

An aerial, high-angle photograph of a large crowd of people seated in a concert hall. The perspective is from above, looking down on the audience. The people are densely packed, and the overall tone is warm and slightly desaturated. The text is overlaid on the right side of the image.

Levend publiek: onderzoek naar differentiatie in de concertzaal

**ArtEZ
Master Kunsteducatie**

**Hilje van der Vliet
Studentnummer 1515483
Begeleider Emiel Copini
6 juni 2016**

Voorwoord

Met deze scriptie sluit ik de Master Kunsteducatie af. Het was een avontuurlijk traject, dat mij als musicus en als docent rijker heeft gemaakt. Ik voel me dan nu ook oprecht een 'artist-educator'. Dank dan ook aan de docenten van ArtEZ, maar ook aan mijn studiegenoten, zonder wie het allemaal een stuk saaier, lastiger en moeilijker was geweest!

Emiel wil ik bedanken voor de zorgvuldige feedback op de verschillende versies. Het duurde soms even voor het kwartje bij mij viel, maar je opmerkingen waren altijd relevant. Pauline, heel fijn dat je het literatuuronderzoek-in-bijna-definitieve-vorm wilde doorlezen en dank je wel voor je nuttige opmerkingen daarbij.

Mijn collega's van Educatie en Marketing: dank jullie wel voor de enthousiaste medewerking, ondersteuning en steun in de rug. Monica, fijn dat je mij wilde assisteren, dat was een hele zorg minder... Jeroen en Tom, hartelijk dank voor jullie medewerking bij de Educatieve Starters, dit werd door de deelnemers zeer gewaardeerd. Alle respondenten wil ik bedanken voor hun deelname, voor de zorgvuldige manier waarop de vragenlijsten zijn ingevuld, waarbij ook de extra lijst zonder morren vlot weer retour kwam.

Edwin, bedankt voor het zonder klagen naar boven verdwijnen als ik weer eens het liefst op de bank zat te typen. Begeleid door naar beneden dwarrelende gitaarmuziek kon ik dan in alle rust nadenken.

Mijn wens is dat deze scriptie tot inspiratie mag dienen voor concertbezoekers, concertorganisatoren, orkesten en musici, maar bovenal eerst voor u als lezer.

Hilje van der Vliet

Apeldoorn, 6 juni 2016

Samenvatting

De titel van deze scriptie bevat het woord 'differentiatie', een voor docenten zeer bekende term. Hiermee wordt de manier - vaak de uitdaging - bedoeld om met verschillen tussen leerlingen om te gaan. Wat heeft dit met concerten te maken: in de klassieke concertzaal zitten mensen in rijen, stil, te luisteren. Zij krijgen allemaal dezelfde mogelijkheid tot muziekbeleving aangeboden, met andere woorden, er wordt tijdens een concert niet gedifferentieerd. De vraag is of dit een probleem is, of dat er onbedoeld mogelijkheden blijven liggen. Feit is dat het klassieke muziekleven kampt met teruglopende belangstelling en de maatschappelijke plaats van klassieke muziek aan verandering onderhevig is.

De vraag die centraal staat in dit onderzoek:

Wat verandert er in de concertbeleving bij een concert van het Residentie Orkest door de introductie van een meer actieve houding van het publiek?

De weg naar de beantwoording van de onderzoeksvraag verliep langs twee trajecten:

- Een literatuuronderzoek
- Een experimenteel veldonderzoek

In het literatuuronderzoek werd duidelijk dat de parallel tussen concertbeleving en leren inderdaad gelegd kan worden, waardoor veel inzichten, opgedaan in pedagogische en psychologische onderzoeken, beschikbaar kunnen worden gemaakt voor het (klassieke) concert. Tevens ben ik de geschiedenis van het concertleven ingedoken om te onderzoeken hoe de huidige concertbeleving ontstaan is, welke mogelijkheden er nog meer zijn geweest en wat ons dat leert over de huidige situatie.

Een belangrijke bevinding uit het literatuuronderzoek is de variabele verwachting waarmee het publiek de concertzaal in gaat. Concertbezoekers zoeken rust en ontspanning, of juist een opwindende, inspirerende en opwekkende ervaring. Bovendien zijn er verschillende manieren waarop deze beleving tot stand kan komen: muziek kan worden verwerkt en benaderd langs mentale, emotionele of fysieke weg.

In het licht van de gevonden informatie heb ik enkele recente experimentele concerten onder de loep genomen, waarbij het publiek verschillende activiteiten werd aangeboden (er werd dus gedifferentieerd). De leerpunten daarvan heb ik meegenomen in een eigen experiment: de Educatieve Starter, uitgevoerd bij het Residentie Orkest. In deze workshop gaf ik de respondenten expliciet de gelegenheid muziek via denken, voelen en doen te benaderen, en onderzocht ik of en hoe dit invloed had op de beleving van het bijbehorende concert.

De respondenten hadden hierbij twee soorten ervaringen. Voor de meesten werd de door hen gewenste concertbeleving intenser, en voor sommigen ook uitgebreid: zij gingen ook openstaan voor een andere manier om het concert te beleven, anders dan ze van zichzelf gewend waren.

Bovendien werd de band met het orkest en de musici duidelijk groter. Dit verhoogde het gevoel van betrokkenheid met het orkest en met het concert.

Dit geeft aanleiding om differentiatie meer de concertzaal in te brengen, via een workshop voorafgaand aan het concert, zoals in dit onderzoek, of wellicht ook op nog te ontwikkelen manieren. Hoe meer er aangesloten wordt op de - veranderende - behoeften en eigenschappen van het publiek, hoe meer 'levend' zij in de concertzaal zullen plaatsnemen.

Inhoudsopgave

Voorwoord	1
Samenvatting	2
1. Inleiding.....	5
1.1 Aanleiding.....	5
1.2 Context en probleemstelling	5
1.3 Vraagstelling	6
2 Literatuuronderzoek	8
2.1 Inleiding	8
2.2 Wat is Concertbeleving?.....	9
2.2.1 Concertbeleving en de functie van muziek	9
2.2.2 Concertbeleving en de plaats van muziek	11
2.2.3 Concertbeleving en de plaats van het publiek	12
2.2.4 Concertbeleving en publieksactiviteiten	14
2.2.5 Samenvatting	15
2.3 Hoe is de huidige concertbeleving ontstaan?	16
2.3.1 Ontstaan concertbeleving en de functie van muziek	16
2.3.2 Ontstaan concertbeleving en de plaats van muziek.....	17
2.3.3 Ontstaan concertbeleving en de plaats van het publiek	18
2.3.4 Ontstaan concertbeleving en publieksactiviteit	19
2.3.5 Samenvatting	22
2.4 Welke kenmerken kan een actieve houding van het publiek hebben?	23
2.4.1 Actieve houding en de functie van muziek.....	23
2.4.2 Actieve houding en de plaats van muziek	23
2.4.3 Actieve houding en de plaats van publiek	24
2.4.4 Actieve houding en publieksactiviteiten	25
2.4.5 Samenvatting	27
2.5 Literatuuronderzoek: samenvatting en conclusie.....	29
3. Empirisch deel – ervaring en waardering publiek.....	30
3.1 Inleiding	30
3.2 Methode.....	30
3.3 Samenstelling respondenten.....	32
3.4 Inhoud en waardering Educatieve Starters.....	32
3.4.1 Nulmeting	33
3.4.2 Educatieve Starter 1	34

3.4.3 Educatieve Starter 2	36
3.4.4 Educatieve Starter 3	38
3.4.5 Afsluitende vragenlijst en analyse gevonden gegevens	40
4. Conclusie en discussie.....	42
4.1 Conclusie	42
4.2 Evaluatie gebruikte onderzoeksmethode	42
4.3 Aanbevelingen.....	43
4.4 Suggesties voor verder onderzoek.....	43
5. Literatuur	44
6. Bijlagen:.....	46
Vragenlijsten	46
Hand-out Educatieve Starter 14 februari 2016	49
Hand-out Educatieve Starter 18 maart 2016.....	50

1. Inleiding

1.1 Aanleiding

Stel je eens voor: het is avond, we zijn in de concertzaal en alles wordt hier in gereedheid gebracht voor het concert van deze avond. De musici warmen op, bij de kassa worden de laatste kaarten verkocht, het publiek loopt in kleine groepjes naar binnen. Sommigen zitten al in de zaal, anderen drinken een kop koffie. Een aantal bezoekers heeft een persoonlijke relatie opgebouwd met één of meerdere musici en maakt even oogcontact of een praatje. Anderen zijn bezig met wat ze die avond willen gaan doen: ze hebben een bloknoet op schoot om te kunnen schrijven of tekenen of leggen alvast een kussentje achter hun hoofd omdat ze zo gemakkelijker zitten voor de visualisatie die ze samen met een educator hebben voorbereid, geïnspireerd op de muziek die ze gaan horen. Weer anderen kijken samen of ze het ingewikkelde ritme van het tweede stuk, dat één van de musici hen heeft aangeleerd, nog eens kunnen oefenen. Een laatste groep laat het liefst alles wat er komen gaat onvoorbereid over zich heen komen en geniet juist van het even helemaal niets doen. De atmosfeer is levendig. Na afloop van het concert beleven verschillende mensen uit het publiek de muziek nog eens na door hun ervaringen te delen, misschien wel een recensie of een verhaal te schrijven. Op de website van het orkest is een blog dat intensief gebruikt wordt zowel door publiek als musici.

Toekomstmuziek? Jazeker. Hoe ver die toekomst van ons af ligt? Wellicht niet zo heel ver: met dit onderzoek wil ik een bijdrage leveren aan het bekijken of en zo ja, hoe een dergelijke concertbeleving mogelijk en gewenst is. Dat betekent dat ik bepaalde verwachtingen aan dit traject koppel: het is niet zo dat het gaat om kijken of passieve of actieve concertbeleving (hierover later meer) gewenst en gewaardeerd wordt, maar wat de effecten zijn van actieve beleving, en in welke mate.

Een voorbeeld uit de praktijk dat mede aanzette tot dit onderzoeksvoorstel: ik speel elke maand een Bach-cantate in een kerkdienst in de Kloosterkerk in Den Haag. Deze cantate is ingebouwd in de dienst, zoals in de 18^e eeuw de gewoonte was. Het onderwerp van de cantate is de Bijbeltekst die in de dienst centraal staat. Als musicus zit je in de kerk, weliswaar op een podium, beleef je de dienst mee, hoor je de Bijbellesing aan en de preek die daarover gaat. Direct daarna vindt het spelen van de cantate plaats. Dat is een situatie die zowel voor de mensen in de kerk als voor de musici en zangers essentieel anders is dan een gewoon concert. Je maakt dezelfde reis in zo'n dienst, de gemeente zingt, bidt, denkt na, is met andere woorden actief betrokken en bezig met de materie. In die context wordt dan de cantate gespeeld, direct daarna klinkt er geen applaus maar wordt de liturgie 'gewoon' vervolgd. Mensen gaan naar buiten met stof tot nadenken (uit de preek), opgeladen en geïnspireerd door gebed en muziek. Waar het ene begint en het andere ophoudt is niet na te gaan, alles haakt in elkaar bij het tot stand brengen van de ervaring. De muziek is dan zeker niet de enige, maar wel een onmisbare bijdrage. De mensen in de kerk hebben geluisterd maar ook (mee)gebeden, gezongen en hebben zich in meerdere of mindere mate persoonlijk aangesproken gevoeld. Hoe zou zo'n interactie eruitzien in een concertzaal?

1.2 Context en probleemstelling

In het (kunst)onderwijs is frontaal lesgeven al lang achterhaald: we praten over het nieuwe leren, activerende lesvormen, samenwerkend leren, onderzoekend leren en brengen dit in de praktijk (Emst, 2004). In cultuurbeleving, en dan met name bij concerten met klassieke muziek, wordt echter nog steeds frontaal gewerkt: op het podium gebeurt iets, het publiek zit of staat daar letterlijk buiten. Zij krijgen allemaal dezelfde mogelijkheid tot muziekbeleving aangeboden, namelijk in de stoel zitten en luisteren naar de muziek.

Dat is anders geweest: op muziek werd gedanst, of men gebruikte het diner met een strijke op de achtergrond, het was onderdeel van de religieuze beleving; de opera was een plek waar nogal wat politiek bedreven werd, of in 21e-eeuwse termen, er werd flink genetwerkt. Dat met name klassieke

muziek nog veel vroeg 20^e-eeuwse elementen bevat, is bijvoorbeeld ook zichtbaar in de (rok)kostuums en, meer filosofisch, in het beeld van de artiest als genie (Blanning, 2008, p. 112).

In het huidige beleid van kunstinstellingen wordt steeds meer contact met het publiek gezocht. Bij veel orkesten vindt dit bijvoorbeeld plaats in de vorm van het geven van inleidingen voorafgaand aan het concert, extra informatie dus, maar ook dit vindt frontaal plaats (Residentie Orkest, 2015). Het publiek wordt geacht en is gewend zich als consument te gedragen en de rol die bij dit consument-type hoort is die van toehoorder. Bij het aanbieden van extra informatie gaat het voornamelijk om cognitieve input: overdracht van kennis.

Echter, mensen hebben naast verstandelijk vermogen ook gevoelens, kunnen ook handelen. Zoals professor Honing (2009, p. 33) en Small (1998, p. 8) uitleggen, zijn juist deze aspecten zo belangrijk bij het luisteren naar muziek. Als meerdere componenten (denken, voelen, handelen) bij mensen kunnen worden geactiveerd, kan er een betekenisvol proces plaatsvinden waardoor mensen anders de concertzaal uit gaan dan ze er binnen gekomen zijn. Zij kunnen dan ervaringen verbinden aan gevoelens, gevoelens aan informatie, informatie aan handelen. Dit proces wordt door de Amerikaanse componist Stephen Miles omschreven als 'reflexive' (wederkerig) (2010, p. 125). Het publiek heeft zo naast de prachtige mogelijkheid om de muziek over zich heen te laten komen ook een andere optie. De Nederlandse componist Merlijn Twaalfhoven gaat nog een stap verder en creëert concerten waarbij het publiek ook een actieve rol in de compositie heeft (Twaalfhoven, z.d.).

Was het voorheen gebruikelijk dat veel mensen wanneer zij ouder werden min of meer vanzelf de concertzaal instroomden, nu zijn mensen meer geneigd om bij de voorkeuren van hun jeugd te blijven hangen (Raad v Cultuur, 2014). De voorheen enigszins automatische aanwas van publiek voor klassieke concerten heeft te lijden. Het recent door Hogeschool Codarts gepubliceerde boek 'Speelruimte voor klassieke muziek in de 21e eeuw' stelt in de inleiding zonder omhaal: "In esthetisch opzicht heeft de normerende werking die uitging van de westerse compositiecultuur afgedaan, en is de klassieke muziek een van de vele actoren in het krachtenveld van de aandachtseconomie van de moderne consument geworden." (Hamel, 2016, p. 10).

Ook in bedrijfskundig opzicht is dit van belang: het opiniestuk 'Orkestcultuur onder vuur' op de website van Mestmag (Voort, 2015) laat een orkestbedrijf in beweging zien: de jacht op nieuw publiek – en het behoud van het huidige – is geopend. Dat beeld wordt bevestigd door de gezamenlijke publicatie van de tien (overgebleven) orkesten van Nederland, die de handen ineen slaan en van zich laten horen middels het visiestuk 'Orkesten van nu, van waarde voor de toekomst' (Gennip, Streevelaar, & Walinga, 2014). De titel spreekt voor zich en geeft precies weer wat deze publicatie wil uitdragen.

Het moge duidelijk zijn dat mijn professionele 'thuisbasis', het symfonieorkest, in beweging is. We hebben hierboven twee redenen gezien om deze beweging te verklaren: ontwikkelingen van binnenuit veroorzaakt door voortschrijdend inzicht in zowel het beleven als het maken van muziek, en van buitenaf de noodzaak aan te sluiten bij de veranderende smaak, verwachting en samenstelling van het publiek.

Kan de kunsteducatie hier een bijdrage aan leveren? Door dit onderzoek bekijk ik de invloed van een specifieke manier van educatie op de concertbeleving. De bedoeling daarbij is inzicht te krijgen in de mogelijkheid differentiatie aan te brengen in de manier waarop het publiek klassieke symfonische concerten kan beleven.

1.3 Vraagstelling

Zoals in bovenstaande alinea's is beschreven, is langs twee wegen behoefte aan vernieuwing bij symfonische concerten, namelijk door factoren van binnenuit en door factoren van buiten. Door dit

onderzoek wil ik de concertbeleving tegen het licht te houden, de mogelijkheden en wensen van het publiek in kaart te brengen, en te verkennen op welke wijze een innovatie zou kunnen verlopen.

De onderzoeksvraag is:

Wat verandert er in de concertbeleving bij een concert van het Residentie Orkest door de introductie van een meer actieve houding van het publiek?

De drie invalshoeken of dimensies van deze onderzoeksvraag zijn:

- a. *'actieve houding van het publiek'*: Wat betekent een actieve houding in deze context? Wat kan 'actief' allemaal betekenen in de gegeven situatie (een concertavond van het Residentie Orkest)? Wat zou een 'passieve houding' dan betekenen? Welke gradaties tussen actief en passief zijn er mogelijk?
- b. *'concertbeleving'*: door het publiek een andere dimensie aan te bieden, zou de functie van het concert voor hen kunnen veranderen. Wat betekent 'concertbeleving' in zijn algemeenheid? Welke vormen zijn er mogelijk? Voor dit gedeelte van de onderzoeksvraag is onderzoek naar de concertpraktijk in het verleden noodzakelijk. Dit helpt de huidige situatie te begrijpen, en geeft wellicht ook opties voor andere mogelijkheden: in onze tijd is muziek vooral ontspanning of vermaak, maar dat is eigenlijk relatief nieuw (Harnoncourt, 1984, p. 30). Onderzoek naar de functie die een concert voor mensen heeft en heeft gehad, maakt ook meteen helderder waarom de ontwikkeling van de concerttraditie is gegaan zoals die is gegaan. Hiermee komen de dingen die in onze tijd niet, niet meer of nog niet mogelijk zijn in perspectief te staan. Natuurlijk is onderdeel van de beleving ook de waardering die het publiek voor het bijgewoonde concert heeft. Naar deze waardering wordt specifiek gekeken in het empirische deel van het onderzoek (deelvraag 4).
- c. *'een concert van het Residentie Orkest'*: dit is de omgeving waar het onderzoek in plaats vindt. Er is een bestaande situatie. Deze wordt op alle fronten intact gelaten, een klein deel van het publiek krijgt een kunst-educatieve toevoeging.

Dit leidt tot formulering van de volgende deelvragen:

1. Wat is 'concertbeleving', met name bij klassieke concerten?
2. Langs welke weg is de huidige concertbeleving bij klassieke symfonische concerten ontstaan?
3. Welke kenmerken kan een actieve houding van het publiek hebben?
4. Hoe ervaart en waardeert het publiek deze actieve(re) houding?

Deelvraag 1, 2 en 3 zijn beantwoord door literatuurstudie en door gesprekken met specialisten. Deelvraag 4 is beantwoord door experimenteel onderzoek. Ongeveer vijftien mensen uit het publiek kregen voorafgaand aan drie concerten een activerende educatieve activiteit (de 'Educatieve Starter'). Hun ervaringen zijn door middel van vragenlijsten geïnventariseerd.

