nieuwe leden komen die de maatschappelijke veranderingen van de jaren zestig niet bij het betreden van de verenigingszaal willen afleggen? Zoals IJntema uitlegt, wilde het USKO onder geen beding een gewone gezelligheidsvereniging worden en worstelde ermee dat nieuwe leden steeds lossere opvattingen hadden over wat passende activiteiten rond het eigenlijke musiceren waren. Kort samengevat: ze wilden graag dansen en dan wel op popmuziek. Klassieke muziek was daarmee ook binnen het USKO niet langer iets dat het eigen sociale leven domineerde. Dat komt heel concreet tot uiting in de geringe animo om tijdens kampen gezamenlijk ‘koraaltjes’ van Bach te zingen: dat was niet langer een gezellige vrijetijdsbesteding, maar iets voor de serieuze repetitie.

Precies dat besef liet het conflict over de bezetting van Bachs vocale muziek zo hoog oplopen: als koormuziek is zij – zowel de grote stukken als de ‘koraaltjes’ – iets wat men gezamenlijk kan uitvoeren, wat men zich letterlijk gezamenlijk eigen maakt, en daarmee zowel een muzikale als een sociale activiteit. Vandaar ook dat de voorvechters van de enkelvoudige bezetting nooit moe zijn geworden te benadrukken dat zij niemand wilden verbieden deze muziek toch met koor uit te voeren.⁸ Veel geholpen heeft dat niet: Peter Sellars zag zijn eigen ‘ritualisering’ van Bachs passies expliciet als het heroveren van deze muziek op de specialisten – men zou bijna zeggen: elite – die ze van gewone uitvoerenden zouden hebben afgepakt.⁹

IJntema’s bijdrage laat dus zien dat achter een conflict bij een Nederlands studentenorkest een veel grotere kwestie schuilgaat en dat geldt voor alle artikelen in dit nummer. Ooit begonnen als een discipline die zich vooral richtten op filologie (het verzorgen van wetenschappelijk-kritische muziekedities) en analyse (het beschrijven van compositorische stijlontwikkelingen) richtte, gooit de muziekwetenschap inmiddels haar netten veel wijder uit en als gevolg van de daarmee gepaard gaande verlegging van accenten belandt zij – zowel qua inhoud als qua stijl – veel vaker in de buurt van debatten die de gemiddelde krantenlezer niet onbekend zijn. Een van de meest in het oog springende nieuwe ontwikkelingen in historisch onderzoek

⁸ Peters, ‘Vocal music’, 284.

⁹ D. Melamed, *Hearing Bach’s passions. Updated edition* (Oxford 2016), xii.

naar muziek – ook dat komt in IJntema's bijdrage heel duidelijk naar voren – is dat dit zich steeds vaker op de sociale functie van muziek concentreert: welke rol vervulde zij, waarvoor werd zij gebruikt, wat verwachtte men van haar? Dit is ook het centrale thema in de bijdrage van Jeroen van Gessel over het krantenfeuilleton 'Damespraatjes' in de *Java-Bode*, waarmee schrijfster Thérèse Hoven de Nederlandse bevolking in toenmalig Nederlands-Indië wilde bijpraten over de belangrijkste sociale en culturele gebeurtenissen in het vaderland, en vooral in de Haagse residentie. Juist omdat Hoven geen muziekfeuilleton schreef – dat had de *Java-Bode* óók – maar het sociale leven van haar ik-persoon 'Fanny' als uitgangspunt nam, wordt duidelijk welke rol muziek in het leven van een jongedame uit de betere standen vervulde.

Een heel andere invulling aan dit thema geeft de bijdrage van Annelies Andries over de 'romances' van Hortense de Beauharnais (1783–1837), stiefdochter van Napoléon Bonaparte en tevens zijn schoonzus door haar huwelijk met diens jongere broer Lodewijk Napoleon, koning van Holland tussen 1806 en 1810. Zij streefde verschillende doelen na met haar 'romances', strofische liederen met meestal relatief eenvoudige pianobegeleiding. Ze dienden als muzikale articulatie van enerzijds haar artistieke ontwikkeling en anderzijds haar zorgzame en deugdzame levenswijze, fungeerden als steun voor een evenwichtige omgang met gevoelens, en leverden ook nog een bijdrage aan het ondersteunen van nationale politieke belangen. Het fascinerende aan deze bijdrage is dat zij noodzakelijkerwijs bronnen moet gebruiken waarvan de betrouwbaarheid niet boven iedere twijfel is verheven, zoals Hortenses mémoires, die de buitenwereld van haar goede karakter moesten overtuigen. De aandacht voor de juiste wijze van uitvoeren en de passende context daarvoor maakt deze bijdrage een interessante toevoeging aan recent onderzoek naar de muzikale betekenis van de salon in de negentiende eeuw en meer specifieke benaderingen van de waarde van juist dit soort kleinere genres in de persoonlijke beleving van muziek.¹⁰

¹⁰. Zie onder meer A. Bunzel en N. Loges eds., *Musical salon culture in the long nineteenth century* (Rochester 2019); J. Ronyak, *Intimacy, performance and the Lied in the early nineteenth century* (Bloomington 2018).

Het door Andries aangestipte belang van de uitvoering van muziek is het centrale thema in de bijdrage van Jed Wentz, die daarmee een bijdrage levert aan een vakgebied binnen de muzikwetenschap dat inmiddels op een lange traditie terug kan zien: in 1915 publiceerde Arnold Dolmetsch (1858–1940) zijn verzamelde inzichten over het uitvoeren van muziek uit de zeventiende en achttiende eeuw, waarin hij zijn eigen ervaringen als musicus en instrumentenmaker had verwerkt, en gaf daarmee de aanzet voor het reconstrueren van de uitvoeringspraktijk van wat inmiddels ‘oude muziek’ is gaan heten.¹¹ Wentz’ bijdrage is ook weer een duidelijk getuigenis van de accentverleggingen binnen het muziekhistorisch onderzoek, en wel om twee redenen. Ten eerste is het onderwerp van zijn bijdrage niet een stuk ‘oude muziek’, maar Schönbergs *Pierrot Lunaire* uit 1912, waaruit blijkt dat er bij het bestuderen van historische uitvoeringspraktijk niet langer onderscheid wordt gemaakt tussen de uitvoering van ‘oude muziek’, waarvan dan verondersteld wordt dat deze praktijk verloren is gegaan, en die van het min of meer reguliere concertrepertoire, waarvan lange tijd werd verondersteld dat zij juist min of meer onveranderd zou zijn doorgegeven. Ten tweede is het doel van zijn onderzoek niet het reconstrueren van het soort ‘juiste’ uitvoering waarover Bach-onderzoekers elkaar zo regelmatig in de haren vliegen, maar juist het fundamenteel nieuw concipiëren van mogelijke perspectieven voor uitvoering, door te kijken naar de historische continuïteiten van verwante genres als het melodrama. Hoewel de bijdrage daarmee mijlenver is verwijderd van de doelstellingen van Dolmetsch, deelt Wentz een belangrijk aspect met deze pionier: ook hier zal het gaan om onderzoek dat onlosmakelijk met praktische uitvoering verbonden zal zijn.

Alle tot dusver besproken bijdragen laten ieder op hun manier zien, hoezeer muziekhistorisch onderzoek in de afgelopen jaren is ontwikkeld en inmiddels zoveel meer is dan een discipline die bijna uitsluitend aandacht voor (grote) componisten en hun werken heeft. Evenwel is het soms niet genoeg om de wisseling van perspectief praktisch gestalte te geven; in plaats daarvan moeten dan de uitgangspunten van het bestuderen van de muziekgeschiedenis

¹¹ A. Dolmetsch, *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries* (Londen 1915).

nieuw gedefinieerd worden. Daarmee zijn we terug bij de muziekgeschiedenis van de twintigste eeuw en bij de fundamentele vraag, wat nu eigenlijk de feiten zijn waarop zij zich moet stutten, of in de woorden van de fameuze musicoloog Carl Dahlhaus: ‘Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?’¹²

Het min of meer impliciete antwoord daarop is dat historische betekenis verbonden is met de sporen die een werk of stijl nalaat: met andere woorden, wat zonder navolging blijft is hooguit een (interessant) incident, maar het is de invloed op anderen die bepaalt of iets van ‘historische’ proporties is. Bij muziek van de twintigste eeuw is die vraag in toenemende mate moeilijk te beantwoorden en dat wordt op bijzonder humoristische wijze duidelijk in het lied ‘(Gimme Some of That) Ol Atonal Music’ uit 2019 van Merle Hazard.¹³ Wat het zo leuk maakt zijn niet alleen de hilarische one-liners (‘emotion is for simpel folk, art should be arcane’), de atonale banjo-solo (uit een stuk van Anton Webern) of de korte stilte na het noemen van Cage, maar het sentiment van een liefdevolle herinnering aan vervlogen tijden, een soort ‘weet-je-nog-wel-oudje?’ Hier geen woedende aanklacht à la Van Putten of Mauceri, maar een soort nostalgisch terugblik op iets dat onherroepelijk verdwenen is – en daarmee natuurlijk ook zijn historische betekenis heeft ingeboet, om niet te zeggen verloren. Want als Hazards verzuchting ‘nobody plays atonally at their home or on the stage’ klopt, wat is dan nog de historische relevantie van atonale muziek?

Precies deze problematiek wordt ook besproken in de bijdrage van Wouter Turkenburg. De geschiedschrijving van de jazz, stelt hij, is in principe vastgelopen in een soort stijlgeschiedenis die ergens eindigt in de late jaren zeventig en sindsdien niet meer goed weet hoe het verder moet. Turkenburg weegt de voor- en nadelen van etiketten als ‘institutionele periode’ (na 1977) en ‘digitale periode’ (na 2007) tegen elkaar af, om vervolgens te pleiten voor een fundamentele herijking van de jazzhistoriografie, die de vorm zou kunnen krijgen van een systematische analyse van de geschiedenis van de jazz aan de hand van structurele principes als sociale interactie en culturele interactie. Net

¹² C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (Keulen 1977), 57–73.

¹³ ‘(Gimme Some of That) Ol’ Atonal Music - Merle Hazard feat. Alison Brown’. <https://www.youtube.com/watch?v=gzodB0Sp6ZI>, geraadpleegd 31 juli 2022.

als bij het onderzoek van Wentz moet een deel van de vernieuwing echter ook komen van een continue samenwerking tussen wetenschap en praktijk, wat in Nederland concreet neerkomt op voortdurende uitwisseling tussen WO en HBO.

De notie van een ‘digitale periode’ in de jazzgeschiedenis voert naar een ander wezenlijk aspect van twintigste-eeuwse muziekgeschiedenis: de betekenis en impact van opnametechniek. Onderzoek naar dit thema heeft inmiddels zo’n hoge vlucht genomen dat er inmiddels ook speciale handboeken voor zijn, die de specifieke kennisgebieden en de bijbehorende (media-) theoretische onderbouwing behandelen.¹⁴ Een fascinerend voorbeeld van de concrete uitwerking hiervan biedt de bijdrage van Carlos Roos-Muñoz, waarin de transformatie van een ‘jazz sonority’ naar een ‘rock sonority’ die plaatsvond in jaren vijftig opnieuw wordt benaderd vanuit het idee van een directe klankervaring, door de auteur ‘sonification’ genoemd. Het idee is hier dat de luisteraar de mogelijkheid krijgt de resultaten van de fundamentele transformatie in muziekproductietechnieken zintuigelijk waar te nemen, in plaats van slechts daarover te lezen – en dus tot op zekere hoogte in het ongewisse te blijven. Door populaire songs uit de jaren vijftig opname-technisch te analyseren met een focus op relevante muzikale parameters als ‘groove’ kan de luisteraar horen hoe in de nummers uit de vroege jaren vijftig een ‘pulse-beat’ en die van eind jaren vijftig een ‘back-beat’ groove hebben.

En dat is eigenlijk ook een mooie samenvatting van dit nummer als geheel, want als al deze artikelen iets duidelijk kunnen maken, dan wel dat in de muziekgeschiedschrijving van de afgelopen decennia de accenten inmiddels compleet verlegd zijn.

¹⁴ N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, J. Rink eds., *The Cambridge companion to recorded music* (Cambridge 2009).

The American Groove of the 1950s: Remixing the Archive as a Wall of Sound

Carlos Roos

Introduction¹

This article focuses on the aesthetic transformation of American popular music in the 1950s. The stylistic shift that happened during this decade in the United States, from jazz to rock, has been abundantly documented and identified as the beginning of the rock era.² Instead of ‘telling’ the reader about the musical implications of this transition, the present contribution intends to ‘show’ them through sonification, as to supply an unmediated sensory impression of the kind of transition we are talking about. I maintain that such a shift can be made audible through the application of studio techniques to relevant audio sources available in digital archives in the public domain. The present contribution, then, relies on a comparative method that combines archival research into phonograms issued during the 1950s in America with a creative treatment of them along the lines of practice-based, artistic research. Using a version of the audio production formula known as the Wall of Sound, this study aims to put in evidence the audible changes in the deep rhythm structure of American popular music that happened at the time. This way of dealing with the archival sound material emphasises the role of the reader as a discerning listener, which is, I think, the optimal way to deal with any sort of music – especially with the popular repertoire of the twentieth century and henceforward, of which phonorecords are usually available.

Rhythmic Groove

The distinction between the sounds of jazz and rock can be made on several grounds. Musicologists trained in formal musical analysis would likely rely on

¹ The audio materials required for this article were produced at Webster University Leiden Campus. I would like to thank the institution for supporting this research by granting full access to its sound mixing facilities.

² R. A. Peterson, ‘Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music’ in: S. Frith ed., *Popular Music: The Rock Era* (London; New York, NY 2004) 273-296.

comparisons on the level of harmonic complexity, for example. There are relevant insights to be found down this road, for there are, without a doubt, composition practices specific to each style that show, for instance, in the selection of chords that integrate the songs. Very generally speaking, rock harmonies tend to be simpler and more straightforward than jazz ones. Major and minor chords, the basic compositional units in the Western tradition since at least the 1600s, suffice to build most rock progressions. Progressions based on these chords alone are predictable, and the tension between their constituent notes is relatively low, which is why they are associated with easy listening in their cultural context. Even simpler, more archaic harmonies can be found in post-1950s rock styles, e.g., in punk, the progressions of which commonly rely on bare fifths. Jazz harmony, on the other hand, is characterised by a prominent use of seventh chords, as well as ninth, eleventh and thirteenth chords, all of which contribute a much stronger element of tension and perceived complexity. Although in general this is correct, I suggest that harmony is not fundamental enough a principle to distinguish the two styles. This holds true both in general, in terms of the overarching history of both jazz and rock, as well as in particular, as regards the repertoire that documents the transition to the rock era in 1950s America. Both jazz and rock are quite diverse, so painting all their genres with the same brush would be unwarranted. It is a fact that certain forms of rock music display purposely complex harmonies, such as progressive rock, while some forms of jazz consciously simplify the chordal load in search of non-tonal alternatives, such as modal jazz.³ Regarding the repertoire of American popular music from the 1950s, we should bear in mind that the jazz aesthetics referred to in this article manifests itself in songs that classify as traditional pop, the line of work of crooners such as Nat King Cole or Perry Como. The songs that catapulted these artists to stardom are also characterised by an element of easy listening consistent with their being musical commodities conceived to achieve mass appeal among mainstream listeners. They were not meant to be experimental in any obvious way nor to push the boundaries of musical aesthetics. This is a different attitude from the will to innovation that characterised the less commercial, more adventurous forms of jazz available at the time, or the experimental scenes that developed in the decades that followed. In this sense, the harmonic material of, shall we say, crooner jazz and related forms of

³ J. Covach, 'Echolyn and American Progressive Rock', *Contemporary Music Review* 18(4) (2000) 13–61. <https://doi.org/10.1080/07494460000640031>.

A. Kahn, *Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece* (New York, NY 2000).

traditional pop, is not that far apart from the standard chord progressions found in rock n' roll hits.

My position is that a rhythm-based analysis is better suited to the task at hand. In this regard, I subscribe to Richard Middleton's view about the key role of the groove in the definition of musical styles. The English musicologist, whose work on popular music has been instrumental for the advancement of pop and rock studies, defines rhythmic grooves as 'configurations of note placing, articulation and accent'. Such configurations obtain along the time axis in any popular song, and thus determine, for starters, the behaviour of 'the various components of the percussion kit'.⁴ It is important to understand, however, that groove is not identical with drumming pattern. In the same article, Middleton explains that the groove pervades the whole musical texture of songs as to influence the interaction among practically all their constitutive elements. This is especially true of the bassline, which is a standard part of the rhythm section, but also of the instruments that supply the chord progressions, such as guitars and keyboards. The lead vocals, or whatever other form of melodic line (including solos), are also answerable to this fundamental rhythm makeup. As a matter of fact, the presence of drums is not a necessary condition for the groove to manifest itself. By way of an example, consider any tune in the singer-songwriter tradition with the minimal accompaniment of an acoustic guitar. The absence of a percussion kit does not mean that the song is without a groove. That is because the specific configuration of 'note placing, articulation and (very importantly) accent' in the guitar strumming is more than enough to differentiate the song as an exemplar of, say, rockabilly or punk – or in a jazz-oriented setting, of swing or gypsy jazz. Furthermore, think of any song a cappella performed by a single vocalist and nothing else (Janis Joplin's *Mercedes Benz* is a case in point): even tunes with such extreme textural simplicity carry in their core their own specific groove, i.e., the recurrent rhythmic signature beyond beat and meter that allows listeners to tell them apart in terms of musical style. Identifying popular genres, as Middleton suggests, is largely a matter of rhythm recognition, which relies on the listeners' familiarity with grooves available in their own spaces of socio-musical interaction.⁵

⁴ R. Middleton, 'Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap', *Popular Music* 12.2 (1993) 177-190: 180.

⁵ Middleton, 'Popular Music Analysis and Musicology', 180-181.

The key to the rhythmic groove, as it is meant for the ends of this article, lies in the patterned distribution of musical sound (and silence) in time as regards their predetermined successive order (what follows what), length (long or short), and dynamics (stronger or weaker attack) relative to one another. These parameters can, of course, afford individuation on several levels. Many songs display peculiar grooves that make them memorable and easily recognisable to their audiences. Likewise, some artists may contribute signature grooves to the musical vocabulary of their time through their body of work, as to become part of their own musical identity and a reference for future generations of composers and performers (Bo Diddley comes to mind). Finally, the genres and styles under which songs and oeuvres are subsumed have their unique grooves as well, as suggested earlier. My contention is that jazz and rock, the musical aesthetics here under consideration, draw their identities from their distinctive grooves, understood as the deep rhythm structures that are common to the songs, repertoires and genres that instantiate them.

***Billboard* Music Popularity Charts**

The selection of songs here under consideration is based on the chart of best-selling singles published by the *Billboard* magazine in 1950, 1955 and 1957. This listing was introduced in the summer of 1940 and went under different names until its conclusion in 1958.⁶ In 1950 it was identified as ‘Best-Selling Pop Singles’, in 1955 and 1957 as ‘Best Sellers in Stores’. Its content, however, remained basically the same. The chart ranked music records (only singles, not albums) based on their weekly sales as per a nationwide survey conducted periodically among the largest retailers in all relevant market areas in the US. It included the following data: title, artist, flip side title, label, catalogue number, performance rights organisation, ranking on current week, ranking on previous week, and number of weeks on chart. It had a continued run until October 1958, when it was absorbed by the ‘Hot 100’. Many specialised charts were published by *Billboard* in parallel with the best sellers, of which

⁶ N. Anand, ‘Charting the Music Business: *Billboard* Magazine and the Development of the Commercial Music Field’ in: J. Lampel, J. Shamsie, and T. K. Lant eds., *The Business of Culture: Strategic Perspectives on Entertainment and Media* (Hove, East Sussex 2008) 139-154: 144-145. F. Hoffman, ‘*Billboard* (Magazine)’ in: F. Hoffmann ed., *Encyclopedia of Recorded Sound* (New York, NY 2005) 212-213: 212.

'Most Played in Juke Boxes' and 'Most Played by Jockeys' had the greatest relevance. Other listings focused on specific niche markets defined by musical genre, such as R&B or country, or by alternative distribution media, such as sheet music and film. All of them were also based on surveys conducted by *Billboard* nationwide. Then, there was the 'Honor Roll of Hits', the consolidated US top tunes chart based on sheet music and record sales, radio airplay, and juke box performance according to the relevant surveys described above.

Tables 1, 2, and 3 show the list of songs processed in accordance with the Wall of Sound formula for the present study. Some data has been removed and some added with respect to the original chart to facilitate the discussion in further sections. For all tables: 'Date' indicates when the song reached the leading position; 'Weeks at #1' refers only to the relevant year, within the confines of 52 weeks and with disregard to the weeks at number one outside these limits spent by the leading tunes towards the end of the previous or the current year.

Table 1: *Billboard's* Best-Selling Pop Singles (1950)

Date	Title	Artist	Weeks at #1
01/14/50	<i>I Can Dream, Can't I</i>	The Andrews Sisters	4
02/11/50	<i>Rag Mop</i>	The Ames Brothers	1
02/18/50	<i>Chattanooga Shoe Shine Boy</i>	Red Foley	4
03/18/50	<i>Music! Music! Music!</i>	Teresa Brewer	4
04/15/50	<i>If I Knew You Were Comin' I'd've Baked a Cake</i>	Eileen Barton	2
04/29/50	<i>The Third Man Theme</i>	Anton Karas	11
07/15/50	<i>Mona Lisa</i>	Nat King Cole	5
08/19/50	<i>Goodnight Irene</i>	Gordon Jenkins and The Weavers	13
11/18/50	<i>Harbor Lights</i>	Sammy Kaye	2
12/02/50	<i>The Thing</i>	Phil Harris	4
12/30/50	<i>The Tennessee Waltz</i>	Patti Page	2

Table 2: *Billboard's* Best Sellers in Stores (1955)

Date	Title	Artist	Weeks at #1
12/04/54	<i>Mr. Sandman</i>	The Chordettes	1
01/22/55	<i>Let Me Go, Lover!</i>	Joan Weber	2
02/05/55	<i>Hearts Of Stone</i>	The Fontane Sisters	1
02/12/55	<i>Sincerely</i>	The McGuire Sisters	6
03/26/55	<i>The Ballad of Dany Crockett</i>	Bill Hayes	5
04/30/55	<i>Cherry Pink And Apple Blossom White</i>	Pérez Prado	10
07/09/55	<i>Rock Around the Clock</i>	Bill Haley & His Comets	8
09/03/55	<i>The Yellow Rose of Texas</i>	Mitch Miller	5
10/08/55	<i>Love Is A Many Splendored Thing</i>	The Four Aces	1
10/15/55	<i>The Yellow Rose of Texas</i>	Mitch Miller	1
10/22/55	<i>Love Is A Many Splendored Thing</i>	The Four Aces	1
10/29/55	<i>Autumn Leaves</i>	Roger Williams	4
11/26/55	<i>Sixteen Tons</i>	Tennessee Ernie Ford	7

Table 3: *Billboard's* Best Sellers in Stores (1957)

Date	Title	Artist	Weeks at #1
12/08/56	<i>Singing The Blues</i>	Guy Mitchell	3
02/09/57	<i>Too Much</i>	Elvis Presley	3
03/02/57	<i>Young Love</i>	Tab Hunter	4
03/30/57	<i>Party Doll</i>	Buddy Knox	1
04/06/57	<i>Round And Round</i>	Perry Como	1
04/13/57	<i>All Shook Up</i>	Elvis Presley	8
06/03/57	<i>Love Letters in the Sand</i>	Pat Boone	5
07/08/57	<i>(Let Me Be Your) Teddy Bear</i>	Elvis Presley	7
08/26/57	<i>Tammy</i>	Debbie Reynolds	2

09/09/57	<i>Diana</i>	Paul Anka	1
09/16/57	<i>Tammy</i>	Debbie Reynolds	1
09/23/57	<i>That'll Be the Day</i>	The Crickets	1
09/30/57	<i>Honeycomb</i>	Jimmie Rodgers	2
10/14/57	<i>Wake Up Little Susie</i>	The Everly Brothers	1
10/21/57	<i>Jailhouse Rock</i>	Elvis Presley	6
12/02/57	<i>You Send Me</i>	Sam Cooke	2
12/16/57	<i>Jailhouse Rock</i>	Elvis Presley	1
12/23/57	<i>April Love</i>	Pat Boone	2
01/06/58	<i>At The Hop</i>	Danny & the Juniors	1

Choosing the number-one singles from 1950, 1955, and 1957 as the combined pivot of this research answers, at least in part, to the availability of the 'best sellers' chart only until autumn 1958. For present purposes, it is important to count on a representative sample of songs that offers an accurate impression of the American groove in the 1950s. To that end, it would have been ideal to include all the number ones of the decade in this study. However, doing justice to such abundance of data would require a sort of contribution that is beyond the limits of a single research article. The next best option would be to choose relevant time slices from the period under consideration and perform a comparative analysis of them. My original intention was to focus on the first, middle and last year of the decade. The comparison of these checkpoints would be sufficiently informative about the aesthetic shift at stake, because it would show the differences between key stages of the transition from the point of view of musical sound. The problem is that the listings of best sellers from 1959 do not exist. As mentioned, the chart run one year shy of the turn of the decade. In addition, the data set from 1958 is incomplete because the chart was taken out of circulation in autumn 1958. These circumstances make 1957 the latest workable year of the decade. Although the separation between the time slices is irregular, I think it is still valid. Observing how the groove of 1955 differs from that of 1957 is interesting in that it can tell us, for example, whether the advent of the rock era in 1955 represented a radical shift or a rather gradual one that continued to unfold in the following years.

Why choose the best-seller charts over the rest? There are some issues with the alternatives that make them, in my view, less than optimal for the

goals of the research. On the one hand, the ‘Most Played in Juke Boxes’ chart tends to inform about the musical preferences of young music consumers, often in specific ethnocultural contexts (e.g., Afro-American)⁷, which somehow narrows the segment of the audience on which it reports. That is because juke boxes were, for the most part, the entertainment centrepiece of milkshake bars, dinners, and other spaces of socio-musical interaction favoured by the American youth. More importantly, the popularity of juke boxes was in sharp decline by the end of the 1950s, to the point that the chart was discontinued in June of 1957. On the other hand, the ‘Most Played by Jockeys’ chart was highly relevant for music industry constituents, to be sure, but it stands in the shadow of controversial payola practices (payment for radio airplay) that characterised the US music business in the early to mid-twentieth century, and arguably beyond. These issues were directly concerned with the development of the rock era, since independent labels relied on it to combat the cultural establishment and the prevalent racism in the industry.⁸ Finally, the ‘Honor Roll of Hits’, being a tabulation of the data supporting the three main charts, is bound to carry into it the residues of these same issues. Having said that, notice that there is a tight correlation between the ‘best sellers’ and the ‘most played’, both in coin-operated machines and over the radio. Whatever biases at work, they were not strong enough to dissociate the charts from the pulse of the US mainstream market. The advantage of the best seller charts remains, though, for instead of representing the musical preferences of a market segment or the industry constituents, it is designed to inform about the observable consumer behaviour of the mainstream American audience.

Wall of Sound

The audio materials used in this research have been retrieved from the collection 78 RPMs and Cylinder Recordings, which is curated and managed by The Great 78 Project and stored for public access by the Internet Archive. The material integrity of the 78rpm shellac discs that comprise the collection can be easily compromised, which is a good reason to digitise their content. This task is performed by George Blood, L.P., a supplier of media preservation services. Their audio engineers use diverse equalisation settings

⁷ T. Cowen, *In Praise of Commercial Culture* (Cambridge, MA; London 1998) 164-165.

⁸ *Ibidem*, 166.

as well as styli of varied shapes and gauges to transfer the records. The digital collection includes therefore several versions of each phonogram with distinct sound qualities. All of them are available for download from the Internet Archive in a range of digital formats with varying degrees of fidelity. The selection of audio files dealt with in this study is based on the engineers' suggestions featured for each item's webpage. All songs were retrieved in stereo mp3-format. Using the catalogue numbers shown in tables 4 to 6, the exact version of the tunes that peaked as number-one singles in 1950, 1955, and 1957 were located, downloaded and combined using Adobe Audition 2021 to create three separate audio mixes. Each mix comprises the entire set of top hits for one of the checkpoint years. Using the multitrack facility of the audio editing software, the songs were layered to render a single aural impression of the dominant groove for each period, or in other words, to use a mathematical analogy, the 'resultant groove vector' that emerges from layering the tunes. This procedure, the purpose of which is to perceptualize the dominant deep rhythm structure for each time slice, was modelled after the recording technique known as the Wall of Sound.

Table 4: *Billboard's* Best-Selling Pop Singles – catalogue numbers (1950)

Date	Title	Cat. #
01/14/50	<i>I Can Dream, Can't I</i>	Decca (24705)
02/11/50	<i>Rag Mop</i>	Coral (60140)
02/18/50	<i>Chattanooga Shoe Shine Boy</i>	Decca (46205)
03/18/50	<i>Music! Music! Music!</i>	London (604)
04/15/50	<i>If I Knew You Were Comin' I'd've Baked a Cake</i>	Mercury (5392)
04/29/50	<i>The Third Man Theme</i>	Decca (24839)
07/15/50	<i>Mona Lisa</i>	Capitol (1010)
08/19/50	<i>Goodnight Irene</i>	Decca (27077)
11/18/50	<i>Harbor Lights</i>	Columbia (38963)
12/02/50	<i>The Thing</i>	Victor (20-3968)
12/30/50	<i>The Tennessee Waltz</i>	Mercury (5534)

Table 2: *Billboard's* Best Sellers in Stores – catalogue numbers (1955)

Date	Title	Cat. #
12/04/54	<i>Mr. Sandman</i>	Cadence (1247)
01/22/55	<i>Let Me Go, Lover!</i>	Columbia (40366)
02/05/55	<i>Hearts Of Stone</i>	Dot (15265)
02/12/55	<i>Sincerely</i>	Coral (61323)
03/26/55	<i>The Ballad of Dany Crockett</i>	Cadence (1256)
04/30/55	<i>Cherry Pink And Apple Blossom White</i>	Victor (20-5965)
07/09/55	<i>Rock Around the Clock</i>	Decca (29124)
09/03/55	<i>The Yellow Rose of Texas</i>	Columbia (40540)
10/08/55	<i>Love Is A Many Splendored Thing</i>	Decca (29625)
10/15/55	<i>The Yellow Rose of Texas</i>	Columbia (40540)
10/22/55	<i>Love Is A Many Splendored Thing</i>	Decca (29625)
10/29/55	<i>Autumn Leaves</i>	Kapp (K-116)
11/26/55	<i>Sixteen Tons</i>	Capitol (3262)

Table 3: *Billboard's* Best Sellers in Stores – catalogue numbers (1957)

Date	Title	Cat. #
12/08/56	<i>Singing The Blues</i>	Columbia (40769)
02/09/57	<i>Too Much</i>	Victor (20-6800)
03/02/57	<i>Young Love</i>	Dot (15533)
03/30/57	<i>Party Doll</i>	Roulette (4002)
04/06/57	<i>Round And Round</i>	Victor (20-6815)
04/13/57	<i>All Shook Up</i>	Victor (20-6870)
06/03/57	<i>Love Letters in the Sand</i>	Dot (15570)
07/08/57	<i>(Let Me Be Your) Teddy Bear</i>	Victor (20-7000)
08/26/57	<i>Tammy</i>	Coral (61851)
09/09/57	<i>Diana</i>	ABC-Paramount (9831)

09/16/57	<i>Tammy</i>	Coral (61851)
09/23/57	<i>That'll Be the Day</i>	Brunswick (55009)
09/30/57	<i>Honeycomb</i>	Roulette (4015)
10/14/57	<i>Wake Up Little Susie</i>	Cadence (1337)
10/21/57	<i>Jailhouse Rock</i>	Victor (7035)
12/02/57	<i>You Send Me</i>	Keen (34013)
12/16/57	<i>Jailhouse Rock</i>	Victor (7035)
12/23/57	<i>April Love</i>	Dot (15660)
01/06/58	<i>At The Hop</i>	ABC-Paramount (9871)

The Wall of Sound is an audio recording formula aimed at creating a thick, orchestral texture for pop recordings. It was developed at Gold Star studios in Los Angeles by American producer Phil Spector in the 1960s. He relied on it to produce hits in diverse genres, from the vocal pop of The Ronettes to the surf rock of the Beach Boys, and much more. The achievement of the characteristically powerful sound of the Wall answers to a combination of studio practices. Some of them can be singled out as integral to the formula, such as the noticeable use of reverb or the mixing of master tapes down to monaural sound (single-channel sound recording). None of them, however, is as fundamental as Spector's take on overdubbing, defined as 'an additive process whereby successive performances are combined or overlaid with one another within the unitary time frame represented by a disc or a piece of magnetic tape, creating the illusion of an ensemble performance'.⁹ True, Spector normally tasked a crew of musicians with the live recording of the main backing track, all in one full take. This actual 'ensemble performance' notwithstanding, he used overdubbing to create the impression of a much larger orchestration than what was initially deployed in the live room. Different parts would be re-recorded, sometimes with the same instruments and sometimes with similar ones, sometimes dry and sometimes with reverb, and then added to the mix. Every addition was carefully made to blend the different tracks to the point of indistinguishability. As far as the individual parts are concerned, the purpose of overdubbing was to create a 'resultant voice' for each instrumental group which would nonetheless retain the illusion of a larger-than-life 'ensemble performance'. At the level of the final

⁹ A. Zak, *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records* (Los Angeles and Berkeley, CA; London 2001) 10.

product, the idea was to cut hit singles with as robust a sound as technically achievable. In this connection, the description of the method by The Ronettes' singer Ronnie Spector is instructive. According to the vocalist, the producer

was always experimenting with ways to make his sound as big as possible. Instead of having one guitarist playing rhythm, he would have six. Where someone else might use one piano, Phil would have three. He'd have twin drum sets, a dozen string players, and a whole roomful of background singers. Then he'd record everything back on top of itself to double the sound. Then he'd double it again. And again. And again and again, until the sound was so thick it could have been an entire orchestra. That's what Phil was talking about when he told a reporter that his records were like "little symphonies for the kids."¹⁰

This is the sense in which I mean 'thick, orchestral texture'. The so-called symphonic quality of Spector's productions has little to do with the musical material proper, in terms of melody, harmony or rhythm. Instead, it is concerned with the texture that results from the simultaneous rendition of the same parts by multiple sources, which is a defining feature of orchestral sound. Think of any section in a symphonic orchestra, for example, the strings. Their powerful presence in the aural experience of the performance is indebted to their numbers, for it is numbers that separate orchestras from other formats. An obvious reason for the strings to require about fifty performers in total is that fewer players would not manage to cut through the sound of the other sections. Expectedly in full attendance, they must perform as a coordinated unit, using the same bowing, with the members of each instrumental group playing either in unison or in harmony as per the composer's stipulations. At any rate, the adequate performance of the whole section delivers the unified polyphonic voice for which the string parts are composed: a 'resultant vector', a voice that is more than the sum of its parts. This sense of unity coexists with the expected loudness and fullness of an ensemble comprised of multiple performers, where minimal variations in rendition from player to player become perceivable as an enriching, modulating effect that typifies the section's voice. Incidentally, this is the

¹⁰ R. Spector, 'Phil Spector and the Wall of Sound' in: T. Cateforis ed., *The Rock History Reader* (New York, NY; London 2013) 43-49: 45.

sound character emulated by synthesisers and other electronic instruments under the 'strings' rubric (in the plural).

Groove Walls

Such unity in multiplicity can be also achieved through studio work. This is the fundamental premise of Spector's audio productions. It is also the assumption behind the version of the formula implemented in this study. Following the original method, my variation on the Wall of Sound relies on overdubbing as the core production technique. In this case, its purpose is not to create robust instrumental voices or an overall orchestral sound, but to build mixdowns that efficiently show the dominant groove for any given set of songs. I call these audio contraptions 'groove walls', or just 'walls' for short. They are designed to reach unity at the deep rhythm level despite their salient multiplicity on the higher textural layers. Once edited to match tempo, all songs are overdubbed to play in rhythmic synchronicity. Such a coincidence shows in the mix as the 'lowest common denominator' of rhythm for all songs in each sample and thus sonifies the resultant groove that binds them together. Unlike the original formula, no reverb was used for the sake of aural clarity. To the same end, now following Spector, the multitrack sessions was mixed down to monaural sound. These are the steps followed for each song set:

1. Conversion of all stereo files to mono, sample rate of 48 kHz and the same bit depth as the source. This is preparatory work since it is convenient to deal with the same kind of files throughout.
2. The matching of loudness across all files as per the ITU-R BS.1770-3 standard.¹¹ Loudness is the most important parameter in groove wall building, because, at the level of the individual track, it represents the weight of the groove it contains. The number of songs of similar genres listed on the charts indicates the recurrence of specific grooves, which tells us about the dominance of certain musical styles. Said recurrence translates into a stronger or weaker presence of the grooves in the mix, since each song takes a separate audio track that feeds into the overdub. The premise here is that sonification will be accurate only if each track increases the loudness of the mix in equal measure, which requires to normalise all tracks to the same perceived loudness level.

