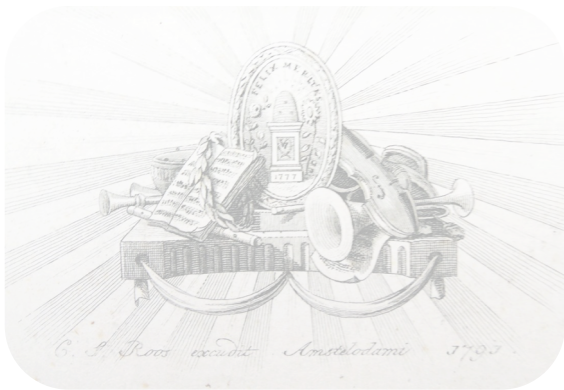


Dynamiek van een veranderende concertprogrammering in Felix Meritis.



Henk Hylkema 4278453
BA Eindwerkstuk Muziekwetenschap
Rijksuniversiteit Utrecht
2016-2017, blok 2

Scriptiebegeleider dr Rutger Helmers

Inhoud

-Inleiding	3
- Een veranderend concertpubliek en de gevolgen voor de programmeringsstrategie	4
-Methodes, materialen en selectiecriteria	8
- Onderzoeksresultaten: ontwikkelingen in Felix Meritis	8
-Ontwikkeling van het aandeel overleden componisten	8
- Ontwikkeling van gezongen werk in Felix Meritis	11
- Diversiteit en vroege ontwikkeling van het instrumentaal recital	13
- Favoriete componisten van het Felix Meritis publiek	14
-Overwegingen en conclusies	18

Samenvatting.

Amsterdam en zijn belangrijkste muziekzaal Felix Meritis heeft in de achttiende en negentiende eeuw een belangrijke rol gespeeld in het ontwikkelen van een nationale concerttraditie. William Weber heeft in zijn oeuvre de grote veranderingen gedurende die periode van de uitgangspunten van concertprogrammering in een aantal belangrijke Europese concertzalen beschreven. Aanvankelijk was de concertprogrammering in deze steden bijzonder divers, met werken uit velerlei genres in bonte afwisseling dooreen gespeeld. In de loop der jaren wijzigde zich dit tot het uitvoeren van vrijwel alleen zogenaamd 'klassieke' werken van de hand van overleden componisten. In dit artikel wordt onderzocht in hoeverre de concertprogrammering van Felix Meritis bij deze internationale trend aansloot. Het blijkt dat de concertprogramma's deze veranderingen zeker niet op de voet volgden. Het forse aandeel van levende componisten in de programma's is, in onze ogen paradoxaal, een uiting van conservatisme in programmering bij Felix Meritis. Door de invoering van recital achtige programmaonderdelen en het vervangen van aria's door liederen en een groter aandeel van werk van levende componisten ten opzichte van de internationale situatie lijkt Felix Meritis daarom een weliswaar conservatieve maar wel dynamische programmerings strategie te voeren, maar mogelijk wel behoudender dan de programmering van het Collegium Musicum Ultrajectinum. De gedachte onder wetenschappers welke nog recent opgeld deed dat Nederland de internationale ontwikkelingen in de economie, nijverheid en cultuur niet heeft gevolgd tot in de tachtiger jaren van de negentiende eeuw wordt hierdoor gerelativeerd.

Inleiding

Felix Meritis ('gelukkig door verdiensten') heeft een belangrijke rol gespeeld in de muzikale historie van Amsterdam. En Amsterdam, met zijn rijkdom, heterogene en internationale bevolking en grote aantallen muzikanten binnen zijn muren heeft op zijn beurt een belangrijke voortrekkersrol gespeeld in de ontwikkeling van een nationale concerttraditie. Grote aantallen publieke concerten, theaters en openlucht muziekvoorstellingen waren er al in de achttiende eeuw. Maar een zaal, uitsluitend gewijd aan muziekuitvoering, die stond eerder alleen nog in Den Haag: de muziekzaal van het Binnenhof.¹ Felix Meritis werd in 1777 opgericht.² De programmering van de concerten werd vanaf het begin nauwkeurig en gedetailleerd bijgehouden door het secretariaat van Felix Meritis en is in gedigitaliseerde vorm terug te vinden in het Amsterdamse Archief.³

In een stad als Amsterdam bestonden naast Felix Meritis natuurlijk meerdere plaatsen waar muziek kon worden beluisterd: betaalde en onbetaalde gelegenheden en op een veelheid van locaties.⁴ Zo werden concerten gegeven in de Doelen en de Manegezaal en later de Parkzaal en het Paleis voor Volksvlijt.⁵ Het voortbestaan van commerciële (serie)concerten was in hoge mate afhankelijk van het succes van de kaartverkoop. Het bijzondere van Felix Meritis was zijn beslotenheid, waardoor via contributie een financieel risico grotendeels werd uitgesloten en continuïteit werd geboden.

Nog recent leefde de gedachte onder wetenschappers dat Nederland de internationale ontwikkelingen in de economie, nijverheid en cultuur niet heeft gevolgd tot de tachtiger jaren van de negentiende eeuw. Eduard Reeser beschrijft een stilstand in de Vaderlandse muzikale cultuur na Sweelinck. Nederland zou meer in het algemeen, als gevolg van de wet van de remmende voorsprong, een periode van culturele, economische en maatschappelijke stilstand doormaken. Reeser stelt dat er "een positivum aan individuele scheppingskracht" ontbrak. Pas bij het horen van de Meininger Hofkapelle onder leiding van Hans von Bülow in de jaren '80 viel ons land "de schellen van de ogen".⁶ Tegen deze in 1950 geformuleerde benadering, waarbij de suggestie wordt gewekt dat de verandering als het ware uit de lucht komt vallen na een periode van inactiviteit, is inmiddels veel oppositie van Furnée, Wennekes, Delpout, Van Nieuwkerk en van Gessel.⁷ Ook de economische component van deze stilstandsgedachte

¹ Rudolf Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, Hoofdstuk 13: het Concertwezen, 19, versie: 7 januari 2013,

<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Republiek/Republiek13-Concerten.pdf>.

² Loes Gompes en Merel Ligtelijn, *Spiegel van Amsterdam. Geschiedenis van Felix Meritis* (Amsterdam: Stichting Felix Meritis & Rozenberg Publishers, 2007), 7. Dick van Heuvel, "Het Amsterdamse concertleven rond 1800," in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* red. Louis Peter Grijp (Amsterdam: University Press-Salomé, 2002), 377.

³ Mascha van Nieuwkerk, *Een vergeten repertoire: de concertprogrammering van Felix Meritis in de periode 1830-1888* (masterscriptie Universiteit van Amsterdam, 2016), 13-18. De door haar in dit artikel beschreven FMCP database is op het web terug te vinden:

<http://www.vondel.humanities.uva.nl/felix/>. Het onbewerkte bronnenmateriaal is te raadplegen: <https://archieff.amsterdam/inventarissen/overzicht/59.nl.html> ingezien 20 december 2016.

⁴ Rasch, *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek*, Hoofdstuk 13: het Concertwezen, 3.

⁵ Emile Wennekes, *Het Paleis voor Volksvlijt (1864-1929): 'Edele uiting eener Stoute Gedachte!'* (Den Haag: Sdu Uitgevers, 1999), 162-164.

⁶ Eduard Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915* (Amsterdam: Querido, 1950), 135.

⁷ Jeroen van Gessel, *Een Vaderland van Goede Muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse Muziekleven* (Utrecht: KVNMM, 2004), 167-171. Jan Hein Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier: Standsbesef en stedelijke cultuur in Den Haag, 1850-1890* (Amsterdam: Bakker, 2012), 20-22. Emile Wennekes, *Het Paleis voor Volksvlijt (1864-1929)*, 2-3, 13, 15-16. Mascha van Nieuwkerk, *Een vergeten repertoire*, 69-70.

wordt gerelativeerd door de historicus Jan Luiten van Zanden.⁸ Omdat Felix Meritis zo'n belangrijke culturele rol vervulde in de negentiende eeuw kan de analyse van de daadwerkelijke muziekconsumptie in Felix Meritis bijdragen aan de twijfel die er al bestaat over deze hypothese en mogelijk een ander licht werpen.⁹

William Weber heeft voor de grote podia van Londen, Parijs, Wenen en Leipzig de wijze van concertprogrammering met het accent op veranderingen in die programmering beschreven.¹⁰ In begin van de negentiende eeuw had de keuze van werken vooral het doel om aansluiting te vinden bij een zo groot mogelijk burgerlijk publiek wat een heterogene en zeer commerciële wijze van presentatie met zich meebracht.¹¹ In de loop der jaren veranderde de strategie onder invloed van de emancipatie van de burgerij en weezin tegen het insluipende commercialisme. Klassieke werken van al overleden componisten werden in toenemende mate geprogrammeerd. Het aantal werken per uitvoering werd teruggebracht en de versnippering maakte plaats voor homogene programmering. Hoewel invoelbaar, blijft het paradoxaal en ironisch dat een moderne programmeerwijze inhield dat er oud werk op de lessenaar werd gezet, terwijl ouderwets programmeren juist recente werken liet horen.