2 Literatuuronderzoek

2.1 Inleiding

Bij het literatuuronderzoek is gebruik gemaakt van bronnen uit verschillende disciplines: historische, psychologische, neurologische, (muziek)pedagogische, filosofische, (etno)musicologische en muziekwetenschappelijk onderzoek; opinie, en interviews met twee dirigenten, Jan Willem de Vriend en Richard Egarr. Vanuit mijn onderzoeksvraag heb ik op dit veelomvattende terrein een aantal relevante thema's onderzocht. Daarbij werd al in een vroeg stadium duidelijk dat de gevonden gegevens steeds in één van de volgende vier categorieën kon worden ingedeeld :

- de functie die muziek voor mensen heeft;
- de (maatschappelijke) plaats die muziek inneemt;
- de verhouding tussen publiek en musici, ofwel de plaats die het publiek inneemt;
- de mogelijke publieksactiviteiten.

Deze vier categorieën zijn bij iedere deelvraag gebruikt om zo de informatie overzichtelijk en beheersbaar te maken. Hierdoor ontstaat de volgende matrix:

	Functie muziek	Plaats muziek	Plaats publiek/musici	Publieksactiviteit
Wat is concertbeleving (deelvraag 1)				
Ontstaan concertbeleving (deelvraag 2)				
Kenmerken actieve houding (deelvraag 3)				

In de samenvatting van het literatuuronderzoek komt deze matrix terug, dan ingevuld op basis van in het literatuuronderzoek gevonden gegevens.

2.2 Wat is Concertbeleving?

De originele betekenis van het woord 'concert' komt uit het Latijn ('concertare', 'met elkaar afspreken') en betekent overeenkomst of samenklank. 'Beleven' krijgt in het woordenboek de betekenis 'meemaken' of 'tot leven komen' (Philippa, z.d.). In de volgende paragrafen wordt duidelijk welke betekenis samen-klank en mee-maken kunnen hebben.

2.2.1 Concertbeleving en de functie van muziek

De functie van muziek, gerelateerd aan concertbeleving, kan worden samengevat in twee woorden: verbinding en vervoering. Hierbij is het werk van twee schrijvers van belang.

Professor Christopher Small, musicoloog, docent en schrijver, schrijft in zijn boek 'Musicking' over de relaties die ontstaan door wat er in de muziek klinkt en de relaties die bestaan of ontstaan wanneer een muziekstuk wordt uitgevoerd (1998, p. 138). Hij ziet drie manieren waarop die relaties vervolgens betekenis krijgen: "To music is to explore, affirm and celebrate the relationships of the living world" (1998, p. 142). De betekenis van een muziekstuk ligt in het maken van verbindingen, die pas tot stand kunnen komen wanneer het stuk daadwerkelijk wordt gespeeld (p. 138). In zijn boek gaat Small vooral in op de drie manieren waarop deze relaties gestalte krijgen. Hij ziet een concert als een menselijke ontmoeting, die plaatsvindt via het medium 'geluid' dat op een specifieke manier georganiseerd is (1998, pp. 10). Hoe deze ontmoeting plaatsvindt en met name welke verbindingen gelegd worden, blijft wat verder weg.

Zijn werk krijgt navolging in het proefschrift "Musicking in Groningen, Towards a Grounded Theory of the Uses and Function of Music in a Modern Western Society" van de Nederlandse ethno-musicoloog Bisschop Boele die, door middel van een aantal uitgebreide interviews met mensen woonachtig in de provincie Groningen, een theorie heeft opgesteld over het beleven van muziek en de (verschillende) functies die muziek kan hebben. Bisschop Boele refereert daarbij aan het werk van Small, maar gaat een stap verder en beschrijft welke relaties mogelijkwijs gelegd kunnen worden. Hij onderscheidt daarbij drie deelfuncties: 'affirmation' (bevestiging), 'regulation' (regulering) en 'connecting' (verbinding¹). Deze drie functies staan niet los van elkaar maar bouwen op elkaar voort (2013, p. 189).

De samenloop van bevestiging, regulering en verbinding stelt het individu in staat via muziek een relatie te leggen met de wereld om hem of haar heen. Dit vindt plaats op zes gebieden (Bisschop Boele, 2013, pp. 181-182):

- verbinding met het geobjectiveerde zelf, waarbij de persoon voor zichzelf en voor anderen (anders) zichtbaar wordt;
- verbinding met andere personen;
- verbinding met het buitengewone;
- verbinding met de materiële wereld;
- verbinding met tijd (heden, verleden en toekomst);
- verbinding met plaats.

Doordat deze verschillende verbindingen kunnen worden gemaakt, wordt een regulerende feedback-loop mogelijk, die teruggrijpt naar de persoon zelf. Dit gebeurt wanneer mensen bewust gebruik gaan maken van de verbindingsmogelijkheden van de muziek en zo hun eigen functionaliteit kiezen, bijvoorbeeld muziek om te ontspannen of om zich te concentreren (Bisschop Boele, p. 187). De drie hoofdfuncties van muziek staan dan in relatie tot elkaar en vormen het volgende schema:

¹ Vertaling Vliet, goedgekeurd door Bisschop Boele in persoonlijke mededeling, 4-4-2016

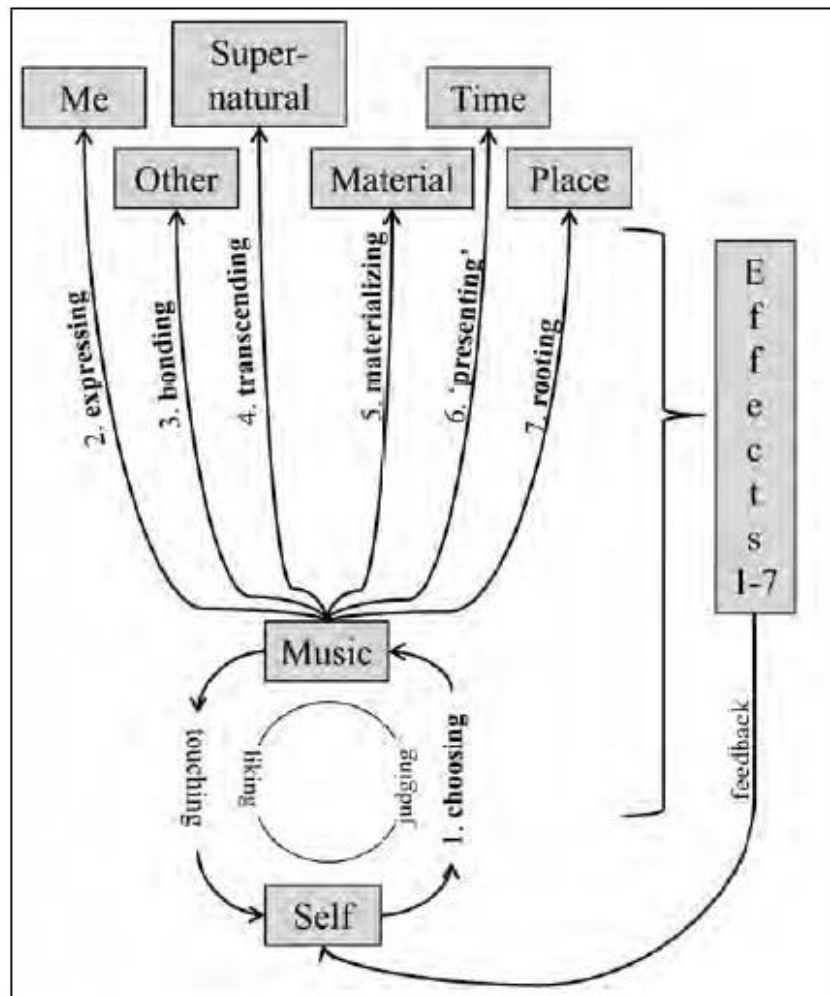


Fig. 12: The functions of music

Figuur 1: the functions of music, overgenomen van *Musicking in Groningen: Towards a Grounded Theory of the Uses and Function of Music in a Modern Western Society* (p. 220) door E. Bisschop Boele, 2013, Delft: Eburon. Copyright 2013 Evert Bisshop Boele.

Bij het beleven van een concert zijn twee van deze verbindingsmogelijkheden van extra belang. Eén van de essentiële kenmerken van een concert is dat men daar niet alleen zit, maar dat er met een grotere of kleinere groep gelijkgestemden naar muziek wordt geluisterd. Daarom bespreek ik van de hierboven beschreven functies in de eerste plaats de mogelijkheid tot verbinding met anderen.

De Amerikaanse wetenschapsjournalist Philipp Ball relateert de functie van muziek aan een “sense of togetherness”. Hij stelt dat de voornaamste functie van muziek van oudsher vooral de vorming van sociale cohesie is. Denk daarbij bijvoorbeeld aan het zingen van het volkslied tijdens nationale hoogtijdagen. Door muziek op te nemen in rituelen, al dan niet religieus, ontstaat verbondenheid (2010, p. 25). Dat is een herkenbaar fenomeen, maar nog erg algemeen. Geldt dit ook in de concertzaal? Iets meer inzoomend: in het onderzoek naar festivalbeleving van de Hogeschool Utrecht van Vliet valt te lezen dat het beleven van een moment met gelijkgestemden één van de belangrijke redenen is voor mensen om een muziekfestival te bezoeken (2012, p. 55). De verbondenheid die specifiek in concertzalen plaats kan vinden tenslotte is onderzocht door Pitts en Burland, beiden werkzaam als professor in muziekpsychologie. In hun onderzoek “Coughing and clapping: investigating audience experience” benadrukken zij de behoefte om deel uit te maken van een gemeenschap (2010, p. 178). De manier waarop ze dit omschrijven toont opvallend veel overeenkomsten met Vliet: ook zij constateren dat het meemaken van een beleving met mensen

die dezelfde interesse delen, van persoonlijke betekenis is voor de concertbezoeker. Zij rapporteren bij het analyseren van verschillende concerten dat mensen het delen van de ervaring met anderen hoog waarderen. Het concert leeft dan als een gedeelde, gemeenschappelijke publiekservaring (pp. 59-65).

De tweede functie die ik hier wil bespreken is de door Bisschop Boele genoemde verbinding met het buitengewone. Mensen komen tenslotte naar de concertzaal voor een ervaring die ze thuis niet kunnen hebben, die letterlijk buiten het gewone (leven) ligt, namelijk het meemaken van een live uitvoering van muziek in het gezelschap van vele andere mensen. Het buitengewone kan een religieuze ervaring zijn, een mystieke, of ook een artistieke, waarbij men schoonheid of creativiteit ervaart (2013, p. 167). De dirigent Nikolaus Harnoncourt deelt deze visie en verwoordt het als volgt: “Dass sie Einblicke gibt – den Menschen zu erschüttern und ihn zu verändern” (2014, p. 85). Daarop aansluitend onderscheidt de historicus Tim Blanning binnen het muziekleven twee basisfuncties: aan de ene kant die van de entertainment en aan de andere kant die van het verheffen van de mens, het vervoeren van mensen in Goddelijke richting (2008, pp. 73-74). In beide gevallen (optillen naar iets verhevens of via entertainment even loskomen van de alledaagse zorgen) is het woord ‘vervoeren’ van toepassing. Men wordt immers losgemaakt, in letterlijke zin vervoerd, verheven uit de ervaring van het eigen leven. Neuroloog en schrijver Damasio schrijft over de reden waarom kunst in de evolutie van de mens ontstaan is. Hij stelt daarbij als de belangrijkste functie het verheffen van mensen in de hoogste regionen van denken en voelen (2010, p. 336).

Het is opvallend dat veel onderzoekers bij het beschrijven van het beleven van muziek de rol van emoties als eerste noemen. In het onderzoek van Vliet komt steeds weer naar voren dat het geraakt worden in emotionele zin erg belangrijk is voor mensen (2012, pp. 100, 133). In een recente publicatie van het lectoraat ‘Present Practice, Praxis of Presence’ van Hogeschool Codarts ziet componist, dichter en dirigent Micha Hamel kunst in het algemeen als “een emotieve applicatie die een moment of een gevoel van diepgang organiseert” (2016, p. 36) en muziek als “theater voor de zintuigen” (p. 148), als “middel om tot modulatie van het innerlijk te komen” (p. 256). Dit is een mooie manier om vervoering te beschrijven: modulatie is een muziekterm die aangeeft dat er een verschuiving in de toonsoort plaatsvindt. Hierdoor verandert het karakter van de muziek, en in het algemeen vinden modulaties plaats richting een hogere toonsoort. Een letterlijke verheffing dus. De psycholoog, muzikant en neurowetenschapper Daniel Levitin betoogt dat de kracht van muziek ligt in het vermogen ons verschillende gevoelens te laten ervaren (2011, p. 9). Volgens hem is de essentie van muziek het overdragen van deze emoties (p. 199). En hiermee kom ik terug bij Small, die concludeert dat emoties alleen kunnen ontstaan wanneer vervoering heeft plaatsgevonden:

The emotional state that is aroused is not, however, the *reason* for the performance but the sign that the performance is doing its job, that it is indeed bringing into existence, for as long as it lasts, relations among the sounds, and among the participants, and that they feel to be good or ideal relationships. (p. 137)

De verschillende functies van muziek die met name tijdens het beleven van een concert van belang zijn, kan ik samenvatten met het woord verbinding. Verbindingen in de persoon zelf of verbondenheid met de mensen met wie de ervaring gedeeld wordt. En daaraan gerelateerd de vervoering, het emotioneel geraakt worden, een signaal van het bereiken van verbinding met het buitengewone.

2.2.2 Concertbeleving en de plaats van muziek

In onze tijd en cultuur vindt een overgang plaats. Het is duidelijk, bijvoorbeeld in de maatschappelijke discussies over het al dan niet subsidiëren van kunst, dat de plaats van muziek - en zeker die van de klassieke muziek - aan verandering onderhevig is. Hieronder bespreek ik via het werk van de schrijver

Alessandro Baricco en de al eerder geciteerde Small en Hamel in grote lijnen het proces dat plaatsvindt.

De rol van kunst in het algemeen (en dus ook die van muziek) wordt steeds oppervlakkiger, verspreidt zich over het hele gebied van de ervaring. Cultuur, of die nu over wijn of over muziek gaat, is van iedereen en hoort voor iedereen toegankelijk te zijn. De moderne mens gaat niet meer de diepte in, zoals in de 19^e eeuw als ideaal werd beschouwd, maar vindt zijn doel in het surfen aan de oppervlakte, van golf naar golf (Baricco, 2011, p. 111).

Micha Hamel sluit hierop aan en gaat in zijn boek in op de huidige plaats die klassieke muziek en de beleving daarvan in onze maatschappij heeft. Hij ziet een ontwikkeling in de richting van een 'event', er lijkt een beweging te zijn naar een directe, totaalzintuiglijke ervaringscultuur. Het idee dat kunst moet verheffen heeft door maatschappelijke veranderingen plaatsgemaakt voor "iets dat zinnenprikkend, toegankelijk en avontuurlijk moet zijn": het concert als gebeurtenis (2016, p. 35). In het huidige concertleven vindt een transitie plaats van een representatie- naar een presentie cultuur. De representatiecultuur is vooral gebaseerd op betekenis, op de overdracht van hogere waarden, terwijl presentiecultuur zich baseert op het hier en nu, in de materialiteit, in het gebeuren. Hamel maakt daarbij overigens de aantekening dat representatie- en presentiecultuur absoluut niet samenvallen met 'hoge' en 'lage' cultuur. De ervaring wordt onmiddellijk, het gevoel dat ontstaat en de beleving die plaatsvindt, bepalen de waarde van het concert (Hamel, pp. 14-16).

Hij ziet daarbij overigens ook dat veel concertorganisatoren pogen dit te bereiken door informaliteit in de presentatie. Informaliteit in de omgang met het repertoire, het product zelf dus, is in het concertleven niet aan de orde, en Hamel vraagt zich af of hierdoor de aansluiting met de huidige tijd wel gemaakt wordt (2016, p. 273). Hij beschrijft in zijn boek enkele experimenten met deze informele omgang met het concertrepertoire, één ervan bespreek ik in paragraaf 2.3.4.

Small beschrijft hoe wij componisten het liefst als mythologische figuren zien, een soort profeten. Vervolgens wordt het repertoire, in de vorm van vaststaande partituren, als 'heilig' beschouwd: niet het concert als belevenis maar het muzikale werk staat centraal (1998, pp. 249-250). We spelen uitsluitend wat er opgeschreven is, en wij als musici herinneren onszelf en elkaar continu aan dat ene diminuendo of dat accentje 'want dat is wat er staat'. Wanneer de partituur onaantastbaar is geworden, bepaalt deze alle handelingen van de musici en "commands absolute stillness and silence from those devotees who have assembled to hear it performed" (Small, 1998, p. 118). Eigenlijk, zo redeneert Small, zou het andersom moeten zijn: de plaats van het muziekstuk is om de uitvoerenden iets te spelen te geven, waardoor er een concert ontstaat (p.8). Dan neemt niet langer het muziekstuk de centrale plaats in, maar de collectieve handeling van het concert.

Micha Hamel legt net als Baricco en Small de nadruk op de hedendaagse zintuiglijkheid, de onmiddellijke gebeurtenis. Tegelijkertijd staat het product, het muziekstuk, vast en zo worden de speelsheid en de mogelijkheden tot avontuurlijkheid beperkt. Dit zorgt voor een wat ambivalente houding t.a.v. de vernieuwing van concertbeleving.

2.2.3 Concertbeleving en de plaats van het publiek

In deze subparagraaf schets ik verschillende perspectieven op de plaats van het publiek, de relatie die bestaat tussen publiek en musici en de rol die het publiek hierin speelt.

De concertetiquette die tegenwoordig geldt, is het resultaat van een langdurig proces van het wederzijds afstemmen van gedrag tussen musici en publiek. De socioloog Smithuisen heeft een proefschrift gewijd aan deze ontwikkeling, waarin hij constateert dat het gedragspatroon van het publiek niet te doorgronden is zonder dat af te spiegelen aan het gedrag van de musici (2001, p. 18). Hij bespreekt deze situatie via het model Goffman, waarbij twee groepen in een sociale handeling verenigd zijn. Net als artsen en patiënten, of verkopers en klanten, vormen publiek en musici twee

teams met een wederzijdse afhankelijkheid (pp. 22-28). Beide teams hebben een rol ontwikkeld die afgestemd is op het collectief geldende stelsel van wetten en voorschriften. Musici zitten dus net zo hard 'gevangen' in de geldende mores als de mensen die zich onder het publiek bevinden.

Smithuijsen constateert dit ook: "De vervlechting lijkt in de wereld van de klassieke muziek zo sterk, dat de manier waarop het publiek de musici beoordeelt onontkoombaar haar weerslag heeft op de wijze waarop deze laatsten hun voorbereidingen voor podiumoptredens inrichten" (p. 32).

Bisschop Boele schetst de volgende culturele achtergrond, de denkwijze waarin zowel musici als publiek zich bevinden:

1. muziek is een specialisatie;
2. instrumentaal vakmanschap wordt gecombineerd met expressie;
3. deze gespecialiseerde expressie vormt de ideale artistieke omgeving.

M.a.w. de in onze maatschappij geldende 'ideale' muzikale situatie is die waarbij de getalenteerde musicus door een combinatie van instrumentaal vakmanschap gecombineerd met expressiviteit een muziekstuk tot leven brengt (2013, pp. 204-205). Specialisatie zet daarbij de musicus letterlijk en figuurlijk op een voetstuk (podium), wat automatisch een afscheiding met het publiek tot gevolg heeft.