¹¹ Target loudness of -24 LUFS, tolerance of 2LU, max true peak level of -2dBTP.

3. Dragging all songs to the multitrack environment and organised them in chronological order with reference to the week they topped the chart. All volume levels were kept at 0dB (no attenuation) for the reasons discussed in step 2 above. Apart from facilitating a systematic workflow, the chronological arrangement gives an overview of the development of the groove over the year.
4. Conversion of all audio clips into loops of the same length, of 2 or 4 bars at 100 or 200 BPM respectively. This was done to obtain a workable snapshot of the grooves, to prevent synchronicity issues that arise from the use of lengthier samples, and to avoid song parts where the expressive shaping of the musical material on the level of tempo (e.g., rubato) would hinder the sonification of the groove.
5. Duplication of the necessary tracks to represent the 52 weeks of the year. Doing this allows to factor in the number of weeks at the top for every song (see step 2). For instance, the prolonged presence of *Goodnight Irene* in the 1950 charts gives it the same relative weight as thirteen one-week hits put together, since it stayed on top for 13 weeks.
6. Reduction of the volume of the master track to $-19,5$ dB. This is a technical necessity to counterbalance the significant loudness levels that result from overdubbing the 52 tracks.
7. Export of the multitrack session to a monaural mixdown.

For the sake of presentation, the walls are faded in, held over two complete loops and then faded out. The songs are composed in different keys and stretching the loops to the desired length alters their pitch. Therefore, as expected, the melodic and harmonic contents turned out dissonant – though not necessarily disagreeable – in all mixdowns. However, this does not get in the way of discerning the deep rhythm structure represented in each case. Let us listen to the groove walls for 1950, 1955 and 1957:



Please scan this QR code to access the groove walls

The groove wall of 1950 shows a characteristic pulse-beat structure. That is, the accentuation pattern is such that, in simple time signatures, the stress is placed on the odd beats. To the ear, this wall sounds like an eight-beat loop of the kind ‘one and two and three and four and’. From the formal point of view, this suggests two bars in 4/4 at 100 BPM accentuated on the first and third beat (1-2-3-4). Compare this sonority with the wall of 1957, which answers, quite clearly, to a different accentuation pattern. Its measure structure and time signature are similar but twice as fast, rounding up four bars in 4/4 at 200 BPM. More importantly, the stress here goes to the even beats (1-2-3-4). This key shift lands us with a sixteen-beat loop accentuated thus: ‘one and two and three and four and five and six and seven and eight and’. This is a textbook back-beat groove, which is the typifying feature of the rock style. Its counterpart in this context, the pulse-beat groove, is characteristic of jazz. It makes sense that the latter dominates at the beginning of the 1950s whereas the former rules towards the end of the decade. This is indeed consistent with the historical narrative of the rock era as a transition from jazz to rock. It should be noted that the back-beat groove in the same 1957 configuration already makes an appearance in the best-seller charts of 1950, through *Chattanooga Shoe Shine Boy*, and *If I Knew You Were Comin' I'd've Baked a Cake*. Their contribution to the groove of their year is not enough to

tip the scales, though, since their combined presence at the top of the charts totals only 6 weeks. *Music! Music! Music!* is a case worth commenting on because it displays a certain strength in the even beats, yet it remains a case of a pulse-beat, or so I argue, due to its emphatic downbeat baselines. Also worth mentioning is the song of the year, *Goodnight Irene*. Although its time signature is 3/4 its melodic phrases typically take 4 bars, and since it is pulse-accentuated on the first beat (1-2-3), it feeds nicely into the duple meter of the 1950 groove as a form of compound time. The song does not suffice to bend the resultant groove into a triple meter, though, which is logical, considering that all other songs are in duple meter except for *The Tennessee Waltz*, with only 2 weeks at #1.

As regards 1957, only *Young Love*, *Tammy*, *Love Letters in the Sand*, *You Send Me* and *April Love* show a pulse-beat structure. They also display a swing feel, which is the closest that best-sellers in 1957 get to a triple meter. The combined presence of these 5 hits at the leading position of the charts totals 16 weeks, which is not enough to drag the groove of 1957 too far from the rock aesthetics. These tunes have a much weaker emphasis on the odd beats than their 1950 counterparts, to the point that some could be interpreted as back-beat exemplars. That said, it is convenient to note their presence in this groove wall, for it tells us of the degree of stylistic diversity in 1957's mainstream American popular music. These songs are easy to miss in the aural impression the wall provides because of their low peak value. Their inner range of variation from soft to loud is rather flat, which pushes them to the rear of the mix when overdubbed with, say, any of Elvis Presley's number-ones that year. In a different vein, note that all loops were created trying to not disfigure the songs as originally conceived. That was the 'rule of thumb' to decide whether to stretch them to fit 100 or 200 BPM. This decision in favour of documentary accuracy is not without complications. When overdubbed, loops at 100 BPM emphasise the first beat of the second and fourth bars of loops at 200 BPM. This introduces an element of inaccuracy that cannot be controlled in the mix but can be palliated at the moment of listening through awareness a priori. That the 1957 groove remains a clear case of back-beat structure regardless of this factor speaks volumes of the dominance of the rock aesthetics at the time.

Lastly, the wall of 1955 illustrates a transitional moment in the shift toward the rock sonority. The resultant groove it represents can be interpreted as a back-beat structure without much difficulty. If that is right, then the wall displays four bars in 4/4 at 200 BPM. Yet, an argument for the

pulse-beat character of this groove is defensible. At any rate, even granting this is a back-beat structure, the stress on the even beats is not as salient here as in 1957. In this connection, I would like to conclude the present contribution by focusing on the two leading singles of the year, *Cherry Pink and Apple Blossom White* and *Rock Around the Clock*. It is interesting that Haley's emblematic hit did not manage to dethrone Pérez Prado's rendition of the *Gummy Mambo* right in the mid-summer of 1955, of all years. *Rock Around the Clock* is the archetype of the rock n' roll song, with a very clear back beat, especially after the guitar solo. *Cherry Pink*, on the other hand, is based on a pulse beat and lower in tempo than its rocker counterpart. Just like the case of the 1957 swinging hits, this is illustrative of the variety of styles in vogue at this point, which has audible consequences for the groove of 1955. The musical selection in stores clearly did not limit itself to either rock or jazz in a narrow sense. Mambo is a musical form developed out of Cuban folk, even if cross-fertilised with jazz elements. This fact notwithstanding, the case underlines the wide scope of the jazz style, which accommodates a variety of genres and admits seamless fusions. In this vein, it is important to remember that the pulse beat is not exclusive to jazz, any more than the backbeat is to rock. These rhythm structures have been around for a long time and manifest themselves in innumerable musical traditions. The potential groove match between the latter and what has been described here as popular styles is what enables the characteristic hybridity of global popular music since the very 1950s. From bossa nova to afrobeat to K-pop, and so much more: this is a musical landscape where the combination of ethnocultural and subcultural musical materials is key, where the grooves that emerged in 1950s America play a rhythmically grounding role.

STUDIUM Generale

Op 7 december 2022 is het 150 jaar geleden dat de Nederlandse historicus en cultuurfilosoof Johan Huizinga werd geboren. Hij was hoogleraar algemene geschiedenis in Leiden van 1915 tot zijn vrijwillig ontslag in 1942. Zijn werken waaronder *Herfsttij der middeleeuwen* en *Homo ludens* blijven wereldfaam genieten. Op zes woensdagavonden vertelt dr. Anton van der Lem over het leven en werk van Johan Huizinga.



Lezingen op woensdagavonden
16, 23, 30 november, 7, 14, 21 december
19.30-21.30 uur

Lokhorstkerk, Pieterskerkstraat 1, 2311 SV Leiden

Meer info: www.universiteitleiden.nl/studium-generale

De *romances* van Hortense de Beauharnais: Muziek, melancholie en nostalgie in tijden van oorlog en verbanning

Annelies Andries

Koningin Hortense, moeder van de president van de Republiek, werd nadat zij het koninkrijk Holland verlaten had, in 1810 uitgeroepen tot president van de *romance* in Frankrijk.¹

—*Revue et gazette musicale de Paris*, 24 december 1848

Begin december 1848 werd Louis-Napoléon Bonaparte verkozen tot President van de Tweede Franse Republiek. Twee weken later publiceerde de muziekcriticus en componist Henri-Louis Blanchard een korte geschiedenis van de *romance*.² Dit populaire liedgenre, wat door sommige Franse auteurs aanzien werd als ‘notre chant nationale,’ werd in de eerste helft van de negentiende eeuw veel beoefend door welgestelde vrouwen.³ Hierop legde ook Blanchard de nadruk; zijn artikel somt de belangrijkste componisten van dit genre op beginnend bij de moeder van Louis-Napoléon, Hortense Eugénie Cécile de Beauharnais.⁴ Hortense was de dochter uit het eerste huwelijk van Marie Joséphe Rose Tascher de la Pagerie, beter bekend als Joséphine de Beauharnais. Na de dood van haar eerste man op de guillotine, trouwde zij in 1796 met Napoleon Bonaparte. Zo werd Hortense diens stiefdochter en in 1802, na haar huwelijk met Napoleons jongere broer Louis, ook diens schoonzus. Hoewel het koppel maar vier jaar - tussen 1806 en 1810 - over het koninkrijk Holland regeerde, bleef men de titel ‘La reine d’Hollande’ voor haar gebruiken. Verbannen na de val van Napoleon in 1815, sleet ze haar dagen grotendeels op haar Zwitserse landgoed Arenenberg. Sinds de

¹ Alle vertalingen door Annelies Andries.

H.-L. Blanchard, ‘Albums de 1849’, *Revue et gazette musicale de Paris*, 24 december 1848, aldaar: ‘La Reine Hortense, mère du président de la République française, après qu’elle eut quitté le royaume de Hollande, fut proclamée présidente de la romance en France, en 1810.’

² Blanchard, ‘Albums de 1849’.

³ P. Thiébauld, *Du chant et particulièrement de la romance* (Paris 1813) vii.

⁴ Er is in dit artikel gekozen om Hortense Eugénie Cécile de Beauharnais bij haar voornaam te noemen. Dit beduidt geen oordeel over haar compositorische kwaliteiten—componisten worden vaker met hun achternaam geïdentificeerd—maar dient om verwarring met haar moeder Joséphine en haar broer Eugène te vermijden.

publicatie van Thera Coppens' biografie *Hortense, de vergeten koningin van Holland* heeft haar leven een grotere bekendheid gekregen.⁵ Toch blijven haar muzikale activiteiten in het historische onderzoeksveld enigszins onderbelicht.⁶



Afb. 1: Hortense Eugénie Cécilie de Beauharnais, gravure uit haar album *Romances mises en musique par S.M.L.R.H.* Fondation Napoléon. Bibliothèque Martial-Lapeyre.

Eén van de oorzaken hiervoor is dat muziekhistoriografieën zich historisch gezien vooral gefocust hebben op mannelijke componisten - een situatie die pas sinds de jaren 1990 langzaam aan het veranderen is.⁷ Bovendien staat

⁵ T. Coppens, *Hortense, de vergeten koningin van Holland* (Amsterdam 2006).

⁶ Naast korte artikels in naslagwerken, wordt haar oeuvre het uitvoerigst besproken in D. Baumann, 'Die Musiksammlung der Königin Hortense auf Arenenberg', *Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft* 28 (1985) 110-137; en B. Chevallier, *La reine Hortense. Une femme artiste*. Tentoonstellingscatalogus Musée nationale du Château de Fontainebleau (Parijs 1993).

⁷ De situatie in de Nederlandstalige muziekhistoriografie wordt besproken in de inleiding van H. Metzelaar, *Zes vrouwelijke componisten* (Hilversum 1991).

in deze historiografieën het negentiende-eeuwse publieke muziekleven in concertzalen en operahuizen traditioneel centraal. Veel vrouwen schreven daarentegen stukken voor de huiselijke kring of het salon. Dit laatste zijn semipublieke bijeenkomsten in het huis van een gastheer of -vrouw en hun vaak breed scala aan genodigden. Tijdens zulke bijeenkomsten werd er gediscussieerd over uiteenlopende onderwerpen - politiek, kunst, wetenschap, mode, etc. - maar er werd destijds ook gemusiceerd. Onder de composities die in het salon frequent uitgevoerd werden, valt de *romance*. Maar omdat dit genre gezien werd als eerder eenvoudig en bescheiden, wordt het in de regel geen grote impact toegekend op (muziek)historische ontwikkelingen.

Een ander probleem dat zich stelt omtrent Hortense's *romances* is dat van auteurschap. In de negentiende eeuw waren er geruchten dat de aan haar toegeschreven composities niet werkelijk van haar hand waren - deze geruchten lijken echter politiek gemotiveerd en niet met bewijsmateriaal gestaafd te kunnen worden.⁸ Daarnaast wordt aangenomen dat terwijl zij wel de melodie componeerde, de begeleiding vaak voorzien werd door musici in haar entourage zoals haar kapelmeester Charles-Henri Plantade of muziekleraar Narcisse Carbonel.⁹ Deze gebruikelijke achttiende-eeuwse praktijk bemoeilijkte de receptie van dit genre in de muziekhistoriografie, waarin enkelvoudig auteurschap eerder de norm is.

Het mag bijgevolg verbazen dat Blanchard juist focuste op componistes. De aanleiding was waarschijnlijk het belang van Hortense's composities voor de verkiezing van haar zoon in 1848. Het is sprekend dat hij haar meest bekende *romance* 'Partant pour la Syrie' uiteindelijk zou gebruiken als inofficiële nationale hymne nadat hij in 1852 het Tweede

Niettemin haar titel als koningin van Holland, wordt Hortense doorgaans onder de Franse componisten gerekend, waar de situatie niet beter is. Zie F. Launay, *Les compositrices en France* (Parijs 2006) 9-17.

⁸ Arthur Pougin beweerde dat de melodie van haar meest bekende *romance* 'Partant pour la Syrie' gecomponeerd was door de hofluitist François-Philippe Drouet. M.A. Pougin, "Partant pour la Syrie," histoire d'un pseudo chant nationale', *la Chornique musicale*, 1 juni 1874. Zijn opvattingen worden nu echter toegeschreven aan zijn kritische houding ten opzichte van het Tweede Keizerrijk. Zie Fondation Napoléon, 'Partant pour la Syrie ou le Beau Dunois', *Napoleon.org: le Site d'histoire de la Fondation Napoléon*. <https://www.napoleon.org/magazine/plaisirs-napoleoniens/partant-pour-la-syrie-ou-le-beau-dunois/>, laatst geraadpleegd 6 juni 2022.

⁹ Zie L. Quetin, 'Hortense (Eugénie de Beauharnais)', *Grove Music Online*. <https://doi.org.proxy.library.uu.nl/10.1093/gmo/9781561592630.article.13380>, laatst geraadpleegd 6 juni 2022.

Keizerrijk uitriep. In dit artikel, verken ik de interacties tussen muziek en politiek door te onderzoeken welke rollen haar *romances* gespeeld hebben tijdens Napoleon Bonaparte's regime (r. 1799-1815), en het latere cultiveren van nostalgie hiervoor. In het vroeg-negentiende-eeuwse Frankrijk werden vrouwen grotendeels uit het politieke speelveld geweerd. Toch betoog ik dat Hortense's *romances* inzicht kunnen geven enerzijds in hoe muziek vrouwen hielp om te gaan met de politieke ontwikkelingen in negentiende-eeuws Frankrijk en anderzijds hoe ze via muziek de politiek konden beïnvloeden.

Vrouwen in het Napoleontische Frankrijk

In discussies over vrouwen in vroeg-negentiende-eeuws Frankrijk is het spookbeeld van Napoleon en zijn burgerlijk wetboek van 1804—algemeen bekend als de Code Napoléon—nooit ver weg. Dit wetboek bepaalde dat het gezag van de vader en de echtgenoot bepalend waren. In het vaak geciteerde artikel 213 staat dat 'de man bescherming verschuldigd is aan zijn vrouw, de vrouw gehoorzaamheid aan haar man.'¹⁰ Ongehuwde moeders en hun kinderen kregen geen rechten. Het wetboek maakte een aantal progressieve regelingen ongedaan die tussen 1791 en 1794 voor meer gelijkheid tussen de seksen hadden gezorgd.¹¹ Het wetboek maakte ook alle vrouwen gelijk voor de wet. Het beëindigde eerdere verschillen tussen vrouwen op grond van stand; vóór 1804 hadden aristocratische vrouwen, zoals Hortense de Beauharnais, immers vaak enkele seigneuriale en erfrechten genoten.¹² Dit soort zeggenschap verdween, want door de Code Napoléon hadden vrouwen van elke rang weinig zekerheid buiten het kader van de patriarchale familie.

Beroemd zijn ook Napoleons eigen denigrerende opvattingen over vrouwen. In haar eigen *Mémoires* herinnerde Hortense zich dat vrouwen aan het hof die zich in de politiek mengden, bespot werden. Toen zij of haar moeder Joséphine Napoleon om een gunst voor één van hun

¹⁰ *Code civile des Français. Édition originale et seule officielle* (Paris: Imprimerie de la République, 1804) 53, aldaar: 'Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari.' Geciteerd in U. Gerhard en V. Meunier, 'Civil Law and Gender in Nineteenth-Century Europe', *Clio: Women, Gender, History* 43 (2016) 257-8.

¹¹ Gerhard en Meunier, 'Civil Law and Gender in Nineteenth-Century Europe', 256-7.

¹² *Ibidem*, Een gelijkaardige opmerking wordt ook gemaakt in Launay, *Les compositrices en France*, 13 en 87-8.

beschermelingen vroegen, antwoordde Napoleon naar verluidt: ‘Kom op, we gaan uit elkaar vallen, en ik word een muurbloempje.’ (Allons, nous allons tomber en quenouille, et moi je ferai de la tapisserie.)¹³ Hierbij gebruikte hij niet toevallig huiselijke termen - ‘quenouille’ is het Franse voor ‘spinrok’ en ‘tapisserie’ voor ‘behang’. Een gelijkaardige woordenschat komt terug in een zijn beroemde tirade tegen Anne-Louise Germaine Necker, beter bekend als Madame de Staël, en haar liberaal georiënteerde salons. Napoleon zou gezegd hebben: ‘Men bedrijft politiek als men spreekt over literatuur, zeden, schone kunsten, en al het andere in de wereld. Vrouwen moeten breien.’¹⁴ Hij sloot haar salon en dat van andere vrouwen wiens gasten hij ervan verdacht zijn regime te bekritisieren.¹⁵ Bijgevolg wordt Napoleon ook verantwoordelijk geacht voor het beëindigen van de levendige intellectuele cultuur van het achttiende-eeuwse salon, waarin vrouwen een semipublieke manier hadden gevonden om aan politiek te doen.¹⁶

¹³ J. Hanoteau ed., *Mémoires de la Reine Hortense publiés par le prince Napoléon avec notes de Jean Hanoteau*, 20e editie, vol. I (Parijs 1927) 113.

¹⁴ L.A.F. de Bourrienne, *Mémoires de M. de Bourrienne, Ministre de l'état sur Napoléon, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration* (Brussels 1829), 95, aldaar: ‘On fait de la politique en parlant de littérature, de morale, de beaux art, de tout au monde. Il faut que les femmes tricotent.’

¹⁵ In 1803 sloot Napoleon naast Madame de Staëls salon ook dat van Juliette Récamier, de vrouw van één van zijn bankiers. Naar verluidt wantrouwde Napoleon de vaardigheid van beide dames in het bijeenbrengen van zowel voor- als tegenstanders van zijn regime, wat tot intriges zou kunnen leiden.

S. Kale, *French Salons. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848* (Baltimore en Londen 2004) 90-2.

¹⁶ De meningen over het belang van vrouwen in de saloncultuur lopen uiteen. Sommigen hebben opgemerkt dat hun invloed niet veel verder reikte dan het salon, anderen hebben ervoor gewaarschuwd dat concentreren op het uitzonderlijke karakter van bepaalde figuren een geschiedenis van ‘grote-vrouwen’ creëert waarin geen rekening wordt gehouden met de situatie van bredere groepen vrouwen. Toch zijn de meesten het erover eens dat de salon en het mecenaat tot de activiteiten behoorden die vrouwen manieren boden om actief deel te nemen aan de achttiende-eeuwse cultuur - of het nu ging om politiek, wetenschappen, literatuur of kunst - en er soms zelfs richting aan te geven. Zie onder andere B.S. Anderson en J.P. Zinsser, *A History of Their Own. Women in Europe from Prehistory to the Present* vol. II (New York 1988) 106-9; D. Goodman, ‘Enlightenment Salons. The Convergence of Female and Philosophic Ambitions’, *Eighteenth-Century Studies* 22/3 (1989), 329-50.

Kale waarschuwt voor een stereotypering van Napoleons rol, aangezien de afbouw

Het beeld is misschien niet zo somber in de praktijk als zojuist geschilderd. Vrouwen hadden ook in Napoleon's eigen conceptie belangrijke patriottische functies in de samenleving. Ten eerste waren zij nodig om het vaderland te bevolken door het baren van kinderen, maar ook door deze op te voeden tot goede, vaderlandslievende burgers. Bij afwezigheid van de vader, moesten zij eveneens voldoende vindingrijk zijn om in de noden van hun kinderen te voorzien, zoals Napoleons moeder deed na het voortijdig overlijden van haar echtgenoot in 1785.¹⁷ Bovendien verwachtte Napoleon dat de vrouwen in zijn entourage mee konden helpen in het legitimeren van zijn heerschappij. Hij vertrouwde erop dat zij de sociabiliteit en verfijndheid van de koninklijke hoven uit het *ancien régime* zouden laten herleven.¹⁸ Bovendien hoopte hij dat in hun salons de verschillende groepen uit de hogere klasse zouden samenkomen en zich gezamenlijk achter hem scharen; concreet gaat het hier om de *nouveaux riches*, die zich sinds de Franse Revolutie van 1789 en in Napoleons deels meritocratische beleid hadden weten op te werken, en om de oude aristocratie aan wie hij in 1802 gratie had verleend zodat zij na de Revolutie terug naar Frankrijk konden keren.¹⁹ Omdat Napoleon, zoals hierboven beschreven, politieke discussie en intrige in deze salons wilde vermijden, waren activiteiten zoals musiceren en dansen van groot belang.

Hortense als Napoleontische Vrouw

In haar opvoeding kreeg Hortense de vaardigheden mee om zich binnen dit vrouwenbeeld te profileren. Zij werd opgeleid aan het meisjesinstituut van Jeanne-Louise Henriette Genet-Campan.²⁰ In het curriculum stonden huiselijke economie en artistieke vaardigheden centraal, zodat haar leerlingen zouden leren een huishouden op financieel vlak te bestieren, maar ook gasten

van saloncultuur al ingezet was aan het einde van de jaren 1790, en hij de herleving van een sociabiliteit aan het hof en in de salons van zijn entourage aanmoedigde. S. Kale, *French Salons*, 11 en 78-9.

¹⁷ J.K. Burton, *Napoleon and the Woman Question. Discourses of the Other Sex in French Education, Medicine, and Medical Law, 1799-1815* (Lubbock, TX 2007) 10-12.

¹⁸ Kale, *French Salons*, 80-3.

¹⁹ Ibidem, 68-71.

²⁰ Coppens, *Hortense*, 54-6.

te vermaken.²¹ Bovendien heeft Rebecca Geoffroy-Schwinden aangetoond dat de muziekopleiding deze meisjes toegang kon verschaffen tot sociaal en zelfs economisch kapitaal; muziek was immers een belangrijk onderdeel van de uitvoeringen die georganiseerd werden in het instituut voor ouders, mecenasen en mogelijke huwelijkskandidaten.²² Hortense blonk uit in veel van de artistieke activiteiten: tekenen, acteren, het uitvoeren en componeren van muziek en dansen.²³ Muziek nam later ook een groot deel in van haar leven. In haar *Mémoires* beschreef ze een levendige muziekcultuur aan het hof van Napoleon en haar moeder dat bestond uit talloze concerten en informele bijeenkomsten waarop muziek gemaakt werd.²⁴ Vaak nam ze zelf deel aan het musiceren of improviseerde ze *romances*. Ze beschreef, bijvoorbeeld, hoe ze ‘Partant pour la Syrie’ maakte op een avondbijeenkomst in Malmaison, het buitenverblijf van haar moeder, terwijl het gezelschap het bordspel trictrac speelde.²⁵ De muzikale talenten van Hortense werden door verschillende tijdgenoten belicht en algemeen geprezen. In zijn herinneringen aan zijn bezoek aan Parijs in 1802-1803 vermeldde de componist Johann Friedrich Reichardt dat hij vaak bij haar thuis kwam om met haar op te spelen omdat zij muziek ‘goed aanvoelde en begreep.’²⁶

Hoewel ze in haar *Mémoires* trots uitte over haar prestaties in het meisjesinstituut,²⁷ portretteerde Hortense zichzelf ook als een bescheiden, teruggetrokken persoon passend binnen het Napoleontische vrouwenbeeld. Buiten de muren van het instituut zou ze zich erg ongemakkelijk gevoeld hebben wanneer haar composities geprezen werden. Ze getuigde bijvoorbeeld dat omwille van de populariteit van haar *romances* bij militairen men haar vroeg bij elke nieuwe campagne een nieuw lied te componeren. Ze deed dit maar met moeite ‘want ik hield er niet van me voor te doen als een

²¹ R. Rogers, *From the Salon to the School Room. Educating Bourgeois Girls in Nineteenth-Century France* (University Park, PA 2005) 30-32.

²² R. Geoffroy-Schwinden, ‘Music as Feminine Capital in Napoleonic France: Nancy McDonald’s Musical Upbringing’, *Music & Letters* 100/2 (2019) 302-334.

²³ Coppens, *Hortense*, 54.

²⁴ Zie bijvoorbeeld Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. II, 113.

²⁵ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. III, 119.

²⁶ A. Laquiante ed., *Un hiver à Paris sous le Consulat (1802-1803) d’après les lettres de J.-F. Reichardt* (Paris 1896) 178.

²⁷ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. I, 39.

auteur; deze reputatie was te goed voor mijn zwakke talent.’²⁸ Terwijl professionele musici geprezen konden worden om hun virtuositeit en talent, werd het opvallend etaleren van muzikale vaardigheden door vrouwen uit de hoge kringen met argwaan bekeken. Zo zette Reichardt bijvoorbeeld vraagtekens bij de aandacht die vrouwen konden krijgen door op te musiceren in hun salons. In een beschrijving van een salonavond bij generaal Jean Victor Marie Moreau waarop diens vrouw succes oogstte met haar dans- en zangkunsten, vroeg hij zich af: ‘Hoe trots was hij op het succes van zijn vrouw? Zijn altijd kalme houding liet ons er geen absoluut oordeel over vellen, maar misschien wenste hij in het diepst van zijn hart dat dit verrukkelijke schepsel minder kwistig was geweest met haar talenten ten overstaan van het publiek.’²⁹ Hortense’s opmerkingen over haar eigen bescheidenheid kunnen binnen deze sociale verwachtingen gekaderd worden.

Het is wel goed op te merken dat *mémoires*, waaruit veel informatie in dit artikel komt, een problematische historische bron zijn; ze worden immers grotendeels geschreven na de feiten en met een oog op het publiekelijk presenteren van een bepaald imago. Hortense schreef haar *Mémoires* tijdens haar ballingschap in Zwitserland³⁰ en beoogde ermee een tegengewicht te bieden aan de deels ontorechte geruchtenmolen over de immorele levensstijl van de familie Beauharnais.³¹ Haar moeder had er verschillende minnaars op nagehouden, kritiek geogst met haar soms

²⁸ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. III, 119, aldaar: ‘car je n’aimais pas à passer pour un auteur, réputation trop brillante pour mon faible talent.’

Ze vertelde ook hoe ze zich in verlegenheid gebracht voelde door het succes van een *romance* gecomponeerd voor de terugkeer van Napoleon tijdens de Honderd Dagen in 1815. Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. III, 11. Daarnaast schetste ze een tafereel dat ze gegeneerd was wanneer haar oudste zoontje haar komt vragen op een avond om voor het gezelschap te zingen en haar mooi stem te laten horen. Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. II, 277.

²⁹ Laquiante ed., *Un hiver à Paris*, 465, aldaar: ‘Jusqu’à quel point était-il fier des succès de sa femme? Sa physionomie toujours si calme ne permettait pas d’en juger d’une manière absolue; peut-être, au fond du coeur, eût-il souhaité que cette créature ravissante fût moins prodigue de ses talents devant le public.’

³⁰ Hortense begon haar memoires in 1816 en beëindigde de eerste versie in 1820. Ze bleef de manuscripten echter aanpassen en pas in 1836 werden de eerste twee volumes gepubliceerd. Tijdens haar ballingschap, las ze wel uittreksels voor aan vrienden en kennissen in haar salons in Arenenberg. Zie Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. I, i-x.

³¹ Zie T. Coppens, *Hortense*, 506-7.

extravagante uitgaven en scheidde uiteindelijk van Napoleon omdat zij hem geen troonopvolger kon schenken. Daarom vermeldt Hortense mogelijk weinig van haar moeders negatieve eigenschappen.³²

Hortense leek zich echter initieel te ontpoppen tot het toonbeeld van de Napoleontische vrouw en een gewillige pion in de politieke ambities van de familie Bonaparte. Onder druk van de familie trouwde ze met Louis, de broer van Napoleon. Ze schonk hem drie zonen en het plan was dat de oudste geadopteerd zou worden door Napoleon als troonopvolger. Het werd echter een liefdeloos huwelijk gekleurd door een man die haar op verdenking van overspel voortdurend in het oog hield. Toch volgde ze hem als koningin naar Holland, maar in haar *Mémoires* benadrukte ze verschillende keren dat zij deze politieke positie nooit geambieerd had en het enkel deed uit plichtsbesef.³³ In het moederschap werd haar leven ook geplaagd door tegenslagen. In 1807 verloor ze haar oudste zoon, die toen amper vijf jaar was; en in 1831 zou ook haar tweede overlijden.

In haar *Mémoires* wordt dit levensverhaal uit de doeken gedaan, waarbij ze regelmatig de nadruk legt op haar plichtsbesef en zorgzaamheid als (stief)dochter, (schoon)zus en moeder - dit diende mogelijk om zich te verdedigen tegen onterechte aantijgingen. De details van haar verhalen zijn maar deels verifieerbaar in de *mémoires* van haar entourage en haar briefwisselingen. Zeker wanneer het gaat om het neerschrijven van emotionele ervaringen, is het belangrijk enige historische afstand te bewaren. Hoewel we niet kunnen verifiëren of alle gebeurtenissen die ze beschreef echt zo hebben plaatsgevonden, is het wel een belangrijk document voor de kadering van het uitvoeren en componeren van *romances*.

Romances pasten immers goed binnen het Napoleontische vrouwenbeeld. De *romance* wordt gekenmerkt door een strofische structuur, een grotendeels syllabische melodie met een eenvoudige begeleiding meestal voor harp of pianoforte. Eén van Napoleons generaals, Paul Thiébault, wijdde er in 1813 een essay aan, waarin hij het genre omdoopte tot 'notre chant nationale', omwille van de—volgens hem typisch Franse—combinatie van expressie en gratie.³⁴

³² I T. Coppens, *Hortense*, 506.

³³ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. I, 242-3.

Het is pas na de beslissing in 1810 dat zij en Louis gescheiden zouden gaan leven, dat Hortense zou toegegeven hebben aan de avances van Charles Joseph, graaf Flahaut, die kort haar minnaar werd en wiens zoon ze op de wereld zette in 1811.

³⁴ Thiébault, *Du chant*, vii.

De compositie- en uitvoeringscriteria maakten de *romance* een ideaal vehikel voor het construeren van een beeld van vrouwelijke bescheidenheid. Thiébauld omschreef deze zo:

Hoe eenvoudiger het lied, hoe expressiever het moet zijn. Een *romance* moet dus het resultaat zijn van een gelukkige inspiratie ... haar begeleidingen, even eenvoudig als het lied, mogen geen overbodige versieringen bevatten. De manier van zingen van *romances* verdient grote aandacht, alle charme van een *romance* is van generlei waarde als het niet perfect wordt gezongen ... om gevoeld en geproefd te worden, vereist de *romance* een bijzondere instelling van de ziel. Bescheiden en schuchter, ze heeft aanmoediging nodig.³⁵

Hij meende dat vrouwen vaak slaagden hun talenten via dit genre te etaleren omwille van 'hun levendige gevoeligheid, hun fijne en delicate fysiek, en hun over het algemeen actieve en vaak vurige verbeelding.'³⁶ Bovendien paste de *romance* haar hoofdthema's, (ongelukkige) liefde en bezorgdheid, goed binnen het eigentijdse gedachtegoed over de aard en het bestaansrecht van de vrouw. De toen beroemde evolutionist Julien Joséph Virey schreef in zijn *Histoire naturelle du genre humain* (1800-1801) dat 'de vrouw voor niets anders schijnt te bestaan dan een helpende hand te bieden aan de ongelukkige, te leven om de smarten van de mens te kalmeren, te ademen om lief te hebben; het is haar eerste en enige doel, het is de enige wet die haar opgelegd wordt.'³⁷ Dit idee van zorgzaamheid komt expliciet terug in Thiébaulds essay, die beweerde dat

³⁵ Ibidem, 53, aldaar: 'plus un chant est simple, plus il doit être expressif. Il faut donc qu'une romance soit le résultat d'une inspiration heureuse ... que ces accompagnements, simple comme le chant, ne comportent guère d'argémens superflus. La manière de chanter les romances mérite un grand attention, tout le charme d'une romance étant nul si elle n'est pas parfaitement ... pour être sentie et goûtée, la romance requiert une disposition particulière de l'ame. Foible et timide, elle a besoin d'être encouragée.'

³⁶ Ibidem, 90-1, aldaar: 'Mais les dames, auxquelles le succès des romances est confié, [...] leur sensibilité vive, leur organisation fine et délicate, leur imagination en général active et souvent ardente, leur ont rendu à cet égard l'emploi du talent facile.'

³⁷ J.J. Virey, *Histoire naturelle du genre humain, ou recherches sur ses principaux fondemens physiques et moraux* (Paris 1800-1801) 307, aldaar: 'la femme semble n'exister que pour offrir un appui secourable au malheureux, ne vivre que pour calmer les peines de l'homme, ne respirer enfin que pour aimer; c'est là sa première et son unique destination; c'est la seule loi qui lui soit imposée.'

de *romance* bedoeld was ‘om tedere of melancholieke indrukken over te brengen, in andere woorden, om met een ontroerend verhaal of door het schilderen van een bedroevend of sentimenteel gevoel [de luisteraar] te raken.’³⁸ Opmerkend dat het fatsoen hem ervan weerhield een gedetailleerde kritiek te schrijven van Hortense’s composities, verkondigde hij wel dat zij het genre geperfectioneerd had.³⁹

Romances als helend middel

Hortense’s *Mémoires* getuigen dat zij hen inderdaad gebruikte om smarten te kalmeren, maar ook die van haarzelf. Hun compositie en uitvoering wordt doorgaans in verband gebracht met gevoelens van rouw om de dood van dierbaren (haar zonen, broer, moeder), maar ook om het mislukken van haar huwelijk en het verlies van haar vaderland na 1815. Dit concept kadert het genre binnen eigentijdse noties over muziek als helend middel.