Mijn ambitie is om parallellen met en afwijkingen van de internationale trends in de Amsterdamse situatie door middel van analyse van de programmering van Felix Meritis zichtbaar te maken. In het bijzonder richt ik mij op een aantal markers van 'vooruitgang' zoals de verhouding van geprogrammeerde werken van overleden versus levende componisten, het aspect van gezongen werken en de ontwikkelingen in het korte instrumentale werk. Verrassenderwijze blijkt Felix Meritis de trend om werk van overledenen te programmeren veel minder te volgen dan het buitenland. De veelvuldig voorkomende opera aria werd ingewisseld voor het lied en de programmeur ging over tot een recitalachtige clustering van kort instrumentaal werk en het klassieke Lied. En deze trend zette weliswaar later in dan elders in Europa maar zeker vóór het 'kantelpunt' dat Reeser ontwaarde.

Een veranderend concertpubliek en de gevolgen voor de programmeringsstrategie

Toen de directe relatie van een componist met zijn broodheer, de aristocratie, rond 1780 steeds verder begon te vervagen moest de componist, en in zijn verlengde de uitvoerend musicus, een ander werkterrein vinden. Dat terrein werd gevonden bij de hogere middenklasse. Deze klasse beschikte wel over ruime financiële middelen maar het ontbrak bij velen aan een muzikale traditie die de aristocratie in grote lijnen wel had gekend. De aristocratie beschikte over de orkesten, componisten en kon beschouwd worden als een groep die getraind was in het luisteren naar muziek en die een persoonlijke relatie met de musici onderhield.¹² Deze persoonlijke relatie is niet aan de orde bij de relatie van burgerij en musici. Deze was van een heel andere aard. De aristocratie beschouwde muziekuitsvoering als een onderdeel van sociaal samenzijn, en tegelijkertijd werd er geluisterd, gewandeld, gerookt, geconverseerd en kaart gespeeld. Voor de burgerij paste het beluisteren van muziek in het emancipatieproces dat op het einde van de achttiende eeuw inzette. Ook bij voorbeeld het

⁸ Jan Luiten van Zanden, "De Nederlandse economie in de 19e eeuw en het Britse model," *Tijdschrift voor Geschiedenis* 108 (1995): 62.

⁹ Thomas Delpeut, "Een te herziene eeuw Nederlandse muziek, onderzoeksperspectieven voor de negentiende-eeuwse muziek- en concertgeschiedenis," *BMGN-Low Countries Historical Review* 129, nr.4 (2014): 4-7.

¹⁰ William Weber, "Mass culture and the reshaping of European musical taste," *International Review of the Aesthetical and Sociology of Music* 8, nr.1 (1977): 6. Het betreft de *Philharmonic Society of London*, de *Société des Concerts*, het *Gesellschaft der Musikfreunde* en het *Gewandhaus*.

¹¹ William Weber, "Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism," in *Wagnerism in European Culture and Politics*, red. David C. Large et al. (Ithaca en London: Cornell University Press, 1984), 33.

¹² William Weber, "Mass culture and the reshaping of European musical taste," 19.

winkelen en flaneren in winkelstraten was een uiting van de ontplooiing van deze sociale klasse.¹³ En daarnaast gaf de deelname aan een dergelijk sociale activiteit vorm en gestalte aan de sociale hiërarchie.¹⁴ Maar bij het grootste gedeelte van de burgers ontbrak de muzikale traditie, al zullen zij zich voor het ‘gebruik’ van muziek wel hebben gespiegeld aan de mores van de adel: vermaak, naast flaneren, roken en bijpraten.¹⁵

Wat waren nu de eigenschappen waaraan als gevolg van de democratisering van de smaak een programma moest voldoen om een kans te maken bij deze nieuwe groep? Een essentieel aspect was de betrekkelijk geringe hoeveelheid muziekkennis bij een groot deel van de doelgroep. Hieruit volgden strategische consequenties voor de componist: muziek moest primair aansprekend zijn ook zonder kennis van de compositorische bijzonderheden, en bij de nieuwe en in aantal sterk toenemende luisteraars interesse oproepen en hen als het ware veroveren. Hiervoor waren opera-gerelateerde werken zoals aria’s en instrumentale variaties heel geschikt. Deze muziek is dermate beeldend dat hij de geïnteresseerde, nergens van op de hoogte zijnde leek kon bekoren zonder te snappen waarom. Anderzijds kon de componist er om bovenstaande redenen niet zeker van zijn dat er met aandacht naar zijn werk zou worden geluisterd. Mogelijk was de virtuoze uitvoering met geadapteerde composities als variaties, improvisaties, potpourri’s en fantasieën hierop het antwoord, de zogenaamde *performers music*. Nieuw was ook de heterogeniteit en variatie van de burgerklasse. Furnée onderscheidt aanzienlijken-van-positie, officieren, ambtenaren, vrije beroepen, financiële ondernemers, winkeliers, renteniers en gepensioneerden.¹⁶ Die grote variëteit kenmerkte de aristocratie veel minder. De bovengenoemde heterogeniteit van de doelgroep vereiste een even heterogene programmering van de commerciële concerten om een zo groot mogelijk publiek aan te trekken voor de concerten. Deze concerten werden door de musici immers voor eigen winst en verlies georganiseerd.¹⁷ Daarnaast moest een concertprogrammeur soms grote moeite doen om een orkest aan te trekken of samen te stellen, omdat het oorspronkelijke kader waarin deze orkesten functioneerden niet meer bestond.¹⁸ Felix Meritis had weliswaar stabiele inkomsten door contributies en een vast orkest maar de programmering moest aan dezelfde voorwaarden voldoen om zijn burgerleden te interesseren.

Er ontwikkelde zich een zeer gevarieerd concertaanbod. Een bonte verzameling werken uit vele genres werd geprogrammeerd. Meestal werd gestart met een operaouverture of een symfonie, vaak maar deels uitgevoerd. Opgenomen werden dan vervolgens opera aria’s, concerten en een virtuoos werk, een variatie, dans en een liefdeslied. Tenslotte werd de afsluiting van de avond gevormd door een ouverture of een symfoniedeel.¹⁹ Rasch vermeldt dat een concert wel vier uur kon duren, met vijftien tot twintig verschillende programmaonderdelen. Weber beschrijft deze bovengenoemde programmeervorm, en

¹³ Clé Lesger and Furnée, Jan Hein, “Shopping Streets and Cultures from a Long-term and Transnational Perspective, an Introduction,” in *The Landscape of Consumption: Shopping Streets and Cultures in Western Europe, 1600-1900*, red. Clé Lesger et al. (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014), 13.

¹⁴ Jan Hein Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 20.

¹⁵ Mascha van Nieuwkerk, *Muziektempel van een vervlogen tijd* (Bachelorscriptie Universiteit van Amsterdam, 2014), 7-9.

¹⁶ Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 19-21.

¹⁷ William Weber, “Mass culture and the reshaping of european musical taste,” 9-11.

¹⁸ William Weber, “The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700-1914,” in *The Musician as Entrepreneur 1700-1914, Managers, Charlatans, and Idealists*, red. William Weber (Bloomington: Indiana University Press, 2004), 9-14.

¹⁹ Bijlage A.

definieert een programma met parallelle uitvoering van serieuze en lichte werken met de term *miscellaneous*.²⁰

Grote ouverture op 38	Pleyl	
Grote aria		bs Ruloffs
Vioolconcert	Viotti	b Goossens
Ouverture 2 menuetten	Mozart	
Concertante voor fluit fagot hobo corno obligato(?)	Devienne	
Ouverture	Mozart	
Franse aria en rondo		bs Ruloffs
Fagotconcert		b Ritter
Rest ouverture Mozart	Mozart	

Bijlage A: voorbeeld van een concert van Felix Meritis eind achttiende eeuw. Bron: Archief FM/Hylkema.

Na de Restauratie en de voortschrijdende emancipatie van de burgerlijke klasse in de eerste helft van de negentiende eeuw en de daarmee samenhangende zelfbewustheid volgde een verregaande commercialisatie van opera en concertleven. Hierop ontstond een reactie, mede door de Romantische formulering van de autonome waarde van een muziekstuk. Dit gebeurde overigens door de politiek-maatschappelijke instabiliteit ook op veel andere gebieden, culminerend in het revolutiejaar 1848. Ontwikkelde luisteraars beschouwden muziek niet slechts als amusement, maar als een bron van waarheid.²¹ Rond 1850 publiceerde de criticus Eduard Hanslick het formele idee van absolute muziek, waarbij een individu bij het beluisteren van een muziekstuk dit mentaal reconstrueert en niet meer passief ondergaat. Dat gold vooral voor de hiërarchisch hoogste muzikale trede: muziek die bij de luisteraar ontzag en verering oproept, het zogenaamd *sublieme*. Critici als Ludwig Rellstab, Schumann en Berlioz benadrukten de artistieke superioriteit van de inmiddels overleden Beethoven. Populaire muziek hoorde volgens hen niet thuis in de concertzaal, evenmin als opera-aria's. Maar wat daar wel was te horen? "Erkende meesterwerken tezamen met muziek van jonge componisten" volgens de Franse dirigent Padeloup in 1852.²² En dat ging over de Weense klassieken plus Mendelssohn en Schumann. En de jonge componisten: voor zover zij componeerden in de stijl van de Weense klassieken. En dit voorbeeld werd gevolgd in de andere grote centra van Europa. "Historische concerten", met autonoom veelal instrumentaal "klassiek" werk en liederen van overleden componisten werden de norm.²³ In de leidende concertzalen van Leipzig, Wenen, Parijs en London was deze ontwikkeling rond 1850 grotendeels afgerond. Bij Felix Meritis in het geheel niet.²⁴

²⁰ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 150-151, 157.