In het huidige concertleven is van een band tussen de mensen op het podium en de mensen in de zaal in principe geen sprake. Pogingen om de afstand te overbruggen, bijvoorbeeld door het dragen van minder formele kleding tijdens het concert, benadrukken juist dat musici onderlinge kledingafspraken hebben: "the concert pieces remain concert pieces, and the uniform remains a uniform, which continues to set the musicians apart from the listeners" (Small, 1998, p. 67). Hoe de concertzaal het publiek 'stil' houdt wordt ook beschreven door Small: alles is ingericht op het systeem van eenrichtingsverkeer, van componist naar luisteraar via het medium van de uitvoerenden. De vorm van de concertzaal zorgt ervoor dat de luisteraars onderling niet of nauwelijks kunnen communiceren, zodat zij ook voor elkaar anoniem blijven (pp. 26-27). Niet alleen de zaal, ook de 'concert hall conventions' houden het publiek op afstand van de uitvoerenden (Pitts, 2005, p. 257).

Deze scheiding heeft consequenties voor zowel musici als publiek. Small houdt ons een spiegel voor over het concertleven door te laten zien dat de muzikale werken tegenwoordig alleen lijken te bestaan voor degene die ernaar luistert. De werken zijn naar buiten gericht, en niet naar binnen, niet naar de uitvoerenden zelf. Het maakt niet uit hoe de musici zich onder de muziek voelen die zij uitvoeren (1998, p. 154).

Het publiek heeft expliciet niet de plaats van deelnemer, maar die van toeschouwer. Iedereen mag bij een concert naar binnen, mits het toegangkaartje verkregen wordt, wat een relatie producent – consument veroorzaakt: "we have nothing to contribute but our attention to the spectacle that has been arranged for us" (Small, 1998, p. 44). De uitvoerenden, de mensen op het podium leveren de prestatie, het publiek consumeert. Daarbij is het gebruikelijk dat de uitvoerenden, behalve de obligate buiging, het publiek niet of nauwelijks aanspreken of toespreken.

Zoals eerder aangegeven gaat het boek van Hamel voor een groot deel over de veranderende behoeften van het publiek. Hamel stelt dat er een noodzaak is om klassieke muziek anders te presenteren omdat zij door het publiek anders verstaan wordt (2016, p. 12). De afgelopen 30 jaar is er iets veranderd, het publiek heeft behoefte aan directe adressering, aan communicabiliteit. Het valt op dat hij verantwoordelijkheid bij het publiek legt, in zijn optiek is dat waar de actie begint. Kunst komt hierbij in handen van het publiek en "wordt zo groot als haar gebruiker" (p. 36)). Hij ziet als juiste stap om werkelijke vraaggerichtheid te realiseren, waarbij het van belang is om te starten met het in kaart brengen van de waardebeoordelingen van het publiek, en niet – zoals nu gebruikelijk – de opgedane ervaring achteraf te evalueren (pp. 106-107). Op deze manier kan een nieuwe, wederkerige relatie ontstaan. Gezien de constatering in deze subparagraaf dat publiek en musici sowieso al een wederkerige relatie hebben, onderdelen zijn van dezelfde situatie, lijkt het logisch dat

niet alleen de waardebeoordelingen van het publiek, maar ook die van de musici hierbij meegenomen te worden.

2.2.4 Concertbeleving en publieksactiviteiten

Ontvangen is hard werk: Ball beschrijft het luisteren naar muziek als “a gymnasium for the mind” (2010, p. 2). Terwijl we naar muziek luisteren, werken onze hersenen op topsnelheid, zijn dus bijzonder actief. Ik heb al een aantal malen gerefereerd aan het werk van Small, die de term ‘musicking’ heeft bedacht. Small redeneert dat door van ‘music’ een werkwoord te maken, recht wordt gedaan aan alle activiteiten, dus inclusief het luisteren, die samen bijdragen aan de gebeurtenis van muziek. De inhoud van deze gebeurtenis wordt vervolgens bepaald door de manier waarop deze activiteiten uitgevoerd worden (1998, p. 10). Hij betreft daar expliciet ook de toehoorder bij. De manier waarop dit plaats vindt, wordt omschreven door filosoof, psycholoog en pedagoog Dewey in zijn klassieker ‘Art as experience’. Hij laat zien dat receptie niet hetzelfde is als passiviteit: ontvankelijk zijn is een proces dat bestaat uit een serie handelingen waarmee men kunst daadwerkelijk binnen kan laten komen, kan ontvangen. Dat proces leidt tot waarneming. Als dat niet plaatsvindt nemen we niet waar wat er werkelijk is, maar treedt slechts herkenning op van wat we al eerder gezien of gehoord hebben: “Recognition is perception arrested before it has a chance to develop freely. . . . In recognition we fall back, as upon a stereotype, upon some previously formed scheme” (1934, p. 54).

De beleving van het ontvangen van kunst is receptief, het verlangt overgave. Maar deze overgave vereist een activiteit die heel intens kan zijn. Waarnemen is dan ook niet het inhouden maar juist het naar buiten richten van energie, zodat iets ontvangen kan worden (Dewey, 1934, p. 55). Professor in muziekcognitie Honing licht deze activiteit toe: bij het beluisteren van muziek voegen wij allerlei cruciale informatie toe die niet in de ‘data’ zit, bijvoorbeeld de waarneming van een spannend ritme of een treurig karakter (2009, p. 61). De kwaliteit die onze zintuigen daarbij nodig hebben, de emotie die plaatsvindt en de betekenis die het kunstwerk in ons genereert komen samen. Dewey ziet het ontvangen van een kunstwerk dan ook als een transformatie die begint met interactie (met het kunstwerk) en zich ontwikkelt tot participatie. De beleving is dan het resultaat van deze interactie en participatie (p. 22). Tot slot merkt Dewey op dat deze ervaring bij uitstek een individuele is. Iedereen creëert zijn of haar eigen waarneming, de eigen unieke beleving (p. 56).

Deze eigen beleving speelt door in de aard van de activiteit. Veel onderzoekers noemen een emotionele of mentale verwerking van muziek. Voor Dewey geldt zelfs dat zij samen dienen te gaan: zonder de toevoeging van emoties is een gedachteproces incompleet (1934, p. 40).

Muziekpsychologe Dobson scheidt juist het mentale proces van de emotionele ervaring en beschrijft het mentale proces als een innerlijke reis, bij uitstek mogelijk in de concertzaal, omdat dit specifiek gedrag vereist, zoals stilzitten. Daardoor ontstaat een ervaring van concentratie die bij het thuis beluisteren van muziek veel moeilijker tot stand komt. Deze concentratie kan als een mentale vrijheid ervaren worden (2010, p. 194).

Naast de mentale en de emotionele weg - het hoofd en het hart - is er nog een derde: het fysieke handelen. Bisschop Boele haalt alle drie manieren van beleven aan (2013, pp. 50-51). Ook Honing maakt onderscheid tussen ‘weten’ en ‘ervaren’, waarbij hij de kanttekening maakt dat ‘weten’ nogal eens overschat wordt (2009, pp. 32-33). Actie zelf, het doen, wordt door niet veel onderzoekers genoemd. Nu is het op zich ook wel logisch dat het ‘doen’ wat onderbelicht wordt: in een concertzaal is er buiten mentale en emotionele activiteiten niet veel handeling mogelijk voor de bezoeker. Dit in tegenstelling tot popconcerten, waar de luisteraar ook zanger of danser kan zijn. De drie verschillende manieren van het verwerken en ontvangen van muziek komen terug in het empirisch deel van dit onderzoek.

Dewey schrijft over kunst in het algemeen. Welke specifieke processen vinden plaats bij het beluisteren van muziek? Hier maak ik gebruik van het werk van Dobson. In haar proefschrift over

concertbeleving bij klassieke concerten maakt zij onderscheid tussen het ontstaan van 'high arousal' en 'low arousal'. De concertbezoeker, de luisteraar dus, is sowieso gedwongen in ieder geval innerlijke respons te hebben, het luisteren in de concertzaal is nooit een uitsluitend passief, ook niet wanneer iemand door het beluisteren van muziek juist tot rust komt (2010, p. 229). Zij is het daarin eens met Dewey. 'Low arousal' wordt bij het beluisteren van muziek gekarakteriseerd door ontspanning, een vredig gevoel, kalmte, rust. 'High arousal' omvat stimulans, inspiratie, opwinding, opwekking. Concertgangers waarderen in hun beleving ofwel 'high arousal', ofwel 'low arousal' (pp. 220-221). In het empirisch deel kom ik uitgebreid terug op dit onderscheid. Het ontstaan van 'low arousal' wordt overigens bevestigd door een onderzoek van Fancourt uit 2016 (Royal College of Music). Zij toont aan dat het bijwonen van een live concert tot een lagere uitscheiding van glucocorticoïden en een lagere cortisol/cortison verhouding leidt, wat duidt op een verlaagd biologisch stressniveau, ofwel meer rust en ontspanning (2016, p. 3).

2.2.5 Samenvatting

Bij het beleven van een concert komen verbindingen tot stand. Mensen leggen een relatie met de muziek die klinkt, waardoor een proces in henzelf tot stand kan komen. Tevens verbinden zij zich met anderen: mensen met wie hun ervaring gedeeld wordt. Dat zijn niet alleen de andere luisteraars, ook de mensen op het podium horen daarbij. De beleving die mensen in de concertzaal meemaken, staat daardoor in nauwe relatie met de verhouding die bestaat tussen het publiek in de zaal en de musici op het podium: de plaats die het publiek inneemt of toebedeeld wordt kan niet los gezien worden van de plaats van de uitvoerders van de muziek. Beide groepen zijn in de huidige concertzaal strikt gescheiden.

Het concert zelf speelt zich af rond de centrale plaats die het muziekstuk, de onveranderlijke partituur, inneemt. Er is lijkt echter een veranderende behoefte aan avontuurlijkheid, aan een zinnenprikkelende en toegankelijke totaalervaring. De concertervaring kan op twee manieren gewaardeerd worden: mensen komen voor hun rust of juist voor een intense en stimulerende beleving. Beide manieren van beleven verlangen activiteit, het verwerken van de muziek, in de klassieke concertzaal ligt daarbij de focus op mentale verwerking.

	Functie muziek	Plaats muziek	Plaats publiek/musici	Publieksactiviteit
Wat is concertbeleving	• Verbinding • Vervoering	• Toegankelijke totaalervaring • Muziekstuk als uitgangspunt	• Scheiding • Wederkerige relatie	• Ontvangen • Denken-voelen-handelen • High/low arousal

2.3 Hoe is de huidige concertbeleving ontstaan?

2.3.1 Ontstaan concertbeleving en de functie van muziek

Muziek heeft door de eeuwen heen verschillende functies bekleed, van een ritmische regulerende functie, via die van opvoeding of verheffing, tot aan ontspanning. In deze subparagraaf laat ik de grote lijn zien.

Lange tijd was muziek functioneel, dat wil zeggen niet speciaal bedoeld om esthetische waarde te hebben. Door de eeuwen heen was het ritme van muziek onontbeerlijk bij het coördineren van gezamenlijke activiteiten (Ball, 2010, p. 27). De verbinding uit subparagraaf 2.2.1 wordt ook in de geschiedenis dus direct zichtbaar. Voor Plato was dat ook waar in overdrachtelijke zin, hij schrijft in 'The Republic': "When modes of music change, the fundamental laws of the state always change with them" (geciteerd in Blanning, 2008, p. 8). Zouden (kerk)vorsten dit bewust of onbewust onderschrijven? Tot 1800 werd muziek een voertuig in handen van kerk of vorstenhuis, totdat rond 1800 het uitdrukken van de gevoelens van het individu van belang werd (Blanning, p. 74). Voor die tijd betekende muziek altijd 'religieuze muziek', in dienst van de kerk (Blanning, p. 82). Smithuijsen beschrijft hoe muziek vanuit het humanisme (13^e eeuw) de functie van het verheffen kreeg, het cultiveren van het 'hogere' (2001, p. 95). Muziek was altijd dienstbaar aan een hoger doel, waarmee het collectief gediend of zelfs beïnvloed werd. Dewey noemt kunst in deze periode dan ook de "handmaiden of religion" (1934, p. 31).

Rond 1800 begint muziek aan een emancipatie van de functie voor kerk en vorstenhuis. Een goed voorbeeld hiervan is een uitspraak van Carl Philipp Emmanuel Bach. Hij geeft aan dat muziek de taal van het gevoel is, men moet met 'empfindsamkeit' spelen (geciteerd in Smithuijsen, 200, p. 140). Van hieruit ontstaat de romantiek, waarbij het individuele gevoel voorop staat. De primaire functie van muziek verschuift van de vertegenwoordiging van de macht van de heersende klasse, via die van de kerk, tot het uitdrukken van de gevoelens van de individuele musicus (Blanning, 2008, p. 74). Small sluit zich hierbij aan maar geeft tegelijkertijd aan dat mensen, door muziek te maken, door onderdeel van het ritueel te zijn, hun relatie met de gemeenschap en elkaar konden versterken, waarbij de identiteit van deze gemeenschap werd bevestigd en bekrachtigd (1998, p. 40).

Hamel stelt dat klassieke, serieuze muziek in de twintigste eeuw een vervanger van religie is geworden, omdat de plaats van entertainment is overgenomen door de lichte muziek. Klassieke muziek is de vertegenwoordiger van hogere waarden. Kunst zorgt in het leven voor een gevoel of moment van diepgang (2016, p. 36-37). Elders geeft hij aan dat de bezoeker van klassieke concerten vooral op zoek is naar een ervaring die zijn gemoed beweegt (p. 337). Dat is dus niet essentieel anders dan wat Bach ook al aangaf. Harnoncourt daarentegen vindt juist dat sinds de industriële revolutie muziek is afgezakkt tot iets dat alleen nog maar mag ontspannen: na een dag hard werken even bijkomen in de concertzaal. Voor hem verliest muziek daardoor het vermogen om mensen wakker te schudden (1984, p. 22). Elders verwoordt hij dit nog extremer: "Daß man sich nicht eine andere Sicht geholt hat, sondern daß man sich einfach streicheln hat lassen, beruhigen vor allem, das Fell in die richtige Richtung streicheln, nicht gegen den Strich, damit alles wieder weich und schön ist" (2014, p. 43). Met andere woorden, muziek mag alleen nog maar mooi zijn en verliest daardoor zijn werkelijke inhoud. Harnoncourt beschouwt dit als een gevolg van de maatschappelijke veranderingen die met de Reformatie zijn ingezet. De mens heeft door de economische ontwikkelingen en de industriële revolutie zijn houding tegenover kunst radicaal veranderd (2014, p. 45).

Eén van de laatste pogingen om muziek een verheffende, zelfs verlossende functie te geven werd gedaan door Richard Wagner. Hij was ervan overtuigd dat muziek het enige middel was dat de mensheid nog kon redden, en bouwde daartoe zelfs zijn Festspielhaus in Bayreuth (Blanning, 2008, pp. 106-108). Wagner stelde daarbij dat muziek hiertoe beter in staat zou zijn dan een seniele religie die zijn grip op de mensen heeft verloren (Blanning, p. 117). Hij lijkt daarmee in de voetsporen van

Plato te treden: hij geeft aan muziek eenzelfde belang en kracht, iets wat voorheen aan religie was voorbehouden.

Hamel beschrijft in zijn uitleg over de overgang van representatie naar presentie cultuur: “Het klassieke concert onderscheidt zich sinds die hedendaagse presentiecultuur niet langer door betekenis en existentiële diepgang, maar door sensuele verfijning, gevoelseffecten en tijdelijke modulaties van het innerlijk van de luisteraar of de mogelijke gesteldheden van ditzelfde innerlijk.” (2016, p. 256). Dit wijst erop dat we ons nog steeds bevinden in het spanningsveld tussen opvoeden of verheffen enerzijds en het door Harnoncourt zo gehate ontspannen of ontsnappen anderzijds.

2.3.2 Ontstaan concertbeleving en de plaats van muziek

De maatschappelijke plaats van muziek maakt gedurende de afgelopen eeuwen een interessante reis van exclusiviteit naar gemeengoed. Volgens Ball neemt muziek een natuurlijke plek in het menselijk leven in: mensen zijn niet in staat om géén muziek te maken (2010, p. 5). Daarbij tekent hij aan dat – ook al zijn er maar een beperkt aantal uitvoerenden – muziek in principe een groepsactiviteit is die voor sociale cohesie zorgt (p. 25).

Ook Dewey geeft aan dat muziek thuishoort in rituelen en ceremonies (1934, p. 6). Hij merkt daarbij op dat als alles in woorden uitgedrukt zou kunnen worden, beeldende kunst en muziek niet zouden bestaan (p. 77).

Dirigent en Beethovenkenner Caeyers legt uit dat na de dood van Beethoven een einde kwam aan de hegemonie van componisten die hun eigen werk speelden. Bij het spelen van andermans werk werd de partituur een steeds dwingend keurslijf. Er kwam een functiescheiding binnen het vak van musicus: men was componist of uitvoerder (Wal, 2015). Dat betekent automatisch dat het ook logischer werd om muziek te spelen die geschreven is in een andere tijd dan degene waarin de uitvoerder leeft: de partituur is nog steeds beschikbaar. Daardoor verschoof de plaats van muziek van een actuele naar een (in ieder geval deels) historische: de automatische verbinding van muziek met tijd en plaats wordt losser. Dit verruimde weliswaar de mogelijkheden enorm maar schiep ook afstand tussen muziek en maatschappij. Na 1908, wanneer de atonaliteit zijn intrede doet, neemt deze afstand enorm toe. “Because of what happened in the beginning of the 20th century, we lost tonality, classical music basically lost connection with people” (R. Egarr, persoonlijke mededeling, 10 februari 2016). Blanning zegt droogjes dat sinds die tijd componisten vooral nog voor elkaar componeren (2008, p. 60).

Mozart schreef nog veel luchtige werken, zoals serenades en dansen, bedoeld om één of twee keer gespeeld te worden. Na zijn dood gingen componisten steeds langere, serieuzere en complexere werken schrijven, bedoeld om gespeeld maar zeker ook om bewaard te worden. Er is sinds die tijd een duidelijk teruggang te zien in het aantal composities dat ‘per persoon’ in een mensenleven geschreven wordt. Muziek wordt steeds bijzonderder en krijgt daardoor een exclusieve, serieuze ondertoon (Blanning, 2008, p. 111).

In de 18^e eeuw werd in de bladen steen en been geklaagd dat muziek vulgair aan het worden was en dat het publiek aan culturele achterlijkheid leed. Dit leidde tot een sacralisering van muziek, om te zorgen dat die uit de (vieze) handen bleef van de consument (Blanning, 2008, p. 103). In de 19^e eeuw werd deze trend voortgezet door concertzalen te bouwen (Blanning, p. 141). Voor het eerst werden er zalen speciaal ontworpen om naar muziek te luisteren.

In die nieuwe concertzalen zaten de toeschouwers op eenzelfde manier ‘gerangschikt’ als in een kerk, vond het musiceren plaats op een podium, een verheven plek, en een deel van dat podium werd ingeruimd voor een orgel. Alles wekt de indruk van een sacrale ruimte, waarbij het podium zich bevindt op de plaats van het altaar in de kerk (Blanning, 2008, p. 135). Nog steeds worden concertzalen op deze manier (bij voldoende middelen inclusief orgel) gebouwd.

Door de bouw van concertzalen werd het muzikleven meer en meer gestandaardiseerd, de nadruk kwam daarbij in toenemende mate te liggen op een verstandelijke verwerking van muziek. Dit weerspiegelt de hogere waarde die door zowel musici, publiek als muzikliefhebbers aan klassieke muziek werd toegekend (Smithuijsen, 2001, p. 98). In de concertzaal was het de bedoeling met eerbied naar muziek te luisteren (Blanning, 2008, p. 141). Dit is overigens terug te zien in de hiervoor besproken functie van muziek: wanneer die ter verheffing dient, vertegenwoordigt muziek automatisch een 'hogere' plaats, anders wordt verheffen een onmogelijke zaak.