Dit concept komt duidelijk naar voren in het medische discours uit de tijd, zoals te zien is in de *Encyclopédie méthodique médecine* (1790-1830) - deze publicatie verzamelde en herwerkte alle geneeskundige artikels uit Denis Diderots en Jean le Rond d’Alemberts *Encyclopédie*. Veel artikels vermelden muziek; er wordt zelfs één geheel aan dit onderwerp gewijd.⁴⁰ In deze artikels is de invloed van het achttiende-eeuwse vitalisme, beoefend aan de medische school van Montpellier, duidelijk aanwezig. Aan deze school was de discussie over muziek sterk onder de aandacht gekomen onder invloed van veranderende concepties over het functioneren van lichaam, geest, en ziel.⁴¹ Het oude Hippocratische systeem van de lichaamssappen werd er gecombineerd met het nieuwe idee dat lichaam en geest geregeld werden door vibrerende zenuwen; een te grote of te kleine vibratie of een blokkade zou

³⁸ Thiébauld, *Du chant*, 43, aldaar: ‘[elle est] destiné à rendre des impressions tendres ou mélancholiques, c’est-à-dire, à émouvoir par un récit touchant ou par la peinture d’une affection douloureuse ou sentimentale.’

³⁹ Ibidem, 94.

⁴⁰ ‘Musique’, in F. Vicq-d’Azyr en M. Moreau eds., *Encyclopédie méthodique médecine par une société de médecins* vol. 10 (Parijs 1821) 433-437.

⁴¹ Zie I.J. Sykes “‘Le corps sonore’”. Music and the Auditory Body in France 1780-1830’ in: J. Kennaway ed., *Music and the Nerves, 1700-1900* (Basingstoke 2014) 72-97: 76-9; en E.A. Williams, *A Cultural History of Medical Vitalism in Enlightenment Montpellier* (Aldershot 2003).

lichamelijke of geestelijke kwalen veroorzaken. Een groep Montpellier vitalisten geloofden dat er een sterke correlatie was tussen muzikale vibraties en die van het zenuwstelsel; zij veronderstelden dat gezondheidsproblemen opgelost konden worden door naar de juiste klanken en muziek te luisteren.⁴²

Dit gedachtegoed bleef prominent aanwezig in de vroege negentiende eeuw. In 1803 kwam een Franse vertaling uit van de meest prominente werken over het impact van muziek op het lichaam: Joseph Louis Rogers Latijnse verhandeling uit 1758.⁴³ Bovendien werd het gedachtegoed opgenomen in eigentijdse teksten van onder andere Marc-Antoine Petit, hoofdgeneesheer van het hospitaal in Lyon,⁴⁴ en Philippe Pinel, wiens werk rond de categorisatie van de psychopathologie hem het epitheton ‘vader van de moderne psychiatrie’ verleende.⁴⁵ Hoe men dacht dat muziek kon functioneren als therapeutische middel is misschien het duidelijkst in een essay uit 1802 van Jean-Charles Desessartz, professor in de chemie en geneeskunde in Parijs:

Aangezien de zenuwen het beginsel zijn van de beweging van vaste materie, en bijgevolg van de werking van deze laatste op vloeistoffen, moeten wij aannemen dat zij, bewogen, geschud, geagiteerd, hun toestand meedelen aan de delen die zij doordringen; [...]. Muziek, door de zenuwen het leven terug te geven, dat in bepaalde ziekten is opgeschort [of] verstikt, herstelt de bloedvaten en ingewanden in hun vitaliteitsfuncties.⁴⁶

Omwille van de manier waarop de fysieke en mentale gesteldheid van de mens werden gedacht samen te hangen, ging men ervan uit dat muziek dus

⁴² Sykes, “‘Le corps sonore’”, 73-5; en C. Raz, ‘Operatic Fantasies in Early Nineteenth-Century Psychiatry’ in: D. Trippett and B. Walton eds., *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination* (Cambridge 2019) 63-83.

⁴³ E. Sainte-Marie, *Traité des effets de la musique sur le corps humain* (Parijs 1803).

⁴⁴ M.A. Petit, *Essai sur la médecine du coeur* (Lyon 1806).

⁴⁵ Zie D.J. Rothman, S. Marcus, en S.A. Kiceluk eds, *Medicine and Western Civilization* (New Brunswick, NJ 1995) 166.

⁴⁶ J.C. Desessartz, *Réflexions sur la musique considérée comme moyen curative* (Paris 1802) 19-20, aldaar: ‘Les nerfs étant le principe du mouvement des solides, et par conséquent de l’action de ceux-ci sur les fluides, on doit concevoir qu’étant émus, ébranlés, agités, ils communiquent leur état aux parties qu’ils pénètrent; [...] La musique, en rendant aux nerfs leur vie, qui, dans certaines maladies, est suspendue, étouffée, rend les vaisseaux, les viscères aux fonctions de la vitalité.’

op beide vlakken een helende werking kon hebben.

Muziek als helend middel werd zowel in de medische als de muzikale literatuur vaak in verband gebracht met de notie van melancholie. Thiébauld noemde melancholie als één van de basisemoties in de *romance*,⁴⁷ en Hortense componeerde stukken met deze titel. Deze bezingen een protagonist geplaagd door mooie en tegelijk trieste herinneringen, die het leven ziet voorbijglijden en verlangt naar de dood.⁴⁸ Melancholie werd als term gebruikt voor uiteenlopende fenomeen, van een lichte neerslachtigheid, vaak aangeduid als ‘douce mélancholie’, tot een levensbedreigende geestelijke aandoening die tot zelfmoord kon leiden.⁴⁹ Talloze gebeurtenissen konden in melancholie resulteren: verlies, onbeantwoorde liefde, angstaanjagende gebeurtenissen—dit laatste was volgens Pinel een veelvoorkomende oorzaak bij vrouwen.⁵⁰ Opmerkelijk is ook een omschrijving in de *Encyclopédie méthodique* van wat een belangrijke situatie bij vrouwen geacht werd: een goed-opgeleide vrouw die zich in een gedwongen huwelijk onder druk gezet voelt door de plicht de schoonfamilie te behagen, de kinderen te verzorgen en om te gaan met een agressief en achterdochtige man - hierbij zijn er parallellen te trekken met Hortense’s ervaringen in het huwelijk met Louis en de relatie met haar schoonfamilie.⁵¹ Tussen een hele lijst mogelijke geneeswijzen voor melancholie in de *Encyclopédie méthodique* wordt ook muziek genoemd als ‘één van de meest gunstige middelen.’⁵² Vervolgens citeert het een essay over harmonie waarin de auteur beweerde dat muziek ‘pijnen betovert en droefheid opschort [...]. Zij alleen kent de wegen van het hart; zij alleen doet onstuimige smarten inslapen, donkere zorgen verdwijnen, en de wolken van donkere melancholie opklaren.’⁵³ Dit artikel toont de kruisbestuiving tussen

⁴⁷ Thiébauld, *Du chant*, 43-4.

⁴⁸ Zie ‘Chant no. 11: “La mélancholie”’, in: [H. de Beauharnais], *Romances mises en musique par S.M.L.R.H.* (s.p. s.d.) [26].

⁴⁹ ‘Mélancholie’ in: [F. Vicq-d’Azyr en M. Moreau eds.], *Encyclopédie méthodique médecine par une société de médecins* vol. 9 (Paris 1816), 589-99.

⁵⁰ *Ibidem*, 599.

⁵¹ *Ibidem*, 590.

⁵² In de vroege negentiende eeuw werden er doorgaans geen systematiek van geneeswijzen omschreven voor geestelijke aandoeningen, maar werd er benadrukt dat het van belang was de individuele noden van een patiënt in acht te nemen.

⁵³ ‘Mélancholie’, 596, aldaar: ‘elle enchanta les maux & suspendit la douleur; mais sa puissance salutaire fut toujours plus marquée encore sur les douleurs profondes de l’esprit. Seule, elle connoit les chemins du coeur; seule, elle fait endormir les chagrins

muzikaal en medisch gedachtegoed.

Deze kruisbestuiving is ook te vinden in Hortense's *Mémoires*, vooral wanneer ze reflecteerde hoe muziek haar hielp bij het verwerken van het overlijden van haar oudste zoon op vijfjarige leeftijd in 1807. In één van de herinneringen beschreef ze hoe ze zich fysiek en mentaal gebroken voelde na het overlijden, een toestand die kort onderbroken werd bij het horen van een jachthoorn: "De nieuwe ontroering die [de jachthoorn geluiden] teweegbrachten, ontspande mijn zenuwen; overvloedige tranen vloeiden uit mijn ogen; mijn gevoelens schenen herboren te zijn, maar tegelijkertijd wat een bittere pijn drong mijn ziel binnen!"⁵⁴ Even later vermeldde ze verrast: 'Ik ben ervan overtuigd dat enkel muziek mij in mijn natuurlijke staat had kunnen herstellen, maar wie zou aan zo'n remedie gedacht hebben?'⁵⁵ Opvallend is vooral de verwijzing naar het impact van muziek op de zenuwen - ideeën die centraal stonden in het vitalisme. Dit is ook een element in een herinnering die gekoppeld wordt aan het horen van één van haar *romances*: 'Ik weet niet of het ergenis, verlegenheid of het effect van de muziek op mijn zenuwen was, maar er vloeiden weer tranen uit mijn ogen.'⁵⁶

Ook de arts die Hortense behandelde toen ze in een kuuroord in de Pyreneeën herstelde van het verlies, beschreef in een brief hoe Hortense bij het zingen van *romances* haar tranen liet vloeien en stilaan haar 'moed en sereniteit' herwon.⁵⁷ Omwille van hun nadruk op eenvoud en het direct communiceren van sentiment eigenden zich *romances* dus goed binnen het gedachtegoed rond muzikale therapieën. Daarin werd immers regelmatig benadrukt dat natuurlijke melodieën met een eenvoudige begeleiding het best werkten. Het was ook de muziek die van belang was in het proces, eerder dan de tekst. In een andere brief vermeldde de arts immers dat Hortense helemaal

importuns, assoupir les noirs soucis, éclaircir les nuages de la sombre mélancholie.

Geciteerd uit J.B.L. Gresset, *Discours sur l'harmonie* (Paris, 1737) 19.

⁵⁴ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. I, 292, aldaar: 'L'émotion nouvelle qu'ils me causent parvient à détendre mes nerfs; des larmes abondantes coulent de mes yeux; mes sentiments semblent renaître, mais en même temps quelle douleur amère entre dans mon âme!'

⁵⁵ Ibidem, aldaar: 'Je suis convaincue que la musique seule aurait pu me rendre à mon état naturel, mais qui aurait songé à un pareil remède?'

⁵⁶ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. II, 92, aldaar: 'J'ignore si c'est la contrariété, l'embarras ou l'action de cette musique sur mes nerfs, mais d'abondantes larmes coulèrent encore de mes yeux.'

⁵⁷ Brief van Joseph Labbat, gedateerd 9 juli 1807. R. Ritter ed., *La Reine Hortense à Canterets, juin-août 1807. Lettres du Dr Joseph Labbat, médecin de la Reine* (Parijs 1968) 13.

overstuur was geraakt van een monoloog door de bekende acteur François-Joseph Talma waarin het personage zijn smart uitte omdat hij denkt dat zijn zoon is overleden. De arts voelde zich bijgevolg genoodzaakt Talma te adviseren de koningin met rust te laten en in de toekomst vrolijke stukken te spelen.⁵⁸

***Romances* tussen militarisme en sentimentaliteit**

Naast de mogelijke therapeutische effecten, construeerde Hortense in haar *Mémoires* ook een beeld waarbinnen de *romance* gebruikt werd als een kanaal om emoties van liefde en bezorgdheid uit te drukken in een oorlogscontext. Schrijvend over een militaire campagne waarin haar broer Eugène de Beauharnais betrokken zou zijn, merkte ze op: ‘Het is altijd delicaat om een soldaat voorzichtigheid aan te bevelen. Om mezelf te laten horen, componeerde ik af en toe *romances* en stuurde Eugene mijn moraal in gezang.’⁵⁹ Het album van 12 *romances* opgedragen aan Eugène bevat inderdaad een stuk getiteld ‘Conseil à mon frère.’ Het thematiseert de tweestrijd tussen haar publieke trots voor zijn dapperheid en haar private angst voor zijn veiligheid:

Des guerriers le plus vaillant,
Des Français le plus brillant
Au cri de l’honneur fidèle
Vole où le danger l’appelle;

Moi tremblante pour ses jours
Je lui répète sans cesse

‘Souviens-toi de ma tendresse
Es trop aimé pour t’exposer toujours.’

Tes succès et ta valeur

De dapperste van de krijgers
De briljantste van de Fransen
Wanneer trouwe eer hem roept
Vliegt hij waar het gevaar hem
roept;

Ik, bevend voor zijn dagen,
Herhaal voor hem
onophoudelijk

‘Onthoud mijn tederheid,
Je bent te geliefd om je altijd
bloot te geven.’

Jouw succes en je trots

⁵⁸ Brief van Joseph Labbat, gedateerd 31 juli 1807. R. Ritter ed., *La Reine Hortense à Caunterets*, 23.

⁵⁹ Hanoteau ed., *Mémoires de la reine Hortense* vol. II, 160, aldaar: ‘Il est toujours délicat de recommander la prudence à un militaire. Pour me faire écouter, je composais des romances de circonstance et j’envoyais à Eugène ma morale en chansons.’

Font ma gloire et mon malheur
Ils ont pour toi tant de charmes

Que je dois cacher mes larmes;

Mais tremblante pour tes jours
Je te répète sans cesse

‘Souviens-toi de ma tendresse
Es trop aimé pour t’exposer toujours.’

Je sais trop qu’un chevalier
A l’honneur est tout entier

Qu’il n’a qu’un besoin, la gloire,

Qu’un seul désir, la victoire;

Je le sais, mais pour tes jours

Je tremble et redis sans cesse
‘Souviens-toi de ma tendresse
Es trop aimé pour t’exposer toujours.’⁶⁰

Zijn mijn glorie en mijn verdriet
Ze hebben voor jou zoveel
charmes

Dat ik mijn tranen moet
verbergen.

Maar, bevend voor jouw dagen,
Herhaal ik voor jou
onophoudelijk

‘Onthoud mijn tederheid,
Je bent te geliefd om je altijd
bloot te geven.’

Ik weet best dat een ridder
Zich volledig overlevert aan de
eer

Hij heeft maar één behoefte,
glorie

Maar één verlangen, de
overwinning

Ik weet het, maar voor jouw
dagen,

Beef ik en herhaal onophoudelijk
‘Onthoud mijn tederheid,
Je bent te geliefd om je altijd
bloot te geven.’

De tekst creëert een duidelijk tweedeling tussen de (soms tot tranen toe) bezorgde vrouw, en de ‘dappere’ man die enkel aan de glorie en overwinning denkt. De muziek zorgt echter voor een versmelting van beide elementen. Hoewel de driedelige maatsoort zich niet leent tot marcheren, gebruikte Hortense wel typische militaire topoi om de eerste vier verzen van elke strofe op muziek te zetten; deze beschrijven ook telkens het beeld van de heldhaftige militair. De melodie bevat verschillende gepunteerde ritmes - kenmerkend voor marsmuziek - en wordt begeleid met blokakkoorden die steeds met een *fp* de eerste tel van de maat benadrukken. De muzikale zetting van de volgende twee verzen is lyrischer van karakter: we moduleren kort naar een mineur toonsoort en de begeleiding is zacht en legato. Deze muziek past bij de wissel naar het perspectief van de vrouw die haar gevoelens

⁶⁰ H. de Beauharnais, *Douze romances mises en musique et dédiées au prince Eugène par sa soeur* (s.l.n.d.) [65].

probeert te bedwingen. De directe rede in de laatste twee verzen - het refrein - combineert muzikaal de twee idiomen. De nadruk op gepunteerde ritmes en de majeure toonsoort keert terug, terwijl in de begeleiding grotendeels het legato karakter behouden wordt. Dus wanneer de vrouw de man aanspreekt in het lied, toont ze muzikaal haar tweestrijd in het gecombineerd idioom.

Afb. 2: Hortense de Beauharnais, 'Conseil pour mon frère'. Badische Landesbibliothek.

In 'Le beau Dunois', de oorspronkelijke titel van 'Partant pour la Syrie', vinden we ook een combinatie van het beeld van een strijdlustige soldaat die toch ook uiting geeft aan meer sentimentele gevoelens; de protagonist verlangt dat de liefde van een vrouw hem dapper zal maken. De tekst is hier geschreven vanuit het mannelijk perspectief, waardoor het militaristische overweegt zowel in de tekst als in de muziek:

Partant pour la Syrie
Le jeune et beau Dunois
Venait prier Marie
De bénir ses exploits.
'Faites, Reine immortelle',

Vertrekkend voor Syrië
De jonge en mooie man uit
Dunois
kwam Maria bidden
Zijn wapenfeiten te zegenen.
'Maak, onsterfelijke koningin,'

Lui dit-il en partant,
'Qu'aimé de la plus belle,

Je sois le plus vaillant.'⁶¹

Zegt hij haar vertrekkend
'Dat geliefd door de mooiste
vrouw

Ik de meest dappere zal zijn.'



Afb. 3: Hortense de Beauharnais, 'Partant pour la Syrie'. Fondation Napoléon. Bibliothèque Martial-Lapeyre.

De muziek combineert opnieuw een eerste deel met militaire topoi met een meer lyrisch middenstuk over een dominant pedaal, waar de directe rede begint. Dat mondt uit in een einde dat het strijdvaardige aan het sentimentele koppelt. Het stuk is geschreven in een tweedelige maatsoort, wat het meer geschikt maakt dan 'Conseil à mon frère' om als informele nationale hymne te dienen in het Tweede Keizerrijk aangezien erop gemarcheerd kan worden. De grote populariteit van Hortense's *romances* al tijdens de Napoleontische periode is mogelijk te verklaren door de manier waarop zij de complexe gevoelswereld van individuen in een oorlogscontext thematiseren.⁶² Naast de

⁶¹ 'Chant no. 1: 'Le beau dunois', in: [H. de Beauharnais], *Romances mises en musique par S.M.L.R.H.* (s.l.n.d.) [6].

⁶² Naast Hortense's *Mémoires*, wordt hun populariteit ook beschreven in verschillende

bovengenoemde, zijn er ook stukken waarin een moeder afscheid neemt van haar zoon, een achtergebleven vrouw vraagt om herinnerd te worden door een man die ten strijde trekt, soldaten die verlangen naar het vaderland en hun geliefden, enzovoort. Het was immers niet altijd vanzelfsprekend om gevoelens te uiten in deze periode. Anne Vincent-Buffault betoogt in haar geschiedenis van de traan dat rond 1800 het uiten van emoties, vooral het wenen, alsmear meer gezien werd als een typisch vrouwelijk kenmerk, en gebrek aan mannelijkheid - een verandering ten opzichte van de achttiende-eeuwse sentimentele cultuur.⁶³ Toch onthult de correspondentie van de familie Bonaparte dat emotionaliteit niet altijd geapprecieerd werd. Na de dood van Hortense's oudste zoon in 1807, wees Napoleon zijn vrouw en stiefdochter erop dat ondanks de legitimiteit van hun verdriet, het grenzen moet hebben en ze rationeel en moedig moeten zijn.⁶⁴ Het componeren en uitvoeren van sentimentele teksten over onderwerpen zoals bezorgdheid en rouw creëerde een kanaal om zulke emoties te uiten. Bovendien kon dit gebeuren in het aanvaardbare kader van het musiceren in het salon en in de huiselijke kring.

Van melancholie naar nostalgie

Terwijl Hortense's *romances* aanvankelijk voornamelijk in manuscriptvorm schijnen gecirculeerd te hebben, begon ze deze ook te publiceren vanaf 1813.⁶⁵ Haar *romance* albums waren kostbare uitgaves waarbij elke *romance* vaak van een illustratie voorzien was en het geheel in kostbaar leer met bladgoud gebonden. Opschriften documenteren dat zij doorheen de jaren 1810 en 1820 dienden als geschenken voor families die belangrijk waren geweest tijdens

briefwisselingen. Joséphine vermeldde bijvoorbeeld dat 'Le beau Dunois' overal in Zwitserland gezongen werd in een brief aan haar dochter vanuit Genève, gedateerd 1810. *Lettres de Napoléon à Joséphine, pendant la première campagne d'Italie, le Consulat et l'Empire, et lettres de Joséphine à Napoléon et à sa fille* vol. I (Parijs 1833) 335.

Zie ook [L. Junot], *Mémoires de madame la duchesse d'Abrantes ou Souvenirs historiques sur Napoléon* vol. 10 (Parijs 1831) 101.

⁶³ A. Vincent-Buffault, 'Constitution des rôles masculins et féminins au XIXe siècle: la voie des larmes', *Annales: Histoire, Sciences, Sociales* 42/4 (1987), 925-54: 926.

⁶⁴ Zie de briefwisseling tussen Napoleon, Joséphine and Hortense van mei tot juli 1807 in *Lettres de Napoléon à Joséphine*, 321-329.

⁶⁵ Zie Baumann, 'Die Musiksammlung', 135-6.

Napoleons regime. Ze werden geschonken aan figuren uit haar entourage, zoals muzikleraar Carbonel, maar ook politiek invloedrijke individuen, zoals Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord. Deze laatste was een politicus die erin was geslaagd alle overheidswissels van het *ancien régime* tot de jaren 1830 te doorstaan, en zich bovendien belangrijke posities aan te meten. Hij was Napoleons minister van Buitenlandse Zaken geweest en in de jaren 1830 de Franse ambassadeur voor het Verenigde Koninkrijk.



Afb. 4: Illustratie bij 'Conseil pour mon frère'. Badische Landesbibliothek.

De volumes kunnen gezien worden als onderdeel van een cultuur waarin de herinneringen aan het Napoleontische Keizerrijk levendig werden gehouden. Hortense's landgoed in Arenenberg werd ingericht als een soort Napoleontisch museum. De schrijver Alexandre Dumas père bezocht het in 1832 en tijdens een rondleiding kreeg hij verschillende objecten die aan Napoleon hadden toebehoord te zien waaronder liefdesbrieven aan Joséphine, hun huwelijksring en een riem die hij op veldtocht had gedragen.⁶⁶ Bovendien creëerde Hortense een soort replica van het Napoleontische hofleven, waarin deze vervlogen tijd herbeleefd kon worden. Ze liet verschillende kamers inrichten naar het evenbeeld van het ouderlijk

⁶⁶ Coppens, *Hortense*, 547.

buitenverblijf in Malmaison. Ze voerde ook geregeld haar *romances* uit - waarbij 'Partant pour la Syrie' vaak tot het laatst werd gehouden; ze gebruikte daarbij soms haar moeders pianoforte.⁶⁷

Zulke uitvoeringen konden aanleiding geven tot nostalgische herinneringen. Dumas herinnerde bijvoorbeeld hoe zijn zus hem als vijfjarige jongen één van Hortense's *romances* had voorgezongen, 'Ne m'oubliez pas', en begon het vervolgens luidkeels te zingen.⁶⁸ Het uitvoeren van muziek, en specifiek Hortense's *romances*, creëerde zo verbindingen met praktijken en geluidswerelden uit het verleden en voedde een nostalgisch verlangen naar het Napoleontische Keizerrijk, waarbij verleden en heden in elkaar konden overvloeien. Het is geen toeval dat muziek een belangrijke rol speelde, het werd immers gezien als een gevaar voor het ontwikkelen van levensbedreigende nostalgie. De stap van melancholie naar nostalgie was niet ver: de *Encyclopédie méthodique* beschreef nostalgie als een soort melancholie, maar gefixeerd op de plaats van herkomst.⁶⁹ Zoals Thomas Dodman betoogt in zijn historisch onderzoek naar negentiende-eeuwse nostalgie, was het in de decennia na de Napoleontische oorlogen dat de betekenis van deze term geleidelijk verschoof van een verlangen naar een verloren plek naar een verleden - vooral onder invloed van de nostalgie epidemie onder Napoleontische militairen die zich plots van hun bestaansreden beroofd zagen.⁷⁰ Nostalgie hoefde echter niet altijd dodelijk te zijn. Svetlana Boym argumenteert dat nostalgie zoals voortgezet in het Bonapartisme zowel een blik achteruit als een vooruit werpt.⁷¹ Het voedde het verlangen voor het recreëren van het Napoleontische Keizerrijk en slaagde er uiteindelijk in een telg van de familie Bonaparte terug op de troon te krijgen. Hoewel ze aangeeft dat de vroeg-negentiende-eeuwse romantici nog geen politici waren, werd het

⁶⁷ Coppens, *Hortense*, 507 en 514.

⁶⁸ *Ibidem*, 548.

⁶⁹ 'Nostalgie', in: *Encyclopédie méthodique* vol. 10, 661-665.

Omwille van hun andere constitutie werden vrouwen in die tijd minder in staat geacht om aan nostalgie te lijden omdat ze zich minder hechtten aan een plaats. Zie 'Nostalgie', 663. Zie ook T. Dodman, *What Nostalgia Was: War, Empire, and the Time of a Deadly Emotion* (Chicago 2018) 117.

⁷⁰ Dodman, *What Nostalgia Was*, 118-122. Peter Fritzsche argumenteert dat ook het emigreren van de aristocratie na de Franse Revolutie van 1789 bijdroeg aan deze verschuiving. In zijn studie gebruikt hij melancholie en nostalgie vaak als synoniemen. P. Fritzsche, 'Strangers', in: *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History* (Cambridge, MA 2004), 55-91.

⁷¹ S. Boym, *The Future of Nostalgia* (New York 2001) 11-13.

gevoel later wel gekaapt voor politieke doeleinden - het werd een kernkarakteristiek van het Tweede Keizerrijk waarover Hortense's zoon als Napoleon III zou regeren tussen 1852 en 1870.⁷² In de jaren die voorafgingen aan zijn verkiezing tot president in 1848, liet hij verschillende van haar *romances* publiceren en verspreiden binnen zijn cirkel.⁷³ Van belang was de emotionele directheid van dit genre; dit maakte het immers mogelijk om een publiek te vervoeren en mee te nemen in zijn Bonapartistisch verhaal. Doordat hij haar nostalgische project voortzette, kunnen we dus beargumenteren dat Hortense's *romances* weldegelijk een rol hebben gespeeld in de politieke gebeurtenissen in negentiende-eeuws Frankrijk.

⁷² Boym, *The Future of Nostalgia*, 14.

⁷³ Bauman, "Die Musiksammlung," 117.

De diepgang van ‘Damespraatjes’: over de sociale en culturele inbedding van muziek in de negentiende eeuw

Jeroen van Gessel

In haar wekelijkse feuilleton ‘Damespraatjes’ in de *Java-Bode* berichtte de met ‘Fanny’ ondertekenende auteur in juni 1892 over het bijwonen van de Haagse (en Nederlandse) première van een nieuwe Franse opera:

Nu wil ik je iets vertellen van MANON, *Opéra-Comique en 5 actes et 6 tableaux*, *Musique de J. Massenet*. Het was een *première* en ’t was er dan ook vreeselijk vol. Met moeite hadden wij plaats en op de vijfde rij van een der loges op den eersten rang. Wij zaten op bespottelijk hoge stoelen, net alsof wij poffertjes moesten bakken en wij konden haast niets zien. Op het tooneel ging het nog, maar van ’t publiek merkten wij zoo goed als niets en dat vond ik wel jammer. Ten eerste weet ik toch graag, wie er is, wat ze aanhebben en — — — dan ook, men is toch geen 19 jaar en niet al te leelijk om den geheelen avond in een vergeten hoekje te zitten.¹

De auteur vervolgt haar verslag dan met een zeer gedetailleerde beschrijving van de kleding van de weinige personen in de loges tegenover haar die ze wel goed kon zien. In de eerste zaten enige gedistingeerde heren, waaronder de ambassadeur van Oostenrijk, in de tweede eveneens een ouder heerschap, vergezeld door onder meer zijn dochter, die gekleed was ‘in een *bleu électrique* kleed van *Gros de Naples*, dat haar veel te dik maakt’. De dame in de derde loge viel op door haar schoonheid, die deed denken aan de schilderijen van Hans Makart en ook door anderen werd opgemerkt, want in de pauzes kwam ‘de geheele *jeunesse dorée* van de hoogere kringen’ haar opwachting maken.

Pas na deze inventarisatie van het publiek dat zich in haar blikveld bevond, komt de opera aan bod. De inhoud wordt keurig samengevat, eindigend met de scene waarin Manon sterft in de armen van haar geliefde Des Grieux, hetgeen de auteur tot de volgende overpeinzing brengt: ‘Je ziet, het heeft veel van *La Traviata* en ook wel wat van *La Favorite*. Al die vrouwtjes eindigen eender en worden toch vergeven.’ En de muziek? Fanny beperkt zich tot de opmerking dat die ‘beelderig’ was en ‘den schrijver van den *Hérodiade*, *Werther* e.a. alle eer’ aandeed.

1. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 1 juni 1892.

De vraag lijkt gerechtvaardigd wat de relevantie is van een dergelijk bericht, dan wel het feuilleton ‘Damespraatjes’ als geheel. Het lijkt weinig te bieden voor een beter begrip van de (Nederlandse) muziekgeschiedenis of de uitvoeringspraktijk van opera in Nederland, dan wel die van de Franse opera in Den Haag. Desalniettemin wil deze bijdrage betogen dat feuilletons als deze ons veel kunnen vertellen over het Nederlandse muziekleven van destijds, meer specifiek dat van de Haagse residentie aan het eind van de negentiende eeuw, en de rol die muziek speelde in het sociale en culturele leven.

Om te begrijpen hoe dat kan richt de blik zich eerst op actueel onderzoek naar luistergedrag in de negentiende eeuw. Nadere uitleg over het specifieke karakter van dit feuilleton zal als inleiding fungeren voor een nadere beschouwing van enkele regelmatig terugkerende thema’s, zoals de specifieke positie van de vrouw als bezoeker van concerten en voorstellingen, de muzikale en sociale functie van concerten en de complexe relatie tussen sociale status en (muzikale) smaak.

‘Damespraatjes’ en de geschiedenis van het luisteren

Onderzoek naar de geschiedenis van luistercultuur in de negentiende eeuw heeft inmiddels een eerbiedwaardige traditie. Uitgangspunt is daarbij dat in deze periode een nieuw, gedisciplineerd luistergedrag ontstond waarin alles draaide om volledige concentratie op de muziek. Hiermee gepaard ging een verandering in concertprogrammering, de oprukkende ideologie dat (met name) instrumentale muziek bijzondere esthetische waarde had. De architectuur van concertzalen ondersteunde dit door concentratie op de muziek te stimuleren en de hoge waarde van muziek te articuleren. Een samenvatting van dit onderzoek biedt het in 2019 verschenen handboek over de geschiedenis van het luisteren in de negentiende en twintigste eeuw.² Met name de eerste drie secties richten zich op de negentiende eeuw en behandelen achtereenvolgens de wisselwerking tussen luistergedrag en emoties, nieuwe ideologieën rondluisteren en de rol van programmatoelichtingen en tenslotte de wisselwerking tussen luistergedrag en de locaties waar muziek wordt gemaakt.

Dit artikel is vanzelfsprekend niet de plaats om dit handboek te bespreken en daarom wordt hier slechts gewezen op de zeer gedegen behandeling van de thematiek. Echter, wie het hele boek leest, merkt al snel een

2. C. Thorau en H. Ziemer ed., *Oxford handbook of music listening in the 19th and 20th centuries* (Oxford 2019).

wel zeer opmerkelijke omissie: er komt letterlijk nergens een (negentiende-eeuwse) luisteraar aan het woord. De facto passen alle auteurs het ook in de inleiding van dit handboek genoemde concept van de ‘implicit listener’ toe. Hierbij gaat het om de notie, dat zich uit de compositorische structuur van de muziek, de contemporaine wenken aan de toehoorder, de architectuur van het auditorium, en de eigenschappen van de ruimtes waar gemusiceerd werd, laat afleiden op welke wijze de luisteraar zich gedroeg.³ Hoewel nagenoeg alle auteurs benadrukken dat luistergedrag in de negentiende eeuw gedifferentieerd moet worden behandeld, is het resultaat van deze benadering dat uiteindelijk de bekende ‘grand narratives’ over de (veronderstelde) disciplinerende van de luisteraar en de koppeling van luistergedrag aan specifieke genres (en daarmee ook weer vaak aan specifieke sociale ‘standen’) weer terugkeren. Met andere woorden: in plaats van differentiatie is het resultaat vooral een reeks van stereotypen. Voorbeelden daarvan biedt de veel geciteerde studie van Johnson over luistergedrag in Parijs. Hierin gaan veranderingen in luistergedrag altijd keurig hand in hand met de introductie van nieuwe genres of de toenemende belangstelling van segmenten van de bevolking die tot dan toe (kennelijk) nog geen muzikale evenementen hadden bijgewoond.⁴

En hier openbaart zich al de relevantie van het hierboven geciteerde verslag uit de ‘damespraatjes’: dit is precies het luistergedrag waarvan algemeen wordt beweerd dat het aan het eind van de negentiende eeuw uitgebannen was. Van discipline en concentratie ontbreekt ogenschijnlijk ieder spoor: in plaats daarvan lijkt Fanny uitsluitend waarde te hechten aan interactie met de overige bezoekers, ook wanneer die zich in wezen beperkt tot wederzijdse waarneming. Tegelijk is het raadzaam haar reactie niet al te eenzijdig te interpreteren, want hoewel Fanny aan de muziek niet veel woorden vuil maakt, suggereert de korte opmerking daarover dat zij wel degelijk een heldere voorstelling van Massenets muzikale taal had en dit nieuwe stuk daarin zonder problemen onder kon brengen. Tenslotte zij er nog op gewezen dat de titel van het feuilleton een differentiatie van het publiek op basis van gender suggereert die in de bovengenoemde bundel evenmin ter sprake komt. Met andere woorden: zelfs dit korte fragment biedt al genoeg aanknopingspunten om (onderzoek naar) luistergedrag in de negentiende eeuw nader te reflecteren.

Alvorens dit te doen is het nodig om in te gaan op de feitelijke achtergronden van dit feuilleton. Als auteur wordt algemeen de schrijfster

3. Thorau en Ziemer, *Oxford handbook of music listening*, 2–15.

4. J. Johnson, *Listening in Paris. A Cultural History* (Berkeley 1995).

Thérèse Hoven (1860–1941) genoemd.⁵ Wij maken kennis met de jonge Fanny, achttien jaar oud, aanvankelijk woonachtig in een kostschool in Zeist, dan bij haar oom en tante in Den Haag – over haar ouders wordt niet gesproken – en vanaf 1895 in dezelfde stad met haar kersverse echtgenoot, een marineofficier.⁶ Fanny verbindt haar interesse voor mode met een brede culturele belangstelling, in het bijzonder voor het bezoeken van concerten en voorstellingen – haar eigen musiceren (pianospelen en zingen) wordt slechts bij uitzondering gememoreerd.⁷ Verder heeft Hoven enige variatie aangebracht door af en toe de pen over te geven aan Fanny's tante of oom, met als aardigheidje dat de lezer op die manier ervaart hoe zij tegen de besognes van hun nichtje aankeken.

Uitgangspunt van het feuilleton is dat Fanny brieven schrijft aan een zekere, in Nederlands-Indië woonachtige 'Betsy', die deze vriendin op de hoogte houden van de sociale en culturele ontwikkelingen in het vaderland, en met name in de residentie.⁸ Politieke onderwerpen als verkiezingen of belastinghervormingen duiken soms op, maar worden zelden in detail besproken. Slechts eenmaal liepen de emoties wat hoger op, en wel naar aanleiding van een voorstelling van Massenets *La Navarraise*. Fanny had zich geërgerd aan het realisme van de encenering van dit stuk dat speelt tijdens de eerste Spaanse Carlistenoorlog (1833–1840). Hierdoor zag zij 'den heelen tijd door gewonden [...] voorbijdragen, die half ontbloot en met bloed bedekt zijn. Gapende wonden vertoonden zich in haar akelige roodheid op borst, beenen en armen.' Dat viel bij Fanny vooral verkeerd, omdat het haar herinnerde aan de verliezen van het Nederlandse leger tijdens de Lombok-expedities van 1894: 'Ik kon niet nalaten aan Lombok en aan de arme gesneuvelden te denken.'⁹ Waarschijnlijk mede gemotiveerd door het feit dat dit een feuilleton voor een

5. Zie over haar: R. Nieuwenhuys, *Oost-Indische Spiegel. Wat Nederlandse schrijvers en dichters over Indonesië hebben geschreven vanaf de eerste jaren der Compagnie tot op heden* (Amsterdam 1972), 233–236; V. van der Loo, *Toekomst door traditie. 125 jaar Tesselschade – Arbeid adelt* (Zutphen 1996), 59–60; G. Termorshuizen, *Journalisten en heethoofden. Een geschiedenis van de Indisch-Nederlandse dagbladpers 1744–1905* (Amsterdam 2001), 259; G. Termorshuizen, 'Van emancipatiestreven naar politiek activisme. Schrijvende vrouwen in de Indische journalistiek', in: U. Bosma, A. Sens en idem ed., *Journalistiek in de Tropen. De Indisch- en Indonesisch-Nederlandse pers, 1850–1958* (Amsterdam 2005), 27–46: 30–39.

6. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 1 mei 1895.

7. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 3 juni 1891, 28 februari 1894, 5 december 1894.

8. Zie ook B. de Pater, 'Scheveningen: tussen aristocratische allure en volkse voorzieningen' in: idem en T. Sintobin ed., *Koninginnen aan de Noordzee. Scheveningen, Oostende en de opkomst van de badcultuur rond 1900* (Hilversum 2013), 29–48: 29.

9. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 6 februari 1895.

koloniale krant was en men aldus het medeleven in het vaderland kon thematiseren, meldde Fanny een week later: 'Ik vind het een belediging voor het publiek en kan 't niet anders noemen dan: *Lombokje-spelen* op de planken.'¹⁰ Een dergelijke serieuze en politiek gemotiveerde verontwaardiging was echter uitzonderlijk: over het algemeen werd de toon licht gehouden.

De 'Damespraatjes' zijn dus geen egodocumenten, maar een journalistiek product dat beoogde Nederlandse vrouwen in Nederlands-Indië deelachtig te maken van de publiekservaring met (onder meer) muziek. Hoewel die verslagen soms wel een beetje op reguliere muziekrecensies lijken, waren zij nadrukkelijk niet als muziekfeuilleton bedoeld. Die rol werd vervuld door de 'Praatjes uit de muzikale wereld', die gelijktijdig in de *Java-Bode* verschenen. Dit waren bijdragen over de voornaamste gebeurtenissen in de Europese muziekwereld, aangevuld met berichten over het muzikleven in Nederlands-Indië.

Juist het feit dat de 'Damespraatjes' op informele toon wilden delen wat men als cultureel geïnteresseerde vrouw in Den Haag zoal bij concerten en opera's kon beleven, maakt ze tot een unieke bron voor de geschiedenis van het luisteren. Ze poseerden als een authentiek egodocument waarin de ervaringen van het publiek op herkenbare wijze werden geschetst. Daarin verschillen de 'Damespraatjes' ook van vergelijkbare feuilletons, zoals de al vele jaren eerder begonnen rubriek 'Dameskout' in het *Bataviaasch Handelsblad*, die weliswaar een vergelijkbaar publiek bediende, maar een formelere toon aansloeg en het veel persoonlijker perspectief van Fanny's 'Damespraatjes' miste.

Die aanpak was in ieder geval een succes, want Hoven heeft ze niet alleen ruim tien jaar in de *Java-Bode* gepubliceerd, maar later ook in andere kranten zoals de *Preanger Bode*, terwijl het *Bataviaasch Nieuwsblad* met ingang van 1898 de concurrentie uitdaagde met een gelijkkluidende rubriek van een andere auteur, die werd gepubliceerd met de nadrukkelijke melding dat hun 'Damespraatjes' speciaal voor de eigen krant waren geschreven en dus geen overgenomen kopij van de *Java-Bode*.

Het zou voor deze bijdrage te ver voeren de complete serie door te nemen. In plaats daarvan concentreert de aandacht zich hier op de jaren 1892–1896, waarin muziek een relatief prominente rol speelt, die vrij snel aanmerkelijk geringer wordt nadat Hoven haar Fanny in de zomer van 1895 in het huwelijk had laten treden.¹¹

10. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 13 februari 1895.

11. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 11 september 1895.

De vrouw in het publiek

Wat de frequentie in het feuilleton van concertbezoek en buitenlandse reizen al doet vermoeden, wordt gaandeweg met steeds meer details bevestigd: Fanny behoorde tot de hogere sociale echelons. Typerend is wat zij beschrijft over een lunchpauze tijdens een schaatstochtje: “Thuis eet ik nooit erwtensoep, *fi donc*, hoe grof, hoogstens *Potage St. Germain* met doperwtjes uit de bus erin, maar op het ijs... twee volle borden, *ma chère*, en nog wel met een tinnen lepel. Och! men went aan alles.”¹² Tevens kwamen de lezers te weten dat haar oom referendaris was, een functie die vergelijkbaar is met die van een directeur-generaal op een ministerie nu, waarmee hij bovenaan stond in de hiërarchie van regeringsambtenaren.¹³ Maar hoe hoog haar sociale status ook zijn mocht, als jonge vrouw was Fanny afhankelijk van haar voogden en later van haar man, waar het ging om haar bewegingsvrijheid en de mogelijkheid culturele evenementen te bezoeken.¹⁴ Herhaaldelijk vermeldt ze dat ze graag naar een bepaalde opera of concert zou zijn gegaan, maar op een weigering was gestoten.

Aldus maakte Fanny haar vrouwelijkheid tot een van de centrale onderwerpen van haar feuilleton. Dat blijkt ook in het openingscitaat, waarin ze haar ontevredenheid over haar plaats en het gebrek aan contact met het publiek motiveert door erop te wijzen dat een negentienjarige jongedame niet graag onopgemerkt in het auditorium wil zitten. Het doet er hier minder toe dat dit allerminst een specifiek vrouwelijke klacht was – mannen klaagden met precies dezelfde argumenten over het verduisteren van de zaal tijdens de voorstelling¹⁵ –, maar dat Fanny haar identiteit als jongedame voortdurend op de voorgrond stelde en daarmee een discours bediende over sociale verwachtingspatronen rond het gedrag van jonge vrouwen in concert en opera.

De relevantie hiervan kan niet los worden gezien van de contemporaine gewoonte om over het vrouwelijke deel van het publiek min of meer openlijk minachtend te schrijven. Typerend zijn de geschriften van de prominente muzikestheet en criticus Eduard Hanslick (1825–1904), die vele componisten de maat nam, waaronder ook de toen nog jonge Richard Strauss (1864–1949).

12. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 14 februari 1894.

13. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 9 januari 1895. Zie hierover, en ook meer algemeen over het Haagse sociale en culturele leven: J. Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier. Standsbesef en stedelijke cultuur in Den Haag 1850–1890* (Amsterdam 2012), 33–106, met name 60–65.

14. Hierover ook Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 699–701.

15. J. Furnée, “Le bon public de la Haye”. Local governance and the audience in the French Opera in The Hague, 1820–1890’, *Urban history* 40.4 (2013), 625–645: 641.

Zo schreef Hanslick in 1892 over Strauss' *Don Juan* dat het stuk typerend was voor diens verwerpelijke neiging, muzikale substantie op te offeren aan instrumentale kleureffecten. Ergerlijk hieraan was het succes dat Strauss hiermee had, vooral bij een bepaald segment van het publiek: 'Ich habe Damen und Wagner-Jünglinge von dem Straußschen "Don Juan" mit einer Begeisterung reden hören, daß ihnen bei der bloßen Erinnerung ein wollüstiger Schauer über den Rücken zu laufen schien.'¹⁶ Met andere woorden: afgezien van enkele onbesuisde jonge Wagner-enthousiasten, wier jeugd nog als excuus zou kunnen gelden, waren vooral vrouwen voor dit soort klanksensaties ontvankelijk. Hun primaire, lichamelijke reacties bewezen in Hanslicks ogen dat zij niet tot de meer intellectuele en beredeneerde respons in staat waren die kennelijk bij het overige publiek, dat vanzelfsprekend uit oordeelkundige mannen bestond, domineerde.

Dergelijke opvattingen waren niet voorbehouden aan de intellectuele Weense muzikpers, waarvan Hanslick decennialang in heel Europa als de meest erudiete representant gold. Ook in de provinciale pers was het volkomen gebruikelijk te veronderstellen dat vrouwen geen gedegen artistiek oordeel konden vellen en zich daarom liever op onbeduidende bijzaken als het uiterlijk der solisten concentreerden.¹⁷

Precies dat thema duikt ook regelmatig op in Fanny's verslagen van operabezoeken. Zo richtte zij bij een voorstelling van Gounods *Faust* haar pijlen op het ballet, waarvan de danseressen opvielen door hun 'negatieve schoonheid', al waren ze in ieder geval 'nog niet zoo leelijk als die van 't koor.' Met name een nieuwe koorzangeres had veel 'van een keukenmeid en nog wel van een ordinaire'.¹⁸ In ieder geval paste ze daarmee bij de anderen, want in het vorige seizoen had Fanny ook al geconstateerd dat het koor was samengesteld 'uit de minst mooie mannen en vrouwen, welke men zich kan voorstellen.'¹⁹ Met betrekking tot de solisten waren de prioriteiten identiek, want toen de Franse opera een nieuwe directeur zou krijgen, hoopte Fanny dat deze voor een gevarieerd repertoire zou zorgen en erop zou letten dat 'de artisten er goed

16. E. Hanslick, *Fünf Jahre Musik [1891–1895]*. (*Der "Modernen Oper" VII. Teil*) (Berlijn 1896), 179.

17. Zie daarover onder meer J. van Gessel, 'Speaking for whom? Using opera reviews from Strasbourg (1887–1918) to clarify the problematical source character of music criticism', in: T. Cascudo ed., *Nineteenth-century music criticism* (Leuven 2017), 77–100: 95–97.

18. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 15 november 1893.

19. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 15 maart 1893.

uitzien (vooral de eerste tenor).²⁰ Ze was aanvankelijk met laatstgenoemde tevreden, maar minder met de anderen. Zo bedierf ‘een dikke matrone, vreeselijk welgedaan en totaal ongeschikt voor geestverschijning’ de hoofdrol in Boieldieus *La dame blanche*.²¹ Ondanks goed spel en fraaie zang ruïneerde dezelfde soliste haar rol in *Pagliacci*, want zij was ‘niet schalksch en lenig genoeg [...], zeker ook van wege haar corpulentie.’ Sterker nog: ‘er hadden er met gemak drie uitgekund, want zij is kolossaal.’²² De gestalte van een andere hoofdrolspeler kon evenmin op haar waardering rekenen: ‘De jonge boer, Sylvio, was zulk een ongenietbaar dikkertje’ dat het voor haar bedrogen echtgenoot Canio wel ‘een beleediging’ moest zijn, ‘dat zijn vrouw hem ontrouw werd voor zulk een ventje.’²³ Tot overmaat van ramp werd in het seizoen daarop een tenor geëngageerd wiens uiterlijk nog meer te wensen overliet: ‘Wat in mijn oogen een groote grief uitmaakt, is ’t feit dat de eerste tenor [...] zoowat driemaal zo dik is als een *jeune premier* moet zijn en daarbij scheel ziet.’²⁴

Wat ze van een solist verlangde, somde Fanny met typerende aandacht voor detail op bij een gastoptreden van de beroemde Zweedse sopraan Sigrid Arnoldson (1861–1943): ‘Ze heeft donkere oogen en haar, doch een zeer frisch teint, voor een brunette; haar mondje is snoezig en de pareltjes ontbreken er niet in, daar haar tanden wit en regelmatig zijn. Haar neusje is klein en haar oogen guitig [...].’²⁵ Bovendien wist Arnoldson het publiek, Fanny inclusief, verder voor zich in te nemen met haar prachtige juwelen.

Het is echter belangrijk te onthouden dat in de negentiende eeuw een algemeen gedeelde consensus bestond dat solisten in de opera een aantrekkelijk voorkomen dienden te hebben. Daarover werd zowel bij onderhandelingen over engagementen als in kritieken met een volstreekte vanzelfsprekendheid gedelibereerd, ook, en vooral, door mannen. Met andere woorden, wat in de ‘Damespraatjes’ wellicht overkomt als oppervlakkig en meisjesachtig, was in werkelijkheid iets heel normaals.

Het was echter strategie in de ‘Damespraatjes’ om te koketteren met de notie dat jongedames nu eenmaal over dit soort zaken willen praten. Een mooi voorbeeld hiervan is Fanny’s verslag van een Diligentia-concert waarop de Eerste symfonie van Johannes Brahms werd uitgevoerd. Aanvankelijk had zij

20. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 11 april 1894.

21. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 20 maart 1895.

22. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 29 januari 1896.

23. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 19 februari 1896.

24. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 30 december 1896.

25. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 15 april 1893.

zich erop verheugd, getuige de enkele dagen tevoren gemaakte opmerking: ‘nu, ik mag zoo’n Brahmsje wel.’²⁶ Tijdens de uitvoering bleek het echter vooral een lange zit:

Ook waren de orkest-stukken wel wat lang, vooral de symphonie in C-moll van Brahms in 4 gedeelten en 6 tempos. [...] Onder zulk een lang stuk heeft men zooveel tijd tot nadenken, dat men onwillekeurig allerlei invallen krijgt; zoo bedacht ik de volgende vraag: “Wanneer slapen menschen onder de muziek?” Antwoord: “Als ’t bekende melodieën zijn, want dan kunnen ze er elke noot van droomen.” Dat heb ik heel alleen gevonden, heusch waar.²⁷

Door Fanny aldus op verheven meesterwerken te laten reageren bevestigde Hoven stereotypen over de intellectueel en artistiek beperkte horizon van jongedames, die na een concert niet over de muzikale kwaliteiten van het gebodene, maar alleen over hun persoonlijke, puur intuïtieve reacties zouden willen (en kunnen) spreken. Tegelijk ontkrachtte Hoven dat beeld door Fanny soms met onmiskenbare kennis van zaken op het musiceren in te laten gaan, in dit geval in dezelfde aflevering, wanneer zij zeer gedetailleerd de verrichtingen van een vocaal trio beoordeelt en zich daarvoor bedient zich van het vocabulaire uit professionele muziekrecensies.

Het opzichtig bevestigen en tegelijk uitdagen van genderclichés was vaste prik bij opera’s met zogenaamd “gewaagde” inhoud. Herhaaldelijk beklagt Fanny dat ze bepaalde stukken niet mocht zien, of dat ze voortijdig weg moest, zoals bij een voorstelling van Meyerbeers *Robert le diable*. Hiervan mocht ze alleen de eerste twee aktes zien, zonder twijfel omdat oom en tante haar wilden weghouden bij de volgende, waarin een handlanger van de duivel midden in de nacht in een klooster de overleden nonnen uit hun graven laat opstaan en vervolgens een ballet laat dansen. Ter bescherming van Fanny zorgden oom en tante er ook voor dat zij het programmaboekje en de synopsis niet te zien kreeg.²⁸

Soms verschilden oom en tante echter van mening, zoals bij Rogers operette *Les 28 jours de Clairette*, want hij lachte zich ‘tranen van pret’, hetgeen tante juist boos maakte. Fanny had echter ook problemen met dit stuk, waarin de titelfiguur uit jaloezie besluit haar man, die het leger in moet, te bespioneren. Dat kan ze echter alleen maar doen door zelf ook dienst te nemen, waarvoor zij

26. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 31 januari 1894.

27. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 7 februari 1894.

28. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 8 maart 1893.

zich als man moet verkleeden, hetgeen tot complicaties voert wanneer ze met een andere soldaat een tent moet delen: ‘Ze wil zich niet eens uitkleeden waar hij bij is en geeft een gil van ontzetting, als hij zich achtereenvolgens ontdoet van de kleedingstukken, die hij in bed niet nodig heeft. *Dear me*, wat heb ik gebloed bij dat tooneel, ik geneerde me heusch even erg als Clairette.’²⁹

Haar oom genoot wel vaker van werken die hij voor (jonge) dames ongeschikt achtte, zoals Saint-Saëns’ opera *Phryné*. Volgens Fanny was het kennelijk ‘een raar stuk’, ‘want oom ging er in zijn eentje naar toe, en dat doet hij alleen als ’t niet netjes is.’³⁰ Net zoals bij *Robert le diable* weigerde oom haar het libretto te geven, maar via een omweg kwam Fanny er toch aan, om vervolgens haar indrukken met Betsy te delen:

Nu ... ’t ging; Carmen is erger. Toch komt er een rare scène in en die juffrouw Phryne was niet heel *lady-like*, want verbeeld-je wat ze deed. Ze maakte haar japon enz. los en ging zoo voor de heeren der rechtbank staan. Nu en dat doet men toch niet. Ten eerste is ’t veel te koud en dan is een rechtbank geen badkuip.³¹

Met andere woorden: enerzijds portretteert Fanny zich als iemand die zich graag aan de bevoogding door haar familie onttrekt, anderzijds onderschrijft ze dat de inhoud van sommige stukken daartoe wel degelijk aanleiding gaf, waarbij ze bewust niet toespitst wat een bepaalde scene minder gepast maakte. Een dergelijke terughoudendheid domineert ook haar afwijzende houding over de ‘Venusberg’-scene in *Tannhäuser*: ‘Nu was het wel geen meisjes-kostschool.... maar toch zoo weinig degelijkheid als daar was neen, daar kan mijn Hollandsch hart geen vrede mee vinden.’³²

Dubbelhartigheid in het oordeel over sociaal wenselijk gedrag van vrouwen op het toneel vormt een wezenlijk bestanddeel van het feuilleton. Dus wanneer oom in zijn weigering volhardt, Fanny mee te nemen naar een voorstelling van *Phryné*, maar voorstelt in plaats daarvan Saint-Saëns’ *Samson et Dalila* te gaan zien, vindt zij dat vooral hypocriet: ‘Alsof die Dalila zoo’n vrome zus was!’³³ Evenwel had zij zich eerder zelf al op typisch burgerlijk-meisjesachtige wijze kritisch over het gedrag van Dalila uitgelaten: ‘Tusschen ons gezegd en gebleven, geloof ik niet, dat ’t een fatsoenlijk meisje was. Hij [Samson]

29. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 24 mei 1893.

30. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 14 februari 1894.

31. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 14 februari 1894.

32. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 7 maart 1894.

33. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 21 februari 1894.

kwam wel eens een avondje bij haar doorbrengen en.... ik denk niet, “dat papa er van wist.” Zij woonde alleen in een eenzame vallei, nu en dat doet een net meisje toch niet.³⁴ Deze opmerking en vooral de vergelijking van Phryné met Carmen krijgen een extra lading door Fanny’s beoordeling van voorstellingen van laatstgenoemde opera, en dan vooral de manier waarop de titelfiguur wordt neergezet. Had zij zich begin december 1896 nog beklagd over een uitvoering omdat deze ‘een beetje te *Carmen*-achtig, te realistisch-lichtzinnig’ was geweest,³⁵ enkele weken later bekritiseerde zij dat Sigrid Arnoldson dit personage juist veel te tam en te beschaafd had neergezet:

Maar ze is geen Carmen! ’t Lieve kind heeft geen temperament, *pas pour deux sous!* Ze is een aanhalig poesje, vol schalkschheid en dartelheid, maar ze is geen onwederstaanbaar-coquette vrouw. Carmen moet, wil zij in haar rol zijn, verontwaardiging opwekken, walging zelfs; men moet zich zitten vernijpen van woede en bij zich zelf zeggen: “Wat een wijf!” Een gemeene, lage deerne, vol hartstocht en zonder ’t minste gevoel, dat is *la Camencita*, maar Sigrid Arnoldson was zóó onschuldig, zóó eenvoudig, dat men telkens geneigd was uit te roepen: “Doe je nu maar niet zoo harteloos en wispelturig voor, je bent het toch niet.”³⁶

Een welopgevoede jongedame als Fanny kon dus voor het gedrag van Carmen geen enkel begrip opbrengen, kritiek hebben wanneer dit niet overtuigend over het voetlicht werd gebracht, een al te realistische weergave van Carmens weezinwekkende karakter afkeuren en tegelijk protesteren tegen voogden die haar van dergelijke voorstellingen weg wilden houden.

Dit hele palet van reacties laat zien hoe in dit feuilleton enerzijds traditionele (gender-) voorstellingen kritisch tegen het licht werden gehouden en anderzijds juist werden bevestigd. Met haar levendige belangstelling voor alles waarin ‘nieuwerwetse’, ‘gewaagde’ zeden aan de orde kwamen probeerde ‘Fanny’ jonge lezeressen aan te spreken zonder de oudere voor het hoofd stoten. Van de geldende sociale en culturele normen voor vrouwelijk gedrag distantieerde ze zich derhalve niet, hoezeer zij ook een open oog had voor de ongelijke behandeling van mannen en vrouwen. Dat blijkt uit haar conclusie over een schandaaltje rond de dirigent van het Haagse muziekgezelschap Melosophia, die ondanks protest van het bestuur had geweigerd op te stappen: ‘t Is toch meer dan erg; als een meisje of een vrouw slechts den schijn van ’t

34. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 24 januari 1894.

35. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 9 december 1896.

36. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 23 december 1896.

kwade op zich laadt, is ze reddeloos verloren, terwijl een man alles kan doen, wat hij wil en toch blijft wie hij is.³⁷

Wat zoekt een mens (of een jongedame) buiten de deur?

De belangrijkste les uit het voorgaande gedeelte is dat een benadering van luistercultuur die de ‘implicit listener’ tot uitgangspunt neemt en de concrete publiekservaring negeert, zoals gepraktiseerd in het *Oxford handbook of music listening*, wezenlijke aspecten daarvan over het hoofd zal gaan zien, zoals bijvoorbeeld de normen die het vrouwelijk deel van het publiek in acht diende te nemen. Nog meer toegespitst zou men kunnen stellen dat het hele onderzoeksproject van het bestuderen van luistercultuur in feite gebaseerd is op een cirkelredenering: de aanname dat men in de negentiende eeuw voor het eerst ‘echt’ ging luisteren, vormt de legitimatie van onderzoek naar die veronderstelde luistercultuur. Evenwel wordt in dat onderzoek juist door uit te gaan van een veronderstelde ‘implicit listener’ de beleving van muziek zonder voldoende reflectie vernauwd tot het (geconcentreerd) luisteren naar muziek. De relevantie van de ‘Damespraatjes’ openbaart zich vooral daarin, dat zij zo helder die denkfout tonen.

Om het verschil tussen luisteren en beleven nader te illustreren is het genoeg om terug te keren naar het openingscitaat. Voor Fanny, en vele bezoekers met haar, vormde interactie met de overige aanwezigen een wezenlijk bestanddeel van de beleving van een avondje opera. Daarom wilde zij graag gezien worden en de overige bezoekers in ogeschouw kunnen nemen, wat echter niet betekende dat zij geen of geen oprechte belangstelling voor de muziek en de andere aspecten van de voorstelling had. Ze zou het alleen raar gevonden hebben zich uitsluitend daarop te richten en de hele sociale en culturele inbedding als irrelevant op te vatten.

Juist hierom ging Fanny in haar uitgebreidere beschrijvingen van concerten of operavoorstellingen altijd op de samenstelling van het publiek in, zoals bij de openingsavond van het zomerse concertseizoen in het Kurhaus:³⁸

37. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 6 juni 1894.

38. Zie voor een gedetailleerde beschrijving van de in deze bijdrage genoemde Haagse culturele trefpunten en instituties, zoals het Kurhaus, Seinpost, de verschillende sociëteiten, de opera en de concerten van Diligentia: Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 153–238, 379–389, 409–500, 603–694. Zie ook A. van Kalmthout, *Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkeringen in Nederland tussen 1880 en 1914* (Hilversum 1998), 321–471.

Nu, het publiek, ja, *ma chère*, dat laat zich maar zoo niet in twee woorden beschrijven. Zelden zag ik zulk een amalgame van heterogene bestanddeelen [...]. Letterlijk iedereen was er. Abonnés-habitués, casueele bezoekers en badgasten. Van de laatsten zijn er nog niet veel, en dan zijn 't nog meest Hollanders. De gedistingeerde vreemdelingen komen pas veel later; die nu komen, zijn meest chefs de bureaux of zulke menschen; de chefs zelf nemen in Augustus of September pas vakantie. Men ziet dan ook niets elegants.³⁹

In ieder geval was duidelijk dat dit serieuze concerten waren, getuige de gedragscultuur tijdens de concerten. Nietsvermoedende buitenlandse toeristen die naar Scheveningen waren gekomen voor een badkuur, zouden volgens Fanny licht de indruk kunnen krijgen dat ze in werkelijkheid voor een 'zwijgkuur' waren gekomen, want 'bij die klassieke concerten is het doodstil in de zaal en durft men nauwelijks ademen. Hoesten of niezen wordt gewoon als *crime de lèse majesté* aangezien en wee den ongelukkige, die zijn stoel zou verschuiven. Indien verwoede blikken konden dooden, hij zou terstond een levenlooze zijn.⁴⁰ Evenwel betekende de strikte regel rond volledige stilte tijdens de muziek allerminst dat het publiek alleen maar daarvoor was gekomen:

Als ik zoo de fraai opgetuigde maagdelyns en de vele alleen loopende heertjes aanzag, dacht ik onwillekeurig hoeveel er van beide soorten gepaard zouden worden gedurende het zomerseizoen, en hoeveel fijngelaceerde handjes er op de lakensche mouwen zouden komen te liggen. Zoo'n Kurhaus-campagne helpt nog wel eens; men ziet elkander zoo dikwijls en de pantoffel-parade op het terras (in de pauze) is een geschikte gelegenheid om eens kennis te maken. [...] Aardig is 't om in den aanvang van de Kurhaus-periode de huisvaders te zien aankomen met risjes huwbare dochters, allen keurig aangekleed.⁴¹

Geconcentreerd luisteren betekende dus allerminst dat de aanwezigen zich alleen maar voor de muziek interesseerden, en dat was niet alleen bij de concerten in het Kurhaus het geval, maar ook bij die van Diligentia, zoals Fanny een jaar eerder al eens had vastgesteld:

De *crème de la crème* der Haagsche aristocratie komt er en ook het eenvoudige muzikjuffertje, dat 's zomers opspaart om 's winters achtmaal naar een groot

39. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 25 juli 1894.

40. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 18 juli 1894.

41. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 25 juli 1894.

concert te gaan. Tusschen die beiden in zijn tal van anderen, als de deftige *pater familias*, die jaar in, jaar uit met zijn dochterschaar er op uittrekt, en zich in wanhoop afvraagt of geen der jongere heeren zich over haar wil ontfermen en aldus zijn last verlichten. Verder de jonggetrouwde vrouw die altijd een vriendin meeneemt, omdat manlief naar de sociëteit (?) is. Dan de puriteinsche oude dame, die een comédie zondig vindt, maar hier op de maat zit te knikkebollen en lid is, omdat 't een klassiek concert is. Voorts de muziek-leerende jonge dame, die er met haar mama of gouvernante heen gaat, omdat 't zoo nuttig voor haar is en die veel liever "Faust" of "La Traviata" zag; dat is toch ook muziek, beweert ze.⁴²

Typierend is dat bij alle bezoekerscategorieën keurig wordt opgesomd, waarom ze, naast hun muzikale belangstelling, nog andere redenen hadden om concerten te bezoeken. Net als bij de Kurhaus-concerten speelt de huwelijksmarkt een rol, maar sommige gehuwde bezoeksters gebruiken de concerten juist om zonder hun echtgenoten iets met hun vriendinnen te kunnen ondernemen, terwijl voor anderen pedagogische motieven of zedelijke overwegingen in het geding waren.

Kledij werd gebruikt om de eigen positie ten opzichte van de overige bezoekers te definiëren. Juist omdat Fanny zich, net als de andere bezoekers, zozeer voor de overige aanwezigen interesseerde, kon zij het zelden laten hierop in te gaan, zoals bijvoorbeeld bij bovengenoemd concert van *Diligentia*: 'sommige dames komen er in ponteficaal met lichte, zijden kleedjes, gekapt haar, sortie, waaier en wat er zoo bij hoort en anderen verschijnen in een doodgewoon, daagsch winterjaponnetje.'⁴³ Over het algemeen loonde het zich echter niet om voor de concerten van *Diligentia* veel aandacht aan het eigen voorkomen te besteden, al was het maar omdat die plaatsvonden in het gebouw Kunsten en Wetenschappen, vaak afgekort tot 'K&W', wat volgens Fanny stond voor 'kou en wind', omdat het er verschrikkelijk tochtte en het gebouw als geheel zeer ongezellig was.⁴⁴ Meer in het algemeen was het onprettig als de stoelen veel te dicht op elkaar stonden, 'zoodat men bij een eenigszins omvangrijken neus kans heeft zijn voorbuurman of -vrouw in 't haar te zitten en dan ook zijn de stoelen niet verbonden, waardoor ze heel ongeregeld staan. Ik verzeker je, dat ik 't bepaald benauwd had tusschen den pels van schoonpapa en de pofmouwen van schoonmama.'⁴⁵ Als gevolg daarvan maakten 'de Haagsche schoonen niet veel toilet' voor concerten van *Diligentia*, want

42. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 11 januari 1893.

43. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 11 januari 1893.

44. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 13 juni 1891, 17 januari 1894, 7 februari 1894.

45. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 5 februari 1896.

aangezien men daar zo nauw zat, had ‘men er ook geen plezier van.’⁴⁶

Die toiletkwestie speelde natuurlijk ook in de opera en was vaak nauw verbonden met de specifieke publiekssamenstelling op sommige dagen, zoals bijvoorbeeld de zondagen:

Het Zondags publiek bestaat voor ’t meerendeel uit winkeliers, die andere dagen aan hun magazijnen verbonden zijn en den dag des Heeren gebruiken om over dag te wandelen en ’s avonds naar de comédie te gaan; verder uit klerken, die dezen specialen avond verkiezen, omdat het dan goedkoop is, een reden, welke ook enkele huisvaders met hun kroost en gastheeren en -vrouwen met hun logé’s aanlokt. Men maakt heel weinig toilet, nog minder dan anders en tal van dames houden zelfs haar hoeden op.⁴⁷

Soms liet het publiek het in dit opzicht ook op andere avonden afweten, zoals bij een voorstelling van *Lobengrin* op een zaterdagavond, ‘den zoogenaamden eleganten avond’, waarvoor echter ‘bijna geen toilet’ gemaakt was.

Ook hier is het weer van belang dit soort opmerkingen niet als een genderstereotype op te vatten: hoezeer Fanny zich ook voor de kledij der dames interesseerde, het betekende niet dat ze geen interesse voor de voorstelling had. Integendeel, ze kraakte bij de uitvoering van *Lobengrin* nogal wat kritische noten over de schorre stem van de vertolker der titelfiguur en evenmin was het haar ontgaan ‘dat er coupures moesten gemaakt worden en het orkest het daarmee niet altijd eens was met de zangers.’⁴⁸ Bovendien was zij niet de enige die zich voor de verschijning der dames in het publiek interesseerde: tijdens een avondje van het gezelschap Melosophia, waarvoor verschillende dames zich fraai hadden uitgedost, bekende haar oom ‘guluit, dat hij er nog wel een oogje aan wilde wagen.’⁴⁹ Communiceren met het overige publiek via de aandacht die men aan elkaars kledij besteedde, was dus allerminst een typisch vrouwelijke aangelegenheid.

De interactie met het overige publiek was echter niet altijd vrij van problemen. Vanzelfsprekend kon een toilet ook afkeuring opwekken, omdat het slecht stond of niet passend was, zoals Fanny constateerde over een soliste, wier japon haar weliswaar beviel, ‘maar ik voor mij vond het een fout tegen de

46. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 10 juni 1896.

47. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 15 maart 1893.

48. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 20 april 1892.

49. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 24 februari 1892.

etiquette om overdag in avondtoilet te zijn.⁵⁰ Pas echt confronterend was de waarneming van minder aantrekkelijke lichaamskenmerken, zoals tijdens een goed bezocht zomeravondconcert in het Kurhaus:

Het was eenvoudig om te stikken en onwillekeurig kwam mij den uitroep van den reus van Klein Duimpje in de gedachte, waar hij, thuis komende, zegt: “Ik ruik... ik ruik versch menschenvleesch.” In de concertzaal nu was er ook een menschenluchtje en dat is niet bijzonder frisch of verkwikkend op een warmen Juni-avond.⁵¹

Storend waren natuurlijk ook diegenen die door het gebodene heen zaten te praten. Zo viel voor Fanny een avondje in de opera in het water omdat twee dames achter haar voortdurend zaten te ‘kakelen’, ‘en alles met een sterk Rotterdamsch accent!’⁵² Dat laatste zal waarschijnlijk ontbroken hebben bij een gala-avond waarop Fanny naast een loge zat die door drie aristocratische personen werd gevuld, maar dat maakte de situatie er niet beter op: ‘Die vervelende mensen causeerden en gesticuleerden den geheelen avond met de insolentie aan hun stand eigen.’⁵³ Het weerhield Fanny er overigens niet van melding te maken van de bijzonder prachtige juwelen van de dame van stand.

De combinatie van ergernis over het gedrag van de hogere standen en de fascinatie die zij uitoefenden op het publiek komt vooral naar voren bij voorstellingen waarin een of twee van de ‘koninginnetjes’ aanwezig waren. Een speciale gelegenheid was bijvoorbeeld Emma’s eerste bezoek aan de opera – gegeven werd *Lohengrin* – na het aflopen van haar openbare rouw over het overlijden van Willem III. Haar aanwezigheid was van tevoren aan het publiek meegedeeld, dat vervolgens in passende kledij op was komen dagen: ‘De meeste dames waren in groot toilet en de heeren in rok, iets, dat hier zelden of nooit gebeurt.’⁵⁴ Rijk uitgedost verscheen het publiek eveneens enkele dagen later op een concert van *Diligentia*, dat eveneens door Emma werd bezocht. De bijzondere aandacht van de aanwezigen voor hun voorkomen laat zien dat voor hen Emma’s aanwezigheid de avond meer glans gaf dan de roem der solisten, hoewel die – de Nederlandse zanger Johannes Messchaert en de Belgische violist Eugène Ysaye, beiden internationaal vermaard – ook niet de minsten waren. Voor hun optreden had Fanny niets dan lof, maar de aandacht ging meer naar

50. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 5 februari 1896.

51. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 26 juli 1893.

52. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 28 maart 1894.

53. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 18 juni 1892.

54. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 1 maart 1893.

andere zaken: ‘Toch was de muziek slechts bijzaak dien avond en hadden de oogden meer te doen dan de ooren.’ Ter ere van de koninklijke gast hadden ‘de gewone dames en heeren buitengewoon veel toilet [...] gemaakt. Zelfs Fanny’s ‘goedig, eenvoudig oompje was gerokt en keek zo deftig en strak mogelijk.’⁵⁵ Vanzelfsprekend ging Fanny in haar bericht uitgebreid in op het toilet van Emma, en vergat daarbij niet te vermelden dat de vorstin ‘in ’t weggaan (vóór het laatste stuk)’ een mantel omgehangen kreeg van een hofdame.

Dat laatste aspect wijst op de destijds typisch vorstelijke gewoonte bij voorstellingen en concerten naar eigen goeddunken binnen te komen en te vertrekken. Van de bovengenoemde voorstelling van *Lobengrin* zag Emma slechts anderhalve akte, en dat was niet omdat ze weinig op had met Wagner, want anderhalve akte waren voor haar ook genoeg bij *Samson et Dalila*.⁵⁶ Toen Emma het een jaar later bij *Carmen* eveneens na een uurtje voor gezien hield, stelde Fanny dat ze daar de aardigheid niet van begreep. Immers, een koningin kon toch over haar eigen tijd beschikken en hoefde zich niet om huiselijke verplichtingen te bekommeren. In haar ogen zou ‘een vorstin evengoed tot het einde [...] kunnen blijven als gewone mensen. Zo verschrikkelijk is het niet.’⁵⁷ Wanneer aan de vanzelfsprekendheid waarmee Emma “haar” opera als een soort huiskamer beschouwde waar ze naar behoefte in en uit kon lopen, viel Fanny zwaar:

De regentes was verleden Donderdag weer een half uurtje in de Opera; als ’t goeie mensch nu toch eens vermoedde, hoe ze mij daarmee ergert. Mijn hemel, ze kon toch wel tot ’t einde toe blijven, ze heeft een afzonderlijken ingang, die natuurlijk ook als uitgang dienst doet, dus behoeft ze niet bang te zijn voor de *file*. Ik ben nu toch volstrekt niet pretziek, maar als ik uitga, ja, dan blijf ik graag tot het laatste, dat beken ik guluit.⁵⁸

Met andere woorden: hoezeer Fanny ook waarde hechtte aan de sociale aspecten van opera- en concertbezoek, de interactie was niet altijd onproblematisch.

De eeuwige vraag: is er een connectie tussen sociale status en (muzikale) smaak?

55. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 8 maart 1893.

56. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 7 maart 1894.

57. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 6 maart 1895.

58. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 10 april 1895.

Met haar kritische opmerkingen over het gedrag van Emma en de keuvelende adel maakte Fanny duidelijk dat ze zich zeer bewust was van het standonderscheid tussen haar (hogere) burgerkringen en het Haagse hofleven. Dat standsbesef was niet alleen een sociale, maar ook een culturele kwestie, omdat de status in het (Haagse) maatschappelijk leven zich articuleerde via de (culturele) evenementen die men bijwoonde.

Het is dan ook geen verrassing dat het thema standsbesef in de 'Damespraatjes' regelmatig opduikt. Zo meldt Fanny dat oom en tante ieder jaar een abonnement op de Kurhausconcerten nemen, niet omdat ze daar zo vreselijk van genieten, maar onder het motto: 'Het is nu eenmaal het gebruik en daaraan kunnen wij ons niet onttrekken.'⁵⁹ Evenwel was het bezoeken van culturele evenementen voor oom en tante niet alleen maar plicht: met name tante genoot van de avonden in de tot Sociëteit De Witte behorende 'tent', in werkelijkheid een in het Haagse Bos gelegen groot gebouw in neorenaissancestijl met concertruimtes en restauratie, dat in 1888 was gebouwd ter vervanging van een ouder, veel bescheidener gebouw uit 1833 met aanpalend muziekpaviljoen.⁶⁰ Dat genot begon, zoals tante in een van de feuilletonafleveringen waarin ze de pen van Fanny had overgenomen uitlegde, met het betreden van het sociëteitsterrein:

De muziek in de Tent is begonnen, dat is en blijft een gedistingeerde genieting. O! als ik zoo den eersten Zondag, dat er muziek is, aan den arm van mijn man het hek binnenkom, dan wordt het mij zalig te moede. Als ik dan zoo al die burgermensen buiten zie staan en wij gaan zelf 't hek door, dan voel ik pas, hoe bevoorrecht ik ben boven velen en dan blik ik dankbaar in 't ronde. Dan vergeet ik al de kleine onaangenaamheden van een dood-zuinig bestaan en drink mijn half anisetje of persicotje met innige voldoening.⁶¹

In twee andere afleveringen benadrukte ze tijdens het zomerseizoen nooit ook maar een van de concerten op woensdag of zondag te missen;⁶² soms gaf ze zelfs genereus 'de meid permissie om buiten [bij het hek] te staan luisteren, dan hoort zij ook muziek'.⁶³

59. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 27 juni 1894.

60. Zie over deze sociëteit ook Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 151–238.

61. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 9 januari 1895.

62. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 12 juli 1893.

63. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 28 september 1892.

Hoewel zij onmiskenbaar tot dezelfde stand behoorde, beleefde Fanny bezoeken aan de ‘tent’ heel anders:

[I]k vind ’t alles behalve plezierig, om op harde, houten stoelen op elkaar gepakt te zitten, in een atmosfeer van sigaren-damp en rookende turven. Bij de avond-concerten toch bekleedt de klassieke theestoof nog altijd een eereplaats en zet de nijvere huisvrouw meest zelve thee. Het verwondert mij waarlijk, dat ze er geen kopjes wasschen, dat ontbreekt er nog aan, dan was ’t zoo aartsvaderlijk of aartsmoederlijk mogelijk.⁶⁴

Fanny was echter ook niet van snobisme gespeend: in een van haar beschrijvingen van een avondje in de opera noteert ze met een zekere minachting dat ‘een burgerjuffertje [...] bijna onafgebroken in het tekstboekje tuurde’, omdat haar Frans kennelijk te slecht was om de voorstelling zonder deze hulp te kunnen volgen. Alleen wanneer ze een pagina omdraaide, ‘sloeg zij haar oogen op het tooneel, denkkelijk om te zien of de “comedianters” er nog waren’.⁶⁵

Haar oom bezocht weliswaar af en toe concerten, maar hij beleefde weinig vreugde aan ‘geleerde muziek’ en liet daarom ook menig concert in Diligentia aan zich voorbijgaan, met als gevolg dat tante en Fanny dan ook maar thuis bleven, omdat tante het voor oom vervelend vond als hij alleen thuis zat.⁶⁶ In een door hem geschreven aflevering haalde hij uit naar de voorliefde van het Haagse publiek voor klassieke muziek:

Vrijdag ’s avonds is het nog ’t ergste, want dan wordt er [in het Kurhaus] altijd een symphonie-concert gegeven, zoo klassiek mogelijk! Ik moet er niets van hebben en hoor liever Faust of Robert le diable of zoo iets, maar de Hagnaars zijn dol op alles wat ze niet begrijpen en loopen weg met alles wat maar klassiek is. De meest onmuzikale Hagnaar zou voor geen geld ter wereld een symphonie-concert missen [...].⁶⁷

Maar ook Fanny kraakte kritische noten over de programma’s van de Kurhausconcerten, omdat ze bijna altijd uitsluitend ‘gruwelijk veel klassieke muziek’ bevatten.⁶⁸ Evenmin beantwoordden in Diligentia de concerten altijd

64. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 10 augustus 1892.

65. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 15 maart 1893.

66. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 30 maart 1892.

67. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 12 oktober 1892.

68. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 3 augustus 1892.

aan haar smaak, want ze vond de programmering soms ‘wanhopend geleerd’.⁶⁹

Anders dan men zou verwachten hoefde het daarbij helemaal niet om repertoire te gaan dat als bijzonder moeilijk of ontoegankelijk te boek stond. Sommige stukken beantwoordden echter kennelijk zo weinig aan de verwachtingen van het publiek, dat dit dan maar liever stilletjes de benen nam, zoals bij Schuberts Negende symfonie:

Na de pauze werd alleen de symphonie gespeeld, maar dat is een geduldwerk, ten minste voor de toehoorders. Zeven gedeelten, zeven, *ma chère*, nee, Schubertje, dat was me te machtig. Ik had er al genoeg van na het tweede tempo. ’t Is verbazend taai, zoo’n symphonie in zeven afdeelingen. Na elke afdeeling gingen er eenige menschen weg; elke rust was als een veiligheidsklep, die open ging en waardoor eenige toehoorders ontsnaptten. Voor de achterblijvenden waren die periodieke evacuaties een ware verluchting, want ’t was in de zaal gewoon om er bij neer te vallen, tjok, tjok vol.⁷⁰

Dit commentaar maakt duidelijk dat de fameuze ‘himmlische Länge’, waarvoor Schumann dit stuk in een beroemde recensie had geprezen, Fanny en menig andere toehoorder op het verkeerde been had gezet: het werk bestaat namelijk niet uit zeven, maar uit vier delen – vermoedelijk hadden de drie tempoaanduidingen voor het eerste deel aan de verwarring bijgedragen. Evenwel reageerde Fanny heel anders wanneer de geprogrammeerde werken al bij voorbaat de reputatie hadden, geen publieksfavoriet te zijn, getuige haar reactie op Bachs ‘Hohe Messe’: ‘Ik ging er naar toe, maar vond ’t wel wat zwaar. Bach was ongetwijfeld een der grootste toonkunstenaars, doch hij vergde wel wat veel van zijn toehoorders.’⁷¹

Fanny’s voorkeur ging vooral uit naar programma’s met iets meer afwisseling, zoals zij uitlegde bij het programma van de opening van het Kurhausconcertseizoen van 1894, dat uit de volgende stukken bestond:

- | | |
|---|-------------|
| 1. Jubel-ouverture mit Schluss: “Wien Neerlandsch
Bloed” | Weber |
| 2. Vorspiel zu Lohengrin | Wagner |
| 3. Danse Macabre | Saint-Saëns |
| 4. Largo | Händel |
| 5. Ungarische Rhapsodie | Liszt |

69. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 22 maart 1893.

70. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 18 maart 1896.

71. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 24 januari 1894.

Pauze

6. Ouverture zu Fürst Igor	Borodin
7. Concerto en ré majeur, pour violon	Paganini
8. Ouverture miniature	Tschaikowsky
9. Ouverture zu Tannhäuser	Wagner

‘Zooals je ziet’, vatte Fanny haar indrukken samen, ‘was er afwisseling genoeg; oud, nieuw, van alles wat. N^o 6 en 8 waren eerste uitvoeringen.’⁷² Vergelijkbaar, zij het enigszins ongebruikelijk in de karakterisering van de gespeelde componisten, was Fanny’s analyse van het programma van een Diligentia-concert: ‘Je ziet dus, van alles wat; Mendelssohn vertegenwoordigde de patriarchen, Schumann en Chopin de ouwetjes, Liszt en Wagner de oudsten der nieuwen, Berlioz en Cornélie van Oosterzee de nieuweren.’⁷³ Een concert in het Amsterdamse Paleis voor Volksvlijt met Mendelssohns *Lobgesang*-symfonie, Bachs welbekende Toccata voor orgel, Mozarts *Ave verum*, Beethovens Koorfantasie en twee fragmenten uit Wagners *Die Meistersinger* kreeg om dezelfde redenen lof toegezwaaid: ‘Zooals je ziet, was er heel wat verscheidenheid.’⁷⁴

De hierboven geciteerde opmerkingen verduidelijken enerzijds dat van een vanzelfsprekende combinatie van een bepaalde sociale status met een voorliefde voor klassieke muziek geen sprake was. Fanny’s oom genoot het meest van de wat oudere Franse ‘grand opéras’, haar tante had geen uitgesproken voorkeur, terwijl Fanny’s waardering voor klassieke muziek samenhang met de dosering: liever een mengeling van verschillende stukken, dan grote, lange werken van een enkele componist. Tegelijk wordt duidelijk dat ondanks de uiteenlopende voorkeuren, alle drie de familieleden grotendeels dezelfde evenementen bezochten: concerten in Diligentia gecombineerd met voorstellingen van de Haagse opera, die repertoire bracht dat met het aanbod van Diligentia nauwelijks enige raakvlakken had.

Daarmee is de variëteit van het muzikale dieet van Fanny en haar familie nog verre van compleet beschreven, want de familie was ook lid van het genootschap Melosophia.⁷⁵ Het aanbod daar was zeer uiteenlopend: soms werden zogeheten ‘historische concerten’ gegeven, met (vergeten) componisten uit Renaissance en Barok, zoals Palestrina of Muffat, op andere avonden

72. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 25 juli 1894.

73. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 27 maart 1895.

74. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 25 januari 1893.

75. ‘Damespraatjes’, *Java-Bode*, 17 februari 1892.

stonden juist contemporaine componisten als Rubinstein en Massenet op het programma en op weer andere avonden was het juist uitgesproken religieuze muziek, zoals liederen van Bach als 'Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange' of 'Komm, süßer Tod', wat Fanny overigens weinig passend vond voor een concert.⁷⁶

Men zou kunnen argumenteren dat Fanny en haar familie daarmee weliswaar een zeer gevarieerd aanbod aan muziek hoorden, maar in ieder geval nog steeds evenementen bezochten die passend waren voor de eigen sociale status. Dat standsbesef ontbreekt, zoals reeds bemerkt, niet in de 'Damespraatjes'. Regelmatig wordt aangestipt wat het verschil was tussen het Kurhaus en het nabij gelegen Seinpost, door Fanny expliciet geïdentificeerd als 'het Kurhaus voor den burgerman'.⁷⁷ Maar hoezeer Fanny ook vond dat Seinpost 'toch altijd *second rate*' was,⁷⁸ ging zij er met haar familie evengoed regelmatig heen, juist omdat ze de afwisseling met het serieuze aanbod van het Kurhaus waardeerde.⁷⁹ Die overweging speelde eveneens een rol bij reisjes naar andere steden. Zodoende belandde ze in Amsterdam in de Salon des Variétés, in het volle besef dat ze zich normaliter in ander gezelschap bewoog:

Om nu te zeggen, dat 't gebouw even mooi was als de *Grand Opéra* te Parijs of the Frankfort, zou jokken wezen, ook behoorde het publiek nu niet tot de *fine fleur* van Amsterdam's burgerij, doch er waren meer ordentelijke lui en dat was ons al genoeg. Dat er gerookt werd, diende niet ter verbetering der atmosfeer, maar 't gaf iets gezelligs en nam de stijfheid weg en dan was 't een voorwendsel om in de pauze of tusschenpauzeering, zooals ik een burgerjuffertje hoorde zeggen, uit de zaal te gaan en een poosje in de fraaie restauratiezaal van 't Panopticum te gaan zitten, waar wij ons te goed deden aan *plombières*.⁸⁰

Vervolgens vatte ze in detail het stuk samen, een vaudeville waarvan de muziek was samengesteld uit populaire melodieën uit bekende opera's en operettes.

Ook hier blijkt weer dat de 'damespraatjes' op verschillende punten rechtstreeks ingaan tegen noties rond de 'implicit listener' en de historische omgang met cultuur in het algemeen. Opvallend is bijvoorbeeld dat Fanny een onmiskenbare voorkeur had voor programma's met een gevarieerde

76. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 24 februari 1892, 11 mei 1892, 8 juni 1892, 13 juni 1894.

77. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 24 augustus 1892. Zie ook Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 684–691.

78. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 18 juli 1894.

79. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 1 augustus 1894.

80. 'Damespraatjes', *Java-Bode*, 14 oktober 1891.

openvolging van verschillende stukken en minder kon beginnen met concerten die werden afgesloten met grootschalige orkestwerken, zoals haar reactie op onder meer de symfonieën van Brahms en Schubert maar al te zeer verduidelijkt. Dat staat haaks op de algemeen geaccepteerde notie, dat juist laatstgenoemde vorm van programmeren in de negentiende eeuw dominant werd en het luistergedrag zich daarbij aanpaste.⁸¹

Daarnaast blijkt dat er geen duidelijk profiel kan worden gegeven aan de muzikale voorliefdes van Fanny, haar oom en tante, en waarschijnlijk aan nog veel meer negentiende-eeuwse concertbezoekers. Ze bezochten de Haagse Franse opera, en zagen daar zowel de enigszins verouderde ‘grand opéras’ als de moderne Franse opera’s, maar ook de lichtere kost van de nieuwste Franse operettes. Tevens waren ze trouwe bezoekers van de Kurhausconcerten en de avonden van Diligentia, waarop het serieuze repertoire klonk dat in esthetisch opzicht werd geacht haaks te staan op Franse opera, waarvoor termen als ‘geleerd’ of ‘moeilijk’ nooit werden gebruikt. Verder kwamen ze via kleinere muziekgenootschappen nog in contact met een ander, minder bekend repertoire. Tenslotte namen ze regelmatig de gelegenheid te baat om wat lichtere kost te horen, die volgens hun eigen principes eigenlijk niet bij hun eigen stand paste.

Juist daarin vertoont Fanny’s omgang met standsbesef opvallende gelijkenissen in de omgang met genderclichés: hoe vaak zij ze ook bevestigde, er bleef altijd ruimte om ermee te spelen, om ze, tenminste tijdelijk, te doorbreken. Dat betekende concreet dat Fanny soms bewust koos voor afwisseling door culturele en muzikale voorstellingen te bezoeken, in het besef dat die niet binnen het culturele zelfbeeld van de eigen sociale status en maatschappelijk stand pasten, en juist daaraan hun aantrekkelijkheid ontleenden.

Daarmee past het luistergedrag van Fanny veeleer onder het label van de ‘omnivore’, de term waarmee socioloog Richard Peterson een nieuw type, laat twintigste-eeuw cultuurconsument beschreef. Bedoeld is een ‘highbrow’ die zich niet alleen voor hoge, maar voor een veel bredere waaier aan cultuur interesseert, en zich aldus van de ‘highbrow’ uit de negentiende eeuw zou onderscheiden, die om redenen van maatschappelijke distinctie uitsluitend voor hoge cultuur belangstelling zou hebben gehad.⁸² Daarbij past niet alleen dat Fanny zich

81. Zie hierover met name W. Weber, *The great transformation of musical taste. Concert programming from Haydn to Brahms* (Cambridge 2009).

82. R. Peterson, ‘Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and omnivore’, *Poetics* 21.2 (1992), 243–258. Zie hierover ook de bijdragen in

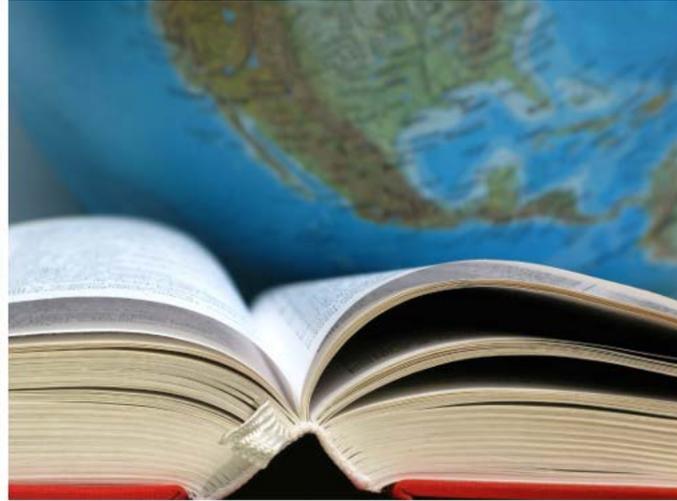
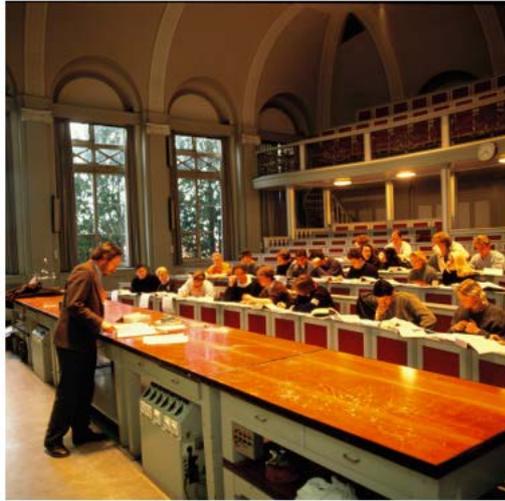
regelmatig uitstapjes naar meer ‘lowbrow’ vormen van populaire cultuur veroorlooft, maar ook haar eigen gebruik van ‘highbrow’ klassieke muziek relateert, door zich regelmatig kritisch uit te laten over het soms wel erg serieuze karakter van klassieke muziek. Daarnaast is het voor een goed begrip van negentiende-eeuwse muziekbeleving niet erg verhelderend geen onderscheid te maken tussen het concertaanbod van Diligentia en het repertoire van de Franse opera: wie beide simpelweg ‘highbrow’ noemt, negeert de fundamentele verschillen in esthetische waardering die men destijds waarnam. Met andere woorden: de ‘Damespraatjes’ laten een omgang met cultuur, en specifiek met muziek zien, die de stereotype voorstellingen van een uitsluitend door een behoefte aan distinctie gemotiveerde negentiende-eeuwse omgang met cultuur relateert, en juist veel meer overeenkomsten blijkt te hebben met het verondersteld typisch twintigste-eeuwse ‘omnivore’ gedrag.

Conclusie

De ‘Damespraatjes’ waren primair pretentieloos amusement, een charmante wijze om de in de toenmalig Nederlands-Indië levende Nederlandse bevolking, en met name het vrouwelijke deel daarvan, bij te praten over de culturele en sociale actualiteiten in Nederland in het algemeen en de Haagse residentie in het bijzonder. De diepgang ervan openbaart zich vooral in het gemak waarmee verschillende aspecten van dit feuilleton algemeen geaccepteerde stellingen over luistergedrag in de negentiende eeuw kunnen ondergraven. Het laat zien dat het negentiende-eeuwse publiek geen uniform geheel was, maar dat de waarneming van de muziek en vooral de communicatie daarover werd gedomineerd door gender clichés. Voor het vrouwelijke deel van het publiek bestond het genoeg van het bezoeken van concerten en opera’s daarmee ook in het spelen met die clichés. Ook demonstreert het feuilleton dat ondanks ontwikkelingen als de opkomst van stilte in de zaal en disciplineren van het publiek de beleving van muziek in de negentiende eeuw pas echt begrepen kan worden door ze juist niet te beperken tot het luisteren alleen. De beleving van de muziek ging hand in hand met allerlei uiteenlopende motieven voor het bezoeken van concerten en een constante behoefte aan interactie met het overige publiek en die interactie werd geenszins gezien als een gebrek aan aandacht voor de muziek, maar als een vanzelfsprekende component van die aandacht. Tenslotte plaatst dit feuilleton

de sectie ‘The omnivore debate’ in: L. Hanquinet, M. Savage ed., *The Routledge international handbook of the sociology of art and culture* (New York 2016), 77–130.

kanttekeningen bij het concept van de strikte combinatie van sociale status en 'highbrow' culturele belangstelling; de tegenwoordige 'cultural omnivore', die zich voor een veel breder palet aan culturele activiteiten interesseert, is een minder nieuw fenomeen dan men zou denken. Reden genoeg om feuilletons als deze steeds weer ter hand te nemen, want wat Fanny haar vriendin Betsy te vertellen had is ook voor hedendaags onderzoek nog steeds relevant.



Studeren À la Carte: Bij ons leer je de wereld kennen

Wilt u uw kennis verbreden op universitair niveau, maar wilt u niet meteen een hele studie volgen? Dan biedt Studeren à la carte u de ideale mogelijkheid!

De Faculteit der Geesteswetenschappen is uniek in haar rijkdom op het gebied van (kunst)geschiedenis, regiostudies en taal- en letterkunde. Haar expertise en aanbod beslaan niet alleen Europa maar vrijwel de hele wereld. U als à la carte-cursist, kunt tot de verbeelding sprekende kennis opdoen, die uw kijk op de wereld aanzienlijk kan verbreden.

Studeren à la carte biedt u de mogelijkheid om cursussen te volgen op een of meerdere van de volgende gebieden:

- Communicatie en educatie
- Cultuur en geschiedenis
- Gedrag en maatschappij
- Muziek, beeldende kunst en vormgeving
- Religie en filosofie
- Taalkunde

Mogelijkheden genoeg: u heeft de keuze uit ruim 200 cursussen.

Vooropleiding is niet vereist, maar kennis op VWO-niveau en een goede leesvaardigheid in het Engels zijn wenselijk.

Voor meer informatie over de aanmeldprocedure, roosters, kosten en betaling, zie:

www.universiteitleiden.nl/onderwijs/overig-onderwijs/contract-en-aanschuifonderwijs/studeren-a-la-carte

De lange weg naar een nieuwe jazz-historiografie

Wouter Turkenburg

In mijn colleges over de geschiedschrijving van het muziekgenre jazz, kortweg de historiografie van jazz, maak ik een indeling in drie perioden. De eerste periode, de ‘historische periode’, loopt vanaf het ontstaan van jazz rond 1917 tot ongeveer 1977. De tweede periode, de institutionele periode, loopt van 1977 tot 2007. De digitale periode doet vanaf 2007 zijn intrede. Uiteraard zijn alle jaartallen arbitrair gekozen en opgehangen aan min of meer belangrijke gebeurtenissen. In 1917 komt de eerste jazzopname tot stand maar jazz is een aantal jaren eerder ontstaan. In 1977 heeft Dexter Gordon, een van de oude meesters in de jazz, veel succes met zijn dubbel-elpee *Homecoming*. De jazz richt zich vanaf dat moment meer op het verleden dan op de toekomst. In het jaar 2007 komt de iPhone op de markt die dan al gaande digitale revolutie in een stroomversnelling brengt. Digitalisering is dan ook in de jazz al een tijdje aan de gang.

Over de periodisering van de ‘historische periode’ is er veel consensus. Vrijwel iedereen is het eens met de naam, erkent de gebruikelijke indeling in stijlen en de belangrijkste musici worden tot op de dag van vandaag beluisterd en als grote kunstenaars vereerd. De historiografie van jazz begint met het braafjes volgen van die van klassieke muziek. Dat pakt echter verkeerd uit in de perioden die daarna volgen. Er is geen consensus over de naamgeving van de perioden noch de stijlen daarbinnen, ècht grote namen in de jazz lijken uit te blijven, er is meer belangstelling en er wordt meer geld verdiend in de jazz dan ooit terwijl jazz zelf als ‘dood’ wordt verklaard. Is er soms iets aan het begin al misgegaan? Had er niet van meet af aan voor een andere aanpak moeten worden gekozen? We volgen het pad en zien waar het mis gaat. In het coda worden de contouren geschetst van een mogelijke nieuwe aanpak.

De historische periode, 1917-1977

In de historische periode ontstaat in elke decennium ten minste één nieuwe jazzstijl: de New Orleans Stijl, Swing, Bebop, Cool Jazz, Hard Bop, Free Jazz

en Rock Jazz ¹. In elke opeenvolgende stijl worden improvisatie en swing, de wezenskenmerken van jazz, op een nieuwe manier vormgegeven. Ook treedt in elk van deze stijlen een aantal jazzmusici op de voorgrond die letterlijk en figuurlijk ‘toonaangevend’ zijn voor die stijl. Zo is trompettist Louis Armstrong bepalend voor de New Orleans Stijl, pianist, componist en bigband leider Duke Ellington is één van de groten uit de Swing en hebben trompettist Dizzy Gillespie en saxofonist Charlie Parker dominante rollen gespeeld in de Bebop. Het ontstaan van een nieuwe stijl betekent echter niet het verdwijnen van de voorgaande stijlen. De nieuwe stijl wordt geclassificeerd als *avant-garde*, de voorgaande stijl als *mainstream* en de nog oudere stijl en stijlen als *old-school*.

Geschiedschrijving gedurende de historische periode is tamelijk ‘gekleurd’ om het netjes te zeggen. Ekkehart Jost beschrijft in zijn in 1974 gepubliceerde boek *Free Jazz* uiterst gedetailleerd over die stijl.² Hij plaatst Free Jazz echter op een voetstuk en hanteert een licht denigerende ondertoon als hij voorgaande stijlen bespreekt. Ook ander auteurs staren zich blind op de stijl van hun voorkeur. In biografieën van beroemde jazzmusici is de nuance vaak nog verder te zoeken.³

Het is Jim Collier geweest die in zijn *The Making of Jazz* uit 1979, wanneer de historische periode tot een eind is gekomen, als eerste auteur erin slaagt om alle zeven stijlen uit de historische periode evenwichtig en gelijkwaardig te behandelen.⁴ Hij geeft een heldere beschrijving van elke stijl door het benoemen van de muzikale vernieuwingen, het analyseren van de belangrijkste opnamen en het geven van korte levensbeschrijvingen van de belangrijkste spelers. Ook de politieke, culturele en historische achtergronden van elk decennium stipt hij kort aan. Bovendien schrijft hij over jazz buiten de Verenigde Staten. Het is geen wonder dat zijn boek over de hele wereld een weg heeft gevonden en als voorbeeld heeft gediend voor andere boeken

¹ New Orleans Stijl: jaren twintig; Swing: jaren dertig; Bebop: jaren veertig; Cool Jazz en Hard Bop: resp. begin en midden jaren vijftig; Free Jazz: jaren zestig; Rock Jazz: jaren zeventig.

² E. Jost: *Free Jazz* (Boston, 1974).

³ Q. Troupe & M. Davis, *Miles. the Autobiography* (Macmillan, GB, 1990). In deze autobiografie wordt Miles Davis opgevoerd als de grondlegger van wel vier stijlen in de jazz.

⁴ J. Collier, *The Making of Jazz* (New York, 1979).

over jazzgeschiedenis.⁵ Ook mensen met weinig of geen achtergrond in de jazz kunnen dit boek uitstekend lezen. Het vakjargon blijft beperkt en de opzet is identiek aan de alom bekende boeken over klassieke muziek. De historiografische aanpak van klassiek muziek lijkt te werken voor jazz. Maar dan volgt de ‘paradigm shift’ in jazz.

Eind jaren zeventig van de vorige eeuw glijdt de laatste stijl uit de historische periode, de Rock Jazz, af naar een bedenkelijk laag niveau. Trompettist Randy Brecker en saxofonist Michael Brecker weten met hun band *The Brecker Brothers* nog wel Rock Jazz van een hoog compositorisch niveau te brengen. Op de platen van onder andere gitarist George Benson worden strijkersarrangementen toegevoegd aan eenvoudige, goed in het gehoor liggende muziekstukjes. De kassa rinkelt maar het ‘avant-garde’ element is uit de muziek verdwenen. Ook verandert de naam van Rock-Jazz Fusion naar kortweg Fusion. Het duurt niet lang voordat deze muziek in platenbakken van muziekwinkels en in radioprogramma’s onder de categorie *easy listening* vallen. In Nederland loopt Fusion de spotnaam “lottoballetjesmuziek” op, muziek die stevast te horen is tijdens het saaiste televisieprogramma op dat moment: het draaien van een lottoballetjesmachine waaruit tergend langzaam de genummerde balletjes rollen. Sopraansaxofonist Kenny Gorelick stapt eind jaren zeventig uit de enigszins succesvolle rockjazzgroep van *Jeff Lorber* en wordt als *Kenny G* het toonbeeld van de naar Smooth Jazz afgegleden Rock Jazz. Hij verkoopt veel platen, heeft grote scharen fans en is de hoofdgast op de grotere jazzfestivals. Deze vorm van *selling-out*, de term die wordt gebruikt wanneer je muziktalenten in de uitverkoop doet, wekt de wrevel en zelfs de woede op van jazzmusici. Gitarist Pat Metheny, altijd keurig netjes, vriendelijk en beleefd, laat zich vernietigend uit over ‘Kenny G’.⁶

Eind jaren zeventig lijkt het dus slecht gesteld te zijn met de jazz. De laatste stijl is aan het commercialiseren en er dient zich geen nieuwe ‘avant-garde’ meer aan. Jazz lijkt de interesse van het publiek te verliezen zoals blijkt uit het afnemende aantal concertbezoeken en plaatverkopen. Ook rockgitarist

⁵ W. Turkenburg & J. Collier. <https://www.historyofjazzineurope.eu/wouter-turkenburg/jim-collier>, geraadpleegd 01 juni 2022.

⁶ ‘Pat Metheny over Kenny G’. <http://www.jazzoasis.com/methenyonkennyg.html>, geraadpleegd 01 juni 2022.

Frank Zappa doet een duit in het zakje met zijn quote: “*jazz is not dead, it just smells funny*”.⁷

Een belangrijke reden waarom eind jaren zeventig zich in de jazz geen nieuwe stijl meer aandoet heeft te maken met de muzikale ontwikkeling van het genre. De eerste stijl van de jazz, de New Orleans Stijl, was muzikaal gesproken nog relatief eenvoudig, de muzikale vormschema's waren overzichtelijk en het ritme was geraffineerd maar niet gecompliceerd. De improvisaties waren melodische variaties van bestaande, in elkaar tot jazz overgevloeiende *blues*, *songs* en *rags*. Na de New Orleans Stijl neemt in elke opeenvolgende stijl de complexiteit toe. Van tonale muziek evolueert jazz zich tot verwijd-tonale en modale muziek tot atonale muziek. Deze tonale evolutie heeft in klassieke muziek enkele eeuwen in beslag genomen. In jazz voltrekt een soortgelijke evolutie in een zestal decennia. Alle 'rek' wat de tonale organisatie betreft, is er eind jaren zeventig uit. Hetzelfde kan worden gezegd van de andere muzikale parameters zoals melodie, ritme, klankkleur en dynamiek.

In jazz waren eind jaren zeventig niet alleen alle stadia van mogelijke muzikale ontwikkelingen doorlopen, maar ook alle stadia van mogelijke uitvoeringspraktijken. Jazz is ontstaan in de rosse buurten van New Orleans. In de jaren veertig kent de jazz de *Swing Era*: jazz als aanstekelijke bigbandmuziek met bijbehorende dansen. Jazz wordt de dominante populaire muziek van de Verenigde Staten en ver daarbuiten. In de jaren dertig bestaan al jazzclubs. Het aantal jazzclubs waarin Bebop, Cool Jazz Hard Bop te horen en te zien is, neemt toe in de jaren vijftig. Free Jazz wordt meestal niet in jazzclubs gespeeld maar in grote leegstaande etages, in *lofts*, in kleine theaters en allerlei alternatieve speelplekken. Rock Jazz is te horen in grote poptheaters.

Alle stijlen in de jazz zijn eind jaren zeventig in een boek keurig op een rijtje gezet, alle muzikale stadia zijn doorlopen en alle mogelijke speelplekken de revue gepasseerd. Er komen wel meer cycli tot een einde. De elpee als geluidsdrager heeft de langste tijd gehad. Het is dan ook niet verwonderlijk dat in de jazz het gedachtegoed van het postmodernisme aantreedt: het gevoel dat alles wel al een keertje is bedacht en gedaan, dat permanente vernieuwing en vooruitgang niet meer mogelijk en ook niet noodzakelijk is en dat er nog veel uit het verleden is te halen. Voor velen ligt de toekomst van de jazz in het verleden. Al met al leidt dit tot het besef dat

⁷ 1974, op de elpee 'Roxy & Elsewhere' in de aankondiging van het nummer 'Be-Bop Tango'.

er een periode in de jazz is afgesloten. Die periode krijgt een naam: de historische periode.

De institutionele periode

Mijn keuze voor de naam ‘institutionele periode’ voor de periode die volgt op de ‘historische periode’ wordt niet alom gedeeld. Toch valt naar mijn mening veel voor deze naam te zeggen omdat begin jaren tachtig ontwikkelingen in de jazz plaatsvinden die terug te voeren zijn tot instituties, instellingen en organisaties. Die instituties zijn zeer uiteenlopend van aard: educatief, commercieel, cultureel, maatschappelijk. In het kader van dit artikel worden de belangrijkste genoemd.

Jazz onderwijs vindt tot aan begin jaren tachtig voornamelijk informeel plaats. Jazzmusici, op een enkele uitzondering na, spraken in de historische periode nooit over hoe ze speelden en waar ze hun kennis en kunde hadden opgedaan. Soms werden wat termen uit de klassieke muziektheorie gebruikt. Van een echt jazz-muziektheoretisch kader, laat staan van lesmateriaal is er echter geen sprake: ideeën uitwisselen over hoe je jazz moest leren was *not-done*; Jazz leerde je al doende, *in the street*. Vanaf het einde van de jaren dertig verandert dat iets en vinden er de zogenaamde *cutting sessions* plaats. Dit zijn samenkomsten van jazzmusici, veelal op de maandag avond als er geen betaalde optredens zijn. Tijdens deze informele bijeenkomsten wordt geëxperimenteerd met nieuwe manieren van spelen. Jazzmusici die revolutionaire manieren van improviseren en swingen hebben bedacht, leggen, zonder uitleg, hun nieuwe ideeën al spelend voor aan andere musici die zich maar moeten zien te redden. Lukte dat, dan werd je als een held ingelijfd en was je een echte ‘jazz cat’. Lukte dat niet, zoals de jonge altsaxofonist Charlie Parker overkwam, dan kreeg je een cymbaal naar je hoofd gesmeten. Deze vernedering was zo groot voor Parker dat hij zich twee jaar lang opsloot in een oefenruimte om maniakaal te oefenen. Na die periode keert hij terug om een van de meest vooraanstaande musici van zijn stijl te worden, de Bebop.

Word je in de decennia tot aan het einde van de jaren zeventig van het conservatorium verwijderd als de directeur erachter komt dat je jazz speelt, begin jaren tachtig openen de instituten voor hoger muziekonderwijs de poorten voor jazz. Een aantal jazzmusici, vaak met een achtergrond in de klassieke muziek, gaat aan het werk om lesmateriaal te ontwikkelen om de in

groten getale toestromende studenten te onderwijzen in jazz. Deze ontwikkeling vindt parallel plaats in Europa en in de Verenigde Staten. De *cutting sessions* van weleer worden *jam sessions* en *workshops*: vriendelijk en nette samenkomsten in leskamers van onderwijsinstututen en in jazzclubs. Volgens afspraken komt ieder speler die dat wil aan de beurt en krijgt de kans om iets te leren. Lukt iets niet dan leggen meer ervaren spelers na afloop uit hoe het beter kan: *peer-to-peer learning*. In jazzonderwijs in de jaren tachtig en later is niet iedereen even ver ontwikkeld maar wel gelijkwaardig.