²¹ Mark Evan Bonds, *Music as Thought, listening to the Symphony in the Age of Beethoven* (Princeton N.J.: Princeton University Press, 2006), 30.

²² Elisabeth Bernard, "Jules Padeloup et les Concerts Populaires," *Revue de Musicologie* 57, nr. 2 (1971), 154.

²³ Richard Taruskin, "Music in the nineteenth century," in *The Oxford History of Western Music*, red. Richard Taruskin (Oxford: Oxford University Press 2010), 676-680.

²⁴ Zie bijlage E: Het concertprogramma van 20-12-1850.

<i>Componist</i>	<i>Werk</i>
Beethoven	sinfonie Eroica
Mehul	ouverture Joseph
Schmitt A	ouverture
André	ouverture Der Hussiten von Naumburg
Artot	Fantaisie Brillante sur des Motifs de Bellini, voor de Viool
Donizetti	Prière de la Favorite
Kücken	Romance "Du mit den schwarzen Augen"
Rossini	Recitative et Cavatine uit de Opera Tancredo
Vaccai	Scène en Aria uit de Opera Romeo et Guilleta
Vieuxtemps	Fantaisie Caprice, voor de viool

Bijlage B: Concert van 20-12-1850 in Felix Meritis. Bron: FMCPdatabase.

Deze geschetste ontwikkeling gold niet voor alle podia, maar voornamelijk voor die waar de invloed van de klasse van beroepen leidend was. In het zakelijke milieu was men meestal gericht op de opera en zijn muzikale derivaten. Hierdoor bleven naast elkaar zowel orkestrale uitvoeringen als zang en opera bestaan.²⁵ Ook ontwikkelde zich naast deze klassieke richting een tweede stroming met avantgardistische theoretici en musici met controversiële werken, veelal geassocieerd met het zogenaamde Wagnerisme. Deze muziek werd echter grotendeels uit de reguliere symfonische programma's weggedrukt.²⁶ Dus de 'test van de tijd' leverde het bewijs dat de klassieke muziek 'goed' was en dat sprak het burgerpubliek en dus de concertorganisatoren bijzonder aan.²⁷ Deze museale klassieke programmering noemt Weber *homogeneic*. Homogeniteit is volgens Weber in essentie het uitsluiten van de lichte populaire elementen van het *miscellany* concerttype.²⁸ In dit kader is *homogeneic* dan ook als synoniem te gebruiken voor *klassiek*.

De markers die Weber gebruikt om de transformatie te illustreren zijn: 1. De verschuiving van uitvoering van werken van levende naar overleden componisten, met diensgevolg werk dat al langer geleden was gecomponeerd. 2. De sterke vermindering van de afwisseling van vocale en instrumentale werken. 3. Het verminderende aandeel van de eerder genoemde *performers music*.²⁹ 4. Vervangen van lichte vocale werken door liederen.³⁰

De methodiek waarvan Weber gebruik maakt bij zijn analyse van de programmering in de negentiende eeuw is gebaseerd op het presenteren van één of enkele concertprogramma's van de genoemde grote zalen plus een aantal concertprogramma's van particuliere concertondernemers. Hiermee beschrijft hij de beweging van de avant-garde concertzalen van *miscellany* naar *homogeneic* programmeren door aan te geven op welk tijdstip de bewuste zaal grotendeels homogeen programmeerde. Het betreft momentopnames ter adstructie van deze overgang, en de auteur schetst onder andere het beeld dat dit proces (uiteraard) niet in alle landen en podia gelijk loopt. Het is daarmee een retrospectieve kwalitatieve analyse, met het accent op screening op vooraf gekozen criteria. De analyse van de FMCP zoals verricht door van Nieuwkerk en mij verschilt wezenlijk van deze aanpak. Hierbij wordt per gekozen tijdseenheid systematisch ieder gekozen criterium kwantitatief geanalyseerd waardoor een 'complete' dwarsdoorsnede per tijdsslot wordt gerealiseerd. Op deze wijze is het mogelijk de focus op genreverschuivingen en tijdsaspecten van alleen Felix Meritis te richten en uiteraard deze gegevens te relateren aan de kwalitatieve gegevens van Weber. Onze benadering geeft

²⁵ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 91.

²⁶ William Weber, "Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism," 29.

²⁷ Richard Taruskin, "Music in the nineteenth century," 681.

²⁸ William Weber, "From miscellany to homogeneity in Concert Programming," *Poetics* 29 (2001): 129.

²⁹ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 9.

³⁰ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 159.

het programma weer in dat betreffende tijdsslot zonder een *a priori* maatstaf, en Weber analyseert met criteria welke aan het eind van een ontwikkeling valide bleken.

Methodes, materialen en selectiecriteria

Voor deze studie heb ik gebruik gemaakt van de gegevens van het archief Felix Meritis die in gedigitaliseerde vorm in te zien zijn in het Amsterdamse stadsarchief.³¹ De programma's zijn vanaf 1795 tot het einde van Felix Meritis in 1888 aanwezig, vanaf 1830 in gedrukte vorm. De gedrukte programma's zijn door Van Nieuwkerk samengevoegd in een nieuwe database: de FMCP Database en deze is ook publiek toegankelijk.³² Door haar zijn biografische gegevens van componisten toegevoegd, een genre- en subgenre-indeling en een vermelding van de jaren waarin een werk van een individuele componist werd uitgevoerd. Daarnaast heb ik de handgeschreven programmagegevens van Felix Meritis van 1795 tot 1799 in een separate database ingebracht. Ook de programmagegevens van Collegium Musicum Ultrajectinum (CMU) die in een veel minder complete vorm beschikbaar zijn in het Utrechts Archief zijn door mij als vergelijkingsmateriaal verzameld.³³ Wel moet worden opgemerkt dat het Utrechts materiaal lacunair is. De CMU-database bevat 274 werken, van 1847 tot en met 1877.

Omdat rond het jaar 1850 de transitie van *miscellany* naar *homogeneic* programmeren bij de leidende concertpodia van Europa was geëffectueerd heb ik de keuze gemaakt vanaf 1850 de gegevens van Felix Meritis te analyseren op mogelijk te verwachten veranderingen. Deze selectie heeft geresulteerd in 3800 uitvoeringen van stukken tijdens 471 concerten. De gegevens van de vroege jaren van Felix Meritis en de data van Collegium Musicum Ultrajectinum wil ik gebruiken als referentiemateriaal. De programma's zijn in de periode 1870 tot 1880 met hiaten of helemaal niet aanwezig in de FMCP database. Dit defect maakt het lastiger om de veranderingen van de programmering in de tijd goed te volgen: voorafgaand is deze nog sterk traditioneel en na dit tijdsslot blijkt bij voorbeeld de aria dan opeens grotendeels van het programma verdwenen.

Onderzoeksresultaten: ontwikkelingen in Felix Meritis

Ontwikkeling van het aandeel overleden componisten.

In de periode dat *miscellany* programmeren op de voorgrond stond was het merendeel van de uitgevoerde werken van de hand van levende componisten. In het tijdsslot 1795 tot 1798 was bij Felix Meritis deze verhouding 75 procent levende componisten versus 25 procent overleden componisten.³⁴

³¹ Stadsarchief Amsterdam: <https://archieff.amsterdam/inventarissen/overzicht/59.nl.html> ingezien 20 december 2016.

³² CREATE Felix Meritis Concert Programma Database (FMCP). Deze database is opgebouwd uit de gedrukte programma-items van 1830 tot 1888 uit het Stadsarchief Amsterdam, vermeerderd met biografische gegevens van de componisten. Deze uitgebreide FMCP-database is te vinden op <http://www.vondel.humanities.uva.nl/felix/>.

³³ Het Utrechts Archief, <http://www.hetutrechtsarchief.nl>, ingangnummers 40-40 Programma's van concerten, 1847-1950, ingezien 1 december 2016.

³⁴ Figuur 0 in aantallen en percentages

Felix Meritis 1795-1798		
	aantal	Relatief aandeel
Dode componisten	81	25%
Levende componisten	245	75%

Figuur 0: Aandeel levende en overleden componisten in programma's van Felix Meritis in de jaren 1795-1798. Bron: Stadsarchief Amsterdam, Archief van de Maatschappij van Verdiensten onder de Zinspreuk Felix Meritis, toegangsnummer 59.