Terwijl veel concertzalen nog in aanbouw zijn wordt een tegengestelde ontwikkeling in gang gezet: de Franse revolutie en de idealen die daaruit voortkwamen, hebben tot een democratiseringsproces geleid dat verstrekkende gevolgen heeft gehad (Harnoncourt, 1984, pp. 26-27). Muziek wordt versimpeld, het is de bedoeling dat de luisteraar, met of zonder scholing, de taal van muziek kan begrijpen. Iedereen diende meteen geraakt te worden door wat er op het podium klonk. Het was niet langer de bedoeling dat mensen die naar een concert gingen een muzikale opvoeding nodig hadden: de taal van de muziek moest begrijpelijk zijn (Harnoncourt, 2014, p. 179).

Blanning constateert dat dezelfde bouw van de speciaal voor het luisteren naar muziek ontworpen zalen een neveneffect heeft: die zalen werden steeds groter, dat betekende grotere orkesten, meer publiek en lagere prijzen (2008, p. 159). Daarmee werd een grotere toegankelijkheid voor klassieke muziek gecreëerd. Parallel hieraan staat de opkomst van de piano in het leven van de burger. Piano leren spelen wordt een standaardelement van de opvoeding. Mede hierdoor wordt muziek steeds meer gemeengoed (Blanning, p. 190). In het begin van de 20^e eeuw wordt dit proces enorm versneld door de uitvinding van de radio, en later de grammofoonplaat. Met de komst van de mogelijkheid geluidsopnames te maken, vindt een belangrijke ontwikkeling plaats: tot die tijd kon muziek alleen 'bewaard' of overgedragen worden door middel van ofwel notatie ofwel het geheugen (Blanning, p. 203). Een ander effect van de technologische ontwikkelingen is dat muziek steeds meer een deel van het dagelijks leven wordt (Blanning, p. 220): de beleving van muziek wordt losgekoppeld van de ervaring in de concertzaal.

Hamel merkt op dat ook kunstinstellingen zich tegenwoordig inspannen "om te laten zien hoe streetwise ze zijn, hoe laagdrempelig en ongedwongen er gewerkt wordt" (2016, p. 35). Muziek is (weer) gewoon geworden.

2.3.3 Ontstaan concertbeleving en de plaats van het publiek

Hier bespreek ik de weg die zowel de mensen op het podium als de mensen in de zaal hebben afgelegd en schets ik de achtergrond van de scheiding en de wederkerige relatie tussen publiek en musici.

De eerste muzikanten uit de Europese cultuur waren slaven. De filosoof Boethius (480-525) erkende als 'musicus' alleen degenen die er filosofisch over nadachten, niet degenen die het handwerk verrichtten (Blanning, 2008, p. 11). Vandaar is het een hele reis naar de 19^e eeuw, waar de musicus een soort *Übermensch* is geworden (Harnoncourt, 1984, p. 25). Gepaard hieraan gaat de eliminatie van amateur musici: Small laat zien dat het tot aan het begin van de 19^e eeuw nog heel gebruikelijk was dat musici - amateur en professional - samen op het podium zaten (1998, p. 30). Dat raakt in onbruik en kunnen we ons nu bijna niet meer voorstellen.

The takeover by professionals . . . appears not to have taken place until the first half of the 19th century. Until then members of the European aristocracy thought it a perfectly normal pursuit for a gentleman or a gentlewoman to engage in musical performance, and the task of professional musicians was to assist them in that pursuit. (Small, p. 71)

Een en ander heeft te maken met wat Smithuijsen omschrijft als de professionaliseringsspiraal (2001, p. 70). Na 1780 was het maken van muziek steeds meer op reproductie gericht. Het daarvoor zo gangbare improviseren werd steeds meer verdrongen. Natuurlijk hadden professionals meer

vaardigheid in het bekwaam uitvoeren van de noten-zoals- die-er-staan (Smithuijsen, 2001, p. 67). Small laat ditzelfde proces zien (1998, p. 73), en concludeert dat niet alleen de amateur speler van het podium verdrongen werd, maar ook de amateur componist (p. 115). Spelen en luisteren worden twee verschillende specialisaties (Smithuijsen, p. 65).

Met het complexer worden van de partituur en het op een voetstuk plaatsen van muziek stijgen musici, als zijnde priesters van de muze, in aanzien. Blanning vermeldt dat in de 19^e eeuw componisten, en later dirigenten, autobiografieën begonnen te schrijven (p. 112). Aan de 'kant' van de uitvoerende musici vindt ook een revolutie plaats, namelijk de uitvinding van het solorecital door Liszt en Paganini. Voor het eerst stonden mensen een heel concert alleen op het podium: het muzikale genie was geboren (Blanning, pp. 180-181; Small, p. 30). Nu kon het publiek ademloos toekijken (dat was dan ook de bedoeling) hoe deze genieën hun kunsten vertoonden (Blanning, pp. 47, 52). En een belangrijk gevolg hiervan was de voltrekking van de reis van de muzikant: van slaaf tot meester.

En daarmee lijkt de plaats van het publiek, de afgescheiden positie zoals die in paragraaf 2.2 al naar voren kwam, bezegeld: Small merkt scherp op dat "any performance, in fact, that the hearer has no choice but to hear affirms a relationship of unequal power that leaves the hearer diminished as a human being" (1998, p. 213). De op het podium van de 'nieuwe' concertzalen verheven musicus heeft een ongelijke relatie met het publiek. Voor het eerst kregen publiek en musicus elk een eigen ingang, bovendien werd een directe verbinding tussen podium en zaal ongebruikelijk (Smithuijsen, 2001, p. 96).

Small geeft aan dat er tot in de 18^e eeuw niet of nauwelijks fulltime professionele orkesten waren: alleen de allerrijksten konden zich zoiets veroorloven (1998, p. 40). Doorgaans was het spelen in een orkest een deeltijdbetrekking, de resterende tijd werden de musici ingezet voor andersoortig werk. De toeschouwers waren familie en hofhouding, met ander woorden de gemeenschap die bij de 'eigenaar' van het orkest hoorde (p. 40). Was men geen lid van deze gemeenschap dan was men ook niet bij concerten aanwezig. Bij kerkelijk 'gebruik' van muziek was dit niet anders: zowel de gemeente als de musici maakten deel uit van de mis of kerkdienst. Het was een gemeenschappelijk proces voor God. In de huidige tijd is dit overigens nog steeds zichtbaar door de gewoonte tijdens een kerkdienst niet te applaudisseren. De verkoop van toegangskaarten werd pas in brede zin gebruikelijk in de 19^e eeuw (Small, p. 40). Small merkt daarbij op dat het feit dat iedereen een kaartje mag kopen, van het publiek een anonieme, onsamenhangende groep mensen maakt (p. 17).

Door de radio en later met name door de mogelijkheid opnamen van muziek te beluisteren, kan de luisteraar zelf kiezen wat hij beluistert en wanneer (en hoe vaak). Om een bepaald muziekstuk te horen ben je niet meer afhankelijk van de concertzaal en de programmering van de artistiek directeur. Dat betekent bovendien dat niet alleen de muzikale informatie maar ook informatie over de uitvoering opgeslagen en overgedragen kon worden. Perfectie wordt de norm en muziekstudenten leren tegenwoordig al op het conservatorium hoe zij zich moeten wapenen tegen de risico's die het spelen voor publiek met zich meebrengt (Smithuijsen, p. 109). De rol van het publiek verschuift van participant naar beoordelaar, met als gevolg een nog grotere afstand en hierdoor ook een nog meer gefixeerde, op perfectie uitvoering gerichte rol van de musici (Smithuijsen, pp. 127-128). De wederkerigheid van de relatie publiek-musici wordt nog eens duidelijk.

2.3.4 Ontstaan concertbeleving en publieksactiviteit

Veel van de tot nu toe besproken ontwikkelingen hebben invloed op de activiteiten die door het publiek ontplooid kunnen worden. Hier bespreek ik de lijn die daarin zichtbaar wordt.

Directe respons op muziek is heel lang gebruikelijk geweest. Een beroemd voorbeeld is de ontvangst van de première van de *Sacre du Printemps* van Igor Stravinsky in 1913. Vlak na het begin werd het

publiek onrustig, wat uitmondde in een enorm tumult: mensen reageerden woedend op zowel de dans als de muziek (Scheijen, 2009, pp. 244-246). Een beetje terug in de tijd: Mozart speelt in 1778 in Mannheim en beklagt zich in brieven aan zijn vader over de herrie die het publiek maakte tijdens zijn optreden, waardoor er niets van te horen was (Bunge, 2006, p. 87). Enkele jaren later in Wenen daarentegen, moest hij onderdelen van zijn concert nogmaals spelen omdat mensen niet ophielden met klappen (Bunge, p. 222). Met andere woorden, het gedrag van concertbezoekers was nog niet uniform maar verschilde van plaats tot plaats. Smithuijsen concludeert dat men vrij was en zich vrij voelde om direct en fysiek te reageren op wat er in de muziek gebeurde (2001, p. 89). Dus niet alleen een applaus aan het einde.

Dirigent Jan Willem de Vriend legt uit hoe muzikale details in een compositie waren opgenomen om mensen stil te krijgen, bijvoorbeeld een harde klap aan het begin van een stuk. Dit laat zien dat mensen niet 'vanzelf' stil waren bij het luisteren naar muziek. Ook meldt hij dat - net zoals Mozart dat ervoer - er tijdens muziek uitingen van waardering werden geroepen door het publiek. Een markant voorbeeld is veel en luid gejuich tijdens een uitvoering van Haydn's *Schöpfung*. Componist Haydn was boos, niet omdat hij vond dat er teveel doorheen werd geroepen, maar omdat hij vond dat de eer naar God moest en niet naar de mensen (persoonlijke mededeling, 20 januari 2016).

Onderstaande afbeelding is een schilderij van Michel-Barthélémy Olivier dat in het Musée National du Château in Versailles hangt. Daarop is de jonge Mozart te zien (het schilderij dateert uit 1766) die optreedt in Parijs. Het geeft een indruk van de concert-setting uit die tijd. Mozart zit met enkele andere musici in de linkerhoek, de luisteraars zijn behalve op de muziek, ook op elkaar gericht.



Figuur 2: Afbeelding overgenomen van https://en.wikipedia.org/wiki/Mozart_family_grand_tour

Mozart schreef veel van zijn pianowerken voor amateurs. Zoals Small opmerkt: de rol van de ontvanger van de muziekstukken was het spelen van die stukken. Muziek was om gespeeld te worden, niet zozeer om naar te luisteren (1998, p. 71-72). Dat verklaart wellicht deels waarom er (nog) geen uniform luistergedrag was tijdens concerten.

Richard Egarr, dirigent en pianist gespecialiseerd in oude muziek, vertelt dat de concertgewoonten (stilte in de zaal, musici komen apart op, buigen en beginnen dan met spelen) niet altijd zo gefixeerd waren als nu gebruikelijk is. Er werd bovendien door musici veel geïmproviseerd. Zoals in paragraaf 2.2.2 en 2.3.2 besproken is, werd pas in de tijd na Beethoven langzaam de partituur steeds meer de basis voor de uitvoering. Een en ander geeft een veel spontaner beeld van een concert. Bovendien ziet Egarr graag dat het publiek reageert op wat er op het podium gebeurt: “it changes the whole feel of the concert”. Hij wil het publiek uitdrukkelijk uitnodigen om een uitwisseling aan te gaan met de musici (10 februari 2016, persoonlijke mededeling).

De opkomst van bioscoop, radio en platenindustrie verandert volgens Blanning het publiek definitief van een muziek-spielend in een muziek-consumerend, passief luisterend publiek (2008, pp. 202, 224). Hoe verhoudt zich dat met het in subparagraaf 2.2.4 gevonden gegeven dat muziek beluisteren *altijd* actief is? Er wordt weliswaar niet meer meegespeeld, zelfs geen ‘bravo’ meer tussendoor geroepen, maar wel geluisterd. De concertzaal is zo ingericht dat fysiek handelen sterk ontmoedigd wordt. Tafels en stoelen, tot dan toe nog hier en daar gebruikelijk, verdwijnen uit de concertzaal, eten en drinken dient plaats te vinden in de foyers, stoelen staan in rijen en door het dempen van het zaallicht wordt concertbezoek een individuele ervaring (Smithuijsen, 2001, p. 96). Het handelen is dan misschien uit den boze, mentale en emotionele verwerking daarentegen zijn nog steeds heel goed mogelijk.

In de 18^e eeuw was het uitgangspunt voor componisten nog om aan te sluiten bij het gevoelsleven van het publiek. Getuige daarvan is bijvoorbeeld de in subparagraaf 2.3.1 vermelde nadruk op ‘Emfindsamkeit’ die C.P.E. Bach in zijn klaviermethode benadrukt. Vanaf met name de romantiek gaat het dan vooral om geïndividualiseerde, persoonlijk emoties (Smithuijsen, 2001, pp. 43-44). Echter, door publieksgedrag dat steeds gelijkmatiger en uniformer wordt, neemt in de tweede helft van de 19^e eeuw ook de emotionele afstand toe: het is niet meer gebruikelijk om de door de muziek opgeroepen gevoelens actief te uiten (pp. 93, 97). De hogere waarde, de verheffende functie van muziek heeft uiteindelijk tot een voornamelijk verstandelijke luisterhouding geleid. In de gewijde sfeer van de concertzaal wordt op deze manier afstand genomen van andere vormen van muziekaanbod. “Dat betrof dan vooral aanbod dat appeleerde aan ‘lagere’ waarden als zinnelijk genot en emotionele vervoering” (p. 98). Nadat de mogelijkheid tot impulsief handelen aan banden was gelegd, is ook emotionele afstand ontstaan en uiteindelijk alleen een verstandelijke luisterhouding overgebleven. Frappant is dat waar eerst het publiek is opgelegd stil te zijn, de behoefte aan stilte bij concertbezoek inmiddels juist ook van het publiek komt, ze willen niet anders meer (p. 119).

2.3.5 Samenvatting

Muziek, musici en publiek hebben een hele reis achter de rug. Het samenspel tussen musici en publiek is aan verandering onderhevig: waar de musicus zich heeft opgewerkt van slaaf tot genie, is het publiek van mede-podiumbewoner tot afstandelijke ontvanger geworden. Muziek zelf is ook diverse malen van plaats veranderd: van puur functioneel tot een bijna sacraal, en later weer wat meer 'gewoon'. Dit had een wisselwerking met, en een effect op de plaats en rol van zowel publiek als musici. Van de drie mogelijkheden tot verwerking van muziek is mede daardoor voornamelijk de mentale, verstandelijke luisterhouding boven komen drijven.

	Functie muziek	Plaats muziek	Plaats publiek/musici	Publieksactiviteit
Ontstaan concertbeleving	• In dienst van • Verheffing • Ontspanning	• Op een voetstuk ... • ... En er weer af	• Musicus: van slaaf tot genie • Publiek: van participant tot beoordelaar-op-afstand	• Van direct reageren • Naar verstandelijke luisterhouding

2.4 Welke kenmerken kan een actieve houding van het publiek hebben?

2.4.1 Actieve houding en de functie van muziek

In de laatste paragraaf van het literatuuronderzoek staan de kenmerken van een actieve houding van het publiek, de concertbezoeker, centraal. Allereerst gezien in het licht van de functie die muziek kan hebben.

De Amerikaan Booth, acteur, kunsteducator, docent en schrijver, legt een relatie tussen het beleven van kunst en leren: het gaat in beide gevallen om het maken van (nieuwe) persoonlijke verbindingen. Het maken van verbindingen is als belangrijke functie van muziek aan de orde gekomen in subparagraaf 2.2.1. Booth noemt dit proces: “waking up to see beauty, meaning, humanity”. Het levert bovendien creatieve voldoening op en het gevoel levend te zijn (2009, pp. 19-22). Psychiater en onderzoeker Doidge stelt dat iets nieuws, iets onbekends, een krachtige impuls naar de plasticiteit van het brein geeft, de eigenschap die onze hersenen in staat stelt de eigen structuur aan te passen aan nieuwe situaties (2015, p. 298). De inzichten van professor in de psychologie Gardner, sluiten hier op aan: “The brain learns best and retains most when the organism is actively involved in exploring physical sites and materials and asking questions to which it actually craves answers. Merely passive experiences tend to attenuate and have little lasting impact” (2000, p. 82). Het gaat dus niet alleen over het maken van verbindingen maar ook over de manier waarop deze gemaakt worden. Leren, het maken van verbindingen, is gerelateerd aan een proces van actieve ontmoeting en ontdekking van het onbekende.

Dobson komt in haar proefschrift tot de conclusie dat een belangrijke reden voor concertbezoek inderdaad die van ontdekking is. Mensen gaan naar een concert om iets nieuws mee te maken. Soms wordt daarbij een heel nieuwe ervaring gezocht, soms juist iets onbekends in het licht van eerdere ervaringen, bijvoorbeeld een bekend stuk dat iemand nog niet eerder ‘live’ heeft gehoord. De mate waarin mensen iets nieuws zoeken, zich willen laten verrassen, verschilt van persoon tot persoon (2010, pp. 136-142). Dat laatste is gezien de titel van dit onderzoek (‘differentiatie’) een interessant gegeven, het komt dan ook terug in het empirisch deel.

Booth geeft aan wat iemand daarvoor nodig heeft, namelijk ‘audience skills’. En die komen niet vanzelf. Om een concert echt binnen te laten komen is bijvoorbeeld het vermogen om vooroordelen en vooropgezette meningen opzij te zetten nodig (p. 56). Deze audience skills zijn een tijdlang in de geschiedenis vanzelfsprekend aanwezig geweest. Dat kwam ook omdat zoals in subparagraaf 2.3.2 besproken is, er voornamelijk eigentijdse muziek gespeeld werd. Dat is niet te vergelijken met de situatie waar we ons nu in bevinden, waar tijdens een willekeurig klassiek concert muziek van rond 1700 maar ook van 2016 kan klinken. Je moet dus wel van alle markten thuis zijn.

Tot slot een belangrijke opmerking van Booth: hij geeft op diverse plaatsen in zijn boek aan dat de functie van muziek het maken van “*personally relevant connections inside the music*” (2009, pp. 7, 27, 192). Het beleven van een concert gebeurt weliswaar in een collectieve omgeving, maar de eigenlijke verbindingen, leermomenten, vinden plaats in het individu. Dobson doet dezelfde constatering. Zij voegt hieraan toe dat elk concert op zichzelf ook een unieke, levende, op zichzelf staande gebeurtenis is, die deze persoonlijke ervaring mogelijk maakt (2010, p. 229).

2.4.2 Actieve houding en de plaats van muziek

In deze subparagraaf onderzoek ik de mogelijke kenmerken van een actieve houding in relatie tot de plaats die muziek inneemt. Dit doe ik zowel aan de hand van wetenschappelijk onderzoek als door het vergelijken van enkele ongewone klassieke concerten.

