

Programmering in het orkestenbestel 1950 – 1994

**Beschrijving en analyse van trends in de
gespeelde programma's bij zes Nederlandse
symfonieorkesten in de periode 1950-1994**

**Eelco de Jong
Begeleider: Emile Wennekes**

Programmering in het orkestenbestel 1950 – 1994

Beschrijving en analyse van trends in de gespeelde programma's bij zes Nederlandse symfonieorkesten in de periode 1950-1994

Masterthesis ter afronding van de masteropleiding Muziekwetenschap

Begeleid door Emile Wennekes

Amsterdam, juni 2006

Eelco de Jong

Oosterpark 72-II, 1092 AS AMSTERDAM

Eelco.deJong@phil.uu.nl, Eelco_de_Jong@hotmail.com

Studentnummer: 0123439

Universiteit Utrecht

Faculteit der Geesteswetenschappen

Subfaculteit der Letteren

Onderwijsinstituut Kunstgeschiedenis en Muziekwetenschap

Kromme Nieuwegracht 29

3512 HD UTRECHT

Inhoudsopgave

Gebruikte afkortingen	4
Inleiding	5
Verantwoording van de werkwijze	6
<i>Inleiding</i>	6
<i>Zes orkesten</i>	6
<i>Vijf seizoenen</i>	6
<i>De concerten</i>	7
<i>De interpretatie van de gegevens</i>	9
De landelijke overheid en het orkestenbestel van 1950 tot 1994	11
<i>Volgend beleid: heropbouw en verspreiding (voor 1967)</i>	11
<i>Onbehagen en bezinning (1967-1983)</i>	13
<i>Sturend beleid: bezuinigingen en herstel (na 1983)</i>	15
<i>Consequenties voor de programmering</i>	17
Ontwikkelingen en programmering per orkest	19
<i>Koninklijk Concertgebouworkest</i>	19
<i>Residentie Orkest</i>	21
<i>Rotterdams Philharmonisch Orkest</i>	23
<i>Het Brabants Orkest</i>	25
<i>Het Gelders Orkest</i>	26
Programmering in het orkestenbestel	29
<i>Het aandeel 'ijzeren repertoire'</i>	29
<i>Overlap tussen de randstedelijke orkesten</i>	30
<i>Verdeling tussen de vijf tijdvakken</i>	31
<i>Nederlandse muziek</i>	33
Conclusies	36
<i>Conclusies naar aanleiding van het onderzoek</i>	36
<i>Evaluatie van de onderzoeksmethode</i>	36
<i>Aanbevelingen voor verder onderzoek</i>	37
Bibliografie	38
Bijlagen	41
<i>Bijlage 1 – 'ijzeren repertoire'</i>	41
<i>Bijlage 2 – gegevens per orkest</i>	44
<i>Bijlage 3 – tijdelijk verantwoordelijke ministers</i>	47

Gebruikte afkortingen

AOV	Arnhemse Orkest Vereniging
FO	Frysk Orkest
GeNeCo	Genootschap van Nederlandse Componisten
GOV	Groninger Orkest Vereniging
HBO	Het Brabants Orkest
HGO	Het Gelders Orkest
HOV	Haarlemse Orkest Vereniging
(K)CO	(Koninklijk) Concertgebouworkest
LSO	Limburgs Symfonie Orkest
MCO	Muziekcentrum van de Omroep
MSO	Maastrichts Stedelijk Orkest
NFO	Noordelijk Philharmonisch Orkest
NNO	Noord-Nederlands Orkest
RO	Residentie Orkest
RPhO	Rotterdams Philharmonisch Orkest
USO	Utrechts Stedelijk Orkest

Inleiding

Het schrijven van een scriptie is voor studenten vaak een zeer beladen opdracht. Enerzijds omdat het doorgaans de afsluiting van een bijzondere levensfase inhoudt, anderzijds vooral omdat de hoeveelheid te verzetten werk en de benodigde zelfdiscipline groter is dan op elk ander moment tijdens de studie, wat soms zelfs leidt tot ernstige motivatieproblemen of zelfs grote twijfel aan het eigen kunnen.

Ik had al enigszins kunnen oefenen bij het afsluiten van de Bacheloropleiding, en had daarbij gemerkt hoe belangrijk het is een onderwerp te kiezen dat je na aan het hart ligt. Vanwege de enorme affiniteit met het symfonische repertoire heb ik gekozen voor een scriptie over programmering bij symfonieorkesten. Vrijwel vanaf het moment dat de schrijver als cellist en paukenist in jeugd- en amateurorkesten te spelen kwam, vond hij het leuk zich via programmacommissies en artistieke raden te bemoeien met de programmering.

Het onderwerp voor deze scriptie is het gevolg van een gesprek in een kroeg waarbij iemand ernstig beklag deed over het vermeende feit dat Nederlandse orkesten sinds de Tweede Wereldoorlog steeds terughoudender zijn gaan programmeren, of met andere woorden, dat de Nederlandse orkest zich steeds meer beperkten tot slecht een klein aantal stukken. Na zijn betoog bleef bij mij de vraag hangen hoe die programmering dan precies veranderd was. Daarmee was het idee voor deze scriptie geboren.

Deze scriptie valt uiteen in vier onderdelen. Allereerst zal ik beschrijven hoe het onderzoek is opgezet, waarbij ik met name het numeriek-analytische gedeelte uitgebreid zal beschrijven. In het hoofdstuk 'De landelijke overheid en het orkestenbestel 1950-1994' wordt het orkestenbestel in de periode tussen 1950 en 1994 beschreven. Vanuit het niveau van de verschillende kabinetten, ministers, staatssecretarissen en de belangrijkste nota's die zij schreven, zal geprobeerd worden een algemeen beeld te schetsen waarbij de belangrijkste ontwikkelingen duidelijk naar voren komen, evenals op welke manier het overheidsbeleid invloed heeft op de programmering.

Als derde volgt een beschrijving van de geschiedenis en ontwikkeling van de orkesten afzonderlijk. Elk van deze beschrijvingen valt uiteen in twee delen; een beschrijving van de ontwikkeling van het orkest en enkele toonaangevende dirigenten en artistiek en zakelijk leiders, en een beschrijving van de programmering van het orkest, zoals deze uit het onderzoek naar voren komt.