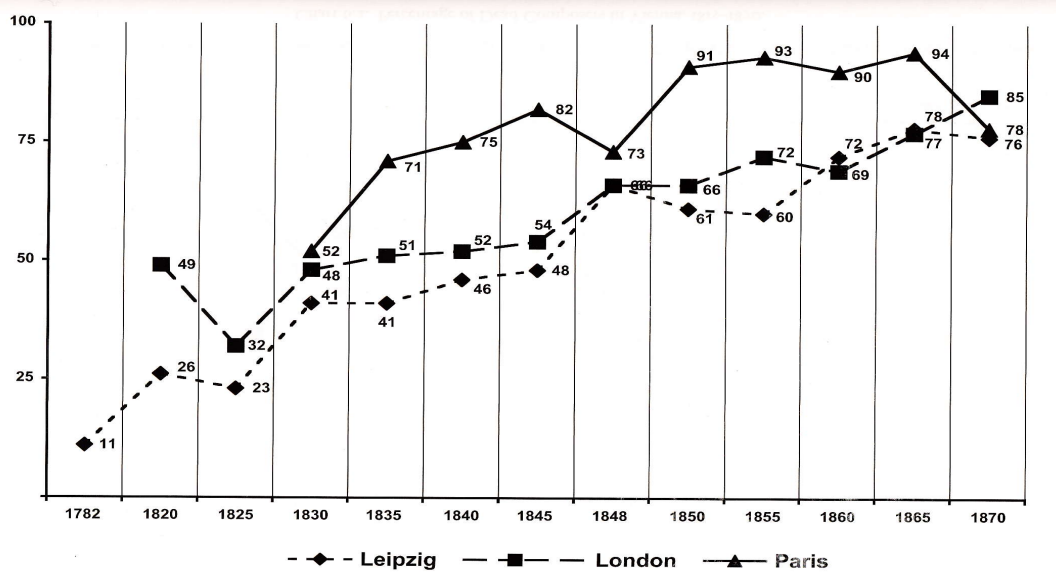
Vanaf circa 1820 zien we de opkomst van virtuozen die zelf de werken schreven waarmee zij hun vaardigheden konden tonen. Vele werken verschenen door hun beperkte, persoonlijke toepassing en door hoge productiekosten niet in druk. Het oeuvre van indertijd wereldberoemde virtuozen zoals Sigismond Thalberg en Johann Kalliwoda is daarom verstoofd. Behalve uitzonderingen zoals de *Réminiscences de Don Juan* van Liszt en werken van Paganini, Chopin, Spohr, Giovanni Bottesini en Johann Nepomuk Hummel zijn deze componisten en hun werken voor het grootste gedeelte vergeten en niet doorgedrongen tot de klassieke *canon*. De appreciatie voor virtuositeit verminderde geleidelijk. Toen Clara Schumann zich als een van de eersten meer ging toeleggen op het interpreteren van klassieke werken, die – door de tijd gefilterd – hun artistieke waarde hadden bewezen, werd in de pers gesuggereerd dat zij haar ommezwaai van virtuoos naar interpreet voornamelijk deed om haar verminderende techniek te maskeren.³⁵

In figuur 1, uit *The Great Transformation* van Weber, is het aandeel van muziekwerken van overleden componisten in de grote Europese muziekzalen weergegeven. Horizontaal staan de jaartallen. Vertikaal staan de percentages werken van overleden componisten.³⁶ In Leipzig steeg het aandeel van 11% in 1782 tot 61% in 1850 en is 76% rond 1870. In Parijs steeg het aandeel van 52% via 91% naar 94% om daarna wat te zakken naar 78%. In London was een vergelijkbare stijging van 49% via 65% in 1850 naar 85%. Voor alle drie centra gold dat er een forse stijging optrad tot 1865, en erna een lichte daling, met uitzondering van Londen, hetgeen uitkomt op een gemiddelde van 85% rond 1870 voor deze drie landen. De dalingen in de laatste fase worden door Weber verklaard als het resultaat van assertief onderhandelen door componisten die hun werk wilden verkopen en uitgevoerd zien.³⁷

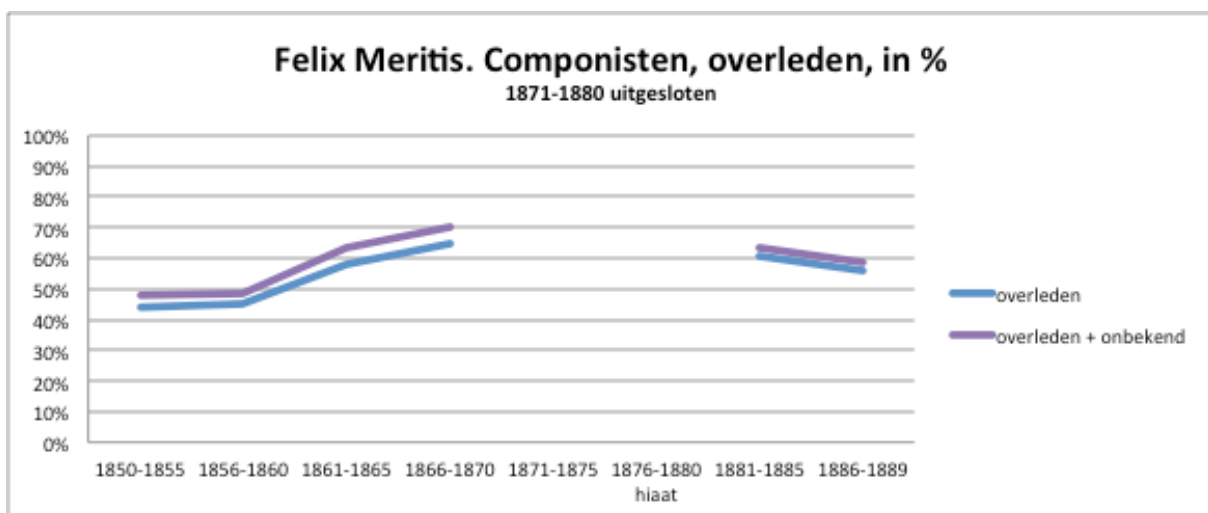
³⁵ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 247.

³⁶ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 171.

³⁷ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 252.

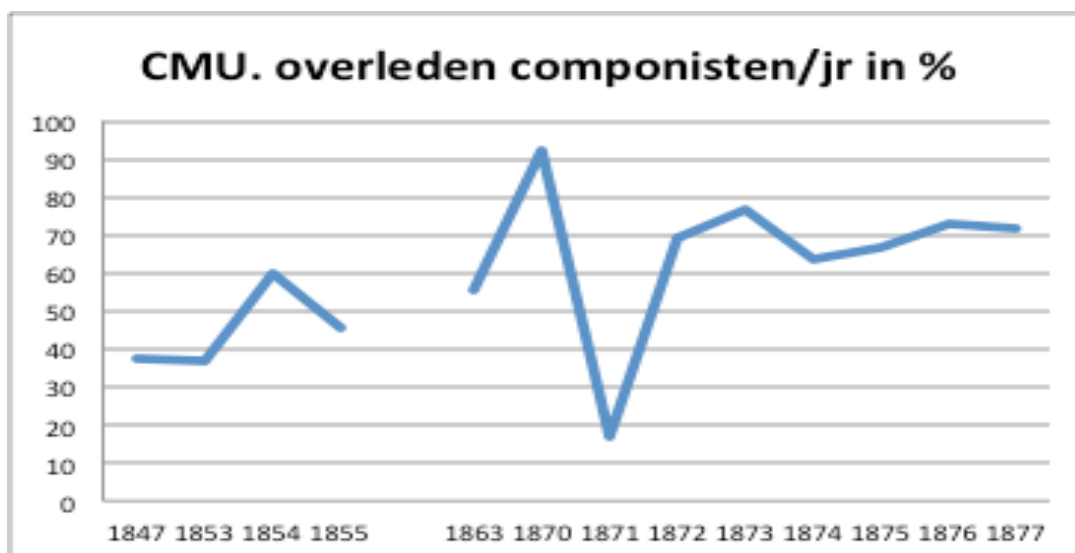


Figuur 1: Relatieve aandeel van werk van overleden componisten tijdens concerten in Leipzig, Londen en Parijs. Horizontaal de tijdsbalk. Uit: Weber, The Great Transformation of Musical Taste.



Figuur 2: Relatieve aandeel van werk van overleden (versus levende) componisten in de programma's van Felix Meritis. Horizontaal de tijdsbalk in tijdsblokken van 5 jaren. Bron: FMCPdatabase.

Het verminderende aandeel van levende componisten is in het materiaal van Felix Meritis veel minder aantoonbaar. In figuur 2 van Felix Meritis verandert het percentage overleden componisten van 42% in 1850 via een top van 65% in eind jaren 60 naar 58%. Zowel in het jaar 1850 als in het laatste jaar 1888 is het aandeel van overleden componisten dus aanzienlijk lager dan in Leipzig, Parijs en vooral Londen. Weliswaar volgt Felix Meritis wel de trend door minder werk van levende componisten te programmeren, maar deze shift is veel minder dan elders, 56% ten opzichte van het internationale gemiddelde van 85%.



Figuur 3: Relatieve aandeel van werk van dode componisten in de programma's van Collegium Musicum Ultrajectinum. Horizontaal de geregistreerde jaren. Bron: Het Utrechts Archief/Hylkema.