Ondanks de onophoudelijk stroom aanwijzingen in dit literatuuronderzoek dat muziek luisteren een activiteit is, dat ‘luisteren’ niet betekent dat iemand ‘niets’ aan het doen is, denken de luisteraars

daar zelf anders over. In het onderzoek van Bisschop Boele zijn de meeste door hem geïnterviewde mensen het erover eens dat er een hiërarchisch verschil bestaat tussen de verschillende manieren om met muziek bezig te zijn: het maken van muziek, met name het bespelen van een instrument, wordt hoger ingeschaald dan het luisteren naar muziek. Het gaat zelfs zo ver dat iemand zijn/haar moeder, die zeer veel naar muziek luistert, typeert als iemand die nooit echt met muziek bezig is geweest. Binnen het maken van muziek wordt ook nog onderscheid gemaakt tussen het bespelen van een instrument en zingen, waarbij zingen wat lager 'in rang' is. Interessant daarbij is dat het (goed) bespelen van een instrument als een specialisme wordt gezien, iets waarvoor je talent moet hebben. Dit verwijst nog steeds naar een gewijde, hogere plaats van muziek: je moet iets bijzonders hebben om daar actief deel van uit te maken. Muziek staat blijkbaar toch nog op een voetstuk, is niet zomaar benaderbaar (Bisschop Boele, 2013, pp. 193-204).

In juli en september 2016 vinden twee evenementen plaats die beiden de nadruk leggen op de beleving voor de bezoeker. Dit laat goed zien wat er in onze huidige maatschappij onder een 'beleving' wordt verstaan en wat de plaats van muziek daarin is. Ik vergelijk ze hier kort met elkaar: Empeiria en Wonderfeel. Kenmerkend voor beide evenementen is met name de omgeving waarin het concert plaatsvindt: buiten, in hopelijk mooi weer. Empeiria (betekenis: ervaring) speelt zich af in de tuin van Paleis Soestdijk, Wonderfeel op landgoed Schaep en Burgh in 's-Graveland. Empeiria is een groots opgezet concert met bekende muziek, een hotelovernachting is bij te boeken. Wonderfeel is een driedaags festival met behalve muziek ook lezingen en kinderactiviteiten. Daarbij is het mogelijk om op een camping te overnachten. Waar Empeiria samenwerkt met de commerciële zender Classic FM, doet Wonderfeel dat met Natuurmonumenten. Er zijn dus duidelijk verschillen tussen de doelgroepen. De overeenkomst tussen beide evenementen is dat het publiek komt als toehoorder, ook de 'extra' activiteiten bij Wonderfeel zijn om naar te luisteren. Wat anders is dan bij een gewoon concert is de entourage, de omgeving en de sfeer die dat oproept. De mogelijkheden en beperkingen van de concertzaal zijn dus even weg, hoewel het opvallend is dat ook bij deze openluchtconcerten een podium gebouwd wordt, er stoelen staan opgesteld om op te zitten en er 'backstage' een aparte artiesteningang is. Wat betreft een actieve houding vraagt (en biedt) Empeiria niets wat niet ook al in 'gewone' concerten mogelijk is, Wonderfeel kent - omdat het een festival is - de uitgebreide keuzemogelijkheden tussen de diverse concerten, en de wandelingen daarnaartoe. Wat beide evenementen hebben gehandhaafd ten opzichte van het traditionele concert is de plaats die de partituur, het muziekstuk heeft: deze staat centraal.

Hamel beschrijft een andere mogelijkheid hierin bij zijn bespreking van de overgang van een representatie- naar een presentiecultuur, namelijk een verplaatsing van de artistieke inhoud "van het 'werk' naar (de connecties met) het 'gebeuren'". De waarde van het concert ligt dan niet zozeer in de partituur, in het stuk of het programma dat wordt uitgevoerd, maar in de "voelbare en beleefbare uniciteit van het concert, dat zijn waarde vindt in speelsheid en transparantie en waar de muziek meer hangt op de uitvoerder dan op de (voorvorm van de) partituur" (2016, p. 301). De plaats van muziek wordt dan steeds meer gerelateerd aan de beleving, de actie van het concert. Het muziekstuk staat minder centraal. Het concert is dan niet meer een presentatie van het eindproduct van repetities, maar wordt een gebeurtenis, een proces, waarbij het publiek "actief zoekend, lerend, discussiërend en evaluerend" is (p. 294).

2.4.3 Actieve houding en de plaats van publiek

In deze subparagraaf bespreek ik hoe op welke manieren het publiek zich bij een concert betrokken kan voelen.

Pitts en Burland gebruiken in hun onderzoek de term 'agency' om een mogelijke plaats en rol van concertpubliek te beschrijven. "Attendance at live performances offers audience members access to a potentially rich and fulfilling experience in which they have a sense of agency and can have an

impact on the experiences of the performers and other audience members” (2014, p. 177). De term ‘agency’ wordt helder uitgelegd in het boek van Doidge: hij beschrijft hoe een blinde man die zijn zicht terugkrijgt een verhoogde ervaring van ‘agency’ heeft: “that I am able to manipulate the world in a more efficient way” (2015, p. 224). Agency zegt dus iets over het invloed hebben op iets, in de context van dit onderzoek is dat de invloed die het publiek heeft op de concertavond. Dat kan de inhoud, dus de muziek of de programmering zijn, maar ook bijvoorbeeld de sfeer.

Bovendien omvat agency de subjectieve ervaring van de mensen die in de zaal zitten: voelen zij zich onderdeel van de voorstelling, ervaren zij dat zij bijvoorbeeld door hun manier van luisteren, impact hebben op het concert? Volgens Dobson is die invloed er wel degelijk, en zijn concertbezoekers van elkaar afhankelijk bij het creëren van hun persoonlijke ervaring. Wat daarbij veel uitmaakt, is de mate waarin het publiek de musici op het podium waarneemt als mensen, die daarmee onvoorspelbaar zijn. Dit maakt een concert meteen uniek. Omgekeerd heeft de mate waarin musici gebruik maken van contactmogelijkheden met mensen in de zaal, invloed op de mate waarin een toehoorder ook een betrokken deelnemer kan zijn (2010, pp. 226, 229.). In het empirisch deel heb ik mijn respondenten bevraagd over hun beleving hierin.

Hamel beschrijft in dit kader een experiment met een concert, waar ik in subparagraaf 2.4.4 uitgebreider op in zal gaan. Het publiek kon tijdens dat concert kiezen welke delen van de avond zij wel of niet bezochten. Dat is vergelijkbaar met het in de vorige hiervoor beschreven proces bij Wonderfeel, met als verschil dat Wonderfeel een festival is waarbij dat veel meer voor de hand ligt. Er werd dus een festivalsfeer gecreëerd binnen een avondvullend concert. Hamel zegt hierover: “Het belangrijkste verschil . . . was dat de musici niet de enige personen waren die inhoud produceerden, maar dat zij onderdeel werden van een netwerk dat de muziek tot onderwerp had” (2016, p. 219).

Professor Pitts voerde samen met enkele anderen een onderzoek uit naar de verwachtingen van concertgangers bij het City of Birmingham Symphony Orchestra. Hieruit komt het belang van de (persoonlijke) relatie tussen publiek en musici naar voren:

Opportunities for interaction with players, or for knowledge and familiarity acquired through publicity and programme features, are valuable to all audience members, whether they acknowledge this or not, since they create an ethos of community which supports the listening experience throughout that continuum. (Pitts, Dobson, Gee, & Spencer, 2013, p.85)

Pitts geeft hiermee aan dat publiek, of zich dat nu wel of niet bewust is van de eigen invloed, de agency, een andere luisterervaring heeft als er een gevoel van persoonlijke verbinding en betrokkenheid met de mensen op het podium is. Dit gevoel van gemeenschap is tevens een van de belangrijke functies van muziek zoals ik die in subparagraaf 2.2.1 besproken heb. Een collega uit het orkest merkte onlangs op dat ook op het podium de ervaring anders is als je weet dat er bekenden in de zaal zitten: als de anonimiteit vermindert, verandert ook de ervaring voor de musici (J. Tieman, 20 mei 2016, persoonlijke mededeling).

Als de vaststaande partituur los(er) gelaten wordt, verandert de plaats van het publiek ook. Immers, als zelfs de musici nog niet precies weten wat er gaat klinken, verandert dit de relatie, er ontstaat een gezamenlijk avontuur. Egarr maakt hier veelvuldig gebruik van, bijvoorbeeld door delen van pianoconcerten aan elkaar te improviseren. Bij het tweede concert uit het empirisch deel van dit onderzoek - dat onder leiding van Egarr stond - gebeurde dit ook, veel respondenten gaven aan hier zeer geboeid door te zijn. Egarr zelf zegt hierover: “It changes the whole feel of the concert. I explain what is going to happen, but the thing is, we don’t know, I also don’t know! The experience starts then from a different place” (R. Egarr, 10 februari 2016, persoonlijke mededeling).

2.4.4 Actieve houding en publieksactiviteiten

In subparagrafen 2.2.4 en 2.3.4 besprak ik de verschillende manieren waarop muziek verwerkt kan worden, namelijk langs de weg van het handelen, het voelen en het denken. Wat dit betekent voor

de manier waarop concertbezoekers actief zijn, met name voor de ervaring van 'high'- en 'low arousal, onderzoek ik in deze subparagraaf.

Mozart schrijft in 1778 de Parijse symfonie² zo, dat hij het publiek fopt: in Parijs is het publiek gewend dat het laatste deel luid en triomfantelijk begint. Zij hebben dus bepaalde kennis, bepaalde ervaring en daaraan gekoppelde verwachtingen. Mozart begint het slotdeel daarom heel zacht en met weinig instrumenten, met op een onverwacht moment ineens een explosieve toename in volume. Hij fopt het publiek dus, en mensen zitten op het puntje van hun stoel (Bunge, 2006, p. 115). Dit voorbeeld maakt duidelijk dat na de cognitieve verwerking ook een fysieke handeling plaatsvond (een reactie, namelijk applaus) die naar alle waarschijnlijkheid veroorzaakt werd door een gevoel. Op deze manier staan denken, voelen en handelen dan ook niet onafhankelijk en los van elkaar, maar versterken en beïnvloeden zij elkaar.

In onze tijd is een extra activiteit rondom een concert in het algemeen een informatieve inleiding, waarbij voornamelijk of misschien zelfs alleen het denken wordt aangesproken. Ook de recente lancering van de 'Wolfgang app' is ontworpen om informatie te geven, maar dan real time, tijdens het concert (Westerlaken, 2015). Dit bevestigt de dominantie van de mentale weg waarlangs klassieke muziek verwerkt dient te worden.

Bij een staat van 'high arousal' hoort opwindning en opwekking, en dit past bij iets dat Harnoncourt beschrijft als sleutelement in de publieksbeleving door de geschiedenis heen, namelijk het spelen met verwachtingen, het verrassen van de toehoorders (1984, p. 30). Small legt dit op een mooie manier uit: de muziek suggereert, bijvoorbeeld door de opeenvolging van akkoorden, hoe het verder zal gaan. Als de componist dat niet invult, als hij onze verwachting niet of pas later waarmaakt, ontstaat lichte frustratie of een gevoel van onrust. Op deze manier speelt een componist met het opwekken van verwachtingen, plaagt hij als het ware de toehoorder, die hij daarmee geboeid houdt (1998, p. 123).

Het werk van de Amerikaanse psychiater Norman Doidge maakt duidelijk hoe 'low arousal' tot stand komt: wanneer mensen ontspannen, schakelt het lichaam over van het sympathische naar het parasympathische zenuwstelsel. Hierdoor gebeuren er twee dingen, de hersenen kunnen weer opladen en het parasympathische systeem zorgt ervoor dat er contact gezocht wordt met de medemens. Het 'social engagement system' slaat als het ware aan via de delen van de hersenen die we nodig hebben om te kunnen luisteren, praten en ons te verbinden met anderen (2015, pp. 112, 327). Op deze manier wordt begrijpelijk hoe de verbinding tussen mensen van het publiek onderling maar ook die tussen concertbezoekers en musici in verband staat met een staat van 'low arousal'.

In de Guildhall School of Music and Drama wordt al een paar jaar onderzoek gedaan naar de rol van publiek in het klassieke concertleven. Professor en muziekpsycholoog John Sloboda heeft het rapport 'Musicians and their live audiences: dilemmas and opportunities' gepubliceerd, als derde onderzoek in de serie 'Understanding Audiences'. Daarin concludeert hij "... make concerts more unpredictable and new, more personal, and more active. And that's what today's audiences want" (2013, p. 18). Dit rapport bespreekt hoe je de houding van het publiek positief zou kunnen beïnvloeden door de vaststaande, wat starre invulling van de concertavond losser te maken. Inclusie en participatie van het publiek ontstaan dan door het invoegen of vergroten van de onvoorspelbaarheid van de avond.

Hier wil ik twee experimenten met elkaar vergelijken die precies doen wat Sloboda voorstelt. Micha Hamel beschrijft in zijn boek een avond, opgezet door het lectoraat 'Present Practice, Praxis of Presence' van Codarts in Rotterdam, waarin zes liederen van de Franse componist Gabriel Fauré werden gezongen. Tussen de liederen door kon het aanwezige publiek deelnemen aan negen verschillende activiteiten, die elk steeds 10 minuten duurden. Het doel was om een "meerdimensionale kennisinterface" op te zetten, waarin de bezoekers "de kennisdiepte en de

² Symfonie nr. 31 in D, KV 297

belevingsintensiteit naar eigen inzicht konden bepalen en afstemmen op hun behoeftes en impulsen". Uit de (enthousiaste) reacties van de bezoekers valt op dat zij zich geactiveerd voelden, onder meer doordat de activiteiten erg kort waren, wat een onaf gevoel, zelfs honger naar meer, opleverde. Dit breng ik in verband met een staat van 'high arousal'. Ook spreken de bezoekers van onderlinge verbondenheid, er ontstaat een groepsgevoel. Dit is een kenmerk van een staat van 'low arousal': ontspanning en daardoor verbinding (Hamel, 2016, pp. 220-228). Beide ervaringen waren dus mogelijk en vonden dan ook plaats. Wat mij aan dit interessante experiment opvalt is dat de negen activiteiten in meerderheid de cognitie aanspreken, zij zijn gericht op het verkrijgen van informatie. Zou iedereen daardoor aan zijn of haar trekken zijn gekomen, of wordt door deze nadruk een bepaalde groep mensen aangesproken (en anderen niet)?

Booth stelde een programma samen rond een concert met Zuid-Amerikaanse muziek. Er waren zes activiteiten rondom de muziek en ertussendoor, meer dan de helft ervan met de mogelijkheid fysiek actief bezig te zijn. Het doel was "get them to feel it, learn a little of it, experiment with it, and play". Dat zijn alle drie de manieren van verwerken van muziek bij elkaar. Booth omschrijft dat de bezoekers meteen deelnemers werden, bovendien werd een persoonlijke band gecreëerd met een aantal spelers (enkele activiteiten werden door musici geleid). Ook tijdens het concert waren er momenten voor het publiek om mee te doen. De levendige atmosfeer die Booth beschrijft wijst op een staat van high arousal. Net als Hamel signaleert Booth een verbondenheid tussen het publiek, maar ook tussen publiek en musici: zowel 'high'- als 'low arousal' vinden plaats. Ook hier maak ik de kanttekening dat dit, nu door de overwegend fysieke benadering, sommige mensen meer aan zal spreken dan andere (2009, pp. 187-190).

Waar Hamel de nadruk heeft gelegd op een informatieve (meer mentale) benadering en Booth op een fysieke, is bij beide concerten te zien dat het publiek geactiveerd is, dat mensen nieuwe verbindingen maken met de muziek, met elkaar, en bij Booth ook met de musici. Er waren meer opties behalve in hun stoel zitten en luisteren naar wat iemand anders voor hen had samengesteld. Componist en professor Miles stelt dat als resultaat van deze actieve verbinding een nieuwe wederkerige relatie ontstaat tussen publiek en muziek, en tussen publiek en concert. "I argue that a reflexive approach to music and performance necessarily alters both: by rethinking composition and performance along communicative lines, the result is a fully intersubjective experience, one that encourages reflexive awareness of both music and the art of reception" (2010, p. 125). De concertbezoeker is zo een mede-kunstenaar geworden, die de 'art of reception' beoefent.

2.4.5 Samenvatting

Er zijn veel overeenkomsten tussen het beleven van muziek en leren. Beiden gaan over het leggen van verbanden en gaan gepaard met een proces van ontdekking. Dit proces is persoonlijk, ieder individu maakt zijn of haar eigen reis tijdens een concert. Er zijn nog steeds aanwijsbare restanten van het plaatsen van muziek op een voetstuk: musici zitten letterlijk verheven op een podium, en brengen als getalenteerde specialist iets wat voor anderen onbereikbaar is, vanuit een vaststaande partituur die elke noot bepaalt en een centrale plaats in concerten inneemt.

Het publiek heeft meer invloed op de beleving van een concert dan het zich soms bewust is. Een grotere betrokkenheid kan ontstaan door een verhoging van de 'agency', maar ook door een groter gevoel van gemeenschap. De staat van 'high'- en 'low arousal' kan langs verschillende wegen bereikt worden, langs de weg van denken, voelen en handelen, waarbij in het huidige concertleven de nadruk op de cognitieve weg ligt. Door verbreding van de mogelijke activiteiten van concertbezoekers kan een nieuwe, wederkerige relatie ontstaan tussen publiek, muziek en musici.

	Functie muziek	Plaats muziek	Plaats publiek/musici	Publieksactiviteit
Kenmerken actieve houding	• Leren en ontdekken • Individuele ervaring	• Restanten van het voetstuk • Muziekstuk als uitgangspunt ?	• Betrokkenheid door agency • Betrokkenheid door contact	• Wegen naar high- en low arousal • Nieuwe wederkerige relatie

2.5 Literatuuronderzoek: samenvatting en conclusie

Mensen beleven muziek door er een verbinding mee te maken. Dit kan op verschillende manieren en is een individueel proces. Het gevoel van gemeenschap dat ontstaat door gezamenlijke beleving is één van de belangrijke functies van muziek. De beleving van muziek is altijd actief, ook al is dat lang niet altijd zichtbaar. Dit proces, de verwerking van muziek, kan op drie basismanieren plaatsvinden: via denken, voelen en handelen en deze verwerking kan bij het beleven van een klassiek concert leiden tot een staat van 'high'- of 'low arousal'.

Het huidige concertleven heeft te maken met een erfenis uit het verleden, op drie manieren:

- klassieke muziek heeft nog steeds een enigszins gewijde plaats, wat onder meer terugkomt in de manier waarop concertzalen zijn ingericht en in de specialistische functie die musici hebben;
- de verstandelijke benadering van muziek, die zich onder andere kenmerkt door een beoordelende houding, heeft de overhand gekregen en is nog steeds dominant.
- publiek en musici zijn strikt gescheiden, hebben elk een eigen ingang in een speciaal voor muziek ontworpen gebouw.

Door de steeds meer vastgelegde partituur bestaat weliswaar de mogelijkheid prachtige gecomponeerde werken uit zowel het heden als het verleden te (blijven) spelen, maar worden zowel musici als publiek in een keurslijf gedwongen. Een concertformule meer gebaseerd op ontdekking en verrassing, plus de mogelijkheid een band op te bouwen met de musici, verhoogt de betrokkenheid van het publiek. Dit effect kan ook voor musici van belang zijn: er ontstaat een wederkerige relatie. De belangrijke functie van muziek om voor een gevoel van gemeenschap te zorgen kan dan geborgd worden.