Om kennis en ervaring in het ontwikkelen van jazz-curricula uit te wisselen, wordt in Europa in 1989 de *International Association of Schools of Jazz* (IASJ) opgericht. In de Verenigde Staten wordt in 1989 de *National Association of Jazz Educators* (NAJE) omgevormd tot de *International Association for Jazz Education* (IAJE). De Europese IASJ en de Amerikaanse IAJE verschillen sterk van aard. De IASJ wordt gedragen door een zestigtal kleine jazzafdelingen aan Europese conservatoria die onderwijs na een streng toelatingsexamen bijna gratis aanbieden. Ze richten zich in hun onderwijs op de artistieke aspecten van de jazz en beschouwen jazz als een kunstvorm. Jaarlijks vindt de *IASJ Jazz Meeting* plaats, telkens in een ander land in Europa met rond de honderd deelnemers. De muzikale ideeën van de jongere generatie musici staan in deze meetings centraal. De IAJE, met vele commerciële en vaak grote onderwijsinstellingen als leden, organiseert in de Verenigde Staten elk jaar een *IAJE Jazz Conference* waarin gemiddeld 6000 deelnemers op afkomen. Compleet met een commerciële beurs van handelaren in instrumenten en lesmateriaal en concerten van vooral de oudere, gevestigde musici. Waar de Europese IASJ zich richt op jazz als kunstvorm, richt de Amerikaans IAJE zich op jazz als business.

De opleving van het jazzonderwijs kreeg een belangrijke steun in de rug van een andere, commerciële institutie die een belangrijke rol is gaan spelen: de 'platenindustrie'. In de loop van de jaren tachtig wordt de elpee in rap tempo vervangen door de compact disc, de cd. Nieuwe opnamen worden uitgebracht op dit kristalhelder klinkend medium. Maar ook alle oude 78-toeren platen en elpees die in veel gevallen al in geen jaren meer te verkrijgen waren, worden opnieuw uitgebracht. Zelfs de *alternate takes* worden op cd-collecties uitgebracht: afgekeurde opnamen die hun weg naar de elpee niet hadden gevonden. Het cd-aanbod in de jaren tachtig is dan ook een goudmijn voor oude en nieuwe verzamelaars en voor het jazzonderwijs. Met al die opnamen voorhanden kan van alle stijlen uit de historische periode een duidelijk beeld worden verkregen en elke fase van de ontwikkeling van de

jazz nauwkeurig worden gevolgd. In jazzbladen zoals *DownBeat* en *JazzTimes* worden de cd's gerecenseerd. In Nederland wordt *Het Nederlands Jazz Archief* opgericht die het blad *JazzBulletin* tot op de dag van vandaag uitgeeft. Ook elders in Europa ontstaan jazz-archieven en documentatiecentra.

De media kunnen worden beschouwd als weer een andere institutie. Internet, YouTube en MTV bestonden nog niet in de jaren tachtig. De radio is dan het belangrijkste muziek medium. Op elke avond is er in Nederland jazz te beluisteren. Op de maandagavonden zijn de *Skeymasters* te horen, een uitstekende professionele bigband waarvan de bezetting hoofdzakelijk bestaat uit spelers die ook aan jazzafdelingen van de conservatoria lesgeven. Er is budget om voor elke uitzending een gastsolist uit te nodigen waarvoor in veel gevallen een apart bigband arrangement wordt geschreven. Op andere avonden gedurende de week worden nieuwe cd's gedraaid en besproken, oude concertopnamen opnieuw uitgezonden en wordt de geschiedenis van de jazz stap voor stap uit de doeken gedaan. Zelfs op de Nederlandse televisie is af en toe jazz te horen en te zien: het *Pim Jacobs Trio* en het *Rogier van Otterloo Metropole Orkest* brengen jazz en aan jazz verwante muziek in de huiskamers. Alle dagbladen hebben een jazzspecialist in dienst en sommige zelfs met een vaste column. Recensies van concerten en festivals in de kranten worden voorzien van grote foto's die zich uitstrekken over meerdere kolommen.

Het aantal jazz podia en jazzfestivals neemt in de jaren tachtig stevig in aantal en omvang toe, ook in Nederland. De SJIN, de *Stichting Jazz in Nederland* wordt financieel ondersteund door het ministerie van Cultuur en helpt daarmee vele jazzclubs, podia en festivals. Het BIM-huis, van de *Bond van Improviserende Musici*, begint in een kleine schimmelige kelder in een pakhuis in Amsterdam. Met elke verbouwing wordt het BIM-huis groter en het verhuist uiteindelijk naar een prachtige locatie aan het IJ. Inmiddels is het een internationaal gerenommeerd podium. Paul Acket in Den Haag stopt zijn vermogen in een jazzfestival dat eind jaren zeventig relatief klein begint: zo'n negenduizend bezoekers in drie dagen van het eerste *North Sea Jazz Festival*. Al snel loopt het aantal bezoekers in de jaren tachtig op naar zo'n twintigduizend per dag. In het buitenland neemt het aantal jazzfestivals eveneens toe. In elk land in Europa vinden grote jazzfestivals plaats. In de zomermaanden trekt een bonte stoet aan jazzmusici van het ene naar het andere festival en speelt voor grote aantallen mensen. Uiteraard in de Verenigde Staten maar ook bijvoorbeeld in Japan, groeit het aantal jazzclubs en grote festivals.

De institutionele periode wordt dus gekenmerkt door een groeiend aantal opleidingen in het hogere muziekonderwijs, een nieuw en populair geluidsdrager, veel media-aandacht, jazzclubs en kleine en grote festivals. Jazz heeft door deze ontwikkelen in de jaren tachtig de wind weer in de zeilen. Met al deze positieve ontwikkelingen, met deze ongekeerde groei, met al die instituties die elkaar versterken zou je verwachten dat er in de jaren tachtig een nieuwe richting, een nieuwe stijl, een nieuwe avant-garde in de jazz gaat ontstaan. Die ontwikkeling blijft uit, zelfs tot op vandaag de dag. Jazz is als kunstvorm volledig geaccepteerd, wordt gesteund en gedragen door een groot aantal instituties, en kent een helder opgetekend historisch overzicht van de voorgaande stijlen. Echter, zoals het er in jazz van vóór 1977 eraan toeging, zo gaat het daarna niet meer aan toe.

De jazz-historiografie uit de historische periode hapert

Helemaal onmogelijk is het niet om de manier van geschiedschrijving van de jazz van vóór de jaren tachtig toe te passen op de jazz in de drie decennia die daarop volgen, maar het doet geforceerd aan. Echte muzikale vernieuwingen blijven uit, grote namen die nieuwe richtingen uitstippelen ontbreken en er ontstaat geen consensus over de naamgeving van stijlen in jazz in de jaren tachtig en daarna. Omdat veelvuldig wordt teruggegrepen op jazz van vóór 1977 duikt het woord 'neo' op. En inderdaad, op vrijwel alle opnamen in de jaren tachtig zijn sporen uit voornamelijk de Bebop en Hard Bop te vinden. Deze twee stijlen worden gekenmerkt door het verjazzen van populaire songs ook wel *standards* genoemd. In de Free Jazz van de jaren zestig en in de Rock Jazz van de jaren zeventig zijn *standards* zo goed als afwezig. In de jaren tachtig keren de *standards* weer volop terug. Op elke nieuwe cd is er wel één of zijn er meerdere te vinden. Het *Keith Jarrett Trio*, het meest succesvolle trio uit de jaren tachtig, speelt zelfs uitsluitend *standards*. Het trio steekt ze in een nieuw jasje door melodisch, harmonische en ritmische verworvenheden van na de Bebop en Hard Bop erin te verwerken. Neo Bop is daarmee strikt musicologisch gesproken een correcte aanduiding, en de term wordt her en der in artikelen over jazz van de jaren tachtig gehanteerd. In de jaren negentig vindt een heroriëntering plaats op alle stijlen uit de jazz van vóór 1977. Je zou dan kunnen spreken van Neo Jazz. Neo Bop en Neo Jazz duiken op in allerlei polemieken maar de termen worden nauwelijks gebruikt door de jazzmusici zelf.

Jazz uit het eerste decennium van de eenentwintigste eeuw wordt gekenmerkt door een grote mix aan stijlen binnen de stukken die worden gespeeld. Elementen uit alle stijlen worden in jazz verwerkt naast elementen uit andere genres: klassieke muziek, pop- en wereldmuziek. De term die vervolgens opduikt en wel op enige acceptatie kan rekenen is Eclectic Jazz. Het grote bezwaar tegen de term Eclectic Jazz is dat alle jazz eclecticisch zou zijn. Jazz is ontstaan uit een eclecticische mix van *blues*, *rags* en *songs* wat de New Orleans Stijl oplevert. In elke daaropvolgende stijl wordt weer wat nieuws aan de mix toegevoegd. Eclectic Jazz is dus een pleonasme.

De historiografie reikt dus twee bijna niet gebruikte en geaccepteerde namen, Neo Bop en Neo Jazz aan en een pleonasme, Eclectic Jazz, om de stijlen van de jaren tachtig tot nul te beschrijven. Deze termen dekken de lading van de muziekontwikkelingen echter niet. De geschiedschrijving van de jazz na de jaren zeventig stokt dus in de drie decennia die daarop volgen.

De Digitale Periode

Het wordt nog lastiger om na 2007 de historiografische aanpak van historische periode vol te blijven houden. Rond 2007 vindt, net zoals rond 1977, weer een ‘paradigm shift’ plaats: de digitalisering doet ook in jazz de intrede. In het tweede decennium van deze eeuw laten de gevolgen zich goed merken. De digitale uitvindingen hebben de productie-promotie-distributie-consumptie keten volledig op z’n kop gezet. Musici hebben geen dure studio meer nodig en een vermogende platenmaatschappij om opnamen van hoge kwaliteit te maken. Alles wordt in eigen beheer gemaakt. Via websites en sociale media kan tegen lage kosten aan promotie worden gedaan. Distributie gaat via *downloads* en *streaming*. De consument kan via kleine digitale apparaten overal, altijd en zo lang gewenst is naar muziek luisteren.

Net zoals voor de term ‘institutionele periode’ voor de jazz van 1977 tot 2007 valt er veel te zeggen voor de term ‘digitale periode’ voor de jazz na 2007. Om de stijl in jazz vanaf 2007 nu Digital Jazz te noemen, of Digi Jazz gaat wel heel erg ver en vrijwel niemand doet het dan ook.

Een historiografisch alternatief voor jazzgeschiedschrijving na 1977

De twijfel of geschiedschrijving van jazz vanaf de jaren tachtig hetzelfde zou moeten of kunnen zijn als voorheen, is niet recent. In 1998 legt jazzhistoricus Scott Deveaux de jazzhistoriografie eens flink onder de loep.⁸ Ook over de gehanteerde en alom geaccepteerde manier van geschiedschrijving van jazz tot en met 1977 laat hij zich kritisch uit. Het 'boxen' van stijlen in decennia vindt hij geen goed idee. Het zijn kritische geluiden van zijn kant maar hij levert geen nieuwe aanpak aan. In het in 2009 gepubliceerde boek *Jazz* dat hij samen met jazzauteur Gary Giddens schrijft, wordt toch weer de geijkte geschiedschrijving uit de klassieke muziek en de historische periode gehanteerd: beroemde namen, grote successen en muzikale ontwikkelingen worden op een tijdlijn geplaatst.⁹ Over jazz in Europa en ander delen van de wereld wordt in dat boek nauwelijks geschreven hetgeen uiteraard de nodige kritiek oplevert.

Een alternatief voor de geschiedschrijving vanuit de historische periode is het kijken naar de verschillende vormen van interactie in jazz: muzikale interactie, sociale interactie en culturele interactie. In de volgende alinea's zal ik deze uitwerken. Vervolgens kan worden gekeken naar hoe die vormen van interactie zich in de tijd hebben uitgekristalliseerd.

Muzikale interactie in jazz bestaat uit de handelingen die musici op het podium uitvoeren tijdens het spelen van muziek. Niet alleen wat zij spelen hoort daarbij maar ook hoe zij zich op het podium gedragen en verhouden tot elkaar. Parate kennis van muziek is bij muzikale interactie van groot belang. Welke composities worden gespeeld, hoe er wordt geïmproviseerd, welke vormen van swing worden gebruikt, welke instrumenten, hoe de interactie tussen de ritmesectie en de melodiesectie varieert is geregeld: jazzmusici weten wat er staat te gebeuren. 'Improviseren' betekent in het dagelijks taalgebruik 'maar wat aanrommelen'. Improvisatie in jazz is 'real-time' muziek maken volgens ingestudeerde regels, patronen en wetmatigheden van de desbetreffende stijl. Ook de menselijke interactie tijdens het musiceren is een belangrijk onderdeel van de muzikale interactie. Wie telt er af en bepaalt daarmee het tempo, wie bepaalt de volgorde en de lengte van de solo's, wie bepaalt welke stukken er worden gespeeld? Wie heeft de bezetting van jazzband bepaald en wie heeft de leiding?

De verschillende vormen van muzikale interactie kunnen op een tijdlijn worden geplaatst. Kijken we naar jazz van vóór 1977 dan zien we dat

⁸ S. Deveaux, 'Constructing the Jazz Tradition' in: R.G. O'Meally ed., *The Cadance of American Culture* (New York 1998) 485-518.

⁹ S. Deveaux & G. Giddens, *Jazz* (New York 2009).

de verschillende vormen van muzikale interactie elkaar opvolgen. Na 1977 treden de verschillende vormen van muzikale interactie tegelijkertijd op. Alle vormen van interactie zijn vanaf de jaren tachtig co-existent geworden. Tonaliteit, verwijde tonaliteit, modaliteit en atonaliteit komen in de stijlen na de jaren tachtig naast elkaar voor.

Sociale interactie is de interactie tussen de musici en het publiek. Bij liveoptredens is er uiteraard een directe interactie tussen de musici en het publiek. Liveoptredens in de jazz kennen een *default* setting: de jazzclub. Ook al is het podium nog zo groot, het publiek in groten getale aanwezig, vrijwel altijd wordt de sfeer gecreëerd van een jazzclub, van een middelgrote zaal van hooguit een paar honderd bezoekers in een informele sfeer. Het publiek bestaat vaak uit personen die het repertoire en de solisten van de jazzband goed kennen en weten wanneer ze tijdens en na de stukken moeten applaudisseren. Jazz kan ook in een meer formele setting plaatsvinden die lijkt op die van de klassieke muziek. Het niet-live luisteren naar jazz is ook een vorm van sociale interactie. Deze kent vele verschijningsvormen. De sociale interactie tijdens het passief luisteren naar de radio is anders dan het actief draaien van elpees of cd's. Dit verschilt weer van het 'multitasking' luisteren met oordopjes die in verbinding staan met een apparaatje dat ergens in de kleding is verborgen.

Als de verschillende vormen van sociale interactie op een tijdlijn worden geplaatst, levert dat voor wat de setting van jazz betreft het statisch beeld op van de jazzclub. Voor luisteren naar geluidsdragers treedt eerder een cyclisch beeld op. Zo is de lange tijd doodverklarde elpee weer helemaal terug. De herleving van *vinyl* is mogelijk een reactie op het al te onpersoonlijk beluisteren in je eigen bubbel met een koptelefoon op. Speculaties genoeg hierover maar echt onderzoek moet nog plaats vinden.

Culturele interactie heeft te maken met de waarde die aan jazz wordt gegeven. Het is alleen mogelijk om in abstracte termen hierover te spreken. De vraag kan gesteld worden waar jazz zich bevindt op de culturele landkaart. Waar het begon in obscure wijken groeide jazz uit via de populaire muziek tot kunstmuziek. Het obscure is er inmiddels wel van af maar jazz varieert nog steeds ergens tussen populaire muziek en kunstmuziek.

In Europa wordt jazz doorgaans als kunst gezien die financieel moet worden ondersteund. In Nederland is dat, naast het goede dat wel gebeurt, veel minder het geval. De muziekscholen waarin jazzonderwijs begon te bloeien zijn wegbezuinigd hetgeen een minieme besparing opleverde. Het Metropool Orkest dat bestaat uit een uitstekende bigband gecombineerd met

een strijkorkest, wordt telkens weer belaagd met bezuinigingen. Jazz op de radio is in Nederland zo goed als verdwenen. Wat ooit is begonnen in Den Haag als een echt jazzfestival, het *North Sea Jazz Festival*, leeft nu voort onder de naam *North Sea Jazz* in Rotterdam. Het festival moet het vooral hebben van grote sponsors en bezoekersaantallen om financieel rond te komen en het nog steeds flinke aandeel jazz te kunnen behouden.

Klassieke muziek in het algemeen en gerenommeerde symfonieorkest in het bijzonder krijgen in Nederland forse subsidies maar zelfs niet één bigband wordt subsidiewaardig gevonden. In de meeste landen in Europa ligt dit gelukkig heel anders en zijn er vaak goed gesubsidieerde jazzorkesten. In Frankrijk bestaat al sinds decennia een nationaal jazzorkest. In Duitsland is aan een aantal radiostations een full time bigband verbonden. In de Verenigde Staten wordt jazz gezien als commerciële muziek, als een ‘business’ die het maar moet hebben van sponsors. Maar zelfs daar bestaan vele vormen van financiële ondersteuning, omvangrijke beurzen en prijzen, die veelal uit privévermogens komen.

Culturele interactie betreft ook het zelfbeeld dat jazzmusici hebben. Veel jazzmusici waaronder niet de minsten zoals orkestleider Duke Ellington, gebruikte het woord jazz liever niet omdat het voor hem een negatieve connotatie had. Ook in de Free Jazz sprak men liever niet van jazz maar van *creative improvised music*. Nederland kende in de jaren zeventig en tachtig de term “aktuele geïmproviseerde muziek”. Er kleven wel wat bezwaren aan deze alternatieven voor het woord jazz. Zo is alle muziek creatief en wordt er in veel andere muziek dan jazz volop geïmproviseerd. Sinds de jaren tachtig keert het woord jazz weer steeds vaker terug.

Culturele interactie komt ook om de hoek kijken in de vanaf het ontstaan van jazz gevoerde discussie over wat nu wèl en wat nu niet jazz is. Om bij de huidige tijd te blijven: sinds de opkomst van de beweging *Black Lives Matter* komt de claim uit de Afrikaans-Amerikaanse bevolking dat wanneer de verbinding met de Afrikaans Amerikaanse cultuur ontbreekt er geen sprake is van jazz. Daar is veel voor te zeggen omdat de twee wezenskenmerken van jazz, improvisatie en swing, duidelijke Afrikaanse wortels hebben en dus tot de Afrikaans-Amerikaanse cultuur behoren. In veel mengvormen die er vooral in de digitale periode zijn ontstaan, zijn improvisatie en swing naar de achtergrond verdwenen en ontbreken deze soms geheel en al. Om dan nog van jazz te spreken is uiteraard niet verboden maar eigenlijk onjuist.

Culturele interactie in de tijd geplaatst verloopt eveneens cyclisch. Het woord ‘jazz’ komt op, wordt een tijdje vermeden om vervolgens weer volop te worden gebruikt. Jazz was in de Tweede Wereldoorlog in Duitsland verboden maar werd daarna stevig gepromoot en ondersteun om te laten zien dat Duitsland een moderne staat was geworden. Radio-orkesten in de vorm van bigbands zijn er eerst wel maar zelfs één gesubsidieerde bigband kan er in Nederland al langer tijd niet meer vanaf. Het is te hopen dat met de huidige investering in de cultuur dat dit in de komende jaren toch weer het geval is.

Jazzhistoriografie in de toekomst

Net zomin als de stijlen na 1977 geen stijlbehalende grote namen meer hebben voortgebracht, is er na dat jaar geen jazzhistoricus meer zoals Jim Collier die een nieuw jazz-historiografisch model heeft ontworpen. Consensus over alternatieven bestaat niet. Pogingen om het model van Collier voort te zetten, opeenvolgend stijlen met grote leiders, zijn niet erg geslaagd te noemen. Ondertussen blijft het behelpen met wat musicologen en etnomusicologie voortbrengen. In de etnomusicologie, als er al over jazz wordt geschreven, wordt jazz in de meeste gevallen beschouwd als muzikaal-culturele antropologie. Inzichten in een cultuur worden dan opgedaan door middel van het bestuderen van jazz. Jazz wordt gebruikt als middel om de inzichten in een cultuur te verkrijgen en niet als doel om de muziek beter te leren kennen.

De musicologie kent vooral het stijlen-grote namen-tijdljn model, het model waarvan voor de jazz is gebleken dat het na 1977 niet meer voldoet. De laatste tijd duikt steeds vaker de term “narratief” op: in de vorm van een verhaal gegoten inzichten en opinies om de ander te overtuigen. Jazzgeschiedenis wordt dan een vorm van narratologie waarin verschillende verhalen met elkaar vergeleken kunnen worden. In het in 2021 verschenen boek *The Stories of Jazz* met de subtitel *Narrating a Musical Tradition* behandelt auteur Mario Dunkel een achttal narratieven uit het begin van de jazz tot en met de jaren vijftig.¹⁰ Over jazz na 1977 wordt met geen woord gesproken. Mario Dunkel komt tot de conclusie dat er geen algemeen geldige methode bestaat voor de *narration of jazz history* maar dat het vergelijken van jazz narratieven veel en diep inzicht geeft in het menselijk bestaan en in de cultuur.

¹⁰ M. Dunkel, *The Stories of Jazz, Narrating a Musical Tradition* (Graz 2021)

Jazz gezien als een verzameling narratieven: dan is er toch weer eerder sprake van culturele antropologie dan van jazzgeschiedenis.

Coda

Om de drie vormen van interactie in jazz breder en meer diepgravend uit te spitten zal heel wat werk moeten worden verzet. Om vervolgens inzichten over interactie in jazz op een tijdslijn te zetten is ook meer nodig dan alleen dit artikel. En of de consensus over de historische periode in jazz ooit helemaal terugkeert is zeer de vraag. Een paar jazzhistorici gaan dit probleem niet oplossen. Er zal een beweging in de jazzwetenschap moeten gaan ontstaan, gesteund door een wetenschappelijk instituut met een ruim budget.

Mijn hoop op meer samenhangende inzichten in jazz na 1977 is gevestigd op een fenomeen dat nog relatief jong is: jazz onderzoek aan academies, conservatoria en muziekuniversiteiten in Europa. Onderzoek in jazz is in Europa met de invoering van de bachelor-master structuur aan de scholen voor hoger muziekonderwijs twee decennia geleden begonnen. Het is inmiddels mogelijk voor jazzmusici die een conservatoriumopleiding hebben doorlopen om een promotieonderzoek te doen en te promoveren. Aan de Universiteit Leiden is daartoe de ACPA opgericht: de *Academy of Creative and Performing Arts*. In dit consortium werken onder andere de Universiteit Leiden samen met instituten voor hoger muziekonderwijs, onder andere het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Het moet nog allemaal echt op gang komen en er wordt voor wat de jazz betreft nog weinig gebruik van gemaakt. Het is te hopen de dynamiek van dit nieuwe, vaak praktisch gerichte jazzonderzoek een nieuwe aanpak van jazzgeschiedschrijving voorbrengt.

Schoenberg's *Pierrot lunaire* (1912) as Romantic Melodrama. A Proposed Methodology

Jed Wentz

Arnold Schoenberg's *Driemaal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot Lunaire* was commissioned by the Austrian actress-reciter-singer Albertine Zehme, who also gave the premiere on October 16th, 1912. It is an atonal work of great musical complexity written for a small chamber ensemble and one reciter (*Sprechstimme*).¹ Following the precedent of the premiere, the speaker's role has traditionally been performed by a female. The work's texts – originally written in French, but translated into German by Otto Erich Hartleben – are notable for their disturbing and macabre imagery.

This essay traces my plans for a *future* practice-based research project exploring the stylistic performance parameters for this iconic work. This may seem, at first glance, somewhat unnecessary, given that this piece has already received much scholarly attention and countless performances. My concern with the discourse around – and current performance practice for – *Pierrot lunaire* is that it tends to interpret sources dating from around the time of the premiere (i.e., the score, its preface, descriptions of contemporaneous public reactions) in the light of our current, Modernist stance concerning the composer-performer relationship. I propose, however, that we should guard ourselves against projecting a full-blown Modernism onto a work premiered in the late Romantic period and performed by musicians who would have been influenced by the late Romantic style that they heard all around them. In this sense, I would like to shift musicological debate about 'authenticity' in performance² away from 'what *should* Schoenberg's masterpiece sound like' towards 'what *could* it sound like?' The manner for doing so, I propose, is through a carefully primed imagination and a well-trained performing body.

My engagement with this work will therefore be novel in so far as it welcomes Romantic expression in the performance of a work that is now generally conceived of as being entirely Modernist. I propose that such an

¹ The composer's own recording of the first movement 'Mondestrunken' can be heard here: 'Pierrot lunaire, Op. 21, pt. 1: No. 1, Mondestrunken'. <https://www.youtube.com/watch?v=ir7W179weqg>, accessed 27 June 2022.

² The interminable debate surrounding the concept of 'authenticity' in musical performance is rich, fraught and beyond the scope of this essay. Readers are referred to a classic collection of texts on the topic: R. Taruskin, *Text and Act* (Oxford 1997).

approach can be useful both to performers and scholars,³ even though it does not aim to recover the *exact* ‘sound’ of the 1912 *Pierrot* – indeed, the methodology situates the performance of the melodrama within an historical context while consciously choosing *not* to recreate exactly how it sounded. My research question, then, would be: What happens to Schoenberg’s masterpiece if the performers draw inspiration from the practices of the musical world as it was a century ago (portamento, rubato, linear rather than vertical musical organization⁴), even while other aspects of the performance are wittingly unfaithful to the specifics of the premiere (the sex of the reciter, the language spoken)?

Melodrama as genre

The roots of the melodramatic genre lie in the second half of the 18th century, when Jean-Jacques Rousseau conceived of a ‘*scène lyrique*’ (*Pygmalion* 1762/1770), in which spoken text was performed alternately with music. The genre quickly developed into something more complex, which Edward F. Kravitt has described as a ‘new type’ of melodrama:

The melodramas of Georg Benda (1722-1795), the first composer to develop Rousseau’s conception into highly artistic compositions that influenced his contemporaries, provided excellent examples of the old type. The chief feature that distinguishes these from their successors of the new type bears upon the relationship between the music and the text. In the old type the music and the text usually alternate, whereas in the new style the two are often presented simultaneously, whether the accompaniment be for orchestra or for piano.⁵

³ For the reasoning behind this statement see, in this article, fn. 11.

⁴ What is being referred to here is the perceived ‘messiness’ of Romantic performance practice when viewed through the lens of our current standards of musical execution. The late-Romantic performer’s use of microtonal slides and tempo fluctuations was considered fundamental to musical expression. The priority of ‘linear rather than vertical organization’ here refers to an independence and agency of individual voices (in terms of timing and musical coordination) that stands in sharp contrast to our current prioritization of ‘togetherness’.

⁵ E.F. Kravitt, ‘The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama’, *The Musical Quarterly* 62:4 (1976) 571-590: 573.

The fact that music and words almost continuously coincided in this new type of melodrama had enormous consequences for the performance of the text: not only did it necessitate a more powerful speaking voice in order to be heard above the music, but the reciter also had to pitch the voice in relationship to the music and to fit the rhythm and accentuation of the text (particularly in reciting verse) to its meter. The necessity for carefully crafting this speech-music relationship may not appear self-evident to us today, accustomed as we are to naturalistic styles of public speaking. However, when discussing melodrama as a musical-declamatory form, it is important to bear in mind that before the 20th century – from (at least) Quintilian onwards – the art of public speaking in the West, was closely linked to music. This means that long before the invention of the melodrama, speakers consciously brought their speech into proximity with song. Significant changes in the performance style of both political and theatrical speech occurred in the 20th century, changes that moved speech away from such overtly musical parameters as pitch, rhythm and tempo towards modern ideals of the ‘real’ and the ‘natural’, that is to say towards everyday speech patterns.⁶ It was, however, the older, more musical approach to public speaking that had been embedded from the beginning into the melodrama, necessitating that the orator coordinate the vocal ‘music’ with that provided by the composer. Some composers used rhythmic notation to indicate how specific passages of text could be accommodated to the score, but mostly the text was simply printed above or in between the measures of music and the actual coordination was left to the speaker. More exceptional are cases in which the rhythm was through-notated, as is the case in Hubert Cuyper’s *Das klagende Lied* (1912) [see illustration 1], and, of course, *Pierrot lunaire*.

⁶ One locus for examining this shift can be found in the production of *Romeo and Juliet* by William Shakespeare that took place in London in 1935, starring Sir John Gielgud and Sir Laurence Olivier. The actors can be seen discussing this production here: ‘Laurence Olivier on Modern Ways of Delivering Shakespearean Blank Verse’. <https://www.youtube.com/watch?v=v9XWTtxlYgE>, accessed 19 May 2022.

2

20 min

Das klagende Lied

(für Deklamation und Orchester)

Hub. Cuypers.

Deklamation. Es stritten zwei Königskinder in einem

Klavier. *mf* *p*

Rosenhain, Es wollte keines minder Als wiewas andre sein. Wohl war an sie gedrunge Seit-

Ill. 1: Opening bars of Hubert Cuyper's *Das Klagende Lied* (first performed January 3rd, 1912). Author's collection.

My engagement with declamation and melodrama (2010-2021)

It has already been noted that this research will be carried out through acts of performance: practice-based research in the musical arts takes the body – and thus the researcher's own, individual, subjective, experiential perspective – as its starting point. I therefore here make use, boldly and consciously, of the first person. Artistic researchers in general prefer to be honest about the subjective nature of their work, and to make clear distinctions between the preparations (which can contain more traditionally academic modes of inquiry) and the subjective, imaginative moment of performance itself (i.e. artistic creation).

Since I have proposed that a well-trained body is fundamental to my methodology, I here detail the previous engagement and training, which has prepared me for the project. I have, since 2010, explored a musical manner

of public speaking in various academic and artistic research projects, first as pure speech and later in relation to the melodrama. For instance, research into historical sources related to Jesuit preaching resulted in an article published in 2013 in *The Cambridge Opera Journal*.⁷ This in turn formed the basis for a practice-based work in which I explored the application of principles of oratorical pitch and affect to monologues taken from the works of Jean Racine, most particularly Burrhus' speech from Act IV, scene 3 of *Britannicus*, which was demonstrated before a live audience at the 'Transformations of the Audible' conference in Den Haag in 2019.⁸ By experiencing in my own body the demands made by the passage beginning with line 1344 ('*Il vous faudra, Seigneur, courir de crime en crime*') and the difficulty of managing the pitches of my voice in the 'the whirlwind of passion' (*pace*, Hamlet), I was spurred on to undertake the even more demanding vocal technique of the melodramatic genre. In doing so, didactic works written ca. 1900 by performer-composers such as Frederick Corder and Stanley Hawley were consulted.⁹ This research was applied to a CD recording in 2020.¹⁰ By thus documenting, through performance, the cumulative results of ten years of research, I created an object that could serve as a performative reference point in future, while facilitating dissemination of my work.¹¹ However, soon

⁷ See: J. Wentz, 'An Annotated *Livret* of Lully's *Roland* as a Source for Seventeenth-Century Declamation', *Cambridge Opera Journal*, 25 (2013) 1-36.

⁸ See: J. Wentz, 'Burrhus, My Mentor'. https://www.westdenhaag.nl/exhibitions/19_05_Transformations_of_the_Audible/more2, accessed 26 May 2022. The performance of the text by Racine begins at 19:40.

⁹ See F. Corder, 'Recitation with Music' in: R.D. Blackman ed., *Voice, Speech, and Gesture. A Practical Handbook to the Elocutionary Art* (London 1912) 193-215; S. Hawley, 'Recitation-Music', in: R.D. Blackman ed., *Voice, Speech, and Gesture. A Practical Handbook to the Elocutionary Art* (London 1912) 1105-1132. Two didactic works for beginning pianists by Harry Farjeon also proved useful: though not directly concerned with recitation, they link musical rhythm and speech in explicit ways: H. Farjeon, *Every Day. An Album of Little Pieces Founded in the Rhythm of the Sayings of Every Day* (York n.d.); H. Farjeon, *The Art of Piano Phrasing* (London n.d.).

¹⁰ J. Wentz and A. Belogurov, 'The Pied Piper of Hamelin and Other Melodramas' (Brilliant Classics 5028421962450, this is the official reference to the CD mentioned in the text). See link: J. Wentz, 'The Pied Piper of Hamelin and Other Melodramas'. <https://jedwentz.com/melodrama-texts/>, accessed 05 June 2022.

¹¹ The object to which I refer here is both the performance I created as well as the recording (i.e. the 'fixing' or the preservation) of it. I here follow the reasoning of

after the final editing of the recording was finished, I had already begun the next phase of this work: dissatisfied by certain aspects of my vocal technique and my control over it, I embarked on a research project – using George Vandenhoff's *The Art of Elocution* (1842/1862) as a guide – as a member of the Interdisciplinary Research Group sponsored by the joint Research Platform of Leiden University, The Royal Academy of Art of The Hague (KABK) and the Royal Conservatoire of The Hague (KC).¹²

Thus, my trajectory since 2010 has oscillated between 'traditional' scholarship (based on the analysis and comparison of written sources) and research through performance. Both have contributed to the creation of specifically crafted projects, the results of which have been disseminated either through academic channels (presentations at conferences, articles in journals) or in acts of execution (live performances and recordings). What I have learned is not only documented in print, but exists in my body as a tacit knowing. Both of these forms of knowledge will be taken into the *Pierrot lunaire* project. There, what I bring with me will find itself challenged anew: my 'knowledge' (tacit and verbal) will thus both discipline *Pierrot lunaire*, and be disciplined by it.

dancer and dance historian Moira Goff, who has noted, in referring to present-day reconstructions of historical dances: 'The reconstruction of dances recorded in Beauchamp-Feuillet notation involves many subjective choices, blurring the distinction between reconstruction and re-creation. I contend that this does not invalidate reconstruction as a research tool, provided that it is undertaken alongside the more objective scrutiny of academic research methods. On the contrary, reconstruction not only generates a wider range of possible interpretations but also contributes to a valuable iterative process whereby theories about dancing in the early eighteenth century developed through a study of the written sources can be tested by practical reconstruction of the dances surviving in notation, and the resulting reconstructions can then be themselves revised in the light of further academic study of the sources, and so on.' M. Goff, 'Imitating the Passions: Reconstructing the Meanings within the *Passaglia of Venus & Adonis*' in: S. Jordan, ed., *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade* (London: Dance Books Ltd., 2000), 163.

¹² This research project culminated in me making a recording of Vandenhoff's annotated version of William Collins's poem *The Passions*, which can be found here: J. Wentz, 'A Reading of *The Passions* by William Collins'. [Http://parc.jgdev.xyz/projects/interdisciplinary-research-group/a-reading-of-the-passions-by-william-collins/](http://parc.jgdev.xyz/projects/interdisciplinary-research-group/a-reading-of-the-passions-by-william-collins/), accessed 05 June 2022.

The *Pierrot* Project

In this proposed *Pierrot* project, which searches for a form of musical 'authenticity' in the performance of Schoenberg's melodrama masterpiece, I intend to take on the role of the speaker. This may seem contrary to my stated aim, for, as has been noted, the speaker's part in *Driemal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot Lunaire* is traditionally performed by a woman. However, the sex of the speaker is not specified in the score. Schoenberg did, however, take it upon himself to indicate how the rhythms and pitches of the *Sprechstimme* correspond to those of the instruments: that is to say, he integrated the recitation fully into the musical score, notating the speaker's part throughout.¹³ Thus, the precise octave of the speaking voice (and hence the sex of the speaker) is implied by the use of a G clef in the notation. One of the research questions, then, is how should the notated pitches of the score be realized when recited by a male, rather than a female voice?

An impressive amount of secondary literature has sprung up around the question of how to realize Schoenberg's notation for the speaking voice, especially as far as the accuracy of the pitches is concerned. In order to determine just how the reciter is meant to execute the lines, musicologists and performers alike have interrogated the testimonies of the composer himself (drawn from different periods of his life) and consulted various historical recordings of *Pierrot lunaire* (including one from 1940 made under Schoenberg's own direction); yet controversy remains. Although the title page of *Pierrot lunaire* displays the word *Melodramen*, there is resistance to simply reciting these pieces with the basic techniques of the *fin de siècle* melodrama as a starting point (my avowed approach). It is not possible, within the scope of this essay, to adequately engage with all of the reasons that have been

¹³ He also indicated specific moments in which the words were to be *sung* rather than spoken, which is unusual in melodrama. In order to do so, he appears to have used a modified version of the notational system that Engelbrecht Humperdinck had devised for his *Königs kinder* (1897). For more on this notation, see: Kravitt, 'The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama'. For an overview of the problems surrounding the realization of the notation see: A. Krüger, 'Nicht zum singen bestimmt. Ansätze zur vokalen Aufführungspraxis von Arnold Schönberg's *Pierrot lunaire* (1912) und P. M. Davies, 'Eight Songs for a Mad King (1969)', in: C. Philipsen and U. Omonskey eds., *Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis* (Augsburg 2020) 307-319; J. Merrill, 'Schoenberg's *Pierrot lunaire* Revisited. Acceptance of Vocal Expression', *Acta Musicologica*, 89:1 (2017) 95-117.

proposed for *not doing so*: I here emphasize why I think performing *Pierrot lunaire* as a set of late-Romantic melodramas is a valid and worthwhile approach. I will only be able to offer a fuller rebuttal to some of the secondary literature once the project has taken place.