In het hoofdstuk 'Programmering in het orkestenbestel', tot slot, wordt de programmering van de orkesten als geheel onder de loep genomen. Geprobeerd zal worden om trends en afwijkingen te verklaren uit de geschiedenis van de orkesten zelf, of de geschiedenis van het orkestenbestel in het algemeen.

Graag bedank ik de verschillende mensen die hebben geholpen bij het tot stand komen van deze scriptie. Allereerst mijn begeleider Emile Wennekes, die een grote rol heeft gespeeld bij de opzet van het onderzoek en het tot realistische proporties terugbrengen van mijn plannen. Ook de hulp van de verschillende orkesten en instellingen bij het verzamelen van de gegevens was onmisbaar: Martje Smulders van Het Brabants Orkest, Frits de Haen bij Het Gelders Orkest, Rob de Lange bij het Residentie Orkest, Nancy Tulner bij het Rotterdams Philharmonisch Orkest, Sjoerd van de Berg bij het Koninklijk Concertgebouworkest, Corry Hofman van het Noord-Nederlands Orkest, Corien Glaudemans van het Haags Gemeentearchief en de Martine Meddens van de Boekmanstichting. Tot slot, maar zeker niet op de laatste plaats, bedank ik mijn familie en vrienden die hebben geholpen met het doorlezen van conceptversies en het geven van waardevolle adviezen: Renee ter Braake, Hans de Jong, Tiny ter Braake, Alexander Klapwijk en Femke de Vries.

Eelco de Jong

Verantwoording van de werkwijze

Inleiding

Deze scriptie is het resultaat van een onderzoek naar de programmering van enkele orkesten uit het Nederlands orkestenbestel. De ontwikkeling van deze programmering wordt beschreven aan de hand van zes afzonderlijke orkesten en hun geschiedenis, en de geschiedenis van het orkestenbestel in zijn algemeenheid. In dit hoofdstuk zal worden beschreven hoe het onderzoek is opgezet en met welke verwachtingen of achtergrond bepaalde keuzes gemaakt zijn.

Het doel van het onderzoek is te bekijken welke ontwikkelingen er ten aanzien van deze programmering te ontdekken zijn, hoe deze zich onderling verhouden, en of deze in direct verband staan met het beleid dat vanuit de landelijke overheid is gevoerd. Het onderzoek bestaat uit een numeriek-analytisch onderzoek naar de programmering van zes Nederlandse symfonieorkesten in de tweede helft van de twintigste eeuw en een historisch onderzoek naar de ontwikkeling van deze orkesten en het beleid dat de landelijke overheid in diezelfde periode heeft gevoerd ten aanzien van deze symfonieorkesten.

Zes orkesten

Het onderzoek beperkt zich tot zes professionele, Nederlandse symfonieorkesten. Allereerst is besloten alle orkesten die vallen onder het Muziekcentrum van de Omroep, een onderdeel van de publieke omroep, niet op te nemen in het onderzoek. Omdat deze orkesten een onderdeel zijn van de Publieke Omroep en zeker in de jaren '50 en '60 hun taak vrijwel geheel binnen de omroep lag, is hun programmeerbeleid totaal anders dan bij andere orkesten. Hun programmeerbeleid is immers gericht op de radio, en niet op een zaal. Dit bemoeilijkt een zinvolle vergelijking. Uit de overgebleven orkesten zijn zes orkesten gekozen; het aantal van zes vormt enerzijds een redelijke afspiegeling van het Nederlandse orkestenbestel (dat in totaal tussen de twaalf en twintig orkesten groot is geweest) maar kent anderzijds voldoende beperking om dit onderzoek redelijkerwijs binnen de gestelde tijdsduur te kunnen voltooien. Om een vergelijking te kunnen maken tussen randstedelijke symfonieorkesten en provinciale symfonieorkesten, zijn van beide groepen drie orkesten uitgekozen. De keuze voor randstedelijke orkesten – het Koninklijk Concertgebouworkest (voor 1988 Concertgebouworkest), het Rotterdams Philharmonisch Orkest en het Residentie Orkest – was snel gemaakt op basis van hun hoge klassering bij de subsidiestelsels van het rijk; als provinciale tegenhangers is gekozen voor Het Brabants Orkest en Het Gelders Orkest (voor 1949 De Arnhemse Orkest Vereniging) – omdat over deze orkesten betrouwbare informatie beschikbaar was in de vorm van recent uitgebrachte kronieken – en het Noord Nederlands Orkest.¹ Daarmee zijn de andere Nederlandse orkesten met overheidssubsidie niet in het onderzoek opgenomen: de radio-orkesten; het Radio Filharmonisch Orkest, de Radio Kamer Philharmonie (tot 2005 Radio Kamer Orkest en Radio Symfonie Orkest, voorheen Omroep Orkest en Promenade Orkest) en het Metropole Orkest, de randstedelijke orkesten; het Nederlands Philharmonisch Orkest (tot 1983 Utrecht Symfonie Orkest (tot 1966 Utrechts Stedelijk Orkest), Amsterdams Philharmonisch Orkest en Nederlands Kamer Orkest) en Holland Symfonia (tot 2002 Nederlands Ballet-orkest en Noordhollands Philharmonisch Orkest (tot 1953 Haarlemse Orkest Vereniging)) en de andere provinciale orkesten; het Orkest van het Oosten (voor 1992 het Opera Forum Philharmonisch, daarvoor het Overijssels Philharmonisch Orkest), Het Limburgs Symfonie Orkest (tot 1955 Maastrichts Stedelijk Orkest) en het Gewestelijk Orkest.