	Functie muziek	Plaats muziek	Plaats publiek/musici	Publieksactiviteit
Wat is concertbeleving	• Verbinding • Vervoering	• Toegankelijke totaalervaring • Muziekstuk als uitgangspunt	• Scheiding • Wederkerige relatie	• Ontvangen • Denken-voelen-handelen • High/low arousal
Ontstaan concertbeleving	• In dienst van • Verheffing • Ontspanning	• Op een voetstuk ... • ... En er weer af	• Musicus: van slaaf tot genie • Publiek: van participant tot beoordelaar-op-afstand	• Van direct reageren • Naar verstandelijke luisterhouding
Kenmerken actieve houding	• Leren en ontdekken • Individuele ervaring	• Restanten van het voetstuk • Muziekstuk als uitgangspunt ?	• Betrokkenheid door agency • Betrokkenheid door contact	• Drie actieve wegen naar high- en low arousal • Nieuwe wederkerige relatie

3. Empirisch deel – ervaring en waardering publiek

3.1 Inleiding

Uit het literatuuronderzoek kwamen de volgende elementen naar boven, die ik via het empirisch deel van dit onderzoek wil onderzoeken:

Als een concert meer gebaseerd is op ontdekking en verrassing, en de mogelijkheid bestaat een band op te bouwen met de musici, leidt dit tot een grotere betrokkenheid: op welke manier gebeurt dit, is dit voor iedereen hetzelfde?

Als de verstandelijke benadering van muziek de overhand heeft gekregen, kan een actievere houding dan liggen in het verbreden van de benadering, dus om de emotionele en fysieke verwerking van muziek expliciet een plaats (terug) te geven? Wat gebeurt er dan in de concertbeleving? Is dat voor iedereen hetzelfde?

In het verlengde hiervan zijn de experimenten van Booth en Hamel zeer interessant en bieden zij de mogelijkheid om, erop voortbouwend, een stapje verder te kijken. Met name omdat Booth de muziek overwegend via het handelen benaderde en Hamel via het denken: wat gebeurt er als er bewust langs drie wegen een verwerking van muziek wordt aangeboden?

3.2 Methode

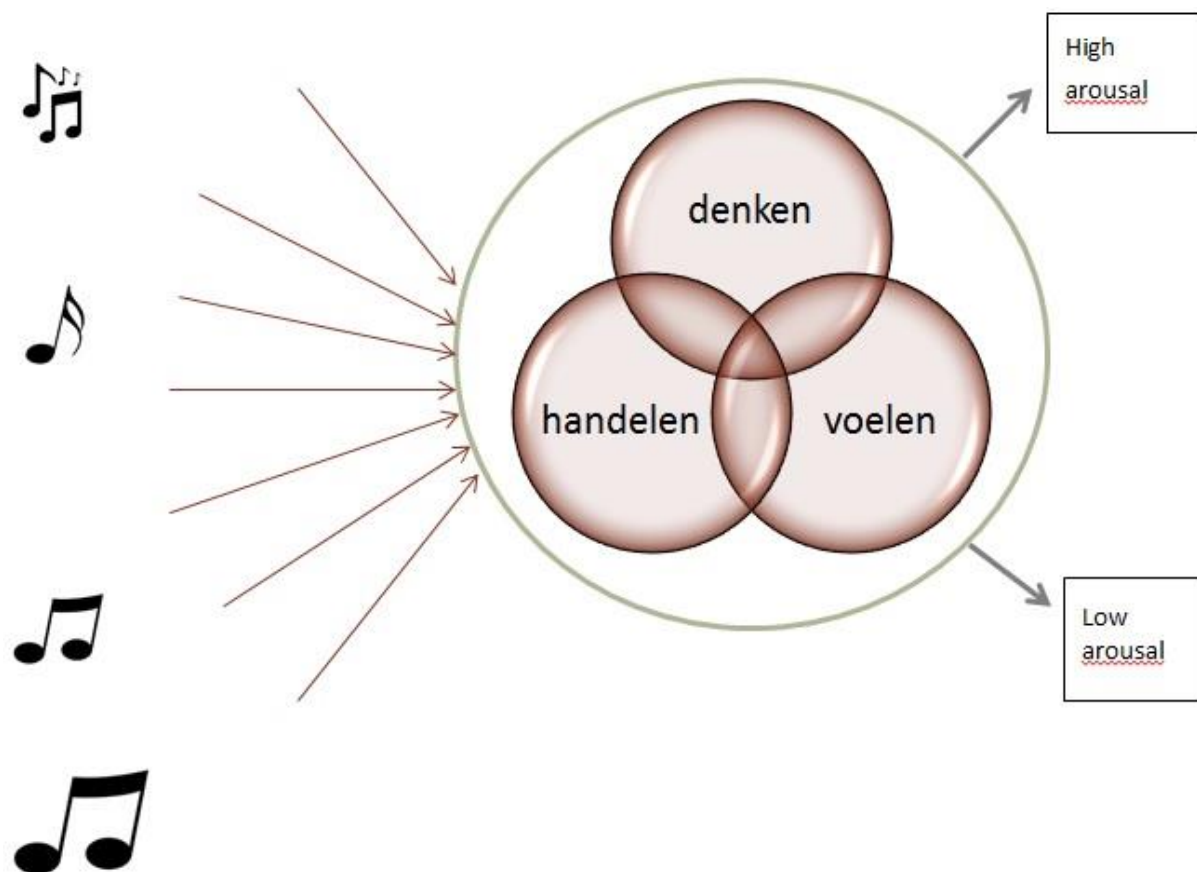
Bij drie concerten van het Residentie Orkest zijn drie zogenaamde 'Educatieve Starters' ontworpen, workshops voorafgaand aan het concert. Een groep respondenten nam hieraan deel en bezocht aansluitend het concert. Via vragenlijsten met open vragen kreeg ik inzicht in hun ervaring en waardering.

Om de in paragraaf 3.1 beschreven vragen te kunnen beantwoorden heb ik gebruik gemaakt van twee methodes. De methode die Booth heeft ontwikkeld is gericht op het betrekken van het publiek via muzikale activiteiten die aansluiten bij het concert. De kern van deze methode is "Use engagement before information" (Booth, 2009, p. 27). Hij gebruikt hierbij zogenaamde 'entry points', verbindingen vanuit de muziek naar de mensen toe. Voor Booth is daarbij cruciaal om een entry point te kiezen waar men als educator warm voor loopt (2009, p. 90). Ik heb zijn methode overgenomen met uitzondering van dat laatste detail en bij het ontwerpen van de activiteiten voornamelijk rekening gehouden met de mogelijkheid voor de respondenten om zowel via denken, voelen als handelen met de muziek bezig te zijn.

De entry points komen dus vanuit de muziek, de programmering van het concert. De activiteiten zijn gericht op denken, voelen en handelen. Wat ik nog miste was een manier om aan te sluiten bij voor mij onbekende mensen. Booth benoemt dit pedagogische belang van aansluiten bij de ontvanger wel, maar vermeldt in zijn boek als voorbeeld slechts de leeftijdsgroep (2009, p. 94). In traditioneel onderwijs, op leeftijdsgroepen ingericht, kom je daar een eind mee, maar concertpubliek kan bijna elke levensfase hebben, en alleen 'volwassenen' is nog ongedifferentieerd. Hier heb ik Gardner gebruikt, die zijn pedagogiek niet op leeftijd inricht, maar op intelligentievormen. Frappant is overigens dat ook Gardner hierbij de term 'entry point' gebruikt. Hij onderscheidt zeven verschillende (2000, pp. 189-198):

- verhalend;
- numeriek, getalsmatig;
- logisch denken;
- existentieel, fundamentele (levens)vragen;
- esthetisch, gevoel voor schoonheid en balans;
- praktijkgericht, via fysieke materialen;
- interpersoonlijk, samenwerken, discussiëren.

Bij het ontwerpen van de activiteiten heb ik steeds minimaal drie entry points gekozen vanuit de muziek die op die avond zou klinken. Ik noem ze vanaf hier 'aanknopingspunten'. Het proces verloopt dan volgens onderstaand model, waarbij de pijlen aan de linkerkant de aanknopingspunten voorstellen die vanuit de concerten ontworpen worden en rekening houden met de mogelijke intelligentievormen die bij mensen aanwezig zijn. Hierdoor wordt differentiatie geborgd.



Figuur 3: model Educatieve Starters via aanknopingspunten

Het proces was iteratief op de volgende manieren:

- Bij de drie Educatieve Starter was een toenemende mate van activering ingebouwd. Dit was vooraf ook het plan, bij de uitvoering van het plan heb ik via de vragenlijsten gekeken hoe 'ver' ik kon gaan. Dit betekende dat de respondenten de eerste keer alleen deelnamen aan de Educatieve Starter, de tweede keer een kleine huiswerkopdracht kregen en een vrijblijvende luisteropdracht voor tijdens het concert. De derde keer was er een uitgebreidere huiswerkopdracht en een meer ingewikkelde opdracht voor tijdens het concert.
- Er was een toenemende mate van verantwoordelijkheid (agency) ingebouwd: de eerste keer alleen komen en meedoen, de tweede keer was het proces deels afhankelijk van hun eigen inbreng, de derde keer was dit nog meer het geval.
- Na de eerste Starter bleek dat een aantal mensen wat meer uitleg over de muziek wilden (omdat ze dat gewend zijn?). Ik ben hier gedeeltelijk aan tegemoet gekomen maar steeds heel kort. Wat ik wilde onderzoeken was namelijk wat er gebeurt als er naast uitleg ook ruim de tijd is voor andere elementen (gebaseerd op voelen en handelen).

- Door de ingevulde vragenlijsten kreeg ik inzicht in de specifieke behoeftes tijdens het concert, met name gerelateerd aan contact met de musici. Hierop heb ik ingespeeld door bij de tweede en derde Educatieve Starter collega's mee te nemen.
- Omdat uit de vragenlijsten behoorlijke verschillen in interesse naar voren kwamen, heb ik in de derde Starter de respondenten binnen de Starter zelf nog keuzemogelijkheden gegeven. Extra differentiatie dus.

Voor de eerste Educatieve Starter hebben alle respondenten een nulmeting ingevuld. Daardoor kon ik profielen van de respondenten opstellen, waardoor ik bij de gevonden waardering onderscheid kon maken in de manier waarop de verschillende profielen reageerden op de Educatieve Starters en wat dit betekende voor hun beleving van het concert.

3.3 Samenstelling respondenten

De groep respondenten bestond uit zeventien mensen. Het Residentie Orkest heeft recent een nieuwe zaal in een ander stadsdeel betrokken, hierdoor is de publiekssamenstelling momenteel aan verandering onderhevig. Er waren geen gegevens over het publiek beschikbaar. Door de afwezigheid van een steekproefkader heb ik voor representatie van mogelijke publieksgroepen willen zorgen door een doelgerichte steekproef samen te stellen. Hierbij heb ik gekozen voor het betrekken van zoveel mogelijk typerende respondenten om zo breed mogelijk inzicht te krijgen in de ervaring en waardering van de Educatieve Starter:

- enkele leden van de Vereniging Vrienden van het Residentie Orkest, zij kennen het orkest zeer goed en zijn betrokken bij het Residentie Orkest, zij zijn ook abonneementhouder;
- enkele abonneementhouders, vaste regelmatige bezoekers die er niet voor kiezen Vriend te zijn en dus wat meer afstand tot het orkest hebben;
- enkele incidentele bezoekers, zij kennen het orkest zijdelings maar komen niet geregeld naar het orkest luisteren;
- enkele leden van amateurgezelschappen uit de stad Den Haag, zij houden van muziek maar komen niet of niet vaak zelf naar concerten toe.

De leeftijd van de respondenten varieerde van 35 tot 73 jaar, 8 mannen en 9 vrouwen. Onderweg zijn twee mensen door ziekte en andere (privé) omstandigheden afgevallen, waardoor ik gegevens heb kunnen verzamelen van vijftien mensen.

In de uitnodigingsbrief die de respondenten ontvingen stond wel dat ze mee gingen doen aan een onderzoek naar concertbeleving, maar er stond niets in over een actieve houding. Zij kenden het onderzoeksgebied, maar niet de onderzoeksvraag.

Verwachtingen vooraf: omdat ik natuurlijk niemand kon dwingen mee te doen, liep ik het risico dat de mensen die op dit onderzoek af zijn gekomen al geneigd zijn tot actie/innovatiebereidheid. Dit betekent dat ondanks mijn streven naar het samenstellen van een zo gevarieerd mogelijke groep, het risico bestond dat de mate van actie en innovatiebereidheid in de groep respondenten hoger was dan die van het gemiddelde concertpubliek. Om die reden heb ik ook iemand uitgenodigd van wie ik vermoedde dat hij niet zo positief op dit experiment zou reageren. Hij was zo sportief mee te willen doen aan het onderzoek, en de verwachting klopte inderdaad. Dit versterkt nogmaals de ondertitel bij het onderzoek: differentiatie in de concertzaal.

3.4 Inhoud en waardering Educatieve Starters

Deze workshops duurden 45 minuten en vonden plaats voorafgaand aan het concert. In tegenstelling tot wat gebruikelijk is kregen de mensen geen lezing maar werden ze 'aan het werk' gezet. Tussen de Starter en het concert zat 10 tot 15 minuten, de respondenten gingen dus vrijwel meteen na hun

workshop de concertzaal in. De ervaring van de Starter werd hierdoor direct meegenomen in de concertzaal.

De Educatieve Starter werd door mijzelf gegeven, waarbij ik tijdens zowel de tweede als de derde Starter een collega uit het orkest meenam, die een actieve rol had tijdens de hele workshop.

De programmering van de concerten was als volgt:

- 22 januari: Johannes Brahms – Requiem
- 14 februari: Johannes van Bree – Allegro voor vier strijkkwartetten
Joseph Haydn – Pianoconcert in D
Franz Schubert – Symfonie nr. 9 D 944
- 18 maart: Felix Mendelssohn – Symfonie nr. 1 op. 11
Robert Schumann – Celloconcert op. 129
Johannes Verhulst – Symfonie op. 46

3.4.1 Nulmeting

Voor de eerste Educatieve Starter hebben alle respondenten een nulmeting ingevuld. Via de nulmeting heb ik informatie gekregen over de motivatie voor concertbezoek, hun concertervaring, hun ideale concert, hun luisterhouding. Met de antwoorden van deze nulmeting heb ik van elke deelnemer een voorlopig profiel gemaakt. Dit profiel gaf aan of zij 'high arousal' of juist 'low arousal' in een concert zoeken, en langs welke weg (denken, voelen of handelen) zij vooral een concert beleven. Denken ze erover na, verzamelen ze van te voren informatie, analyseren ze, dan gaf ik hen een 'denken' profiel. Spreken ze over sfeer, gevoel of over 'jezelf verliezen' dan gaf ik hen een 'gevoel' profiel. En geven ze aan het liefst mee te willen doen, het liefste niet stil te zitten, dan kregen ze een 'handelen' profiel. Uiteraard was een hard onderscheid niet altijd duidelijk, in die gevallen heb ik de overheersende voorkeur gebruikt. Dit leverde de volgende gegevens op (de cijfers verwijzen naar aantallen respondenten):

	vooral denken	vooral gevoel	vooral handelen
low arousal	2	2	0
high arousal	3	5	3

Drie dingen vallen op:

- geen enkele respondent met een voorkeur voor 'low arousal' verwerkt muziek via het handelen. Dat ligt ook wel voor de hand: (fysiek) handelen, gaat meestal niet gepaard met een toename van kalmte en rust;
- de meerderheid van de respondenten heeft een voorkeur voor 'high arousal', dit zou kunnen wijzen op de manier waarop de groep is samengesteld: zoals in paragraaf 3.3 beschreven bestond de kans dat meer op actie gerichte mensen zich voor dit experiment zouden aanmelden. Het zou ook kunnen betekenen dat concertpubliek in het algemeen komt voor 'high arousal', hier zijn bij mijn weten geen cijfers over bekend;
- een kleine meerderheid van de mensen met een voorkeur voor 'high arousal' verwerkt muziek via gevoelens.

Gebruikte codering:

- low arousal: ontspannen, rust, lekkere stoel, genieten, over me heen laten komen, vrede, stilte, vergeten;

- high arousal: feestelijk, geweldig, enthousiast, intens, spannend, ontdekken, verrassen, nieuw, inspireren, leren;
- mentaal profiel: focus, interessant, nadenken, concentreren, informatie, gedachten, een boom opzetten, uitleg;
- emotioneel profiel: boeiend, uitstraling, betrokken, rilling, ontroerd, blijdschap, tranen, passie, geraakt worden, gevoel, sfeer, troost, hart en ziel;
- fysiek profiel: meelezen, meezingen, interactie, doen.

Per respondent aangegeven ziet dat er als volgt uit:

Naam	High arousal	Low arousal	Mentaal	Emotioneel	Fysiek
Respondent A		L	M		
Respondent B	H			E	
Respondent C	H				F
Respondent D		L		E	
Respondent E	H			E	
Respondent F	H		M		
Respondent G	H			E	
Respondent H	H			E	
Respondent I	H			E	
Respondent J		L		E	
Respondent K	H		M		
Respondent L	H		M		
Respondent M	H				F
Respondent N	H				F
Respondent O		L	M		

3.4.2 Educatieve Starter 1

Bij de eerste Starter heb ik gekozen voor de onderwerpen zang (op het programma stond een koorwerk, begeleid door het orkest), klankkleur en taal. De aanknopingspunten daarbij waren praktijkgericht, esthetisch, narratief en interpersoonlijk.

Dit is vertaald in de volgende werkvormen:

1. Een warming up doen (klapspelletje);
2. Collectief een stukje uit het Requiem zingen: fragment uit het 5^e deel
3. De groep opsplitsen in subgroepjes, elk groepje vertaalt het net gezongen fragment in een andere taal. In de groep bleken de volgende talen 'beschikbaar': Engels, Frans, Russisch en Nederlands³;
4. De gemaakte vertalingen elk op een apart vel van de flip-over laten schrijven;
5. Met elkaar het stukje zingen in de zojuist gemaakte vertalingen; er wordt een apart groepje gevormd dat niet meezingt maar een luisterpanel vormt, zij kiezen aan het eind de meest geslaagde vertaling en letten daarbij met name op klankkleur (esthetisch).

Hieronder een tabel met de ervaring en waardering, geordend volgens de profielen. De eigen woorden van de respondenten zijn gebruikt. De volgende elementen zijn gemarkeerd:

- in de laatste rij ('relatie tussen Starter en concert) is onderstreept waar profiel ervaring en - waardering juist versterkt werd.

- ervaringen die gezien het profiel onverwacht zijn (*cursief*); dit kan bijvoorbeeld betekenen dat iemand die het liefst handelt, nu gaat nadenken; dit kan ook betekenen dat iemand met een voorkeur voor 'high arousal' juist aangeeft aspecten van een meer 'low arousal' te waarderen.

	High arousal			Low arousal	
	Denken	Voelen	Handelen	Denken	Voelen
Ervaring Starter	- Verrassend, - leuk - boeiend	- Origineel, - verrassend, - <i>aangezet tot nadenken</i> , - uitdagend, - openbaring, - bijzonder, - aan het werk gezet, - verfrissend	- Verrassend, - actief bezig, - interessant, - leuk, - boeiend, - samen doen	- Nogal bijzonder, - verrassend leuk, - origineel, - <i>verbaasd</i>	- Verrassend, - <i>actieve betrokkenheid</i> , - <i>lekker bezig</i> , - leuk, <i>ontdekken</i>
Ervaring concert	- Aandachtig, - <i>aangenaam gevoel</i> , - spannend, - geïnspireerd - prachtig	- <i>Troost</i> , - genoten, - met andere oren geluisterd, - tranentrekkend - puntje van de stoel, - <i>nadenken over tekst</i>	- Boeiend, - <i>ge-concentreerd opgelet</i> , - fijn, - <i>nagedacht</i> , - neiging tot meezingen	- Mooi, - <i>intensief gekeken</i> , - laten meevoeren, - ondergedompeld	- Genoten, - concentreren, - blij, - doorgesproken met andere respondenten
Waardering Starter	- Leuk om te doen, - aansprekend - zelf doen - te weinig tijd	- samen zingen, - actief deelnemen, - leuk - te weinig tijd, - graag meer uitleg over muziek,	- <i>Meer bewust</i> , - plezierig - gebrek aan tijd	- inzet deelnemers, - veel plezier, sprak aan - twijfel over eigen inzet	- <i>prettig soort spanning</i> en concentratie - leerzaam - graag iets meer toelichting, - tijd te kort

³ Gebruikte tekst:

Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß,
und mein Leben ein Ziel hat,
und ich davon muß,
und ich davon muß.