Execution

It is worth stating that I am not looking for the ideal or ultimate performance practice of *Pierrot lunaire*: rather, I am curious how the ambient musical culture at the time of the premiere might have influenced its execution and expression. There is a rich literature around the melodrama ca. 1900 on which I can draw, for instance an article published in *The Musical Times* on February 1st, 1901, entitled ‘Professor Niecks on Melodrama’, which informs us as to the

principle defects of the *genre* – namely, that the speaking voice and the music do not blend, and that the melodramatic music is a thing of formally underdeveloped and unconnected patches and snatches.¹⁴

It is something of a commonplace in literature discussing the melodrama that the voice and music do not blend. In 1912 (the year *Pierrot lunaire* premiered), Stanley Hawley, himself a composer of melodramas, described a speaking style that he believed would overcome this difficulty:

Any colloquial quality of voice is undesirable, and is to be strongly condemned; in fact, reciters [...] must always bear in mind that something more than mere speaking is required for success. The natural conversational tones of the voice do not blend with the pianoforte, for a thin speaking voice has not sufficient body of its own to afford support to a musical accompaniment, and, moreover, cannot impart strength of rhythm to the poem. There is a halting staccato manner about the combination, and when such conditions are brought into play, they cannot be too strongly deprecated. The quality of voice required is that golden mean between speaking and singing, which does not possess the monotony of chant nor the affectation of what

¹⁴ Anonymous, ‘Professor Niecks on Melodrama’, *The Musical Times* (February 1, 1901) 96-97: 97.

is best described as “sing-song,” but that sympathetic tone that can be coloured by the soul; for tone expresses feeling, words define it.¹⁵

It is worth noting here that Hawley's own melodramas were not composed in ‘snatches and patches’ (as Professor Niecks puts it), but – like *Pierrot lunaire* – were largely through-composed, making the question of vocal-musical blending all the more crucial. Hawley castigates a *staccato* manner of recitation, promoting a quality of voice described as ‘that golden mean between speaking and singing’. A similar idea is implied by a successful performer and proponent of melodramas in the early 20th century, David Bispham, who noted of the speaking voice that ‘both power and clearness of utterance beyond the average are demanded, yet the vocal tone must have distinct reserve, never trespassing upon the region of song.’¹⁶

In this context, Schoenberg's own preface to the score of *Pierrot lunaire*, published in 1914, is of particular interest. It begins by addressing the manner of reciting and its relationship to the notation:

The melody which is indicated by the notes in the speaker's part is (except for a few special indicated cases) not intended to be sung. The performer has the task, taking the notated pitches well into consideration, to transform them into a speech-melody. That takes place when he

I. adheres precisely to the rhythm, as if he were singing, that is to say with no more freedom than he would allow himself with the melody of a song;

II. becomes clearly aware of the difference between sung tone [*Gesangston*] and spoken tone [*Sprechton*]: the sung tone holds the pitch unchangingly, the spoken tone does indicate [*gibt sie zwar an*] the pitch, but leaves it again immediately by falling or rising. The performer must, however, be very much on his guard against falling into a ‘singing’ manner of speaking. That is not intended at all. Yet, in no way is a realistic-naturalistic speaking to be aspired to. On the contrary, the difference between ordinary [speaking] and a [manner of] speaking

¹⁵ S. Hawley, ‘Recitation-Music’, 1105-1132: 1112-1113.

¹⁶ D. Bispham, *A Quaker Singer's Recollections*, Second Edition (New York, NY 1921) 282.

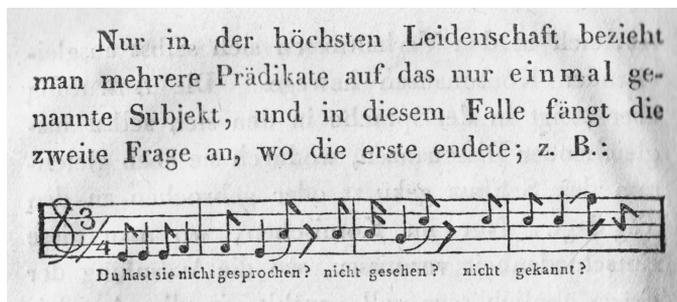
that participates within a musical form, must become clear. But it also may never be reminiscent of singing.¹⁷

Here Schoenberg describes a style in between speaking and singing. However, the idea of a melody to be realized in speech was nothing new in oratorical literature: the actor-elocutionist John Walker had published a didactic work entitled *The Melody of Speaking Delineated* in 1787. Moreover, though much has been made, in the secondary literature, of the emphasis that Schoenberg places on sliding pitches, the English and French discourse on slides in speech goes back at least to the 17th century, and English and American elocution manuals of the 19th century are full of exercises to help orators train their use both of slides and monotone in speaking.¹⁸ In Germany, G. Freyherrn von Seckendorff, in his *Vorlesungen über Deklamation und Mimik* (1816) devoted many pages to the melody of speech and included examples using musical notes and ascending and descending lines to indicate changes of pitch [see

¹⁷ ‘Die in der Sprechstimme durch Noten angegebene Melodie ist (bis auf einzelne besonders bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln. Das geschieht, indem er I. den Rhythmus haarscharf so einhält, als ob er sänge, d. h. mit nicht mehr Freiheit, als er sich bei einer Gesangsmelodie gestatten dürfte; II. sich des Unterschiedes zwischen Gesangston und Sprechton genau bewußt wird: der Gesangston hält die Tonhöhe unabänderlich fest, der Sprechton gibt sie zwar an, verläßt sie aber durch Fallen oder Steigen sofort nieder. Der Ausführende muß sich aber sehr davor hüten, in eine “singende” Sprechweise zu verfallen. Das ist absolut nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber es darf auch nie an Gesang erinnern’. A. Schönberg, ‘Vorwort’, in: *Driemal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot Lunaire* (Wien/Leipzig 1914) n.p. The translation is my own (with thanks to Anne Smith for her suggestions and corrections).

¹⁸ See: J. Wentz, ‘An Annotated *Livret* of Lully’s *Roland* as a Source for Seventeenth-Century Declamation’, fn. 5. See also: J. Wentz and P. Iliopoulos, ‘Steele’s Hamlet Soliloquy’.

<https://www.youtube.com/watch?v=ZorrU24kGPc&list=PLb90bkNX9Z2kLfoN1byrL2rCIYA1MJ5>, accessed 31 May 2022; A. Comstock, *A System of Elocution* (Philadelphia, PA 1841).



Ill. 2: Musical notation of the speech, G. von Seckendorff, *Vorlesungen über Deklamation und Mimik* (1816). Author's collection.



Ill. 3: A graphic representation of pitch levels in speech, G. von Seckendorff, *Vorlesungen über Deklamation und Mimik* (1816). Author's collection.

illustrations 2-3].¹⁹ I will not trace this declamatory history any further here, but suffice it to note that Reinhart Meyer-Kalkus firmly placed the recitation

¹⁹ See: G. F. von Seckendorff, 'Von der Melodie' and 'Wandel und Sprung in der Melodie', in: Erster Band ed., *Vorlesungen über Deklamation und Mimik* (Braunnscheig 1816) 154-

of *Pierrot lunaire* in the tradition of *fin de siècle* German recitation practices, which, like the traditions of other European actor-reciters, were more musical than we are accustomed to today:²⁰

the musical potentials of speaking were released around 1900 by actors and reciters, for example by the actor Alexander Moissi and the reciter Ludwig Wüllner [...] while at the same time Arnold Schönberg was experimenting with speech-song [*Sprechgesang*] in music, in cooperation with the Leipzig reciter Albertine Zehme.²¹

Objections, of course, can be raised that for this project I ought to train my voice using German sources exclusively; I would however propose that there was a European style of declamation which, though by no means absolutely standardized, did share the fundamental techniques which have been discussed so far. Historical recordings of actors from Germany, France, The Netherlands and England made early in the 20th-century display remarkably similar uses of monotone and slides.²² Therefore, I plan to use my previous

192. See also: ‘*Vom Portament und Pitzzikato*’, in: E. Band ed., *Vorlesungen über Deklamation und Mimik* (Braunnscheig 1816) 264-270.

²⁰ For a performance by Alexander Moissi recorded in 1912, in monotone and with many slides, see: ‘Moissi Novemberwind’.

<https://www.youtube.com/watch?v=OqPSav7OQRE>, accessed 31 May 2022. For a performance of melodrama by Ludwig Wüllner: ‘Das Hexenlied’.

<https://www.youtube.com/watch?v=PspovQu22vY>, accessed 31 March 2022.

²¹ ‘*um 1900 die sprechmusikalischen Potenziale der Rede [würden] von Schaspielern und Rezitatoren freigesetzt, etwa durch den Schauspieler Alexander Moissi und der Rezitator Ludwig Wüllner [...] während zur selben Zeit Arnold Schönberg mit dem Sprechgesang in der Musik experimentierte, in Kooperation mit der Leipziger Rezitatorin Albertine Zehme.*’ R. Meyer-Kalkus, *Geschichte der literarischen Vortragskunst* (Springer-Verlag 2020) 193.

²² Admittedly, individual European languages had idiomatic modes of expression. However, basic oratorical techniques – such as the use of the monotone and slides, the application of affective pitch levels, and the varied and emphatic rhythmic declamation of verse – were shared by actors across the continent. See, for instance, for France: ‘Mounet-Sully - Oedipe Roi de Sophocle adapté par Jules Lacroix - O vous qui supplies - ’. <https://www.youtube.com/watch?v=LkcFWN9fgRY&t=2s>, accessed 27 June 2022; for England: Herbert Beerbohm Tree - Hamlet Soliloquy recorded 1906’. <https://www.youtube.com/watch?v=vCG2KY8jpdg>, accessed 27 June 2022; for the Netherlands: ‘Louis Bouwmeester - De arme grootvader (HMV / 1919 / 78 rpm)’.

<https://www.youtube.com/watch?v=xiNWtf1TG2o>, accessed 27 June 2022.

Anglo- and Francophone work on melodramatic declamation as a starting point for the execution of the reciter's part in *Pierrot lunaire*.

Expression

However, it must immediately be noted that, although I approach *Pierrot lunaire* through the melodramatic tradition which preceded it, Schoenberg's detailed notation and complex atonal score make demands upon the reciter that were hitherto unknown.²³ The question, however, arises as to just how precisely the notation must be realized. Schoenberg remarks that the notated intervals – he does not mention the exact *itches* – should be transformed into a speech melody and that the rhythm should not be more altered than it would be if one were singing a song. Given our current Modernist musical climate, in which rigorous faithfulness to the score is prized, this could be read as indicating that the composer intended a very strict adherence to the notation. Taken in this Modernist light, Schoenberg's further remarks on the expression required for *Pierrot lunaire* seem only to confirm the hierarchical precedence of the score above the performer, allowing the latter little room for co-creation:

The performers never have the task here of moulding the atmosphere and character of the individual pieces from the meaning of the words, but always only from the music. In so far as the musical representation of events and feelings was important to the composer, it is found in the music anyway. Where the performer misses it, he should refrain from adding something that the composer did not want. He would not be giving here, but taking away.²⁴

²³ Frederick Corder, a popular and experienced performer of melodramas, felt that the tonal works Stanley Hawley presented 'a far harder task' than other melodramas. Using Hawley's setting of Poe as an example: 'Under the fingers of the composer the accompaniment of "The Bells" is simply exquisite, but I confess I cannot do anything with it myself.' Corder, 'Recitation with Music', 211. One can only imagine what Corder would have thought of performing the atonal *Pierrot Lunaire*! Schoenberg had, of course, used recitation in earlier scores, but in *Pierrot lunaire* he notated pitches, suggesting a heightened level of difficulty in performance.

²⁴ 'Niemals haben die Ausführenden hier die Aufgabe, aus dem Sinn der Worte die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke zu gestalten, sondern stets lediglich aus der Musik. Soweit dem

Jennifer Goltz sees in this text a ‘desire for control’, a ‘struggle for control of the performance’, and a ‘struggle to impress upon the performer his [Schoenberg’s] sole interpretive authority’. Indeed, Goltz goes so far as to write:

Schoenberg’s insistence that his music be the only interpreter of the text is made clear by his assertion that the music has all the expression he wants – that the performer must turn only to the music for indication of performance, not to the text.²⁵

This seems to me, however, to be overstated. Goltz, elsewhere in her article, translates Schoenberg’s sentence ‘Niemals haben die Ausführenden hier die Aufgabe, aus dem Sinn der Worte die Stimmung und den Charakter der einzelnen Stücke *zu gestalten*, sondern stets lediglich aus der Musik’ as ‘The performer’s task here is at no time *to derive* the mood and character of the individual pieces from the meaning of the words, but always solely from the music’ [italics editorial].²⁶ To translate *gestalten* with ‘derive’, however, is to equate it with an act of conceptualization, whereas it has a meaning of ‘to fashion’, ‘to shape’, ‘to form’, ‘to mould’. There is a sense of plasticity in the word, a suggestion of co-creation between the shaper and the shaped, between the emerging form and the elemental stuff. Schoenberg asks the performers (plural!) to shape the ‘mood and character’ from the musical material, but he does not categorically forbid any and all text expression. Using the lens of my previous engagements with late Romantic musical and declamatory practices, I read Schoenberg’s preface as a warning against deprioritizing the musical setting that still allows for a far greater freedom of interpretation than is currently common in performances of *Pierrot lunaire*. Today’s professional musicians, trained in the Modernist tradition, are simply much more restricted in their realization of musical scores than performers were in 1912, and the ‘sole interpretive authority’ of the composer as represented by the notation of the score has become ingrained in the

Autor die tonmalerische Darstellung der im Text gegebenen Vorgänge und Gefühle wichtig war, findet sie sich ohnedies in der Musik. Wo der Ausführende sie vermisst, verzichte er darauf etwas zu geben, was der Autor nicht gewollt hat. Er würde hier nicht geben, sondern nehmen. Schönberg, *Driemal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot Lunaire*, n.p.

²⁵ J. Goltz, ‘Pierrot le diseur’, *The Musical Times*, 147, 1894 (2006) 59-72: 71.

²⁶ Ibidem.

imagination of the performer as an inviolable starting point.²⁷ For instance, the rhythmical freedom a *fin de siècle* singer might have taken was of a different order than that of a singer of today.²⁸ This knowledge will influence my interpretation of Schoenberg's comment that one should adhere 'precisely to the rhythm, [...] with no more freedom that he would allow himself with the melody of a song'.²⁹

As styles changed around him, so too Schoenberg's aesthetic changed. In August of 1940, the year of his own recording of *Pierrot lunaire*, he wrote to Fritz Stiedry:

We must...refresh the *Sprechstimme* thoroughly—at least, because this time I intend to try [to] capture the light, ironical, satirical tone...in which this composition was originally conceived. Furthermore, times and aesthetic concepts are changing, so what at the time seemed to us Wagnerian, or in the worst case Tchaikovskian, today is, for example, Puccini, Lehar and so on.³⁰

Thus, Schoenberg's own recording of *Pierrot lunaire* will not be my guide in trying to understand what a 1912 performance might have sounded like. Rather, historical recordings, including Schoenberg's incomplete 1928 recording of *Verklärte Nacht* (1899), will serve as a guide to my project.³¹ The

²⁷ The reader is again referred to Richard Taruskin, *Text and Act*.

²⁸ A striking example can be found here:

<https://www.youtube.com/watch?v=0NjEwK7YFWs>, last accessed 27 June 2022.

²⁹ It has been well established that musical practice since 1912 has become increasingly tied to exact realization of the score; that Modernism and objectivity have transformed our understanding of what constitutes acceptable musical performance. See, for instance: A. Smith 'The Development of the *Jugendmusikbewegung*, its Musical Aesthetic and its Influence on the Performance Practice of Early Music', *Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis* 39 (2020) 465-508.

³⁰ As cited in Merrill, 'Schoenberg's *Pierrot lunaire* Revisited. Acceptance of Vocal Expression', 98.

³¹ Admittedly, *Verklärte Nacht* is written in a much more Romantic style than is *Pierrot Lunaire*. However, it is still striking to hear how Romantic Schoenberg's 1928 recording of the former sounds to us today. The difference between this and the recording from 1951 by the Hollywood Quartet (which Schoenberg much admired) suggests that his own aesthetic had greatly evolved in the intervening years. For Schoenberg's performance: 'Schoenberg conducts *Verklärte Nacht* (fragment) 1928'. <https://www.youtube.com/watch?v=fOzM8C3ffnY>, accessed 31 May 2022. For

freedom of tempo, use of portamento and a primacy of linear over vertical organization apparent in such recordings will be the starting point for my engagement with *Pierrot lunaire*, a journey I will undertake together with the musicians of Postscript, an ensemble performing on period appropriate instruments. I further propose, in order to escape preconceptions of how *Pierrot lunaire* ‘should’ sound – all my memories of performances I have heard and loved up until now – that I perform it in Dutch, allowing myself access to the *meaning* of the words while avoiding their actual *sounds* [see illustration 4].³²

3. De Dandy

Rezitation

Met vreem-de fan - ta - - sti-schen licht - straal ver -
 hel - dert de maan de kri - stal - len fla - cons op de zwar - te, hoog -
 - - - hei - li - ge ta - fel van de zwijg - sa - me Dan - dy van Ber - ga - mo.

Ill. 4: Dutch translation by J. Wentz of the third melodrama from A. Schoenberg’s *Driemaal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot Lunaire*, op. 21

that of The Hollywood String Quartet, see: ‘Schoenberg Verklaarte Nacht The Hollywood String Quartet’. <https://www.youtube.com/watch?v=P66E2V4RYUM>, accessed 31 May 2022.

³² *Pierrot lunaire* has been executed in translation before: by Marya Freund in French, and by Clio Lane in English. Although I am Anglophone, I have chosen Dutch because it fits Schoenberg’s rhythmic notation better than English would. My hypothesis is that performing in Dutch will allow me, while painting the scene in my imagination, to mould the character of the individual pieces from both the musical *and* the textual materials. I have made preliminary translations of the first seven poems and am happy with the results thus far.

Conclusion: The Interpreter's Imagination

In my dissertation, I devoted a chapter to the potential influence of unexamined Modernism on contemporary artistic research, using Millicent Hodson's reconstruction of Vaslav Nijinsky's ballet *Le sacre du printemps* (1913) as my case study.³³ I argued there that Hodson – despite carrying out meticulous research and having the best of intentions – failed to recognize her own Modernist bias in evaluating her sources, and thus created a Modernist ballet 'after Nijinsky', one from which the Romantic style was entirely banished, despite all contemporaneous evidence to the contrary. I further argued that this in no way negated the importance of her work, as her meticulous documentation made it possible to engage fully with the reconstruction process and learn from it: thanks to her many publications – and two films of the ballet in performance – I could evaluate not only the resulting work of art, but the scholarly process that led to it.³⁴ I further remarked that Hodson's work, though perhaps naïve, was not 'contaminated, by her personal vision, but rather *animated* by it.'³⁵ Hodson's artistic imagination was fired during her long quest to recover the lost choreography, and a primed and fired imagination is essential to creating artistic work. Having learned from my earlier study of Hodson, I have here described a methodology for the *Pierrot lunaire* project that situates it within an historical framework, while challenging *current* Modernist performance practice through acts of imagination. This methodology runs parallel to the course of the contemporary phenomenon known as 'experimental archaeology'; but, flowing into the realm of musical performance, explores the sounds produced when the creative imagination is fired within an academically primed, experience-trained and musically disciplined body. Thus, I seek an execution

³³ See: J. Wentz, 'The Relationship between Gesture, Affect and Rhythmic Freedom in the Performance of French Tragic Opera from Lully to Rameau', diss., Leiden University (2010) 30-43: 35-43.

³⁴ See, for example: M. Hodson, *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for Le Sacre du Printemps* (Stuyvesant NY 1996). See also: 'The Joffrey Ballet's Debut of Nijinsky's *Le Sacre du Printemps*, 1987': <https://www.youtube.com/watch?v=dsEkPdK8FVw>, accessed 05 June 2022). For comparison see: 'Le Sacre du printemps/The Rite of Spring – Ballets Russes': <https://www.youtube.com/watch?v=YOZmLYgYzG4&t=59s>, accessed 05 June 2022).

³⁵ *Ibidem*, 42.

of *Pierrot lunaire* that – having been gestated within my conception of the performance practice *au courant* in 1912 – is ‘authentic’, even though the sex of the performer and the language in which it is performed are different from those of the premiere.³⁶ In this I seek not only to renew my relationship to Schoenberg’s masterpiece, a work I have loved for more than 40 years, but also to rethink methodologies related to historicized musical performance, crafting them to prioritize a carefully primed imagination and a well-trained performing body above the composer’s score.

³⁶ There are precedents for performing *Pierrot lunaire* in translation; see, most famously, Clio Lane’s recording: ‘Schoenberg, Pierrot Lunaire. Cleo Laine w/Nash Ensemble (1974 lp)’. <https://www.youtube.com/watch?v=ZJDM4e7YNQc&t=302s>, accessed 27 June 2022.

Het hek van de dam. Het Utrechts Studenten Koor en Orkest in de jaren zestig

Robin IJntema

Klassieke muziek is meestal niet de eerste associatie die men heeft bij de jaren zestig. Al helemaal niet als het om de jongeren in dit decennium gaat. Desondanks biedt het Utrechts Studenten Koor en Orkest (USKO) een interessante casus als het gaat om jongeren en de jaren zestig. Het gezelschap werd in 1945 opgericht, en bestaat vandaag de dag nog steeds, met de driejaarlijkse Bachcyclus, waarbij de Matthäus-Passion, Johannes-Passion en Hohe Messe van J.S. Bach elkaar afwisselen, als kloppend hart.¹ Het gezelschap zag, net als de rest van Europa een aantal grote veranderingen voltrekken tijdens de jaren zestig.

De jaren zestig staan bekend als een roerige tijd, en de veranderingen van het decennium hebben nog steeds een voelbare uitwerking. Daarom wordt deze periode soms gezien als een grotere breuk in de Nederlandse geschiedenis dan de Tweede Wereldoorlog. De popmuziek kwam op en verwerfde de positie in onze cultuur die het nu nog heeft. Ook brachten de jaren zestig een seksuele revolutie, democratisering, protest en een progressieve visie op de maatschappij. Het decennium heeft een ‘culturele nabijheid’ omdat zoveel aspecten van deze periode nog altijd doorwerken in het heden en nog steeds tot de verbeelding spreken.

Aan de voorhoede van de veranderingen van deze periode stonden de jongeren: de protestgeneratie.² De cultuur van deze jongeren kenmerkte zich onder andere door de popmuziek en de cultuur die daaromheen ontstond, als ook door de democratisering die de jongeren probeerden te verwerven door middel van protest. Er waren echter ook veel jongeren die zich niet bezighielden met protest, en van wie de muzikale interesse zich niet beperkte tot popmuziek. Waar de academische discussie de voorhoede van de protestgeneratie op de voorgrond plaatst, wil ik mij in dit artikel richten op

¹ F. Alkemade e.a., *Een passie voor het USKO. Een halve eeuw Utrechts Studenten Koor en Orkest. Lustrumboek 1995* (Utrecht 1995) 24–28.

² H. Righart, *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam 1995) 9; G. Buelens, *De jaren zestig. Een cultuurgeschiedenis* (Amsterdam 2018) 7; Co Welgraven, ‘Geert Buelens over de jaren 60: niet alleen pop en seks, maar ook dekolonisatie’, *Trouw* (2018) <https://www.trouw.nl/nieuws/geert-buelens-over-de-jaren-60-niet-alleen-pop-en-seks-maar-ook-dekolonisatie~bc83b6>, geraadpleegd op 21 december 2021.

die middenstroom, de jongeren en studenten die zich niet nadrukkelijk bij die voorhoede voegden, maar die wel door die voorhoede en de tijd waarin zij opgroeiden beïnvloed werden – en van wie de interesse ook lag bij klassieke muziek.

Als casus voor deze middenstroom gebruik ik het Utrechts Studenten Koor en Orkest. Het USKO werd, nadat het in de oorlog een onafhankelijke Bachcantategroep was geweest, onderdeel van de Federatie van de vijf grote studentengezelligheidsverenigingen in Utrecht, als een plek waar studenten konden samenkomen om muziek te maken.³ Deze situatie werd in 1950 onhoudbaar. Al enkele jaren werd er over meerdere onderwerpen stevig discussie gevoerd tussen het USKO en de andere verenigingen, bijvoorbeeld over de positie van de ‘nihilisten’: studenten die geen lid waren van een van de vijf grote studentenverenigingen. Deze ‘nihilisten’ konden nauwelijks aan studentenactiviteiten meedoen. Zij mochten echter wel lid worden van het USKO. Daarnaast vormden de pogingen van het Utrechts Studenten Corps om zich meer macht toe te eigenen een struikelblok voor het USKO. Eind 1950 maakte het zich daarom los van de Federatie, wat leidde tot een boycot – leden van de gezelligheidsverenigingen mochten niet meer naar de USKO-repetities. Omdat dit de woede uitlokte van zowel universiteits- en stadsbestuurders, als de pers en de inwoners van Utrecht, gingen de verenigingen toch weer met het USKO om tafel, en werd het USKO niet in naam, maar wel in de praktijk, onafhankelijk.⁴ Dat het zich in de jaren vijftig losmaakte van de gezelligheidsverenigingen bleef nog sterk invloed hebben op het USKO.

In de jaren zestig vormde het USKO een kruispunt van verschillende identiteiten. Zo was het gezelschap in Utrecht onderdeel van het studentenleven. Studenten waren voor de overweldigende meerderheid ook jongeren. De studentencultuur en opkomende jongerencultuur van de jaren zestig overlaptten daardoor voor een deel, maar stonden ook los van elkaar. Het USKO kreeg met beide te maken. De belangrijkste identiteit van het USKO echter was volgens werkcommissies (het bestuur) in de vroege jaren zestig die van muziekvereniging.⁵

³ Alkemade e.a., *Een passie voor het USKO*, 24–28.

⁴ *Ibidem*, 31–42.

⁵ ‘De werkcommissie’ was de naam die het dagelijkse bestuur van het USKO tot eind jaren zestig had. Het stamde uit de tijd dat het USKO onderdeel was van de Federatie, en de naam ‘werkcommissie’ werd tot lang daarna nog gehanteerd. Zie hiervoor: F. Alkemade e.a., *Een passie voor het USKO*, 31–42, 85.

Het begon te wringen tussen deze drie kanten van het USKO toen een discussie over dansfeesten opdook. Deze schuring ontstond door een wisseling van de wacht tussen de vroege en late generatie jongeren in de jaren zestig. Deze wisseling wordt omschreven door Hans Righart in zijn kernwerk *De eindeloze jaren zestig*: 'in de eerste helft van de jaren zestig zijn studenten lid van de 'schakelgeneratie', in de tweede helft was er sprake van de 'protestgeneratie'.⁶ De jongeren van de schakelgeneratie leefden 'op het breukvlak van twee tijdperken'.⁷ Zij waren gehoorzaam en gingen naar de kerk, maar vertoonden ook al de eerste tekenen van rebellie en twijfelden aan wat hen geleerd werd in de kerk. Deze jongeren hadden nauwelijks begrip van seks, maar vonden 'de preutsheid van hun ouders [...] benauwend'.⁸ Desondanks gingen zij niet in protest zoals hun opvolgers van de protestgeneratie in de tweede helft van het decennium dat deden. In de geschiedschrijving over de jaren zestig wordt veel aandacht gegeven aan de protestgeneratie, en vooral aan de voorhoede ervan, bijvoorbeeld de studentenbeweging en degenen die daadwerkelijk in protest gingen. De protestgeneratie wilde loskomen van het politieke conservatisme van hun ouders, en wilde de politiek hervormen.⁹ Ze 'weigerden de rolverdeling te volgen die traditioneel voor hen was vastgelegd', aldus James Kennedy.¹⁰ Geert Buelens schrijft: 'miljoenen mensen [...] braken met de smaakpatronen van hun ouders en hoopten hun levens anders (ongedwongener, creatiever en gelijkwaardiger) in te richten'.¹¹ Jongeren riepen om 'ontvoogding', en ze waren bezig met het ondergraven van het 'patriarchale gezag van de "regenten"'. Er was sprake van 'individualisering', 'secularisatie' en 'ontzuiling'.¹²

Het USKO was echter een muziekvereniging die niet direct te maken had met die politieke bewegingen, en was als vereniging onderdeel van de

⁶ Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 153.

⁷ Ibidem, 135.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, 20.

¹⁰ J. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig* (Amsterdam: Boom 1995) 43.

¹¹ Buelens, *De jaren zestig*, 7, 9.

¹² N. Pas, 'De problematische internationalisering van de Nederlandse jaren zestig', *BMGN - Low Countries Historical Review* 124 (2009) 618–632: 619; P. de Rooy, *Alles! En wel nu! Een geschiedenis van de jaren zestig* (Amsterdam: Wereldbibliotheek 2020) 12–13.

zwijgende meerderheid, de middenstroom. In dit artikel onderzoek ik hoe de schakelgeneratie binnen het USKO worstelde met de discussie die ontstond rondom dansfeesten door de wisseling van de wacht, en de vraag die dit hen impliciet voorschotelde: wat moest het USKO volgens hen betekenen? Hoe kwamen deze verschillende identiteiten met elkaar in botsing en hoe probeerde het USKO haar positie in deze veranderende wereld te vinden? Het doel van dit artikel is hiermee te laten zien hoe jongeren die niet aan de voorhoede stonden hun weg vonden in de veranderingen van deze periode.

De ondermijning van de traditionele studentencultuur

Jongeren in de jaren zestig kwamen terecht in een studentencultuur waarin het corps lange tijd bepalend was geweest. Deze subcultuur kenmerkte zich volgens Righart door het standsdenken (dat ook na de oorlog nog bestond), losbandigheid; ook seksueel van aard die getolereerd werd, een verachting van burgerlijkheid, en de ruimte voor experimenteren.¹³ Ook hiërarchisch denken was een belangrijk onderdeel van de ‘corpsideologie’.¹⁴ Het was na de oorlog nog steeds gebruikelijk dat studenten uit een hoog sociaal milieu kwamen en daar na hun studie ook weer zouden terugkeren. Vaak ging het hier ook om jongeren uit de aristocratie.¹⁵ Elitaire en aristocratische cultuur had daarmee een sterke invloed op de corpscultuur en daarmee ook op de studentencultuur.

De studentenpopulatie begon in de jaren zestig echter te veranderen, doordat er een instroom was van jongeren uit lagere sociaaleconomische milieus, jongeren die niet traditioneel naar de universiteit gingen, zoals hun tegenhangers uit de elite, de hogere sociaaleconomische bevolkingsgroep.¹⁶ Door de industrialisatie en de wederopbouw was er een grote behoefte aan geschoolde mensen, en daarom werd er gepleit voor een verruimd toelatingsbeleid voor de universiteiten.¹⁷ Tijdens de jaren zestig kwamen er

¹³ Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 166–167.

¹⁴ S. Hillege en M. Fennema, ‘Studentencorpora en elitevorming’, *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 19 (1992) 96–117: 106.

¹⁵ Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 167.

¹⁶ K.J. Sniijders, ‘De Studentenbeweging’, in: H.W. von der Dunk, W.P. Heere en A.W. Reinink ed., *Tussen ivoren toren en grootbedrijf. De Utrechtse Universiteit, 1936-1986* (Maarssen 1986) 149–210: 150.

¹⁷ Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 168.

daarom steeds meer jongeren uit een ‘lager’ milieu naar de universiteiten. Procentueel stelde deze hoeveelheid in eerste instantie niet zoveel voor, ongeveer 10 procent. Het absolute aantal steeg echter significant doordat de totale hoeveelheid studenten ook enorm toenam in de loop van de jaren zestig.¹⁸ Belangrijker nog was dat nu 30 procent van de studenten moest rondkomen van een beurs of een ‘renteloos voorschot’. Ook waren er meer studenten die moesten rondkomen van een bijbaan.¹⁹ Deze studenten waren allemaal sterk afhankelijk van het beleid van de overheid, en hadden dus baat bij inspraak en democratisering.

Uit een enquête onder Amsterdamse studenten uit die periode bleek dat slechts een klein deel van de studenten een vader en/of moeder had die ook universitair onderwijs had gevolgd. Er waren dus veel studenten die geen ouders hadden die hen de tradities, codes en mores van het traditionele studentenleven konden bijbrengen, waardoor zij deze zaken ook niet automatisch ‘gewoon’ of ‘normaal’ vonden.²⁰ Studenten in de jaren zestig waren daarnaast naarmate het decennium vorderde steeds vaker jongeren die de oorlog niet (of nauwelijks bewust) hadden meegemaakt. Zij beschouwden de vrijheid van na de oorlog en de economische verworvenheden van de wederopbouw als ‘gegevenheden’.²¹ Hierin wordt de scheidslijn tussen de ‘schakelgeneratie’ en de ‘protestgeneratie’, zichtbaar. Bij de schakelgeneratie waren er al gevoelens van twijfel en rebellie, maar zij uitten deze nog niet zoals de protestgeneratie dat later wel zou doen.²²

Het van oudsher elitaire studentenleven begon dus te veranderen. De studenten uit de ‘lagere’ sociaaleconomische milieus namen een andere houding met zich mee. Daarvan is de Studenten Vakbeweging (SVB), opgericht in 1963, een goed voorbeeld. De SVB vertegenwoordigde het idee dat de student niet langer gezien moest worden als een dronkaard die niets toevoegt aan de maatschappij.²³ Righart stelt dat de SVB vooral een uiting was van de ‘rolonzekerheid’ van de studenten die in de jaren zestig een nieuwe rol moesten gaan vinden, nu ze zich niet langer wilden identificeren met de oude elitaire corporale studentencultuur.²⁴ De samenleving moest studenten

¹⁸ Snijders, ‘Studentenbeweging’, 150.

¹⁹ Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 167–168; Snijders, ‘Studentenbeweging’, 150–151.

²⁰ Snijders, ‘Studentenbeweging’, 151.

²¹ Ibidem, 152.

²² Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 135.

²³ Ibidem, 171.

²⁴ Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 172.

serieus gaan nemen: de universiteiten werden opengesteld met het idee dat meer mensen konden studeren en zo iets bij konden dragen aan de samenleving. Studenten konden daarbij dus niet langer gezien worden als ‘uitvreter en potverteerders’, maar als een nuttig lid van de samenleving, want zij moesten die opening van de universiteit (en het geld dat erheen ging) rechtvaardigen.²⁵ De student moest een ‘jonge, intellectuele werknemer’ worden. De studententijd werd door studenten die zich aansloten bij de SVB niet langer gezien als een ongebonden levensfase waarin alles mocht, maar steeds meer als een voorbereiding op een maatschappelijke carrière die zo ‘efficiënt mogelijk’ besteed moest worden.²⁶

Een universitaire opleiding werd in de loop der tijd belangrijker dan afkomst, maar de studentencorpora vormden tussen deze twee een belangrijke schakel, zo stellen Serafine Hillege en Meindert Fennema.²⁷ Die studentencorpora namen tot in de jaren zestig een dominante positie in het studentenleven in, die zorgden dat ‘nihilisten’ werden buitengesloten van het studentenleven.²⁸ De niet-corporale studentengezelligheidsverenigingen in Utrecht – Unitas, Veritas en SSR – die waren opgericht als tegenwicht tegen de traditionele corpora van Utrecht, waren in de jaren zestig onderdeel geworden van de gevestigde orde.²⁹ Desondanks begon de positie van de traditionele corpora en gezelligheidsverenigingen te verzwakken in de jaren vijftig en zestig, en hun ‘machtsstructuur’ werd langzaam afgebroken. De aristocratische levensstijl die lange tijd invloed had gehad op de corpscultuur, werd steeds minder belangrijk in het studentenleven.³⁰ Het aantal ‘nihilisten’ groeide, wat liet zien dat een zwijgende meerderheid ‘inmiddels een ander pad was ingeslagen’.³¹ De corporale cultuur die traditioneel heerste in het studentenleven was ‘elitair’ en antiburgerlijk en sprak deze jongeren die

²⁵ Righart, *De eideloze jaren zestig*, 170, 172.