De geringe afname die Weber registreert rond de jaren '65 (fig 1, Parijs en Leipzig) zien we ook in Felix Meritis, maar door het ontbreken van data tussen 1870 en 1880 is geen uitspraak te doen over analogie. Het blijft moeilijk speculeren over de achtergrond van dit verschil. De sterke achterstelling van levende componisten is minder pregnant dan in de selectie van Weber. Mogelijk was de entree van componisten bij de Felix-programmeur eenvoudiger, en mogelijk bestond door de kleinschaligheid en het besloten gezelligheidskarakter meer behoefte aan gelegenheidsstukken. In dat geval is het gerechtvaardigd het verschil te duiden als een geringere progressie van *miscellaneous* naar *homogeneous* programmeren. Ingaande het derde kwart van de negentiende eeuw kwam er kritiek op de klassieke programmering door de hierboven al genoemde Wagnerianen. Maar hun muziek was geen alternatief omdat deze (te) controversieel was.³⁸ Dirigent Verhulst (1864-1884) weigerde die 'moderne' muziek van Berlioz, Liszt en Wagner te dirigeren.

Van het Collegium Musicum Ultrajectinum zijn ook gegevens bekend, weergegeven in figuur 3. Hier is het percentage werken van overleden componisten voor 1860: 58% en na 1860, toen de nieuwe dirigent Richard Hol zijn entree maakte ging dit naar 70%. Omdat de volledigheid minder is dan de verslaglegging van Felix Meritis moet de vergelijking met terughoudendheid worden gedaan, maar de indruk dringt zich op dat Utrecht een middenpositie inneemt tussen die 56% en 85%. Mogelijk billijkt dit de bovengestelde conclusie van meer *miscellaneous* programmeren bij Felix Meritis.

Ontwikkeling van gezongen werk in Felix Meritis

Tijdens de concerten in Felix Meritis werd veelvuldig gezongen. Gelet op het feit dat operagerelateerde programmaonderdelen als ouvertures, aria's en uitvoeringen met meerdere zangsolisten als duo, terzet en kwartet in de *miscellany* programmeerwijze populair waren is te verwachten dat deze invulling ook bij Felix Meritis aangetroffen kon worden.³⁹ En dat is rond 1850, als bij de grote podia al wezenlijke veranderingen zijn doorgevoerd, nog steeds het geval.⁴⁰ In het concert van 20 december 1850 zien wij een bonte afwisseling van

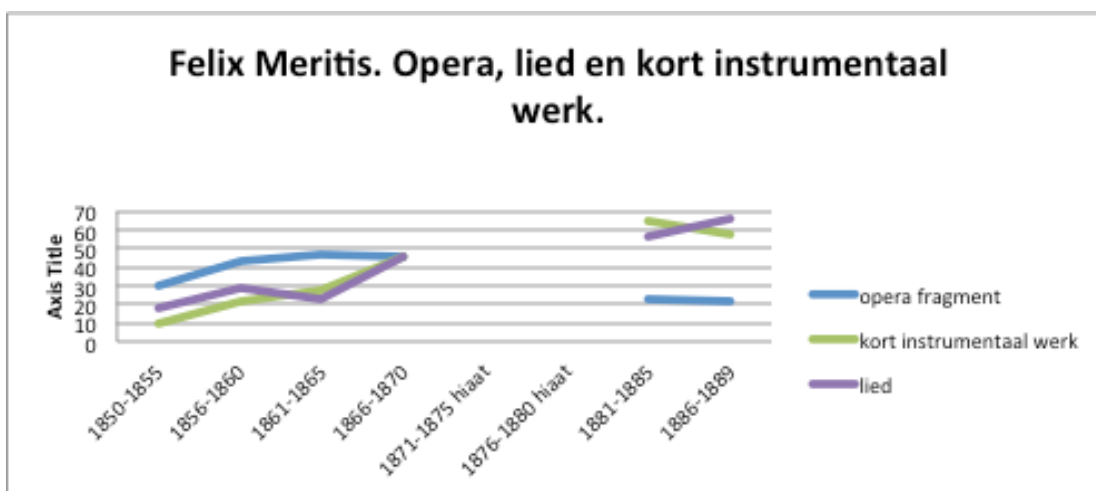
³⁸ Componisten uit dit kamp waren onder andere Liszt, Felix Mottl, Brückner, Wolf.

³⁹ Zie bijlage A: het concertprogramma van Felix Meritis van 13 november 1795.

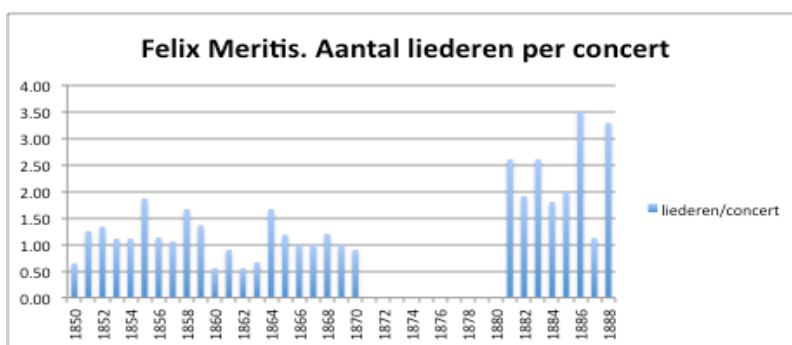
⁴⁰ Zie bijlage B: Het concertprogramma van 20-12-1850.

operafragmenten, variaties, één lied, waarbij deze gedeelten voor en na de pauze worden “omlijst” door ouvertures en symfonieën.⁴¹ Een zuiver instrumentaal concert komt nauwelijks voor. In de jaren '80 is de situatie veranderd: de aria komt dan nog slechts voor als tweede programmaonderdeel voor de pauze, maar na de pauze worden liederen voornamelijk geclusterd uitgevoerd. Hetzelfde geldt voor korte instrumentale werken, waarover later meer. Het lijkt aannemelijk dat als voor een avond een solist-uitvoerder werd uitgenodigd, deze een aaneengesloten segment van het concert ging verzorgen als een recital, maar wel als onderdeel in een groter geheel. In figuur 4 is de kwantitatieve vermindering van de aria ten nadele van het lied weergegeven.

In figuur 5 wordt weergegeven dat het aantal liederen per concert in of na het ontbrekende segment 1870 tot 1880 sterk toeneemt. Toch is het programmatisch handhaven van de opera- of oratoriumgerelateerde aria bij Felix Meritis als tweede programma element niet uitzonderlijk.⁴² Ook in Leipzig, Wenen en Londen stond dit type werk in de zestiger en



Figuur 4: Felix Meritis, ontwikkeling genres gezongen operafragment, lied en kort instrumentaal werk. Vertikaal het relatieve aandeel van het genre ten opzichte van het totaal aantal uitgevoerde werken. Horizontaal tijdsblokken. Bron: FMCPdatabase.



Figuur 5. Aantal liederen per concert, in Felix Meritis. Bron: FMCPdatabase.

⁴¹ Met lied wordt bedoeld het kunstlied.

⁴² Deze twee genres lijken op het eerste gezicht tegengesteld. De achtergrond van de opera ligt in de aangename exuberante vermaakssfeer en het oratorium heeft een religieuze, eenvoudige en stichtelijke achtergrond. Maar in het verloop van zijn ontwikkeling, onder andere door een onderwerpkeuze anders dan bijbelteksten was het oratorium op het eind van de achttiende eeuw uit de kerk en op het concertpodium geraakt. Hoewel naar elkaar toegegroeid werd het oratorium waarschijnlijk toch als serieuzer beleefd door de luisteraar dan het opera gerelateerde werk.

zeventiger jaren van de negentiende eeuw regelmatig geprogrammeerd. Maar waar dit bij Felix Meritis individuele zangers betrof ging het in door Weber aangehaalde voorbeelden daar toch vaker om koorwerken. De redenen hiervan zijn niet te achterhalen. Mogelijk ontbrak het Felix Meritis aan financiële middelen of werd dit type muziek al elders in Amsterdam aangeboden. Financiële perikels met bijzondere oplossingen kwamen overigens ook voor bij buitenlandse orkesten.⁴³

Ook de veel voorkomende clustering van liederen in het tweede gedeelte van de Felix Meritis programma's zijn niet zo structureel terug te vinden in de programma's van de door Weber geanalyseerde buitenlandse podia. De voor de hand liggende verklaring is dat de concerten van Felix Meritis door de grootte van de zaal (zeshonderd zitplaatsen) en het besloten karakter ook een kamermuziek-aspect vertegenwoordigden.

Diversiteit en de vroege ontwikkeling van het instrumentaal recital

De diversiteit binnen een programma en een gebroken uitvoering van meerdelige werken laat zich moeilijk in maat en getal vastleggen. Een blik op de programma's is daarentegen verhelderend. In bijlage A en B zijn twee programma's van Felix Meritis te vinden. Wanneer Webers criteria worden toegepast op de programma's van einde achttiende eeuw is de programmering duidelijk *miscellany* en dat ligt ook geheel in de lijn der verwachting. In de jaren rond en na 1850 zijn er nog wezenlijke kenmerken van amusement en virtuozenom aanwezig in de programmering zoals de uitvoering van een concert en daarna een aantal staaltjes van eigen kunnen. Maar daarnaast zien wij toenemend ook het uitvoeren van klassieke muziekstukken en interpreterende solisten. Eigen stukken werden dan slechts door cellisten en andere meer bijzondere solo-instrumentalisten uitgevoerd, maar dat kon mogelijk gebrek aan geschikt bestaand werk zijn.⁴⁴

Felix Meritis, aandeel instrumenten in kort instrumentaal genre, periode 1850-1888.		
	Aantal werken	Relatief aandeel
Viool	394	34%
Piano	409	35%
Cello	187	16%
Hobo	9	1%
Harp	34	3%

Figuur 6: aandeel van verschillende instrumenten in werken uit het kort instrumentaal genre, Felix Meritis, 1850-1888. Bron: FMCPdatabase.