	High arousal			Low arousal	
	Denken	Voelen	Handelen	Denken	Voelen
Waardering concert	- <i>Genot</i> , - plezier, - enthousiasme	- Fantastisch, - positief gevoel, - verrijkt, - enthousiast, - prachtig, - meegezogen, - <i>verstillend</i> , - balsem voor de ziel	- <i>Sfeer</i> , - spannend, - verrassend, - positief, - prachtig	- Mooi, - prachtig, - tevreden, - blij - massaal	- mooi, - kwaliteit, - prachtig - spijt dat ik zo weinig weet van klassieke muziek
Relatie Starter en concert	- Iets andere houding, - <i>geconcentreerder</i> , - <u>scherper opletten</u>	- <i>Iets meer gespitst, extra opletten</i> , - niet anders: zit altijd ontspannen te luisteren	- Relatie tekst en muziek - <i>aangezet tot nadenken</i>	- N.v.t. (geen vergelijking), - <u>meer ontspannen</u>	- <u>Opvallend goed kunnen concentreren</u> , - geen

Opvallend hierbij is dat er twee 'resultaten' van de Starter zijn: sommige mensen melden een hogere activering (meer alert, gespitst), andere juist een grotere ontspanning. Beiden komen verspreid voor bij mensen met een 'high arousal' profiel en die met een 'low arousal' profiel. In subparagraaf 3.4.5 analyseer ik deze gegevens.

3.4.3 Educatieve Starter 2

De gekozen aanknopingspunten kwamen uit twee onderwerpen:

- Omdat mijn hobo-collega en ik de hele week bezig waren geweest met het uitzoeken van rieten, het proberen van een nieuwe hobo, praten over projectie, klankkleur, mengen, boventonen, etc. besloot ik de respondenten hierin laten delen. Een authentiek kijkje in de keuken, dat verder ging dan de cognitie. De actieve houding werd gestimuleerd doordat ze niet een interview aanhoorden, maar zelf de interviewer waren. Aanknopingspunten: interpersoonlijk, esthetisch, narratief.
- Eén van de visitekaartjes van Schubert is dat hij hele lange melodieën maakt (in deze symfonie vaak door één of twee hobo's gespeeld) met daaronder een zich steeds herhalend ritme. Dit werd op twee manieren door de respondenten zelf gereproduceerd. Aanknopingspunten: praktijkgericht, esthetisch.

Werkvormen:

1. De respondenten waren per mail enkele dagen voor de Starter geïnformeerd over de aanwezigheid van een collega-hoboïst en al uitgenodigd om na te denken over wat zij van ons (werk) zouden willen weten;
2. Direct na binnenkomst vormden zij groepjes, per groepje werd de meest 'brandende' vraag geselecteerd en op de aanwezige flipover geschreven;
3. Mijn collega en ik werden door de mensen geïnterviewd, wij hebben geantwoord op hun vragen d.m.v. woorden en demonstratie;
4. Luisteren naar en reflecteren op verschillende manieren van het 'kleuren' met twee hobo's;
5. Zelf een ritme verzinnen onder een door ons gespeelde tweestemmige melodie (uit de symfonie die op het programma stond). Toen iedereen goed aan het klappen was zijn wij gestopt met spelen, zodat alleen het collectief bedachte ritme overbleef;
6. Aanleren van de door Schubert gecomponeerde, redelijk complexe ritmische onderlaag (de groep transformeerde dus in een ritmesectie), wij hebben daar vervolgens de melodie weer overheen gespeeld.

7. (Keuze) opdracht voor tijdens het concert: (her)ken je deze manier van componeren, met lange melodielijnen en een zich herhalende ritmische onderlaag van een andere componist?

	High arousal			Low arousal	
	Denken	Voelen	Handelen	Denken	Voelen
Ervaring Starter	- Verrassend, - onverwacht	Zeer positief, - inspirerend, - erg leuk	Leerzaam, - open antwoorden, - interessant	- Leuk, - interessant, - exclusief, - beviel meer, - ingaan op praktijk	- <i>Enthousiasmerend</i> , - plezierig, - openhartig, - leerzaam
Ervaring concert	- Verrassend, - aantrekkelijk, - bijzonder, - geconcentreerd, - mooi, - kennismaking - <i>wegdromen</i>	- Energie dirigent, - herkenning, - gelet op verschillen in ritmes, - gefocust, - verrassend, - herkenning, bewondering, - <i>bijna in slaap gevallen, weggedroomd</i>	- Afwisselend, - uitstraling dirigent/orkest, - bijzonder om mee te maken, - verrassend, - intensief betrokken, - intensiteit	- <i>Aangenaam verrast</i> , - musici op het puntje van hun stoel, - <i>extra aandacht</i> , - interessant	- Fijn concert, - mooie concentratie, - <i>heel enthousiasmerend</i> , - relaxed, - gezellig
Waardering Starter	- Ene onderdeel sprak meer aan dan andere, - leuk idee, - interessant	- interessant, - alle onderdelen leuk, - intrigerend - opdracht niet duidelijk genoeg	- Uitleg sprak aan, - leuk, - positief, - informatief, - werkte door in beleving	- nieuws- gierigheid bevredigd, - <i>nieuwe dingen leren</i> - inzoomen op de muziek, - 'ins & outs' binnen het orkest - onduidelijk	- spontaan, kennismaking, - <i>zelfvragen stellen</i> , - uitleg prettig
Waardering concert	- Mooi gespeeld, - werken wat saai, - goede chemie dirigent-orkest, - <i>raadselachtig ontspannend effect</i> , - tevreden	- Verrijkt, - orkest genoot zichtbaar, - positieve interactie met dirigent, - mooie belevens, - <i>ontspannen en geïnspireerd</i>	- Met volle teugen genoten, - ontdekt, - zeer aangenaam, - veel plezier	- Goede wisselwerking orkest-dirigent, - prettige ervaring, - mooi	- Plezierige middag, - veel plezier
Relatie Starter en concert	- Starter erg leuk maar geen extra beleving, - <u>meer aandacht</u> voor de dirigent, - musici leren kennen	- Meer betrokken door info en persoonlijk contact, - herkenning, verdieping, - <u>extra aandacht</u> , - opletten, - extra dimensie, - verhelderend	- Meer/extra opgelet, - herkenning, - <u>extra alert</u> , - <u>meer focus</u>	- <i>Extra gespitst</i> , - <u>extra aandachtig luisteren</u> , - gelet op interactie, - kennismaking	- Verplaatsen in musici, deze leren kennen, - <i>meer kennis</i>

Bij deze Starter valt op dat vrijwel alle profielen een verhoging van aandacht melden. Ook valt weer op dat verschillende mensen uit de 'high arousal' groep een grotere ontspanning hebben ervaren, terwijl sommige mensen uit de 'low arousal' groep juist meer activering hebben ervaren. Deze gegevens bespreek ik in subparagraaf 3.4.5.

3.4.4 Educatieve Starter 3

Aanknopingspunten:

- Het eerst onderwerp is het gebruik van vibrato⁴ bij strijkers: het RO werkte dit concert met een dirigent die hier specifieke ideeën over heeft⁵. Aanknopingspunten: esthetisch, praktijkgericht en interpersoonlijk.

- Het tweede onderwerp, gerelateerd aan het huiswerk, is het leggen van verbanden tussen muziek en beeldende kunst uit dezelfde tijd. Aanknopingspunten: logisch denken, esthetisch, verhalend. Huiswerkopdracht: een kunstwerk opzoeken uit de tijd van de werken die gespeeld worden, dit bestuderen en het een print ervan meenemen.

Werkvormen:

1. Alle meegebrachte afbeeldingen (huiswerk omschrijven) van kunstwerken uitstallen op twee tafels;
2. Enkele minuten inleiding plus demonstratie door collega op cello;
3. Interview van de groep met deze collega, waarbij de vragen zoveel mogelijk door demonstratie worden beantwoord;
4. Keuzemogelijkheid: gelegenheid tot het zelf uitproberen van enkele aanwezige violen en cello's of: de kunstwerken bestuderen, met elkaar vergelijken en een relatie met muziek uit dezelfde tijdsperiode proberen te leggen;
5. Afsluiten met een mini-optreden van enkele respondenten die losse snaren spelen, samen met mijn collega die daar iets overheen improviseert.
6. (Keuze) opdracht voor tijdens het concert: komt bij het luisteren één van de bestudeerde kunstwerken naar boven, doordat de muziek je eraan doet denken?

Ervaring en waardering respondenten:

	High arousal			Low arousal	
	Denken	Voelen	Handelen	Denken	Voelen
Ervaring Starter	- Interessant, - verrassend, - aardige mensen, - verfrissend, - verdiepend, - leuk, - enthousiasmerend	- Leuk, - <i>actief meedoen</i> , - betrokken worden, - <i>uitleg</i> , - veel plezier, - ervaring, - eye opener, - verfrissend, - rommelig	- Boeiend, - leerzaam, - extra stimulans	- Enorm leuke ervaring	- Leuk, - <i>leerzaam</i>

⁴ Vibrato is het met de linkerhand in trilling brengen van de snaren, waardoor een extra zangerig effect kan worden bereikt. Lange tijd was het gebruik van vibrato standaard op bijna elke noot, sinds een aantal jaren wordt het - zeker bij muziek van voor 1825 - steeds bewuster of zelfs helemaal niet gebruikt.

⁵ Jan Willem de Vriend

	High arousal			Low arousal	
	Denken	Voelen	Handelen	Denken	Voelen
Ervaring concert	- Pittig uitgevoerd, - minder of juist meer boeiend, - opvallend, - beelden, - <i>ontspannen</i>, - enthousiasme - verrassend	- Ontroerd, - verrast, - boeiend, - soms beetje saai, - genoten, - soms niet op puntje van de stoel, - bewondering, - luister met andere oren, - prachtig, - goed	- Boeiend, - wilde niet teveel nadenken, - verrassend, - aangenaam, - gezocht naar verschillen, - afwisselend	- Heerlijk, - alles laten gaan	- Fijn om naar te luisteren, - fijn concert
Waardering Starter	- Erg leuk, - met enthousiasme, - eigen creativiteit en inbreng, - zelf doen, - interactief, - <i>ontspannen</i>, - informatief, - contact andere concertbezoekers	- Meer kijk op mogelijkheden musici, - zelf muziek maken, - interessant, - gewaardeerd, - contact met andere bezoekers, - begrijpelijker, - toegankelijk, - <i>brengt je in rustige modus</i> - beetje chaotisch, - weinig tijd	- interessant, - verdieping, - boeiend, - <i>ontspannen sfeer</i>, - actief met elkaar bezig, - ontdekken - nogal vrijblijvend, - mag meer sturend, - weinig tijd	- uitleg, - <i>zelf spelen</i> - tijd te kort	- uitleg, - <i>interactief, zelf doen</i>, - mogelijkheid tot stellen van eigen vragen - afhaken als er dieper op muziek werd ingegaan
Waardering concert	- Vlot gespeeld, - prachtig, - curieus, - aangenaam, - erg mooi, - gloedvol uitgevoerd	- Zeer tevreden, - aardig concert, - goed gevoel, - smaakt naar meer	- Mooi concert, - niet alles raakt, - positief, - <i>heerlijk bijkomen</i>	- Veel energie, - smaakt naar meer, - iets bijzonders meemaken	- Mooie avond, - blij, - sprong er niet enorm uit
Relatie Starter en concert	- Opgelet, - orkest komt dichterbij, - extra dimensie, - <u>aandachtiger</u>	- Opgelet, - welke keuzes maken de musici, - meer betrokken, - medeverantwoordelijk, - <u>meer aandacht</u>, - andere toegang tot muziek, - focus, - door persoonlijk contact een verhoogde beleving	- Starter richtte de aandacht, - extra dimensie, - <i>meer aandacht</i>, - <u>nog oplettender</u>, - grotere betrokkenheid - andere manier luisteren, - bewondering voor musici	- Bestuderen, - <i>extra opletten</i>, - leerzaam, - kweekt 'supporters-gevoel' voor het orkest, - <i>actiever bezig</i>	- <i>Niet alleen luisteren maar ook proberen te ontdekken</i>, - <i>opgelet</i>, - concentratie, - bewondering voor toewijding musici

Ook bij deze Starter valt op dat bij een aantal respondenten met een 'high arousal' profiel ontspanning optreedt, en bij respondenten met een 'low arousal' profiel juist activering. Verder geven alle drie de 'high arousal' profielen aan dat ze met meer aandacht hebben geluisterd. Tenslotte valt na drie Starters op dat zich onder alle profielen mensen bevinden die aangeven dat ze een grotere betrokkenheid ervaren door het persoonlijke contact met musici.

3.4.5 Afsluitende vragenlijst en analyse gevonden gegevens

Twee weken na het laatst concert-plus-starter hebben de respondenten een afsluitende vragenlijst ingevuld. Deze was bedoeld om nogmaals het profiel te 'checken' en om per profiel de totale ervaring bij de Educatieve Starter en de concertbeleving te beschrijven.

	High arousal			Low arousal	
	Denken	Voelen	Handelen	Denken	Voelen
Beleving concert na Educatieve Starter	- Stimulans om meer uit de muziek te halen, - niet anders, opdrachten Starter werken door in concertbeleving, - meer aandacht, - meer alert, - grotere band met het concert (afstand overbrugd), - <i>meer ontspannen</i>	- Meer alert, actief, - intenser luisteren, - anders kijken en luisteren, - dichterbij de muziek, - aandachtiger luisteren	- Direct en persoonlijk, - nog meer aandacht, - bewust, analyserend, - beschouwen, - intenser, - alerter, - extra focus, - actiever, - genieten kreeg extra dimensie	- Niet anders, gericht luisteren, - meer focus en concentratie	- <i>Meer bewust, opletten,</i> - meer onderdeel van de uitvoering, - authentieke ervaring
Relatie met orkest	- Meer verbonden door contact met RO leden	- Meer verbonden door musici te leren kennen, - muziek gaat dan ook meer spreken, - meer betrokken	- Kennismaking met musici, - meer bewondering, - orkest gaat meer voor je leven, - meer betrokken	- Niet extra want voelde al verbondenheid, - inside-weetjes zorgen voor binding met orkest	- Deze starter voelt als iets van 'mijn orkest', - betrokken, - supporter in de letterlijk betekenis 'ondersteuner'
Rol in publiek	- Band met overige deelnemers Starter door gedeelde ervaring	- Voelt meer gewaardeerd als luisteraar en bezoeker	- Actieve beleving concert, - voelt geen extra waardering als toehoorder	- Passieve toehoorder, - voelt in het algemeen gewaardeerd als toehoorder, - Starter creëert supporter-gevoel, - deelname aan ES schept een band	- Passieve ontvanger, - niet (extra) verbonden met publiek, wel verbonden met andere deelnemers aan de Starter

Opvallend is dat de mensen die een profiel deelden steeds vrijwel dezelfde antwoorden gaven. In deze laatste vragenlijst waren bovendien vragen opgenomen die nogmaals informatie gaven over de profilering van de respondenten. Ook de antwoorden op deze vragen gaven geen aanleiding de profielen te herzien. Dit gaf voor mij aan dat de profielen via de nulmeting correct waren opgesteld.

De in de tabellen vermelde antwoorden zijn niet kwantitatief, wanneer een antwoord veel leek op wat al in de tabel stond, heb ik het er niet nog eens in gezet. Het gaat per profiel steeds om enkele mensen. De tabellen geven dus wel een compleet overzicht van de gegeven antwoorden. Uit de ingevulde vragenlijsten komen de volgende elementen naar boven:

- Veel van de antwoorden zoals in de tabellen vermeld bevestigen de profilering, respondenten melden een versterking van het effect dat zij zoeken in een concert. ‘High arousal’ profielen melden extra alertheid, extra aandacht of een intensere ervaring. ‘Low arousal’ profielen geven aan relaxed te zijn of een fijn concert te hebben gehad. Eén ‘high arousal’ respondent verzuchtte nu nog meer bewust te analyseren: “soms zou ik willen niet te beschouwen, maar te genieten....”
- Enkele respondenten melden geen effect te ondervinden van de Educatieve Starter maar er wel van genoten te hebben.
- Bij een deel van de respondenten met een ‘high arousal’ profiel treedt ontspanning op, en bij een deel van de respondenten met een ‘low arousal’ profiel juist activering. Dit interpreteer ik als volgt: ‘high’- en ‘low arousal’ gaat over de wens, de behoeften tijdens een concert, zoals in de nulmeting en nog eens in de afsluitende vragenlijst door de respondenten zelf aangegeven. Interessant is dat door de aangeboden Starters, mensen ook open gaan staan voor een andere manier om het concert te beleven, anders dan ze van zichzelf gewend zijn. Dit geldt in mindere mate ook voor de manier waarop muziek verwerkt wordt: hier en daar melden respondenten met profiel ‘voelen’ tot nadenken te zijn aangezet. Er worden dus twee effecten zichtbaar: intensivering van de gewenste beleving en openheid voor een ander soort beleving.
- Vrijwel iedereen gaf een grotere verbinding met het orkest aan. Dit werd met name veroorzaakt door het contact met de musici, door hen persoonlijk te leren kennen. Voor een enkeling geldt dat de muziek dan ook meer gaat leven.
- Met name de ‘high arousal’ profielen melden een verhoging van aandacht. Ik vertaal dit als een iets hogere betrokkenheid bij het concert, omdat zij het met meer aandacht beleefd hebben.
- Door de gezamenlijke ervaring van de Educatieve Starter, ontstaat een band met andere deelnemers. Deze wordt als positief ervaren. Er ontstaat geen band met het overige publiek.
- Een enkeling voelt zich door deze Starters meer gewaardeerd als publiek, voor de meesten heeft de Starter hierop geen invloed.

N.B. alle ingevulde vragenlijsten zijn bij mij opvraagbaar.

4. Conclusie en discussie

4.1 Conclusie

Een 'actievere houding' betekent in de context van het klassieke concert de mogelijkheid tot verbreding, van een overwegend verstandelijke benadering van muziek naar het (ook) betrekken van het gevoel en het handelen. Op deze manier worden meerdere aspecten van het beleven expliciet mogelijk.

Bij het toepassen van deze verbreding in de voorbereiding van het concert ontstaat een versterking van het door de concertbezoeker gewenste effect. Tevens kan een verbreding van de gewenste 'uitkomst' van het concert ontstaan: mensen met een voorkeur voor 'high arousal' ervaren ontspanning, mensen met een voorkeur voor 'low arousal' waarderen een meer intense beleving, dat eigenlijk bij het andere profiel hoort. Dit geldt in mindere mate ook voor de manier waarop muziek verwerkt wordt, af en toe geven bijvoorbeeld respondenten met profiel 'voelen' aan tot nadenken te zijn aangezet. Vooral mensen met een voorkeur voor 'high arousal' worden extra aandachtig tijdens het concert door het meemaken van een Educatieve Starter.