Vijf seizoenen

De programmering van de zes orkesten is in vijf seizoenen tot in detail onderzocht. Het gaat daarbij om de seizoenen '50-'51, '61-'62, '75-'76, '83-'84 en '93-'94. De ondergrens 1950 wordt bepaald door het feit dat het jongste van de zes onderzochte orkesten, Het Brabants Orkest, pas in dat jaar is opgericht. Het uitgangspunt bij de keuze voor de seizoenen is dat de intervallen tussen de seizoenen enigszins gelijk

¹ Het was oorspronkelijk de bedoeling om bij het Noord-Nederlands Orkest te kijken naar de invloed van de fusie tussen het Noordelijke Filharmonisch Orkest en het Frysk Orkest in 1989, maar het blijkt dat de gegevens te beperkt zijn om enigszins betrouwbare conclusies te trekken. Ook is het orkest niet opgenomen in de afzonderlijke orkestbeschrijvingen, omdat door het ontbreken van een goed overzichtswerk het maken van een beschrijving van de geschiedenis van het orkest of onevenredig veel tijd zou kosten, of onbruikbaar onnauwkeurig zou worden.

moesten blijven; dit om het herkennen van eventuele trends zo gemakkelijk mogelijk te maken. De beschikbaarheid van andere onderzoeken maakte dat in enkele gevallen met enkele jaren van de ideale lijn is afgeweken; de jaren '61 en '93 zijn opgenomen om een vergelijking met een onderzoek naar de smaak van het publiek uit diezelfde jaren mogelijk te maken,² het seizoen '83-'84 is toegevoegd om de invloeden van de bezuinigingsronde uit de jaren daarvoor zichtbaar te kunnen maken.³

De concerten

De gegevens over de gespeelde composities zijn gevonden in de collectie programmaboekjes van de Letterenbibliotheek van de Universiteit Utrecht en de archieven van de orkesten zelf, waar in alle gevallen ingebonden programmaboekjes, speel- of dienstlijsten, jaarverslagen, of kaartenbaksystemen aanwezig waren. Bij enkele orkesten was het mogelijk een combinatie van deze bronnen te raadplegen, hetgeen de betrouwbaarheid van de gegevens verhoogt. Tabel 1 geeft weer hoe betrouwbaar de gebruikte gegevens zijn. Alle gegevens zijn betrouwbaar genoeg voor dit onderzoek, met uitzondering van de vroege jaren bij het Noord-Nederlands Orkest.

	50-'51	'61-'62	'75-'76	'83-'84	'93-'94
KCO	+	+	+	+	+
RO	+	+	+	+	+
RPHO	++	++	++	++	++
HBO	o	++	++	+	++
HGO	+	+	+	+	+
NNO	--	-	+	+	+

++ meerdere bronnen (hoogstwaarschijnlijk compleet)
 + een betrouwbare bron (compleet overzicht van concerten, of archief programmaboekjes, aangevuld met inlegvellen van losse concerten zonder programmaboek) (waarschijnlijk compleet)
 o betrouwbare bron, compleet overzicht, maar zonder inlegvellen van losse concerten of zonder programmaboek (mogelijk incompleet)
 - alleen overzicht van abonnementsconcerten (incompleet)
 -- alleen aankondigingfolder met alle abonnementsconcerten (geen wijzigingen, incompleet)

Tabel 1 – betrouwbaarheid van de onderzochte seizoenen

Alle composities zijn ingevoerd in het programma Microsoft Excel. Daarbij zijn de volgende uitgangspunten gehanteerd.

1. Alle stukken kunnen slechts één keer per seizoen per orkest worden ingevoerd. Dit betekent dat het er niet toe doet of een stuk één maal of meerdere malen wordt gespeeld. Het aantal uitvoeringen wordt vaak bepaald aan de hand van het beoogd publieksbereik. Als je deze factor bij het onderzoek wilt betrekken, zou aan elk stuk een gewicht moeten worden toegekend, recht evenredig met het aantal bezoekers dat het stuk gehoord heeft, zodat een uitvoering voor een 1500-koppig publiek even zwaar zou meewegen als drie uitvoeringen voor een gemiddeld 500-koppig publiek. Om deze correctie te maken is niet alleen informatie nodig over de grootte van alle zalen maar ook over de zaalbezetting van alle concerten – informatie die vaak niet meer voorhanden is. Daarom is besloten deze factor niet te betrekken bij het onderzoek.
2. Alle stukken zijn op basis van het jaar van componeren ingedeeld in vijf tijdvakken.⁴ Bij het bepalen van deze tijdvakken is uitgegaan van de indeling van Van der Meer en Nottrot⁵, op drie punten na: het door hen gemaakte onderscheid tussen 'oud' en 'Barok' is verdwenen omdat

² Zie Smithuisen (1997), p. 91-113.

³ In retrospectief is dit seizoen misschien wat ongelukkig gekozen. Beter was het geweest om de situatie in 1981/1982 te vergelijken met die van bijvoorbeeld 1986/1987. Zie voor een uitgebreide beschrijving van de bezuiniging in de jaren '80 het hoofdstuk 'De landelijke overheid en het orkestenbestel 1950-1994'.

⁴ De gegevens zijn voor het overgrote deel uit de New Grove Online gehaald, zie www.grovemusic.com. Wanneer een compositie niet werd vermeld in dit naslagwerk, boden de website van Donemus (www.donemus.nl), de websites van muziekuitgevers of de zoekmachine Google, www.google.nl, uitkomst.

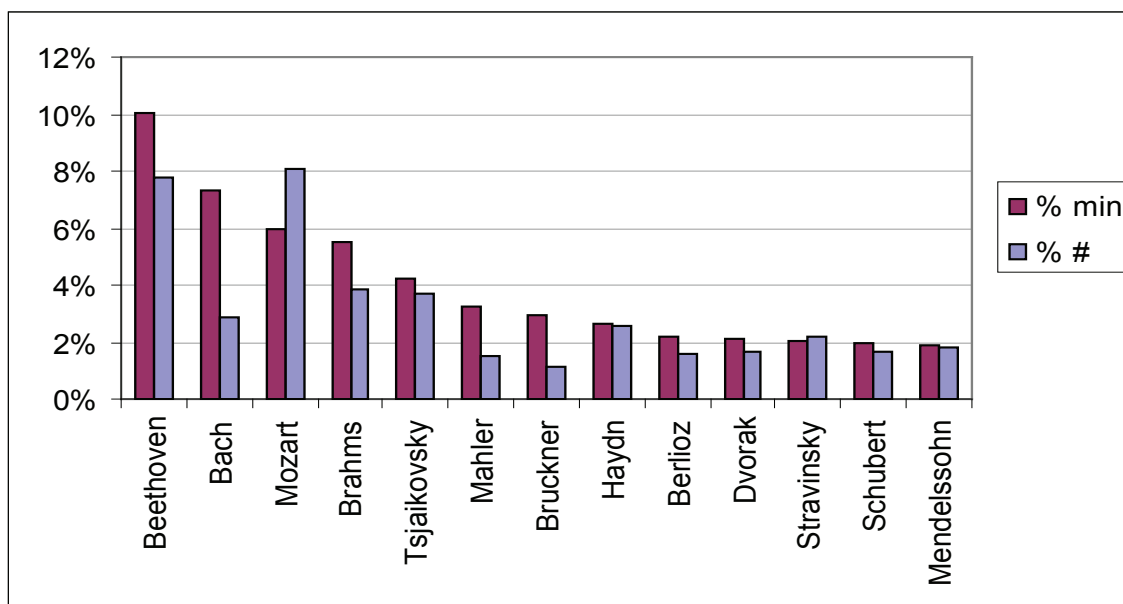
⁵ Van der Meer en Nottrot (1994), p. 111.