Een duidelijk voorbeeld van de hierboven genoemde ontwikkeling naar *homogeneity* en klassiek programmeren zien wij bij het korte instrumentale werk. Korte instrumentale werken als *Lieder ohne Worte* en andere karakterstukken, nocturnes, polonaises, concertstukken en variaties worden nog niet vermeld in de Felix Meritis database van 1795 tot 1798. Wel werden in deze tijd anderssoortige kortere muziekstukken uitgevoerd zoals aria's en gefractioneerde uitvoeringen van meerdelige werken als symfonieën en meerdelige ouvertures. Vanaf de periode dat mijn analyse aanvangt, in 1850, werd dit kort instrumentale

⁴³ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, 263.

⁴⁴ Zie figuur 6.

werk wel uitgevoerd. Wat dan opvalt is de eerste vermelding op 14 februari 1868 van een *homogeneic* recitalachtig programma in Felix Meritis: werken van klassieke componisten en zonder allerlei genrewisselingen. De pianist Anton Rubinstein vulde de gehele avond na de pauze met zeven stukken. Ook de pianisten Alfred Jaëll en Carl Tausig hebben later dergelijke avonden verzorgd. Na deze eerste vermelding voerden solisten soms twee werken uit maar veel vaker vier tot vijf en soms dus zeven werken. Naast het klassieke werk namen zij ook eigen composities op, maar het accent lag nu voornamelijk op interpretatie. In de laatste jaren van Felix Meritis werd eigenlijk vrijwel alleen klassiek kort instrumentaal werk uitgevoerd, met een uitzondering voor solisten als Grieg, Sarasate (13 maart 1885) en Ysaye die eigen werk speelden. Maar hun werken worden ook nu nog uitgevoerd. Zo vulde Hans von Bülow in 1884 een avond met voornamelijk Joachim Raff (1822-1882) en Beethoven. Deze recitalachtige avonden zagen wij ook al bij het lied zijn intrede doen. Concluderend blijkt dat in Felix Meritis in de zestiger jaren de beweging richting *homogeneic* programmeren was ingezet op meerdere fronten en dat deze trend ook doorzette.

Favoriete componisten van het Felix Meritis publiek

In Felix Meritis werd vaker dan in het buitenland, en ook vaker dan op het podium van Collegium Musicum Ultrajectinum werk van levende componisten uitgevoerd.⁴⁵ Naar de oorzaak valt slechts te speculeren, omdat overwegingen van een programmacommissie of van de dirigent niet terug gevonden worden.⁴⁶ Wie waren deze componisten?

Ik heb een componisten-rangorde gemaakt met als criterium het aantal gespeelde werken, wat mogelijk een relatie heeft met de populariteit van de componist in dat bepaalde tijdsslot. De groep van vijf meest geprogrammeerde componisten is stabiel bij Felix Meritis.⁴⁷ Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Weber, Schumann, Rossini, Spohr, Brahms, Schubert,

1845-49	% aandeel	50-54		55-59		60-64	
Mozart	6	Beethoven	8	Beethoven	8	Beethoven	9
Beethoven	6	Mozart	7	Mendelssohn	7	Mozart	9
Lindpaintner	5	Weber	6	Mozart	5	Mendelssohn	7
Weber	5	Mendelssohn	5	Rossini	4	Vieuxtemps	4
Rossini	4	Spohr	5	Weber	4	Schubert	4

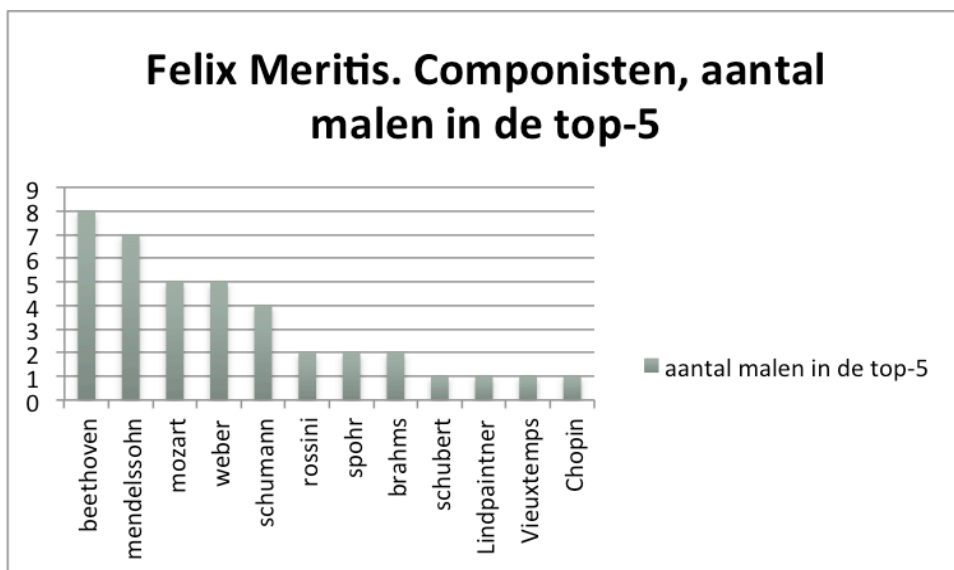
65-69		70-74		80-84		85-89	
Beethoven	12	Mendelssohn	9	Schumann	8	Schumann	9
Mendelssohn	8	Beethoven	9	Beethoven	7	Beethoven	7
Schumann	7	Weber	8	Mendelssohn	6	Brahms	6
Mozart	6	Schumann	7	Brahms	5	Mozart	5
Weber	5	Spohr	5	Chopin	4	Mendelssohn	4

Bijlage C: Felix Meritis Top-5. Rangorde van componisten (met percentages van hun uitgevoerde werken) is bepaald door aantal gespeelde werken in een tijdsblok. Bron: FMCP database.

⁴⁵ Zie figuur 2 en 3.

⁴⁶ In dit overzicht heb ik ook het tijdsslot 1845 tot 1849 opgenomen om een aanloop naar het startjaar 1850 ter illustratie mee te nemen.

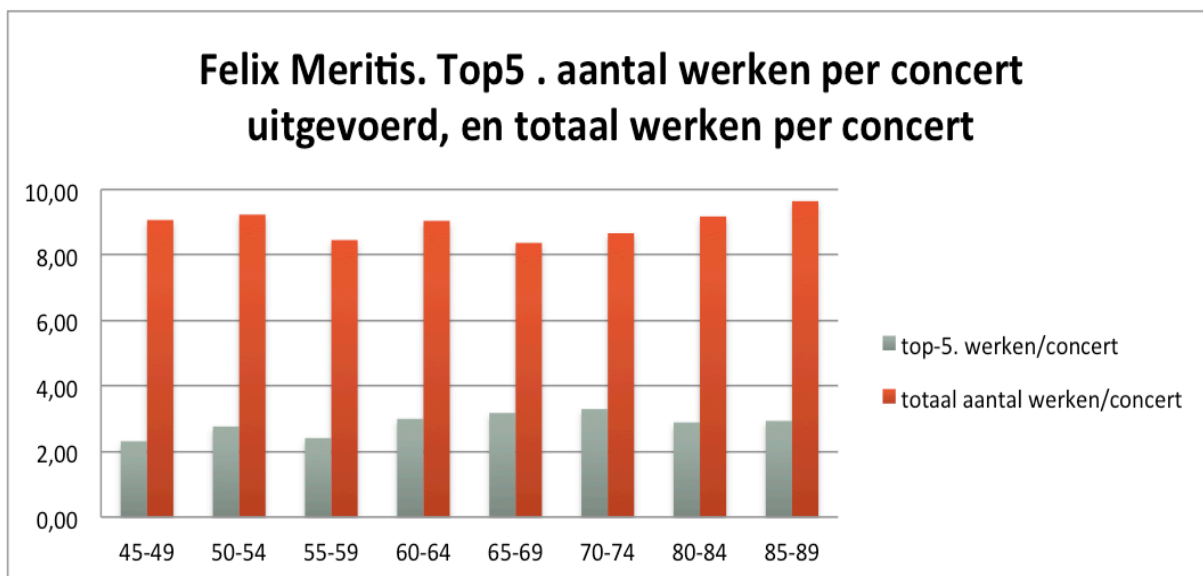
⁴⁷ Zie bijlage C en D.