Door het werken met musici, met name in hun rol als musicus (i.t.t. bijvoorbeeld een 'meet and greet'), wordt de band met het orkest op het podium versterkt. Concertbezoekers voelen zich meer betrokken bij het orkest, ervaren het als 'hun' orkest.

Het is goed mogelijk binnen de context van een klassiek concert van het Residentie Orkest meer differentiatie aan te bieden. Differentiatie betekent dan drie dingen:

1. Meer aanbieden dan alleen stil zitten en luisteren, voor diegenen die dat willen.
2. Meerdere manieren van het verwerken van muziek aanbieden, namelijk denken, voelen en handelen.
3. Een deel van de mensen is in staat en bereid een (deels) andere concertbeleving aan te gaan als zij daartoe gestimuleerd worden. Hun palet van ervaringen wordt verbreed.

In de specifieke opzet zoals in dit onderzoek gehanteerd kan hierdoor het volgende in de concertbeleving veranderen: intensivering van de gewenste beleving en een mogelijke openheid voor een ander soort beleving.

4.2 Evaluatie gebruikte onderzoeksmethode

Dit is een kwalitatief onderzoek, met als doel een bepaald fenomeen beter te begrijpen. Dat betekent automatisch dat er uit dit onderzoek geen gegevens kunnen worden ontleend die informatie geven over het percentage bezoekers voor wie deze 'uitslag' geldt, m.a.w. er kan niet zonder meer worden gekwantificeerd. Wel is duidelijk geworden hoe een Educatieve Starter werkt, waarom die zo werkt en op welke manieren deze ervaren en gewaardeerd wordt.

Het belang van aansluiten bij de deelnemers aan een workshop als de Educatieve Starter is groot. In eerste instantie dacht ik overdreven precies bezig te zijn door ook nog de intelligentievormen van Gardner erbij te betrekken, maar dat was niet het geval. Het gaf juist een duidelijk handvat om de activiteiten te ontwerpen, om de respondenten de kans te geven niet alleen een 'leuke ervaring' te hebben maar ook iets mee te nemen bij de beleving van het concert.

Het zou ideaal zijn wanneer een concertbezoeker precies hetzelfde concert twee maal kan meemaken, een keer met Educatieve Starter en een keer zonder. Helaas is dat onmogelijk. Dat betekent dat de respondenten weliswaar hun ervaring en waardering van het concert en de Starter, en de combinatie daarvan, kunnen geven, maar zij kunnen niet hun ervaring van exact datzelfde concert, op dezelfde avond zonder Starter geven.

In eerste instantie was ik van plan na de serie Starters enkele interviews af te nemen van respondenten met verschillende profielen. Ik merkte echter dat de respondenten steeds langere antwoorden begonnen te geven in de vragenlijsten, en bovendien was ik juist geïnteresseerd in ieders ervaring en waardering. Daarom heb ik de aanvullende vragenlijst opgesteld. Ook hier werd uitgebreid geantwoord, wat ik goed kon gebruiken. Bovendien gaf mij dit de gelegenheid de profielen nogmaals te controleren.

4.3 Aanbevelingen

- Dit onderzoek heeft gebruik gemaakt van een korte serie van drie Starters. Juist het aanbieden van een serie en geen 'losse' workshop heeft als voordeel dat de deelnemers aan de workshop elkaar leren kennen. Hierdoor ontstaat een groter gevoel van verbondenheid, er wordt een soort mini 'community' gecreëerd, wat de concertbeleving verhoogt. Ik zou daarom aanraden - bij het eventueel gebruiken van het concept van de Educatieve Starter - om dit aan te bieden in een (korte) serie.
- De Fauré carroussel van Hamel, beschreven in subparagraaf 2.4.4 vraagt om navolging en nadere uitwerking. Hamel stelt dat dit een nogal prijzige avond was, maar m.i. hoeft dat niet zo te zijn: in feite kun je rondom een concert een 'markt' van workshops creëren - niet één, maar diverse Educatieve Starters - gegeven door musici die die avond spelen.
- Het ontwerpen en geven van een workshop zoals de 'Educatieve Starter' lijkt simpel maar vereist zorgvuldige voorbereiding - op maat per groep en per concert - en uitvoering. De meeste respondenten vonden het een meerwaarde als de Starter gegeven werd door een orkestlid. Dit betekent dat deze goed voorbereid en begeleid moet worden.
- Wat zou het meemaken van een concert plus Educatieve Starter betekenen voor mensen die nog nooit naar klassieke concerten zijn geweest?
- Check bij concertpubliek via een enquête waar zij voor komen: 'high' - of 'low arousal' en stel daar specifiek concerten voor samen. Gericht programmeren, eventueel doorvoeren in de aankleding van het concert.

4.4 Suggesties voor verder onderzoek

- De verbreding, de actievere houding vond in dit onderzoek plaats voor het concert, in een workshop. Hoe kan deze verbreding eruit zien tijdens een concert zelf? Zijn er manieren waarop het publiek - degenen die dat willen - andere manieren van beleven tijdens het concert kunnen ervaren? In hoeverre hebben concertgangers hier behoefte aan?
- In aanvulling op het werk van Dobson over 'high' en 'low' arousal bij de concertbeleving: de 'low arousal' is inmiddels op hormonaal niveau aangetoond in het werk van Daisy Fancourt. Hoe zou de 'high arousal' eruitzien?
- Is deze 'high' - en 'low arousal' leeftijdsgebonden?
- In welke mate heeft opvoeding en scholing invloed op de gewenste concertbeleving, en op de manier waarop muziek verwerkt wordt?
- In dit onderzoek is de parallel tussen onderwijs en concertbeleving gelegd. Op welke manieren wordt deze nog meer zichtbaar, welke inzichten kunnen iets toevoegen in de manier waarop wij in onze maatschappij met concerten omgaan?

5. Literatuur

- Berg, H. O. van den (2014). Trendrapport toerisme, recreatie en vrije tijd. *Culturele Sector, No. 17*, 288-306.
- Blanning, T. (2008). *The triumph of music: composers, musicians and their audiences, 1700 to the present*. London: Penguin Books.
- Bisschop Boele, E. (2013). *Musicking in Groningen: Towards a Grounded Theory of the Uses and Function of Music in a Modern Western Society*. Eburon: Delft.
- Booth, E. (2009). *The music teaching artist's bible: Becoming a virtuosos educator*. Oxford: Oxford University Press.
- Bunge, L. (2006). *Mozart in zijn brieven*. Amsterdam: Uitgeverij de Arbeiderspers.
- Damasio, A. (2010). *Het zelf wordt zich bewust: hersenen, bewustzijn, ik*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Dewey, J. (1980, oorspr. uitgave 1934). *Art as experience*. New York: Perigee Penguin Group.
- Dobson, M. (2010). *Between stalls, stage and score: an investigation of audience experience and enjoyment in classical performance*. Sheffield: University of Sheffield.
- Doidge, N. (2015). *The brain's way of healing: stories of remarkable recoveries and discoveries*. London: Allen Lane.
- Emst, A. van (2004). *Koop een auto op de sloop: paradigmashift in het onderwijs*. Utrecht: APS.
- Fancourt, D. (2016). Attending a concert reduces glucocorticoids, progesterone and the cortisol/DHEA ratio. *Public Health*, 1-4.
- Gardner, H. (2000). *The disciplined mind: beyond facts and standardized tests, the K-12 education that every child deserves*. New York: Penguin Books.
- Gennip, P. van, Streevelaar, R., & Walinga, I. (2014). *Orkesten van nu, van waarde voor de toekomst*. Eindhoven: PreVision.
- Hamel, M. (2016). *Speelruimte voor klassieke muziek in de 21ste eeuw*. Rotterdam: Codarts.
- Harnoncourt, N. (1984). *Musik als Klangrede*. Residenz Verlag: Salzburg.
- Harnoncourt, N. (2014). *Es ging immer um Musik: eine Ruckschau in Gesprächen*. Salzburg: Residenz Verlag.
- Honing, H. (2009). *Iedereen is muzikaal: wat we weten over het luisteren naar muziek*. Amsterdam: Nieuw Amsterdam.
- Miles, S. (2010). Composing reflexivity: the social studies project. In B. Dervin, & L. Foreman-Wernet, *Audiences and the arts: communication perspectives* (pp. 123-150). Cresskill: Hampton Press, Inc.
- Mozart family grand tour*. (n.d.). Geraadpleegd op 14 april 2016, van wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Mozart_family_grand_tour
- Philippa, M. (2003-2009). *concert (muziekuitvoering; muziekcompositie)*. Geraadpleegd op 12 februari 2016, van www.etymologiebank.nl: <http://etymologiebank.nl/trefwoord/concert>
- Pitts, S. (2005). What makes an audience: investigating the roles and experiences of listeners at a chamber music festival. *Music & Letters*, 86, nr. 2, 257-269.
- Pitts, S., Dobson, M., Gee, K., & Spencer, C. (2013, november 10). Views of an audience: Understanding the orchestral concert experience from player and listener perspectives. *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, 65-95

- Raad voor Cultuur. (2014). *De cultuurverkenning*. Den Haag: Raad voor Cultuur.
- Residentieorkest. (n.d). *Starter*. Opgehaald van www.residentieorkest.nl:
<http://www.residentieorkest.nl/starter/>
- Scheijen, S. (2009). *Sergej Diaghilev: Een leven voor de kunst*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Sloboda, J. (2013). *Musicians and their live audiences: dilemma's and opportunities*. London: Guildhall School of Music & Drama.
- Small, C. (1998). *Musicking: the meaning of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Smithuijsen, C. (2001). *Een verbazende stilte: klassieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal*. Boekmanstudies: Amsterdam.
- Twaalfhoven, M. (2015, december 14). *Chaos en interactie in de concertzaal*. Opgehaald van <http://merlijntwaalfhoven.com/nl/chaos-en-interactie-in-de-concertzaal/kinderkabaal-verrijkt-symfonie-voor-iedereen>
- Vliet, H. van (2012). *Festivalbeleving: de waarde van publieksevenementen*. Utrecht: Hogeschool Utrecht.
- Voort, F. van (2015, maart 19). *Orkestcultuur onder vuur*. Opgehaald 18 januari van www.mestmag.nl: <http://mestmag.nl/professionele-kunsten/orkestcultuur-onder-vuur>
- Wal, A. van der (2011). *Boeken over componisten*. Opgehaald 3 mei, 2016 van Opus Klassiek: http://www.opusklassiek.nl/boeken/caeyers_beethoven.htm

6. Bijlagen:

Vragenlijsten

A. Nulmeting (15 januari 2016)

1. Hoe bereidt u zich voor op een concert? ('Niet' mag ook...)
2. Hoe lang blijft de concertavond meestal bij u 'hangen'? En in welke vorm?
3. Wat doet u tijdens een concert zoal, behalve naar de muziek luisteren?
4. Hoe belangrijk vindt u stilte van het publiek tijdens het concert?
5. Welke ingrediënten zijn tijdens het concert voor u belangrijk om een geslaagde concertavond te hebben?
6. Wat wilt u het liefste ervaren tijdens een concert, waarvoor komt u?
7. Als u helemaal zelf uw ideale concertavond zou mogen ontwerpen zodat u de voor u ultieme concertbeleving heeft, hoe zou die er dan uit zien? Alles mag!
8. Hoe zou u uzelf als concertbezoeker omschrijven? Een voorbeeld: waar bevindt u zich op de schaal van 'Ik laat het liefste alles over me heenkomen, heerlijk even niets' en 'Ik kan eigenlijk niet stilzitten, wil het liefste meedoen'...?
9. Waarom gaat u naar concerten toe? Wat is voor u de meerwaarde van een 'live' concert boven het thuis naar muziek luisteren?

B. Vragenlijst na afloop van de het eerste concert + Educatieve Starter (22 januari 2016)

1. Hoe heeft u de Educatieve Starter ervaren?
2. Welke elementen uit de Starter spraken u bijzonder aan? En welke minder?
3. Hoe heeft u het concert ervaren?
4. Welke elementen uit het concert zijn u speciaal bijgebleven?
5. Wat heeft u tijdens het concert zoal gedaan, behalve naar muziek luisteren?
6. Hoe kijkt u terug op het concert?
7. Zat u 'anders' in de zaal dan u van uzelf gewend bent? Zo ja, kunt u dat omschrijven?

C. Vragenlijst na afloop van het tweede concert + Educatieve Starter (14 februari 2016)

1. Hoe heeft u de Educatieve Starter ervaren?
2. Welke elementen uit de Starter spraken u bijzonder aan? En welke minder?
3. Wat waren uw ervaringen tijdens het concert?
4. Welke elementen uit het concert zijn u speciaal bijgebleven?
5. Wat heeft u tijdens het concert zoal gedaan, behalve naar muziek luisteren?
6. Hoe kijkt u terug op het concert?
7. Zat u 'anders' in de zaal dan u van uzelf gewend bent? Zo ja, kunt u dat omschrijven?
8. Wat heeft de input van de Educatieve Starter voor u betekend tijdens het concert?

D. Vragenlijst na afloop van het derde concert + Educatieve Starter (22 maart 2016)

1. Hoe heeft u de Educatieve Starter ervaren?
2. Welke elementen uit de Starter spraken u bijzonder aan? En welke minder?
3. Wat waren uw ervaringen tijdens het concert?
4. Welke elementen uit het concert zijn u speciaal bijgebleven?
5. Wat heeft u tijdens het concert zoal gedaan, behalve naar muziek luisteren? Heeft u bijvoorbeeld extra op vibrerende strijkers gelet, of kwam een beeld van een kunstwerk naar boven...?
6. Hoe kijkt u terug op het concert?
7. Zat u 'anders' in de zaal dan u van uzelf gewend bent? Zo ja, kunt u dat omschrijven?
8. Wat heeft de input van de Educatieve Starter voor u betekend tijdens het concert?
9. Na drie Educatieve Starters heeft u inmiddels een aardig idee van mijn invulling hiervan. Maar u bent de ervaringsdeskundige. Wat heeft u gemist, op welke ideeën heeft het u gebracht ('ik zou echt heel graag...')?
10. Stel dat de Educatieve Starter 'vast' in het programma van het RO zou worden opgenomen, zou u dan meedoen? Waarom wel of niet?
11. Zou u een Educatieve Starter aanbevelen aan anderen? Waarom wel of niet?
12. Wat heeft u meegenomen, geleerd van de avonden die u heeft meegemaakt?
13. Wat heb ik niet gevraagd, maar wilt u graag kwijt?

E. Afsluitende vragenlijst (uitgezet op 31 maart 2016)

1. Wat is voor u de voornaamste functie van muziek? U mag heel kort of langer antwoorden.
2. De Educatieve Starter werd gegeven door een orkestlid (met medewerking van collega's). Zou het voor u uitmaken als de Educatieve Starter door 'iemand van buiten' wordt gegeven?
3. Waarom wel of niet?
4. Hoe ervaart u in het algemeen uw rol als toehoorder? Bent u bijvoorbeeld alleen een passieve ontvanger, voelt u zich gewaardeerd, heeft u het gevoel invloed te hebben op (bijvoorbeeld de sfeer van) het concert?
5. Was dit bij de concerten die voorafgegaan zijn door de Educatieve Starter anders, al dan niet in lichte mate?
6. Heeft de Educatieve Starter op enige manier bijgedragen aan uw gevoel van verbondenheid met het concert, het orkest, of het overige publiek?
7. Zo ja, kunt u daar iets meer over schrijven?
8. Velen van u hebben aangegeven de Educatieve Starters als verrassend te hebben ervaren. Ik heb u dan ook bewust wat uit uw 'comfort zone' of luistergewoonten willen halen. Had dit invloed op de manier waarop u het concert beleefd hebt? Was u bijvoorbeeld meer alert, of juist meer ontspannen, anders betrokken, heeft u nieuwe opties voor het luisteren en kijken gekregen?

Hand-out Educatieve Starter 14 februari 2016

Welkom! Waarschijnlijk ben ik er nog niet, ik zit nog te repeteren tot ongeveer 13.15 maar u kunt meteen beginnen!

Zometeen komt mijn collega Jeroen mee. Wij zijn de hele week tijdens de orkestrepetities bezig geweest met het uitproberen van rieten, nieuwe (delen van) hobo's, waarbij we elkaar feedback geven op klank, projectie, mengen, soepelheid, expressie, etc. etc. U mag een kijkje in deze - normaal voor het publiek gesloten - keuken nemen, we gaan u diverse opties laten horen. Hoort u het verschil ook? Of maken we ons druk om niets? Bepaalt u op welk riet of welke hobo wij straks spelen...?

Natuurlijk mag u ons vragen stellen. Dit keer geen kant-en-klaar interview om naar te luisteren: u bent zelf de interviewer. Hierbij dus opdracht 1:

- Vorm een groepje met uw buurman of -vrouw, maximaal 3 mensen per groepje;
- Verzamel de vragen die in uw groepje leven. Wat wilt u echt heel graag weten?
- Selecteer de interessantste of leukste of meest diepgravende vraag (dus één per groepje!) en schrijf deze vraag op de flip-over.
- U heeft hiervoor maximaal 10 minuten de tijd, dan ben ik 'binnen' en gaan we meteen met de vragen (en de demonstratie) aan de slag.

Aantekeningen:

Het tweede deel van deze Starter gaan we aan de slag met muzikaal materiaal van de 9^e symfonie van Schubert, die we na de pauze spelen. En geef ik u wat huiswerk mee voor tijdens het concert...!

RESIDENTIE ORKEST

Hand-out Educatieve Starter 18 maart 2016

Vandaag hebben we twee onderwerpen:

1. Het gebruik van vibrato bij strijkers, een heel belangrijk 'kleurmiddel' in een orkest, en de invloed van de dirigent daarop. Collega Tom van Lent, cellist, is zo vriendelijk om vandaag bij ons te zijn. Hij vertelt heel kort iets over zijn eigen voorkeuren en ervaringen en zal daarna alle vragen beantwoorden die jullie voor hem hebben. Ik heb hem gevraagd vooral ook voor te spelen en te demonstreren. Er zijn bovendien enkele strijkinstrumenten beschikbaar om uit te proberen voor degenen die dat willen: maak zelf eens mee hoe het bespelen van een cello of viool werkt en hoe dat voelt. En wie weet, kunnen we gezamenlijk iets spelen ter afsluiting van deze Educatieve Starter!

2. De relatie tussen beeldende kunst en muziek. In de tijd tussen 1825 en 1850 speelt zich in de beeldende kunst de overgang van de Romantiek naar het Realisme af, ofwel de periode van het Romantisch Realisme. Er is in de maatschappij nogal wat gebeurd: de Franse Revolutie heeft zijn sporen nagelaten, de Industriële Revolutie (Karl Marx zal zijn manifest in 1848 publiceren) is in volle gang. In de muziek wordt voor het eerst met dirigenten gewerkt en er ontstaat een scheiding tussen amateur- en professionele musici die (helaas?) tot op de dag van vandaag voortduurt. Het romantische ideaal is verbonden met het uiten van persoonlijke emoties, idealen en dromen, en met de wens te ontsnappen aan de harde dagelijkse realiteit. In de muziek begon dit bij Beethoven. De natuur is hierbij een belangrijke inspiratiebron. Hoe kunnen we verbanden leggen tussen wat we zien in de beeldende kunst en wat we horen in de muziek, beiden een expressie van dezelfde tijdgeest? Ik nodig jullie uit hierover te filosoferen en tijdens het concert hier extra aandacht aan te besteden.