het aandeel muziek voor 1600 bij symfonieorkesten te verwaarlozen is, de grens tussen de klassieke en de romantische periode is verschoven van 1809 (het overlijdensjaar van Haydn) naar 1815 (het beginjaar van de zogenaamde derde periode van Beethoven⁶), en de grens tussen twintigste-eeuwse en eigentijdse muziek is verschoven van 1961 naar tien jaar voor het moment van uitvoeren. De indeling, zoals deze uiteindelijk gebruikt is, staat beschreven in Tabel 2.

Tijdvak	Compositie geschreven
Vroeg	vóór 1751
Klassiek	tussen 1751 en 1815
Romantiek	tussen 1816 en 1900
Twintigste eeuw	tussen 1901 en tien jaar vóór de uitvoering
Eigentijds	minder dan tien jaar vóór de uitvoering

Tabel 2 – indeling van composities in vijf tijdvakken

3. Zoals Van der Meer en Nottrot terecht opmerken, levert het een vertekening op wanneer slechts de hoeveelheid gespeelde stukken een rol speelt bij de berekening van de verhoudingen van de tijdvakken.⁷ Een opera van drie uur telt dan immers even zwaar mee als een ouverture van drie minuten. Daarom is besloten voor dit onderzoek ook de lengte van alle stukken mee te nemen in de berekeningen. Met name voor componisten als Mozart, Stravinsky (componisten met overwegend korte stukken), Johann Sebastian Bach, Bruckner en Mahler (componisten waarvan overwegend lange stukken geprogrammeerd worden) is het resultaat van deze beslissing heel groot.⁸ De lengte van alle stukken is geschat met behulp van cd-opnamen; wanneer deze niet voorhanden was – vaak het geval bij moderne muziek – bood de website van de uitgever uitkomst.⁹ In een handvol gevallen was er geen informatie te vinden over de duur



Grafiek 1 - de 13 meestgespeelde componisten, naar aandeel in gespeelde minuten

6 Het werk en leven van Beethoven is traditiegetrouw altijd in drie delen opgedeeld; deze driedeling stamt uit de 19^e eeuw en werd tot 2003 vrijwel als enige indeling gebruikt (zie bijvoorbeeld J. Kerman en A. Tyson (1980)). Sinds Lockwood (2003) is deze indeling echter verouderd. Lockwood stelt een verdeling in vier perioden voor, waarbij de vierde periode begint in 1813 en vrijwel geheel samenvalt met de 'oude' derde periode.

7 Van der Meer en Nottrot (1994), p. 111.

8 Zie grafiek hierboven. Dit blijkt ook duidelijk wanneer er twee lijstjes gemaakt worden met 'meest gespeelde componisten', één op basis van het aantal gespeelde stukken, en één op basis van het aantal gespeelde minuten. De verschillende posities zijn heel groot voor bijvoorbeeld Lehar (35 en 92), Johann Strauss (18 en 47), Mahler (17 en 6), Bruckner (24 en 7), Johann Sebastian Bach (5 en 2) of Sjostakovitsj (29 en 22).

9 De informatie over de cd-opnamen was voorhanden via de catalogus van de muziekbibliotheek van Rotterdam, via www.muzeekweb.nl.

van het stuk. In dat geval is gekozen de relatief veilige lengte van 25 minuten – de gemiddelde lengte van alle andere stukken – aan te houden voor het werk.

4. Stukken die geschreven zijn door Nederlandse componisten kregen een extra label, zodat achteraf de ontwikkeling van Nederlandse muziek beschreven kon worden.¹⁰
5. Aanvankelijk lag het ook in de planning informatie over eventuele première mee te nemen in het onderzoek. Het bleek echter dat niet bij alle orkesten informatie voorhanden was over eventuele Nederlandse, Europese of wereldpremières; anders dan verwacht bleek deze informatie niet altijd in programmaboekjes opgenomen te zijn. Ook is informatie over première niet altijd even betrouwbaar, omdat het moeilijk vast te stellen wanneer een stuk eerder gespeeld is. Omdat de uitkomst van een telling daarmee volstrekt onbetrouwbaar zou zijn, is besloten dit aspect achterwege te laten.

Bij het doornemen van de archieven met programmaboekjes en gespeelde stukken, is steeds per concert een keuze gemaakt om een programma wel of niet op te nemen in de lijst. Daarbij is de indeling in Tabel 3 als uitgangspunt gehanteerd.

De volgende typen concerten worden wel meegeteld:
<ul style="list-style-type: none"> • Abonnementsconcerten • Losse concerten • Festivalconcerten
De volgende typen concerten worden niet meegeteld:
<ul style="list-style-type: none"> • Koorbegeleidingen, omdat het vaak om een soort ‘betaalde dienst’ gaat, waarbij het orkest geen of weinig invloed heeft op de programmering, en ook omdat niet alle orkesten aan koorbegeleidingen doen (NB dit betekent niet dat alle concerten met koor worden uitgesloten; eigen concerten worden uiteraard wel meegerekend) • Kinderconcerten, omdat in veel gevallen niet meer te achterhalen is welke stukken gespeeld zijn • Kamermuziekconcerten, omdat onderzoek naar ‘repertoire voor symfonieorkest’ hier niet relevant is • Concerten door andere orkesten of ensembles, omdat er juist gezocht wordt naar het ‘eigen’ gezicht van een orkest • Promenadeconcerten / nieuwjaarsconcerten, omdat het spelen van 20 stukken van bijvoorbeeld Lehar of Johann Strauss een aanzienlijke vertekening oplevert van het seizoen als geheel (het aandeel romantiek wordt hoger, het aandeel ‘ijzeren repertoire’ wordt lager).