²⁶ C. Bol, ‘De restauratieve façade’, in: H.W. von der Dunk, W.P. Heere en A.W. Reinink ed., *Tussen ivoren toren en grootbedrijf. De Utrechtse Universiteit, 1936-1986* (Maarssen: Gary Schwartz 1986) 59–84: 82.

²⁷ Hillege en Fennema, ‘Studentencorpora en elitevorming’, 100.

²⁸ Ibidem, 104–105.

²⁹ H. Schouwenburg, ‘KN/orca heeft de Varsity gewonnen! Studentengraffiti in de Utrechtse Universiteitsbibliotheek’, *Handelingen-Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal-en Letterkunde en Geschiedenis* (2013) 79–93: 84–85.

³⁰ C. Bol, ‘De restauratieve façade’, in: H.W. von der Dunk, W.P. Heere en A.W. Reinink ed., *Tussen ivoren toren en grootbedrijf. De Utrechtse Universiteit, 1936-1986* (Maarssen 1986) 59–84: 82.

³¹ Bol, ‘De restauratieve façade’, 82.

serieus genomen wilden worden niet aan.³² Ingetogenheid en drang naar fatsoen is, paradoxaal genoeg, hierin dan ook niet elitair of conservatief; deze waarden kwamen juist op de voorgrond te staan omdat studenten wilden breken met het verleden en het algemene beeld van de (corps)student.

De nieuwe jongerencultuur

Jongerencultuur en studentencultuur staan in de context van dit artikel los van elkaar: er waren jongeren die geen student waren in deze periode, maar de studenten waren wel vrijwel altijd jongeren. Daarom werden studenten in de jaren zestig niet alleen door de elitaire corpscultuur, maar ook door de nieuw ontstane jongerencultuur beïnvloed. Deze jongerencultuur was onder andere voortgekomen uit de nozems van eind jaren vijftig. Nozems en hun onaangepaste gedrag kwamen synoniem te staan met een ‘probleem’, en die invloed is te zien in de jongerencultuur van de jaren zestig. Geert Buelens vat dit samen: ‘de jeugd was wild, zo niet misdadig, ze miste elke vorm van respect en ondergroef met zichtbaar genot eeuwen van zorgvuldige artistieke, culturele en sociale verfijning.’³³

Belangrijk voor de vorming van de jongerencultuur was een generatiekloof tussen de vooroorlogse en de naoorlogse generatie. Die kloof was een gapend gat geworden omdat hun vormende jaren zich in een heel andere wereld hadden plaatsgevonden.³⁴ Doordat de oude socialiseringsinstanties zoals de kerk en de zuilen afbrokelden, zochten jongeren naar eigen symbolen, mythen en ‘collectieve emotionele ontladingsmogelijkheden’.³⁵ Popmuziek en popcultuur konden deze leemte opvullen: ‘ideeën over goede smaak, decorum en fatsoen werden overboord gegooid en het resultaat was een wereld met meer kleur, plezier en energie.’³⁶ Verlengde scholing zorgde er daarnaast voor dat jongeren langer ‘jong’ bleven, maar ook ‘moeilijker de stap naar volwassenheid’ zetten. Jonge mensen kregen meer vrije tijd en meer geld om te besteden, wat leidde tot

³² Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 172.

³³ Buelens, *De jaren zestig*, 335.

³⁴ Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 27.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Buelens, *De jaren zestig*, 372.

massaconsumptie.³⁷ Hoewel de klassenverschillen tussen jongeren in 1960 nog duidelijk aanwezig waren, werd het collectieve gevoel van de nozems van ‘samen jong zijn’ verspreid onder jongeren in allerlei lagen van de bevolking: jongeren begonnen zich als geheel steeds meer als jongeren te manifesteren.³⁸

Deze jongeren werden daarnaast ook langzaam maar zeker meer politiek bewust, wat in de tweede helft van de jaren zestig tot een radicalere houding leidde. De SVB zelf werd kritischer, en als studenten het ergens niet mee eens waren begonnen ze drastischere maatregelen te nemen, door bijvoorbeeld vaker universiteitsgebouwen te bezetten.³⁹ Dit is de tweede fase die Snijders ook ziet bij de studentenbeweging. Righart ziet eveneens het verschil tussen de relatief rustige eerste helft, met de schakelgeneratie, en de radicalere tweede helft van de jaren zestig.⁴⁰ Deze ‘tweede generatie’ van studenten in de tweede helft van de jaren zestig wilden meer dan hun voorgangers hadden gewild. Het protest tegen in hun ogen oneerlijke besluiten van bovenaf, zowel vanuit de overheid als vanuit de universiteit, werd radicaler – ook in Utrecht.⁴¹

Nieuwe studenten moesten hun weg vinden binnen al deze steeds veranderende ‘rollen’ en ‘identiteiten’ waaruit zij konden kiezen in hun studententijd. De corpora hadden nog veel macht, maar die macht verminderde naarmate het decennium vorderde. In eerste instantie was de houding van de SVB dat studenten moesten overkomen als ‘jonge intellectuele werknemers’, maar ook zij werden kritischer. Waar eerst het ideaal van plezier maken en feesten nog van de hand werd gedaan, won de hedonistische levensstijl in de tweede helft van de jaren zestig aan terrein en werd de genotsmoraal van de jongerencultuur zelfs steeds meer geaccepteerd.⁴²

Het USKO: het hek van de dam

³⁷ H. Kleijer, R. Laermans en G. Tillekens, ‘De markt van vermaak en plezier. Over het ontstaan van een zelfstandige jeugdcultuur in België en Nederland’, *Sociologische Gids* 39 (1992) 384–399: 387; Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 27.

³⁸ Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 161, 28.

³⁹ Snijders, ‘Studentenbeweging’, 176–177.

⁴⁰ Ibidem, 153; Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 170–171.

⁴¹ Snijders, ‘Studentenbeweging’, 176–181, 188, 192, 195.

⁴² H. Righart, ‘De muzikale formattering van een generatie. Popmuziek en de jaren zestig’, *Sociologische Gids* 46 (1999) 391–406: 396–397.

Ook het USKO worstelde met de verschillende en veranderende rollen en identiteiten die de studenten- en jongerencultuur te bieden had in deze tijd, en het moest op zoek naar een balans. Het gezelschap werd in 1945 opgericht om samen muziek te maken. Dit moest zo toegankelijk mogelijk zijn, maar muziek maken moest het hoofddoel blijven.⁴³ In 1961 stelde de werkcommissie echter dat door het grote aantal activiteiten die grondstelling van het USKO, het samen musiceren, uit het oog zou kunnen worden verloren. '[M]usiceren moet niet secundair worden,' maar centraal blijven.⁴⁴ Om deze reden werd bijvoorbeeld het zeilweekend afgeblazen, omdat daarbij muziek maken niet de hoofdmoot was.⁴⁵ Het USKO moest niet te veel tijd van haar leden gaan eisen, want het moest geen 'surrogaat gezelligheidsvereniging' worden.⁴⁶

Dat het USKO absoluut geen gezelligheidsvereniging mocht worden is iets wat regelmatig werd herhaald in de notulen van de eerste helft van de jaren zestig.⁴⁷ Zoals in de inleiding al beschreven, maakte het USKO zich in 1950 expliciet en met veel consternatie los van de Utrechtse Federatie van gezelligheidsverenigingen.⁴⁸ Het idee dat het USKO geen gezelligheidsvereniging mocht zijn werkte dan ook nog steeds door. Het werd bijvoorbeeld als tegenargument gebruikt tegen het verzoek van USKO-leden of er gedanst mocht worden, bijvoorbeeld op het januarikamp van 1962 op aanvraag van verschillende USKO-leden. Hoewel de werkcommissie erop tegen was, werd er toch gedanst. De werkcommissie tolereerde dit met

⁴³ Archief van het Utrechts Studenten Koor en Orkest (hierna USKO-archief), Universiteit Utrecht aan de Bijlhouwerstraat 6-8, notulen Honorairenvergadering 20 april 1961, notulenboek '2-5-'56 t/m 27-2-'67', kast 1, nr. 2a, Bestuur algemeen (ordening april 2021)

⁴⁴ USKO-archief, notulen Honorairenvergadering 20 april 1961, notulenboek '2-5-'56 t/m 27-2-'67', kast 1, nr. 2a.

⁴⁵ USKO-archief, notulen Honorairenvergadering 20 april 1961, notulenboek '2-5-'56 t/m 27-2-'67', kast 1, nr.2a.

⁴⁶ USKO-archief, notulen Ledenvergadering 5 oktober 1962, notulenboek '2-5-'56 t/m 27-2-'67', kast 1, nr. 2a.

⁴⁷ USKO-archief, notulen Ledenvergadering 5 oktober 1962, notulenboek '2-5-'56 t/m 27-2-'67', kast 1, nr. 2a; USKO-archief, notulen werkcommissievergadering 20 februari 1962, notulenboek '2-12-'61 t/m 4-5-'66', kast 1, nr. 2a; USKO-archief, notulen werkcommissievergadering met de adviesraad 20 mei 1965, notulenboek '2-12-'61 t/m 4-5-'66', kast 1, nr.2a.

⁴⁸ Alkemade e.a., *Een passie voor het USKO*, 31–42.

tegenzin: '[a]ls [werkcommissie] gaan wij van het standpunt uit dat dansen op het kamp toch zoveel mogelijk vermeden moet worden.' De bonte avond zou dan kunnen 'ontaarden' in een dansfeest, wat ongunstig zou zijn voor de sfeer op het kamp. 'Dit is overigens een kwestie die telkens weer in het USKO terugkomt nu het USKO steeds meer de vorm van een gezelligheidsvereniging dreigt aan te nemen,' stelt de notulist.⁴⁹ 'Wanneer we gaan dansen is dan het hek niet van de dam [...]?'⁵⁰

Binnen het USKO zelf mochten leden dus niet het idee krijgen dat dansen bij het USKO hoorde, maar ook naar de buitenwereld toe wilden werkcommissies het USKO niet associëren met dansen: de werkcommissie van 1964 kreeg een verzoek vanuit een nieuw geopende discotheek om 'te helpen bij de eerste moeilijke schreden' – er staat niet uitgelegd wat hiermee bedoeld werd, maar het verzoek werd afgewezen: 'Het USKO kan beter z'n neus niet in dergelijke zaken steken'.⁵¹ De werkcommissie wilde het USKO niet associëren met een discotheek. De vraag om het dansen bij het kamp in januari 1962 en de kwestie van de discotheek vallen samen met de opkomende twistrage in Nederland, die in dat jaar tot een hoogtepunt kwam, vooral in februari 1962 die werd omgedoopt tot 'twisthause-maand'.⁵² De dans was volgens Lutgard Mutsaers een 'antiautoritaire uiting van jongerencultuur': 'de twist werd door jongeren ervaren als iets van henzelf was, iets waar ouderen niet aan te pas komen'.⁵³ Daarnaast was de dans vernieuwend omdat de twist een lossere dans was en je er geen partner voor nodig had.⁵⁴ Er kwam kritiek op de twist, waar jongeren weer op reageerden dat ouderen probeerden te bepalen wat zij als jongeren mochten dansen. De jongerencultuur drong het USKO dus binnen in de vorm van dansen.

De werkcommissie deed pogingen om tradities vast te houden die meer met musiceren te maken hadden, maar de belangstelling voor bepaalde

⁴⁹ USKO-archief, kampverslag 2-8 januari 1962, notulenboek '2-12-1961 t/m 4-5-'66', kast 1, nr. 2a.

⁵⁰ USKO-archief, notulen werkcommissievergadering 20 februari 1962 notulenboek '2-12-'61 t/m 4-5-'66', kast 1, nr. 2a.

⁵¹ USKO-archief, notulen werkcommissievergadering 3 februari 1964, notulenboek '2-12-'61 t/m 4-5-'66', kast 1, nr. 2a.

⁵² L. Mutsaers, *Beat crazy: een pophistorisch onderzoek naar de impact van de transnationale dansrages twist, disco en house in Nederland* (Universiteit Utrecht, Utrecht 1998) 134, 141–146, 153, 155–156; Willem Ern , 'De beathouse in Nederland', in: Louis Peter Grijp ed., *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2001) 703–710: 703.

⁵³ Mutsaers, *Beat crazy*, 134, 148.

⁵⁴ *Ibidem*, 107.

tradities was tanende: de oude traditie van het namusiceren, waarbij na concerten nog urenlang werd doorgespeeld en -gezongen, werd al in 1962 bevestigd door USKO-leden die graag wilden dansen en voor het zingen van koraaltjes ter ontspanning op het jaarlijkse Bachkamp in 1964 was geen overweldigende interesse meer.⁵⁵ Nog geen maand later stelde een werkcommissielid voor om het samenzijn na een concert misschien een andere invulling te geven dan het namusiceren, bijvoorbeeld een feestelijk avondmaal. De rest van de werkcommissie was tegen en wilde de traditie behouden.⁵⁶ Hiermee probeerde de werkcommissie te benadrukken dat het USKO vooral een studentenmuziekvereniging was.

De nadruk die werkcommissies hierop legden hing samen met de veranderende rol van kunstmuziek in de westerse cultuur. Het USKO stelde zich, zoals genoemd, als doel om jongeren bij elkaar te brengen om samen klassieke muziek – kunstmuziek – te spelen. Kunstmuziek wordt over het algemeen gezien als iets elitairs: het zou een bepaald denkvermogen vergen, omdat het meer informatie – dat wil zeggen, meer melodische en ritmische variatie – bevat dan lichtere, niet-klassieke, muziek. Het publiek moet veel meer ‘complexe informatie’ verwerken, die ‘meer concentratie en geduld vergen van de luisteraar dan populaire muziek’.⁵⁷ De manier waarop mensen leren luisteren naar muziek is sterk ‘sociaal bepaald’.⁵⁸ Daarom worden bij de waardering van klassieke muziek en andere kunst vaak invloed van ouders, leeftijd waarop mensen worden geïntroduceerd tot kunst en opleidingsniveau als grootste factoren genoemd.⁵⁹ Klassieke muziek was daarom bij uitstek een

⁵⁵Een koraal is een kerklied dat strofisch van vorm is. Bij het USKO wordt hierbij vooral verwezen naar de koralen in de Matthäus-Passion en de Johannes-Passion; USKO-archief, notulen werkcommissievergadering 25 januari 1962, notulenboek ‘2-12-’61 t/m 4-5-’66’, kast 1, nr. 2a; USKO-archief, kampverslag 3-9 januari 1964, notulenboek ‘2-12-’61 t/m 4-5-’66’, kast 1, nr. 2a.

⁵⁶ USKO-archief, notulen werkcommissievergadering 10 februari 1964, notulenboek 2-12-’61 t/m 4-5-’66’, kast 1, nr. 2a.

⁵⁷ A. Vervoorn, ‘Onbekend maakt onbemind. Actieve confrontatie met klassieke muziek kan jongeren naar concertzaal lokken.’, *Boekman* 56 (2003): 93.

⁵⁸ W. Knulst, ‘Vijfentwintig jaar cultuuroverdracht en concertbezoek: ‘als je groot bent mag je ook mee’’, *Boekmancahier* 5 (1993) 24–37: 28.

⁵⁹ Vervoorn, ‘Onbekend maakt onbemind.’, 93; I. Nagel, *Cultuurdeelname in de levensloop* (Universiteit Utrecht, Utrecht 2004) 5, 8.

manier waarop hogere en middenklassen zich in de geschiedenis probeerden te onderscheiden. Klassieke muziek is daarmee ‘cultureel kapitaal’.⁶⁰

Kunstmuziek werd echter een manier om af te zetten tegen de elite. Na de Tweede Wereldoorlog ontstond vanuit de Nederlandse regering namelijk een beleid van cultuurspreiding, waarbij geprobeerd werd om meer mensen, in alle lagen van de bevolking, in aanraking te brengen met ‘de kunsten en de letteren’ – oftewel, ‘hoge cultuur’.⁶¹ Dit beleid werd niet langer geformuleerd in termen van verheffing, zoals dat in eerdere tijden wel werd gedaan, maar in termen van welzijn.⁶² Bij cultuurspreiding wordt het idee dat klassieke muziek en de kunsten specifiek iets is voor hogere klassen tenietgedaan, en wordt het uit de elitaire context gehaald. Lagere klassen kregen zo de mogelijkheid om meer mee te krijgen van ‘hoge cultuur’. Daardoor is er sinds de jaren zestig een verbreding in het culturele aanbod zichtbaar, en nam de waardering voor vernieuwing, modernisering en culturele experimenten in de kunsten toe tijdens en sinds dit decennium.⁶³ Susanne Janssen stelt dat dit komt door het verdwijnen van hiërarchie die begon in de naoorlogse periode. Dit is te verklaren vanuit verschillende ontwikkelingen die in de jaren vijftig sudderden en in de jaren zestig aan de oppervlakte kwamen.⁶⁴ Dat waren niet alleen de gevoelens van onvrede bij jongeren, maar ook ontwikkelingen als democratisering van het onderwijs, toegenomen sociale mobiliteit, individualisering, stijging van de lonen en een toegenomen hoeveelheid vrije tijd.⁶⁵ Door deze ontwikkelingen werd klassieke muziek steeds minder exclusief en steeds minder uitsluitend ‘hoge cultuur’. Daarmee werd het voor het USKO ook mogelijk om klassieke muziek te gaan gebruiken als cultureel kapitaal tegen de elite: de werkcommissies van het USKO wilde dat het USKO zich afzette tegen de

⁶⁰ G. Crawford e.a., ‘An Orchestral Audience: Classical Music and Continued Patterns of Distinction’, *Cultural Sociology* 8 (2014) 483–500: 483–485.

⁶¹ H. Blokland, ‘Over cultuurspreiding, distinctie en beschaving’, *Boekmancahier* (1990) 227–244: 227–228; Warna Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945* (Den Haag) 67.

⁶² O. Martinius, *Schoonheid, welzijn, kwaliteit.*, 68.

⁶³ W. Knulst, *Van vande ville tot video. Een empirisch-theoretische studie naar verschuivingen in het uitaan en het gebruik van media sinds de jaren vijftig*. (Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau 1989) 216; J. Verheul en J. Dankers, *Tot stand gekomen met steun van... Vijftig jaar Prins Bernhard Fonds, 1940-1990* (Zutphen 1990) 210, 222.

⁶⁴ Janssen, ‘Het Soortelijk Gewicht’, 11–18.

⁶⁵ Ibidem, 20–30.

studentencultuur om zich heen, en zij benadrukten daarom de identiteit als muziekvereniging.

De werkcommissies konden de maatschappelijke veranderingen echter niet voor altijd buiten de deur houden. In 1965 dook de discussie over het dansen weer op vanwege het lustrum. Een dansfeest zou tegen de ‘grondslag’ van het USKO ingaan, omdat het USKO in de eerste plaats bedoeld was ‘om muziek samen te maken, en géén gezelligheidsvereniging.’

⁶⁶ In Utrecht zou de werkcommissie dit nooit willen toestaan, maar omdat het een lustrum was, en omdat het dan buiten de stad zou worden gehouden, ging de werkcommissie overstag: ‘een feest o.k. doch het accent ligt niet in de eerste plaats op dansen. Er moeten vele leuke dingen gedaan worden of kunnen worden. b.v. goochelen etc. met zo nu en dan een dansje.’⁶⁷ Daarmee was, zoals voorgaande werkcommissies al vreesden, het hek van de dam, want ook op het volgende Bachkamp werd er gedanst. De notulist merkt op dat de sfeer op dit kamp totaal anders is dan het vorige, deels door de nieuwe locatie van het kamp, maar deels ook door het grote aantal nieuwe leden. Direct daarna stelt zij/hij dat er tot twee uur ’s nachts werd ‘gebeatled’ en ‘gevolksdanst’ in de grote zaal.⁶⁸

Precies in de cruciale periode van de jaren zestig waarin deze verandering zich echt manifesteerde, is er nauwelijks bruikbaar bronmateriaal aanwezig in het USKO-archief. Daarom laat een sprong van vijf jaar een heel andere houding zien van het bestuur van dat moment.⁶⁹ In de editie van het ledenblad de *Basjuskoeurier* van juni 1970 werd het lustrumweekend aangekondigd middels een brief van de Ab Actis: ‘Om 6 uur ’s avonds gaan we uitgebreid dineren en daarna gaan we groot feest vieren in de vorm van cabaret en bonte avond. Gelukkig kent “Ons Centrum” geen kampregels,

⁶⁶ USKO-archief, notulen werkcommissievergadering met de adviesraad, 20 mei 1965, notulenboek 2-12-’61 t/m 4-5-’66’, kast 1, nr. 2a.

⁶⁷ USKO-archief, notulen werkcommissievergadering met de adviesraad, 20 mei 1965, notulenboek 2-12-’61 t/m 4-5-’66’, kast 1, nr. 2a.

⁶⁸ USKO-archief, kampverslag 4-9 januari 1966, notulenboek 2-12-’61 t/m 4-5-’66’, kast 1, nr. 2a.

⁶⁹ Enkele notulenboeken tussen 1966 en 1968 zijn niet meer in het archief aanwezig en kunnen daarom geen onderdeel uitmaken van dit artikel. De ontwikkeling naar deze andere houding van het bestuur van 1970 ten opzichte van de houdingen van werkcommissies in de tweede helft van de jaren zestig kon daarom niet goed onderzocht worden.

zodat we onbepert door kunnen gaan!!⁷⁰ In de *Basjuskoerier* van september 1970 stond een paklijst voor dat lustrumweekend - USKO-leden werden geadviseerd om 'popmuziek, platen' en 'feesttoestanden' mee te nemen. 'Het is beslist niet de bedoeling dat er in het weekend een heel strak opgezet programma zal zijn, er mag best een hoop uit de hand lopen als het een lekker feest gaat worden.'⁷¹ Dat feest was 'ad libitum', wat betekent dat het bestuur het toestond en wilde aankijken waar mensen zin in hadden. Het bestuur vroeg namelijk ook of mensen hun bladmuziek en instrumenten mee wilden nemen zodat er ook op die manier muziek gemaakt kon worden.⁷² In de bestuursnotulen over het lustrumweekend werden 'beatplaten' genoemd, en er werd beschreven dat er gezocht moest worden naar een 'disk jokkie'.⁷³ Het was dus vanzelfsprekend geworden dat er tijdens het lustrumweekend een feest zou worden georganiseerd (of juist dat er een ongeorganiseerd feest zou ontstaan), waarbij de aanwezigheid van popmuziek, beatplaten en een DJ aangeeft dat er juist goed gedanst zou gaan worden.

Conclusie: middenweg en acceptatie

In de eerste helft van de jaren zestig wilden werkcommissies duidelijk niet dat het USKO geassocieerd zou worden met dansen en dansfeesten. De reden die opeenvolgende werkcommissies daarvoor gaven was dat het USKO primair een muziekvereniging was en niet een gezelligheidsvereniging mocht worden. Daarmee zette het USKO zich door middel van muziek af tegen de traditionele studentencultuur.

Het USKO had een voorgeschiedenis met zich afzetten tegen de traditionele studentengezelligheidsverenigingen van Utrecht. Zoals eerder in dit artikel genoemd, had het USKO, zich in 1950 met veel commotie losgemaakt van de Federatie van gezelligheidsverenigingen. Het USKO moest zich dus in de periode hierna expliciet losmaken van wat de gezelligheidsverenigingen inhielden. De nadruk die in de notulen van de eerste helft van de jaren zestig werd gelegd op dat het USKO absoluut geen

⁷⁰ Tineke, ab actis, aan de USKO-leden, *Basjuskoerier* 1 (1969-1970) 8, kast 3, nr. 11c1, USKO-archief, 5. Onderstreping aanwezig in het archiefmateriaal.

⁷¹ USKO-archief, 'LUSTRUM', *Basjuskoerier* 1 (1969-1970) 10, kast 3, nr. 11c1, 1-2.

⁷² USKO-archief, 'LUSTRUM', *Basjuskoerier* 1 (1969-1970) 10, kast 3, nr. 11c1, 1-2.

⁷³ USKO-archief, notulen bestuursvergadering 17 augustus 1970, notulenboek 'apr. '70 t/m 15-9-'70', kast 1, nr. 2a.

gezelligheidsvereniging mocht worden, laat zien dat het USKO probeerde zich door middel van muziek als belangrijkste karaktereigenschap van de vereniging tegen dat idee van gezelligheidsverenigingen af te zetten.

Deze houding hadden de werkcommissies gemeen met de studenten van de SVB en de veranderde studentenpopulatie in het algemeen: ze wilden niet langer geassocieerd worden met de gezelligheidsverenigingen en de cultuur die daarbij hoorde. Aan de hiërarchie in de traditionele studentencultuur hadden de ‘nieuwe’ studenten geen boodschap meer. Daarnaast werd de genotsmoraal van de traditionele studentencultuur in de eerste helft van de jaren zestig door studenten zelfs als schadelijk beschouwd, zoals duidelijk wordt in de houding van de Studenten Vakbeweging. De samenleving moest geloven dat het overheidsgeld terecht besteed werd aan de studenten, want steeds meer studenten waren afhankelijk van overheidsgeld om te kunnen studeren. Studenten moesten serieus genomen worden. Het USKO laat zien dat deze houding dus niet alleen heerste bij de ‘politieke’ voorhoede van de studenten, maar ook bij minder zichtbare muziekverenigingen, zoals het USKO.

Daarnaast was een tweede belangrijke karaktereigenschap van het USKO het idee dat het toegankelijk moet zijn voor iedereen: ‘nihilisten’ waren welkom bij het USKO. Ook hiermee kon het USKO zich dus afzetten tegen de hiërarchische ideologie van de corpora, want klassieke muziek was bij het USKO voor iedereen. Dit idee werd in de jaren zestig steeds breder gedragen. Het overheidsbeleid van cultuurspreiding is daar een voorbeeld van. Klassieke muziek werd dus in de jaren zestig weggehaald uit de context van cultureel kapitaal voor de elite. De ideologische grondslag van het USKO paste goed bij de democratisering van de samenleving en de kunsten die in de jaren zestig plaatsvond. Klassieke muziek was daarom voor het USKO een manier om zich te distantiëren en onderscheiden van de gezelligheidsverenigingen, als fatsoenlijker en serieuzer. Klassieke muziek werd daarmee, paradoxaal genoeg, cultureel kapitaal tegen de elite.

Het afzetten tegen de hedonistische levensstijl en nieuwe genotsmoraal betekende dat werkcommissies dit vanuit de langzaam opkomende jongerencultuur ook niet accepteerden – de jongerencultuur en studentencultuur hadden dit namelijk gemeen met elkaar. Het verschil was dat de studentencultuur hier een hiërarchische ideologie aan ten grondslag had liggen, en daar was het USKO voornamelijk op tegen. De ‘gezelligheid’ die *bottom-up*, dus door de leden zelf, als steeds belangrijker werd beschouwd, werd daardoor echter ook tegengehouden. Werkcommissies worstelden

daarmee, want ze wilden vooral vanwege hun associatie van dansen met de gezelligheidsverenigingen tegenhouden dat gezelligheid een doel op zich werd in het USKO.

De werkcommissies moesten laveren tussen de rollen van het USKO als vereniging voor jongeren, voor studenten en als muziekvereniging en bevonden zich daarbij tussen twee vuren, de traditionele studentencultuur en de opkomende jongerencultuur. De werkcommissies wilden zich niet bij een van die twee aansluiten, en er werd gekozen voor een middenweg: ze kozen ervoor om het muzikale aspect van het USKO extra te benadrukken om zo hun identiteit te midden van deze subculturen of groeperingen in de samenleving af te bakenen. De houding van de werkcommissies in het begin van de jaren zestig ten opzichte van dansfeesten is dus niet louter conservatief of gebaseerd op een fatsoensideaal. Het was vooral een bevestiging van deze specifieke identiteit: het USKO is géén gezelligheidsvereniging.

In de tweede helft van de jaren zestig waren de verhoudingen veranderd: dansfeesten binnen het USKO werden toegestaan en zelfs enthousiast georganiseerd. Klassieke muziek maken sloot nu dansfeesten organiseren binnen dezelfde vereniging niet langer uit, enerzijds doordat de grootte en invloed van de gezelligheidsverenigingen begon af te nemen: de noodzaak voor het USKO om zich er tegen af te zetten werd minder. Daarnaast had er een wisseling van de wacht plaatsgevonden. De schakelgeneratie was uit het USKO vertrokken, en met hen was ook de terughoudendheid verdwenen. De fatsoensmoraal veranderde – popmuziek en dansen begonnen wat meer te horen bij wat het USKO als vereniging wilde representeren en wat haar identiteit was. De combinatie van de verschillende rollen van het USKO, namelijk een studentenvereniging en een vereniging voor jongeren, én de acceptatie van de jongerencultuur in de studentencultuur, maakte dat beide soorten muziek nu wél geaccepteerd konden worden binnen het USKO. Daardoor begon het USKO meer cultureel omnivoor te worden: popmuziek en dansen werd toegelaten in de ‘officiële’ identiteit van het USKO, terwijl dit slechts enkele jaren eerder nog uit alle macht werd geprobeerd te voorkomen.

Het USKO probeerde in de eerste helft uit alle macht exclusief een muziekvereniging te blijven, maar worstelde in het midden van de jaren zestig met de veranderende tijden, zoals bijvoorbeeld te zien is in de discussie over dansen. Het verdwijnen van de schakelgeneratie in het USKO is de belangrijkste factor in de oplossing hiervan. Desondanks is de hevige reactie van de werkcommissies op het dansen opmerkelijk, omdat dit laat zien hoe

de veranderingen invloed hadden op een vereniging die niet tot de voorhoede van die veranderingen behoorde. Dit leidde ertoe dat de werkcommissie zich moest afvragen wat de identiteit van het USKO eigenlijk moest zijn en waar ze wilden dat het USKO voor stond. Een ding is zeker: muziek is altijd een belangrijk onderdeel gebleven van die USKO-identiteit, en is tot op de dag van vandaag nog altijd de kern van het gezelschap.

Annelies Andries (1985) studeerde klassieke zang in haar geboortestad Antwerpen en vervolgde dat met een opleiding muziekwetenschap aan de Katholieke Universiteit Leuven en de Humboldt Universiteit in Berlijn. Ze promoveerde aan Yale University in 2018 met een doctoraat over opera en elite identiteitsvorming binnen het Napoleontische Frankrijk. Ze was vervolgens postdoctoraal onderzoeker aan de Universiteit Oxford, waar ze de impact van oorlog op verschillende negentiende-eeuwse muziektheaterculturen bestudeerde. In 2020 werd ze aangenomen aan de Universiteit Utrecht, waar ze universitair docent muziekwetenschap is (<https://www.uu.nl/medewerkers/AHEAndries>). Ze interesseert zich vooral in onderwerpen rond muziek, politiek en conflict, waarin ook vragen over trauma, medische geschiedenis, gender en kolonialisme betrokken worden. Naast haar academische bezigheden is ze een enthousiaste auteur van programmateksten voor opera huizen en festivals in Europa.

Robin IJntema (1999) heeft pasgeleden haar masteropleiding Cultuurgeschiedenis van Modern Europa aan de Universiteit Utrecht afgerond, met haar masterscriptie over het Utrechts Studenten Koor en Orkest tijdens de jaren zestig. Haar interessegebied ligt in de cultuurgeschiedenis bij hoe de manier van denken van mensen en de betekenissen die mensen aan de wereld geven doorheen de tijd verandert, bijvoorbeeld met betrekking tot gender, film en muziek en de historische interesse van het publiek. Momenteel volgt ze aan de Universiteit Utrecht de opleiding tot geschiedenisdocent in het voortgezet onderwijs.

Carlos Roos (1979) Carlos Roos is a faculty member of the Academy of Creative and Performing Arts (ACPA), Leiden University, where he teaches for the Minor Music Studies and the PRE-University Programme. Relying on the notion of experience as the level of analysis, most of his work is built around case studies that allow for testing and/or illustrating ways of thinking about the arts in the widest sense of the term - including music, theatre, cinema and the visual arts.

Wouter Turkenburg (1953) Na zijn studie klassieke gitaar aan het Conservatorium Arnhem en muziekwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam, was hij werkzaam als docent en adjunct-directeur aan het Muzieklyceum in Amsterdam. Van 1985 tot 2019 was hij hoofd van de jazzafdeling

van het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Hij was docent jazzgeschiedenis aan het conservatorium, aan de Universiteit Utrecht en aan de Universiteit Leiden. In 1990 richtte hij het IASJ op, de International Association of Schools of Jazz. Hij is Chief-editor van het IASJ Jazz Research Journal dat vanaf eind 2022 zal worden uitgegeven door Grand Valley State Libraries, Michigan, USA.

Jeroen van Gessel (1967) studeerde orgel aan het Utrechts Conservatorium en muziekwetenschap aan de Universiteit Utrecht, waar hij promoveerde op een onderzoek naar de compositieprijsvragen van de Maatschappij tot bevordering der toonkunst (1829–1879). Verdere boekpublicaties over het functioneren van opera (*Die Praxis der Oper. Das Straßburger Stadttheater 1886–1944*; München, 2014) en de omgang met muziek (*Muziek beleven in het negentiende-eeuwse Nederland*; Utrecht, 2020). Hij doceert muziekwetenschap aan de Rijksuniversiteit Groningen.

Jed Wentz (1960) worked for many years as a flutist, conductor and teacher within the discipline of Historically Informed Performance practice. His doctorate from Leiden University explored how acting influenced musical performance in eighteenth-century Paris. His current research is focused on acting and declamation, 1680-1930. He has published in *Early Music*, *The Cambridge Opera Journal*, *Bach: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, *Music in Art* and *European Drama and Performance Studies*. He is assistant professor at the Academy of Creative and Performing Arts, Leiden University. He is artistic advisor to the Utrecht Early Music Festival in The Netherlands.

Mededelingen

Februari 2023

De eerste editie van 2023 zal gaan over religievervolgingen. Met dit nummer wil de stichting aandacht geven aan allerlei vormen van religievervolging die in de geschiedenis hebben plaatsgevonden. Momenteel wordt het nieuwe nummer geredigeerd door onze redactie. Onderwerpen die zijn geschreven gaan onder andere over Nero en de christenen en over vervolging en vrijheid in het 'Russische Rijk'.

Juni 2023

Het nieuwe juninummer heeft als thema 'Zeereisverhalen, egodocumenten en logboeken'. Met dit nieuwe nummer wilt Stichting Leidschrift aandacht besteden aan de subjectieve kant van zeereisverhalen. Op dit moment zijn historici begonnen met het schrijven van artikelen hierover. Onderwerpen die onder andere aan bod gaan komen zijn: de reizen van Willem Cunningham naar Afrika en Amerika, het journaal van een Nederlandse marinier in de Indonesische Archipel en de Dutch Prize Papers.

Podium

Podium (leidschrift.nl/podium) is momenteel aan het veranderen. De nieuwe versie van podium zou rond de tijd dat dit nummer verschijnt gebruiksklaar moeten zijn. Voorheen was het een plek waar artikelen van geschiedenisstudenten konden worden gelezen met een breed scala aan onderwerpen. Een belangrijke aanpassing is dat, naast deze optie, alle lezers en studenten nu ook brieven en artikelen kunnen insturen met betrekking tot het nieuwe themanummer. Mocht u interesse hebben om hieraan bij te dragen mail dan naar redactie@leidschrift.nl onder vermelding van 'Podium'.

Vrienden van Leidschrift

Wilt u helpen ons blad te ondersteunen, zodat *Leidschrift* historisch onderzoek beschikbaar kan blijven maken voor een groot publiek? Word dan Vriend van Leidschrift! U kunt nu mailen naar: redactie@leidschrift.nl.

Publiceren in Leidschrift

Ben jij student Geschiedenis en beoog jij meer te behalen dan alleen goede cijfers? Dan is publiceren in *Leidschrift* misschien wat voor jou! Wij bieden in elk nummer ruimte voor een studentenartikel. Schrijf je of heb je recentelijk iets geschreven dat bij een van onze aankomende nummers past? Twijfel dan vooral niet om ons een mailtje te sturen!