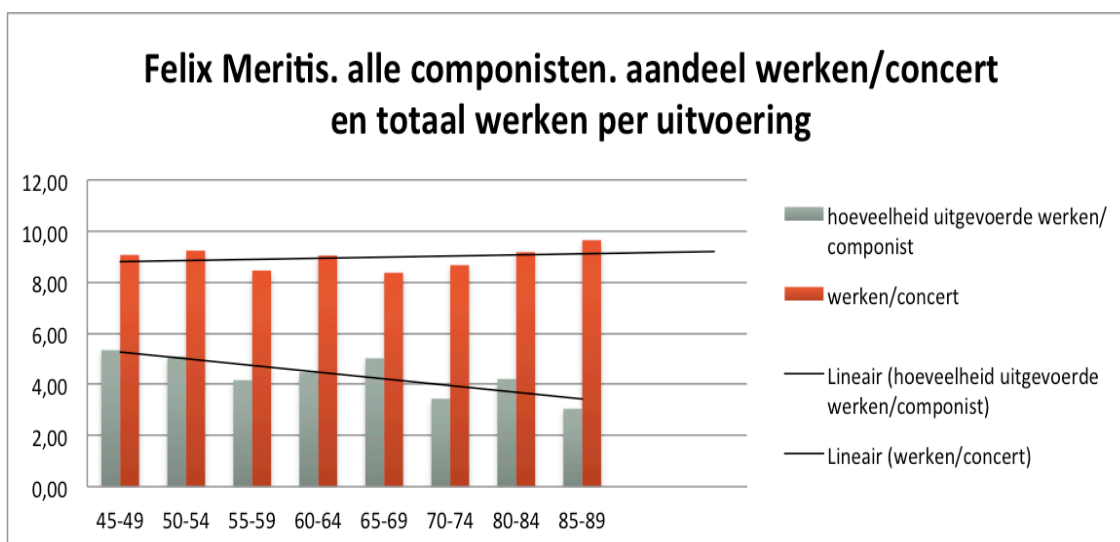
Bijlage D: Aantal malen dat de top-5 componist in de top-5 lijst aanwezig was. Bron: FMCP database.

Lindpaintner, Vieuxtemps en Chopin. Deze voorkeur in Felix Meritis kan niet afwijkend worden genoemd, het betreft voornamelijk componisten uit de klassieke canon. Hun aandeel in het aantal programmadelen per concert neemt licht toe. In figuur 7 staat het aantal uitgevoerde werken per concert van de top-5 componisten tegenover het totale aantal uitgevoerde werken in figuur 8. Hier is te zien dat het totale aantal werken per concert vrijwel gelijk blijft, terwijl deze topgroep iets meer van het orkestprogramma gaat verzorgen naarmate de tijd vordert, culminerend in de jaren 70 (van opgeteld 26% tot 38%), waarna weer enige afname. Het aantal werken per individuele componist neemt echter gestadig af, ondanks de iets stijgende bijdrage van het topsegment. Deze paradox wordt verklaard doordat er vaker werken op het programma komen te staan van het type componist dat slechts één werk levert in een tijdslot ('eenpitter'). Dus naast de vaker uitgevoerde 'top'componist zien wij het aandeel van zeer zelden uitgevoerde componisten toenemen, en dit ten koste van componisten waarvan werk eerder wat regelmatig op het programma had gestaan. Hierbij komt het beeld van polarisatie op, met een lichte trend naar enerzijds klassieke componisten uit de top en anderzijds naar sporadisch geprogrammeerden.⁴⁸

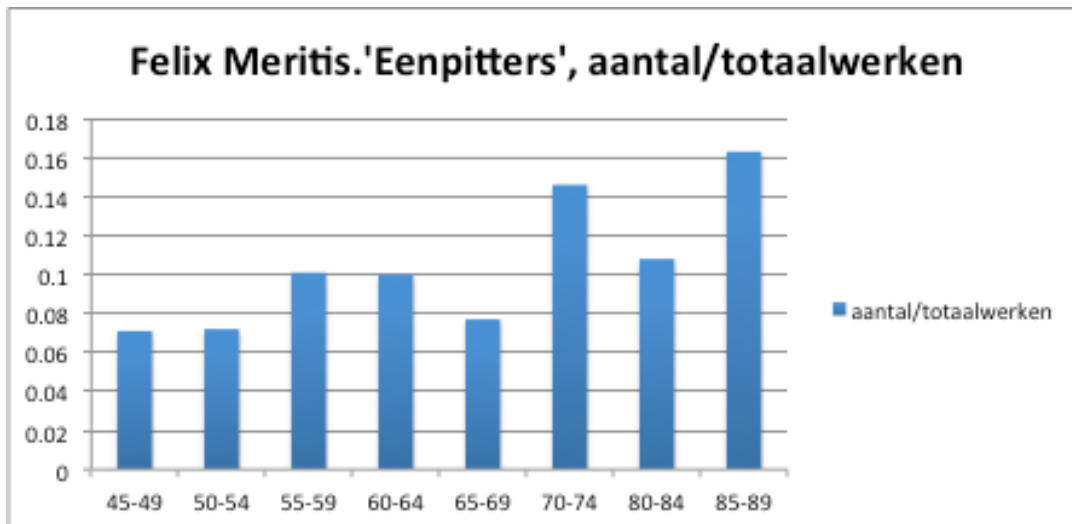
⁴⁸ Zie figuur 9.



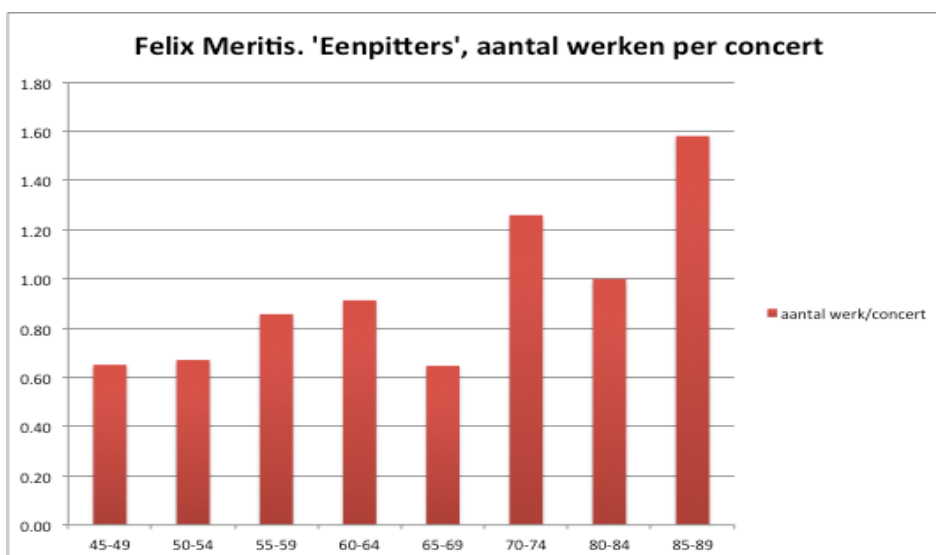
figuur 7: Felix Meritis: Aantal werken uitgevoerd per concert in Felix Meritis en aantal werken van de hand van de top-5 componisten per concert. Horizontaal tijdsblokken. Bron: FMCPdatabase.



Figuur 8: Felix Meritis: Aantal werken uitgevoerd per concert en het gemiddeld aantal uitgevoerde werken van een componist (totaal werken/totaal componisten). Dunne zwarte lijn geeft trend aan. Horizontaal tijdsblokken.



Figuur 9/1: Felix Meritis. Aandeel van werk van componisten waarvan per blok slechts éénmaal werk is uitgevoerd ('eenpitter'): aandeel van hun werk in totaal van uitgevoerde werken in het gehele tijdsblok. Vertikaal het aantal werken per concert, horizontaal tijdsblokken.
Bron: FMCPdatabase.



Figuur 9/2: Felix Meritis. Aandeel van werk van componisten waarvan per blok slechts éénmaal werk is uitgevoerd ('eenpitter'): aandeel van hun werk per *concert*. Vertikaal het aantal werken per concert, horizontaal tijdsblokken.
Bron: FMCPdatabase.

Overwegingen en conclusies

In deze scriptie heb ik een poging gedaan om een aantal facetten van de concertprogrammering van de Maatschappij Felix Meritis te analyseren, naast de programma's van andere concertzalen te leggen, op onderdelen te vergelijken en in het grote Europese geheel te plaatsen. Weber somt in zijn iconische werk *The great transformation of musical taste* een aantal eigenschappen van veranderende programmering in de grote Europese muziekzalen op. Om het heterogene, niet ingevoerde publiek te boeien werd een groot aantal diverse werken geprogrammeerd, van serieus tot licht. Weber noemt deze

programmeerstijl *miscellaneous*. Maar dat betekent niet dat er een vast genreformat aan deze programmeerstijl gekoppeld zou zijn. De invloed en specifieke wensen van een publiek zijn juist in de burgerij te veel uiteenlopend: de sociale klasse burgerij was buitengewoon divers en had rangen en standen die niet alleen door de financiële status werden bepaald. De subklassen gebruikten de concerten en andere culturele uitingen niet alleen voor vermaak, maar ook als onderlinge onderscheiding.⁴⁹ Afhankelijk van zijn publiek had iedere zaal daardoor een ‘eigen’ genreformat.