Tabel 3 – beoordeling van de verschillende concerttypen

De interpretatie van de gegevens

Bij de interpretatie van de ingevoerde gegevens is gekeken naar de volgende aspecten: relatieve verdeling over de tijdvakken, aandacht voor Nederlandse muziek, aandacht per componist, overlap tussen de programma’s van de drie randstedelijke orkesten, en het aandeel ‘ijzeren repertoire’. De laatste van deze is een discutabele, want subjectieve, beoordeling. Deze zal daarom extra worden toegelicht.

Het is niet heel makkelijk om een goed sluitende definitie te bedenken voor ‘ijzeren repertoire’. Gaat het hierbij om de bekendheid van stukken, of om de frequentie waarin het publiek met deze stukken geconfronteerd wordt? Sommige stukken zijn zeer bekend, maar worden niet vaak gespeeld, meestal om organisatorische en financiële redenen – Mahlers Achtste symfonie en Stravinsky’s *Le Sacre du Printemps* zijn daarvan goede voorbeelden, want om deze stukken te spelen moeten vaak de standaardbezetting, het instrumentarium en de grootte van het podium worden uitgebreid. Om de beoordeling van stukken zo objectief mogelijk te houden, is gekozen voor de aanpak waarbij speelfrequentie bepaalt of een stuk tot dit ‘ijzeren repertoire’ behoort.

Een stuk behoort tot het ‘ijzeren repertoire’ als de kans 20% of groter is dat het stuk geprogrammeerd

¹⁰ De ontwikkeling van de Nederlandse muziek zal slechts in zeer algemene termen beschreven worden; op dit moment is Emanuel Overbeeke bezig met een promotiestudie naar de rol van Nederlandse muziek in de het orkestenbestel, waarin in detail wordt ingegaan op dit aspect van het muzikaleven.

staat, bij een willekeurig orkest en willekeurig seizoen. Het percentage 20% is gebruikt omdat hierbij een mooie, bruikbare lijst ontstaat. Honderdzesentien stukken voldoen aan deze omschrijving, en worden in bijlage 1 genoemd.

De landelijke overheid en het orkestenbestel van 1950 tot 1994

De relatie tussen de overheid en het orkestenbestel is een relatie van het type moeder-zoon. Beiden lijken niet zonder elkaar te kunnen, de moeder geeft de grenzen aan en de zoon zoekt deze op, maar klaagt altijd dat hij te weinig vrijheid krijgt. In dit hoofdstuk wordt deze relatie onder de loep genomen en zal een algemene beschrijving gemaakt worden van het beleid dat de landelijke overheid heeft gevoerd ten aanzien van de symfonieorkesten.

Volgend beleid: heropbouw en verspreiding (voor 1967)

Om te kunnen begrijpen hoe de situatie na de Tweede Wereldoorlog was ontstaan, is het noodzakelijk eerst terug te keren naar de periode daar n t voor, eind jaren dertig.¹¹ In deze tijd was de status-quo voor de Nederlandse orkesten ronduit slecht te noemen; de orkesten konden zichzelf niet volledig onderhouden, de steun van de burgerij was minder geworden, overheidssubsidies waren er nog nauwelijks, en als ze er waren, waren ze zeer klein. Als gevolg bleef bij alle orkesten de salariering de sluitpost op de begroting en liepen de salarissen voor orkestmusici binnen Nederland enorm uiteen.

	Rijk	Gemeente	Provincie	Totaal
CO	Hfl 46,000	Hfl 142,500	Hfl 11,250	Hfl 199,750
RO	Hfl 25,000	Hfl 107,500	-	Hfl 132,500
RPhO	-	Hfl 25,000	-	Hfl 25,000
USO	Hfl 20,000	Hfl 52,500	-	Hfl 72,500
AOV	Hfl 16,000	Hfl 24,800	Hfl 3,200	Hfl 44,000
GOV	Hfl 15,000	Hfl 42,750	Hfl 3,000	Hfl 60,750
MSO	Hfl 8,000	Hfl 13,500	Hfl 720	Hfl 22,220
HOV	Hfl 5,000	Hfl 25,000	Hfl 4,500	Hfl 34,500

Tabel 4 – verdeling van subsidiegelden eind jaren '30

Belangrijk om te constateren is dat de ondersteuning door het rijk in veel alle gevallen achterbleef bij die van de gemeenten. Daarnaast verschilde de grootte van de subsidie tussen de orkesten enorm; het Concertgebouworkest ontving per jaar ongeveer negen keer zoveel als het Maastrichts Stedelijk Orkest.

Al snel na de bezetting veranderde deze situatie aanzienlijk. Op instigatie van de bezetter werd er drastisch gereorganiseerd naar Duits model: kunst werd een staatsaangelegenheid. Het ministerie voor Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen werd opgesplitst in een departement van Opvoeding, Wetenschap en Kultuurbescherming en een departement voor Volksvoorlichting en Kunsten. Muziekjournalist Jan Govers werd als hoofd van de afdeling muziek aangesteld en ging in hoog tempo aan het werk met de omvorming van het Nederlandse orkestenbestel naar het Duitse voorbeeld. In 1941 voerde hij een classificatie in voor alle orkesten. Alle orkesten kregen een plek in  n van de drie klassen; elke klasse had zijn eigen orkestgrootte en vaste salarissen, en binnen de orkesten werd er qua salariering onderscheid gemaakt naar prestatie, in plaats van naar ancienniteit. In concreto hield dit in dat de meeste orkesten veel meer geld kregen; geld voor meer musici en om deze musici meer te kunnen betalen. Sommige musici gingen er zelfs een factor drie op vooruit, hetgeen overigens vooral veel zegt over de vooroorlogse situatie bij enkele orkesten. De indeling die toen ingesteld werd – en de basis vormt voor de indeling die tot op heden gebruikt wordt – is te zien in Tabel 5. Het Concertgebouworkest kreeg na lang steggelen een eigen regeling, met nog veel hogere salarissen dan bij de 1e klasse.

¹¹ De beschrijving van het orkestenbestel in de Tweede Wereldoorlog is ontleend aan Micheels (1993).

Duidelijk was ook dat de overheid zich veel meer inhoudelijk met de muziek zou gaan bemoeien. Voor het eerst werden er staatsprijzen uitgereikt aan vooraanstaande musici en componisten, en veel meer Nederlandse componisten kregen opdrachten voor het schrijven van nieuwe orkestwerken.

Klasse	Saliëring	Orkesten
I	Hfl 183 tot 333 per maand	RO
II	Hfl 166 tot 266 per maand	USO, RPhO
III	Hfl 150 tot 229 per maand	HOV, AOV, GOV, MSO

Tabel 5 – oorspronkelijke indeling van de orkesten in klassen

Deze verbeterde financiële situatie had wel een keerzijde. Zo perkte Goverts de mogelijkheden voor de programmering aanzienlijk in. Alle muziek van Joodse, Engelse, Poolse (met uitzondering van Chopin) en later Russische en Amerikaanse muziek werd verboden, evenals Jazz. Nederlandse muziek, aan de andere kant, werd zeer belangrijk geacht. Minimaal twintig tot dertig procent van alle programma's diende aan Nederlandse muziek te worden gewijd. Ook Nederlandse solisten moesten voorrang krijgen. Ter controle dienden alle programma's tevoren ter goedkeuring voorgelegd te worden aan het departement. De componisten Wagenaar, Badings en Hendrik Andriessen waren het meest geliefd.

Uiteindelijk zou de Tweede Wereldoorlog op twee manieren invloed hebben op het Nederlandse Orkestenbestel. Aan de ene kant was er de directe invloed tijdens de oorlog in de vorm van de aanpassing van de regelgeving. Na de bevrijding bleek dat veel wijzigingen niet meer teruggedraaid konden worden. De idee dat kunst onder de verantwoordelijkheid van de overheid viel, bleef. Na de oorlog ging er HFL 1,3 miljoen subsidie naar de orkesten, bijna tienmaal zoveel als voor de oorlog.¹²

Aan de andere kant was er de indirecte beïnvloeding. Ook na de bevrijding bleef de invloed van de oorlog op talloze manieren merkbaar, zo ook binnen de kunstwereld. De subsidiestijging zou nog tot eind jaren '70 doorzetten; het totale kunstbudget van het rijk steeg van 2,4 miljoen in 1946 tot 61,4 miljoen in 1970. De overheid gaf verschillende redenen voor deze steun: actieve cultuurpolitiek, volksofvoeding, volksverheffing, cultuurspreiding in horizontale en verticale zin, conserveren van het culturele erfgoed, bevorderen van schoonheidszin en steun aan de kunstenaars. Voor een deel zijn deze redenen terug te voeren op de oorlog; in brede kring leefde toen de overtuiging dat de westerse beschaving werd bedreigd door een massale ontworteling. Midden in de jaren '50 kon een vooraanstaand lid van de Partij van de Arbeid nog verklaren dat de staatszorg voor de cultuur werd ingegeven door de opdracht om 'de mens uit de massa te redden'.¹³

Als eerste minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen na de bevrijding trad Van der Leeuw, theoloog en muzikkenner, aan. Hij bleef slechts één jaar aan, maar legde wel de basis voor het beleid zoals dat de jaren daarna gevoerd zou worden. In beginsel werd de subsidiestructuur van in de oorlog overgenomen, maar het centralistische gedrag werd afgezworen en vervangen door een serie zelfstandige, door de overheid onderhouden fondsen en stichtingen.

Ook kwam er na de oorlog een ware golf van commissies en adviesraden die tot op heden in stand zou blijven. In 1946 werd de Raad voor de Kunst ingesteld. Deze raad was officieus al in de oorlog ontstaan; in het zogenaamde kunstenaarsverzet waren er al mensen die de kunstsector een soort eigen bestuur wilden geven waarbij de Raad voor Kunst zich zou ontwikkelen als 'kunstenaarsparlement'. Zo ver kwam het niet; de Raad voor de Kunst kwam er wel maar kreeg slechts adviserende bevoegdheden. De relatie tussen overheid en het kunstleven kreeg hiermee een kenmerkende wending; de overheid wilde wel de touwtjes in handen hebben, maar de kunst moest ook artistiek autonoom zijn, dus de beoordeling werd in handen gegeven van de kunstenaars zelf. Naast deze Raad voor de Kunst bestonden er nog talloze commissies, soms voor slechts korte tijd, soms voor jaren achtereen.

Een van de meest invloedrijke commissies was de Commissie Witteman. Deze commissie werd op 10 september 1955 geïnstalleerd, met als doel een advies uit te brengen met betrekking tot de door het Rijk gesubsidieerde orkesten. Een kleine jaar later kwam deze met een nieuwe indeling van de 'klassen', zoals die in de Tweede Wereldoorlog was ontstaan. De indeling zoals die door de Commissie Witteman

¹² Micheels (1993), p. 251.

¹³ Wijnhoven (2002), p. 56.

werd ontworpen, en sindsdien alleen op kleine punten nog werd gewijzigd, geldt tot op de dag van vandaag.