De concertprogrammering van Felix Meritis op het eind van de achttiende eeuw voldeed in een aantal opzichten wel aan gemengdheid. Maar een aantal van 7-10 werken per uitvoering is niet groot vergeleken met sommige voorbeelden van Weber (zie bijlage F) en Rasch (4 uur durende concerten). De voorbeelden van Weber zijn electief en geven daarom per definitie geen informatie over gemiddelden en uitzonderingen. In het kader van zijn

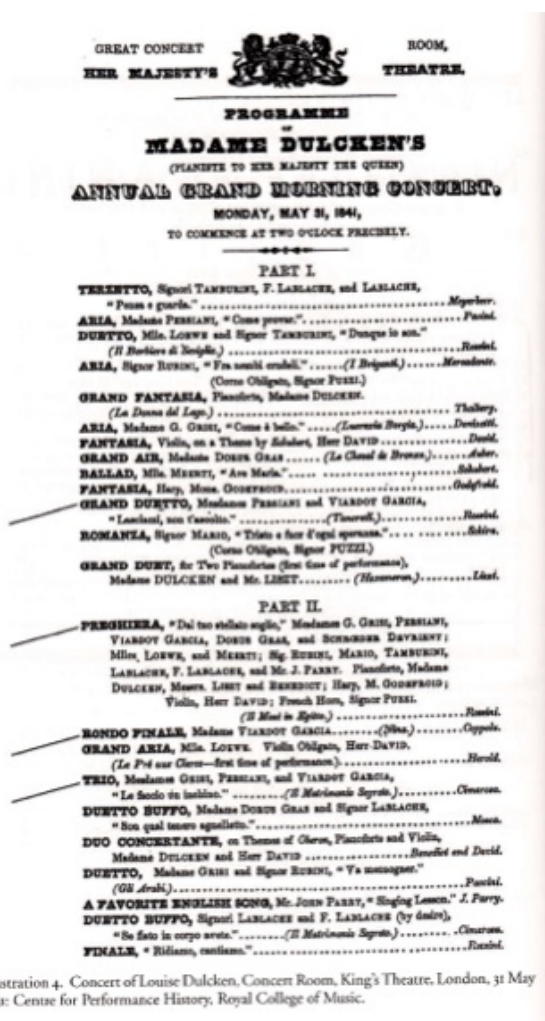


Illustration 4. Concert of Louise Dulcken, Concert Room, King's Theatre, London, 31 May 1841: Centre for Performance History, Royal College of Music.

Bijlage E. Uit: Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*

1880 is de opera-aria nog slechts terug te vinden als tweede werk na de ouverture. Lieder worden evenals korte instrumentale bijdragen, geclusterd uitgevoerd na de pauze, als een

analyse van verandering is de auteur vooral geïnteresseerd in de zalen welke voorop liepen in aanpassingen aan de geldende smaak. Omdat er veel niet-avantgardistische zalen onbesproken blijven is een plaatsbepaling van Felix Meritis in het Europese veld problematisch of moet in ieder geval omzichtig worden benaderd.

In de dertiger jaren van de negentiende eeuw zet in de concertzalen een trend in om “erkend goede” klassieke werken te programmeren: de uitvoering van werken van overleden componisten. Dat is, exemplarisch beschreven door Weber, rond 1850 een feit, te zien in figuur 1. Bij Felix Meritis is dat aandeel rond 1850 eigenlijk nog als alle voorgaande jaren die Van Nieuwkerk in haar FMCP heeft opgenomen. Maar dat Felix Meritis ook conservatiever programmeert dan de zalen in de directe omgeving suggereert de vergelijking met de database van Collegium Musicum Ultrajectinum. Daar worden meer overleden componisten geprogrammeerd nadat een nieuwe dirigent is aangesteld. Weber signaleert een geringe teruggang in deze trend in de jaren ‘70. Dat kwantitatief onderbouwde gegeven bij Felix Meritis trad al op in het tijdsslot beginnend in 1866.⁵⁰

Clustering van werken, een kenmerk van homogeen programmeren, is opvallend aanwezig bij Felix Meritis na het ontbrekende tijdsslot (1870-1880) in de FMCP database. In

⁴⁹ Jan Hein Furnée, *Plaatsen van beschaafd vertier*, 20-21. Emile Wennekes, *Het Paleis voor Volksvlucht (1864-1929)*, 154.

⁵⁰ Zie figuur 2.

recital ingebed in een groter verband. Dat neemt de vorm aan van sequenties van drie tot wel acht korte instrumentale werken of liederen.

Reeser stelde dat tot ongeveer 1880 een stilstand van de Vaderlandse cultuur zou hebben bestaan, waarna als het ware uit het niets een creatieve revolutie ontstond.⁵¹ Een omwenteling moet eerder als een resultaat van historische evolutie worden gezien, niet iets dat uit het niets ontstaat.⁵² Op het argument van Reeser dat er geen belangrijke vaderlandse componisten opstonden voor 1880 is uiteraard geen antwoord mogelijk vanuit de programma analyse van Felix Meritis. Maar “stilstand van het orkestwezen” wordt toch wel weersproken door de overgang van *miscellaneous* naar *homogeneic* programmeren en het incorporeren van moderne vormen als het recital. De programmering bij Felix Meritis mocht zich dan trager ontwikkelen dan de grote buitenlandse podia, er was zeker dynamiek, zelfs bij het besloten Felix Meritis, toen het zijn plek als toonaangevende concertzaal al lang kwijt was.

Postscriptum: Mijn erkentelijkheid gaat uit naar Mascha van Nieuwkerk voor haar adviezen en het ter beschikking stellen van de door haar samengestelde FMCPdatabase. Daarnaast naar dr Harm Nijboer voor het verstrekken van vele selecties uit deze database.

⁵¹ Eduard Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915*, 135.

⁵² Celia Applegate, *Bach in Berlin: nation and culture in Mendelssohn's revival of the St. Matthew Passion* (Ithaca en London: Cornell University press, 2005), 2.

Primaire bronnen

CREATE Felix Meritis Concert Programma Database (FMCP) en de gepubliceerde versie hiervan: <http://www.vondel.humanities.uva.nl/felix/>.

Gemeente Amsterdam Stadsarchief: Archief van de Maatschappij van Verdienste onder de zinspreuk Felix Meritis. Nummer 59: 6.2.1.4: 333-343.

Het Utrechts Archief, <http://www.Hetutrechtsarchief.nl> archieftoegang 731 Collegium musicum Ultrajectinum te Utrecht. Programma's van concerten, 1847-1950.

Bibliografie

Applegate, Celia. *Bach in Berlin: nation and culture in Mendelssohn's revival of the St. Matthew Passion*. Ithaca en London: Cornell University press, 2005.

Bernard, Elisabeth. "Jules Padeloup et les Concerts Populaires." *Revue de Musicologie* T.57, no. 2 (1971): 150-178.

Bonds, Mark Evan. *Music as Thought, listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton N.J.: Princeton University Press, 2006.

Delpeut, Thomas. "Een te herziene eeuw Nederlandse muziek, onderzoeksperspectieven voor de negentiende-eeuwse muziek- en concertgeschiedenis." *BMGN-Low Countries Historical Review* 129-4 (2014): 4-31.

Furnée, Jan Hein. *Plaatsen van beschaafd vertier: standsbesef en stedelijke cultuur in Den Haag, 1850-1890*. Amsterdam: Bakker, 2012.

Gessel, Jeroen van. *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muzikleven*. Utrecht: KVNМ, 2004.

Gompes, Loes en Merel Ligtelijn. *Spiegel van Amsterdam*. Amsterdam: Stichting Felix Meritis & Rozenberg Publishers, 2007.

Heuvel, Dick van. "Het Amsterdamse concertleven rond 1800." In *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, geredigeerd door Louis Peter Grijp, 374-380. Amsterdam: University Press-Salomé, 2002.

Lesger, Clé and Furnée, Jan Hein. "Shopping Streets and Cultures from a Long-term and Transnational Perspective, an introduction." In *The Landscape of Consumption: Shopping Streets and Cultures in Western Europe, 1600-1900*, geredigeerd door Clé Lesger en Jan Hein Furnée, 1-15. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Nieuwkerk, Mascha van. *Muziektempel van een vervlogen tijd*. Bachelorscriptie Universiteit van Amsterdam, 2014.

- Nieuwkerk, Mascha van. *Een vergeten repertoire, de concertprogrammering van Felix Meritis in de periode 1830-1888*. Masterscriptie Universiteit van Amsterdam, 2016.
- Rasch, Rudolf. *Geschiedenis van de Muziek in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden 1572-1795*, Hoofdstuk dertien: het Concertwezen. Versie: 7 januari 2013. <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Republiek/Republiek13-Concerten.pdf>.
- Reeser, Eduard. *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915*. Amsterdam: Querido, 1950.
- Weber, William. "Mass culture and the reshaping of European musical taste." *International Review of the Aesthetical and Sociology of Music* vol.8 no.1 (1977): 5-22.
- Weber, William. *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Weber, William. "The Musician as Entrepreneur and Opportunist, 1700-1914." In *The Musician as Entrepreneur 1700-1914, Managers, Charlatans, and Idealists*, geredigeerd door William Weber, 3-24. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- Weber, William. "Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism." In *Wagnerism in European Culture and Politics*, geredigeerd door David C. Large en William Weber, 28-72. Ithaca en London: Cornell University Press, 1984.
- Wennekes, Emile. *Het Paleis voor Volksvlijt (1864-1929) 'Edele uiting ener Stoute Gedachte!'*. Den Haag: Sdu Uitgevers, 1999.
- Zanden, Jan Luiten van. "De Nederlandse economie in de 19e eeuw en het Britse model." *Tijdschrift voor geschiedenis* 108 (1995): 50-66.