De periode tussen de bevrijding en eind jaren '60 kende ten aanzien van het kunstbeleid enkele belangrijke thema's, die steeds terugkeerden. Een eerste element is de cultuurspreiding, in zowel horizontale als verticale zin. Cultuurspreiding in horizontale zin werd gestimuleerd met een grote toename van het aantal orkesten. In 1945 telt het orkestenbestel elf orkesten, maar daar komen in hoog tempo nieuwe orkesten bij; in 1947 wordt het Twents Philharmonisch Orkest opgericht en in 1950 het Frysk Orkest en Het Brabants Orkest. In de nota *Overheid en Cultuur* uit 1950 wordt gepleit voor subsidiëring van deze orkesten, want subsidie is nodig 'nu de bewustwording der verschillende gewesten culturele behoeften heeft gewekt'.¹⁴ Naast deze nieuwe orkesten krijgen ook bestaande lokale orkesten een meer regionale uitstraling; de Arnhemse Orkestvereniging wordt bijvoorbeeld omgedoopt tot Het Gelders Orkest. In de jaren '50 worden langzaam steeds meer orkesten opgenomen in de groep te subsidiëren orkesten, waarmee het spreidingsbeleid steeds concreter vorm krijgt. In de jaren '70 kende elke provincie, met uitzondering van Zeeland en Drenthe, zijn eigen regionale beroepsorkest.

Het spreidingsbeleid in verticale zin krijgt gestalte in de functies die de orkesten meekrijgen; naast de vaak traditionele abonnementsseries moeten orkesten ook volksconcerten en educatieve concerten geven; een direct gevolg van het heersende idee dat de overheid verantwoordelijk is voor de 'verheffing' van het volk. Ook de functie van koorbegeleidingen draagt daaraan bij; de grote populariteit van amateurkoren wordt extra gestimuleerd door enkele malen per jaar een koor te laten begeleiden door het beroepsorkest uit de regio.

Een tweede hoofdelement uit die tijd is de invoering van de koppelsubsidies. Het idee bestond al voor de oorlog; het rijk wilde toen de orkesten voor een deel ondersteunen, mits de provinciale en gemeentelijke overheden de rest zouden betalen. In 1946 werd deze afspraak echter nog veel concreter. De overheden samen garandeerden de salarissen van alle gesubsidieerde orkesten, waarbij het rijk voor 50% van het totale bedrag garant stond.

Een derde hoofdelement geldt het 'volgende karakter' van het overheidsbeleid. De kunstvormen die reeds gesubsidieerd werden – in casu de symfonieorkesten – kregen alle ruimte om zich verder te ontwikkelen, maar voor andere muziekvormen als kamermuziek, pop of jazz was weinig ruimte. De overheid volgde daarmee de richting van de Nederlandse Symfonieorkesten.

De grootste verworvenheid van het beleid dat in deze tijd werd gevoerd is de decentralisatie van de cultuur. Enerzijds was kunst nu een zaak van de overheid, anderzijds moest zij door zoveel mogelijk landgenoten over een zo groot mogelijk spreidingsgebied genoten kunnen worden. Binnen tien jaar waren er zeven conservatoria, drie muziekllycea, een honderdtal muziekscholen en vijftien volledig gesubsidieerde symfonieorkesten. In 1968 was de groei van het Nederlands orkestenbestel naar ongeveer twintig orkesten voltooid.¹⁵

Onbehagen en bezinning (1967-1983)

Ondertussen was er wel het een en ander veranderd. De band tussen het publiek en de kunst verzwakte, deels door de gedachte dat 'kunst sowieso wel betaald zou worden', maar ook door de opkomst en ontwikkeling van de radio en televisie, en de opkomst van nieuwe gedragpatronen. Omdat de overheid de orkesten altijd had 'gevolgd' met het maken van beleid, was hier nooit op ingespeeld, ofwel door de symfonische wereld in deze ontwikkelingen te betrekken, ofwel door andere kunstvormen ook te gaan subsidiëren.

Ook de Nederlandse samenleving veranderde in de jaren zestig enorm. De ontzuiling kwam goed op gang, waarmee de stelligheid van het eigen gelijk verdween en juist persoonlijke smaak als uiting van het individu ging gelden. In samenhang hiermee kwam het democratiseringsproces op gang. Het werd steeds meer geaccepteerd om je af te zetten tegen de dominante cultuur. Deze aspecten kwamen ook terug in de cultuursector en de relatie met de overheid. De onvrede ten opzichte van de bestaande symfonische dominantie werd steeds groter en werd meer geuit.

14 Hoogervorst (1991), p. 184.

15 Samama (1985), p. 251.

De situatie aan het eind van de jaren zestig laat zich het beste omschrijven met de drie woorden uit opinieblad *De Tijd*: 'Algemeen Cultureel Onbehagen.'¹⁶ Het hele stelsel met stichtingen, clubjes, subsidies en commissies had bevrijdend moeten werken, maar bleek in de praktijk door velen juist als een belemmering te worden ervaren. Het leeuwendeel van het geld ging naar de grote traditionele instituten, waarmee iedereen die niet in die groep viel zich genegeerd voelde.

Tegelijk met de democratisering en de sterke ontzuiling en direct gestimuleerd door de ongelijke verdeling van subsidiegelden, ontstond er binnen de kunstwereld en later ook in de Tweede Kamer een roep om vernieuwing van het subsidiestelsel. Er waren drie argumenten die steeds terugkeerden. Ten eerste constateerde men dat het spreidingsbeleid gefaald had, zowel horizontaal – de kwaliteit in de provincie werd door velen als onacceptabel laag gezien – als verticaal – het publiek bestond vooral uit hoogopgeleiden, alle volks- en educatieve concerten ten spijt. Ten tweede werden de gelden onrechtmatig verdeeld en kostten de orkesten als geheel te veel. Ten derde voerden de orkesten, in de ogen van componisten, te weinig Nederlandse en moderne muziek uit.

In 1969 stelde minister Klompé een commissie in die rapport moest uitbrengen over de orkestenclassificatie en de salariëring van de orkesten. De commissie, de Commissie Scholten, bracht hierover advies uit maar suggereerde eveneens de Raad van de Kunst het orkestenbestel in het algemeen in studie te nemen.¹⁷ Een nieuwe commissie, bestaand uit de leden van de afdeling muziek van de Raad voor de Kunst en de heer Herckenrath, begon in 1970 aan haar werkzaamheden. Het zou echter jaren duren voor er in de Raad van de Kunst zelf en bij de verschillende betrokken partijen – Contactorgaan van Nederlandse Orkesten, Genootschap van Nederlandse Componisten (GeNeCo), de orkesten zelf – enige overeenstemming bestond over de samenstelling en taken van deze commissie. Er verschenen verschillende tussenrapporten, maar pas in 1975 werd door de Commissie Orkestenbestel een definitief rapport aangeboden aan toenmalig minister Van Doorn.

Er zijn verschillende redenen te noemen voor de enorme stroperigheid van deze commissie. Behalve het aanvankelijke getouwtrek over de samenstelling en het takenpakket, bleek er uiteindelijk geen enkele eensgezindheid binnen de commissie te bestaan over de te volgen richting. Er ontstonden twee groepen: de groep vertegenwoordigers van de orkesten die vond dat de huidige situatie in principe werkbaar was, maar dat een nieuwe subsidiestructuur ervoor moest zorgen dat ook andere kunstvormen meer aandacht kregen, tegenover een groep die pleitte voor een geheel nieuw instituut, een 'muziekcentrum', dat als overkoepelende organisatie de relatie tussen orkesten, kamermuziek en andere muziekvormen moest regelen.¹⁸ Bovendien bleken de zaken zo gevoelig te liggen, dat een echt open discussie nauwelijks mogelijk was.

Ondanks de onenigheden kwam de commissie in 1975 wel met een aantal aanbevelingen. De belangrijkste vier punten daaruit waren: (1) er moet een veelzijdiger aanbod komen voor een breder publiek, (2) het proces van democratisering moet worden doorgezet, (3) het Rijk moet de salarissen en de sociale lasten van de muziekinstellingen garanderen en (4) provincies en gemeenten moeten het plaatselijk muziekaanbod stimuleren, onder andere door te zorgen voor goede accommodaties.

Ondertussen ontstonden er in de periode tussen 1969 en 1975 verschillende andere commissies en discussiegroepen, die uit onvrede met de bestaande praktijk hun eigen alternatieven ontwierpen. Een van de belangrijkste rapporten is een rapport van de werkgroep Muziekpraktijk van het GeNeCo. De werkgroep had kritiek op de oorspronkelijke opdracht van de minister, omdat ook andere facetten dan het orkestenbestel in het onderzoek zouden moeten worden betrokken. De belangrijkste aanbevelingen in dit rapport zijn als volgt te omschrijven: (1) de regionale orkesten moeten in omvang worden teruggebracht en meer samenwerken om groot symfonische repertoire mogelijk te maken, (2) de grote orkesten zouden moeten samenwerken op het gebied van de programmering, zodat zinvolle uitwisseling van concerten mogelijk gemaakt wordt, (3) er moeten meer subsidiemogelijkheden komen voor ensembles, zowel op vaste als op ad hoc-basis en (4) er moeten organisatievormen en artistieke raden komen om de samenwerking tussen orkesten concreet vorm te geven.¹⁹

¹⁶ Geciteerd in Samama (1985), p. 257.

¹⁷ Van Mierlo (1987), p. 14.

¹⁸ Ibid., p. 16.

¹⁹ Ibid., p. 21.

In januari 1975 verscheen er nòg een rapport: *Muziek is voor iedereen. Muziekplan van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen*. Het doel van dit rapport was een samenhangend beleid te formeren dat voor iedereen een verbetering zou zijn, in plaats van slechts voor enkele groepjes; de belangrijkste aanbeveling uit dit rapport is dat de bestaande orkesten de basis moesten vormen voor nieuw op te richten instellingen, met een veel breder takenpakket: ensemblevorming, samenwerking met componisten, verbreding van het repertoire, dienstverlening aan het onderwijs en verbreding van het publieksbereik.²⁰

In 1976 bood minister Van Doorn de nota *orkestenbestel* aan de Tweede Kamer aan. Hierin werden drie beleidsvoornemens uitgewerkt. (1) Taakverbreding: orkesten moesten zich bezig houden met het gehele repertoire, met het begeleiden van amateurverenigingen en met kunstzinnige vorming, en ruimte houden voor kamermuziek in plaats van het spelen van slechts ijzeren repertoire voor slechts een deel van het publiek,²¹ (2) samenwerkingsverbanden. De minister verdeelde het land in vijf regio's en stelde voor de orkesten te verkleinen en vaker te laten samenwerken en (3) invoering dienstensysteem: in plaats van fulltime aanstellingen zou een musicus betaald moeten worden per dienst, zodat de musici meer vrijheid zouden krijgen, en de orkesten meer geld. Om dit te kunnen realiseren verdeelde de minister de verantwoordelijkheden anders in over de drie niveaus van overheden. Het rijk zou verantwoordelijk worden voor de salariskosten, de provincies voor de overige personeelskosten en de materiële kosten, en de lokale overheden voor de accommodaties.

De periode 1968 – 1976 kan omschreven worden als een 'onderhandelingsronde' inzake de organisatie van het orkestenbestel, een tijd waarin geen beslissingen genomen werden, maar waarin langzaam boven tafel kwam waar de knelpunten en problemen in de verschillende onderdelen van het Nederlandse muzikleven zaten. Maar hoewel de problemen nu al bijna tien jaar besproken werden binnen de muziekwereld, kwamen ze nu pas voor het eerst in de Tweede Kamer. Deze schrok behoorlijk van de voorstellen en ging niet akkoord met de voorgestelde wijzigingen. Maar: de kwestie stond tenminste op de agenda.²²

Vlak na het verschijnen van de nota van Van Doorn kwam het Eerste kabinet Den Uyl ten val. Van Doorn werd opgevolgd door minister Gardeniers-Berendsen. Gardeniers werd bij het vormen van haar beleid sterk beïnvloed door de steeds verdergaande polarisering in de muziekwereld, het gevolg van de opstelling in de nota *Orkestenbestel*. Orkestmusici voelden zich bedreigd omdat hun toekomst onzeker werd door de op het spel staande reorganisaties, andere musici voelden zich genegeerd omdat de nota zich nog steeds uitsluitend richtte op de symfonieorkesten.²³

Nadat de nota *orkestenbestel* in 1976 was uitgekomen, werd er regelmatig over de inhoud gediscussieerd, maar was de overheid nog lang niet overgegaan tot besluitvorming. Ondertussen verslechterde de economie, waardoor de noodzaak voor bezuinigingen steeds groter werd. Orkesten als Opera Forum en het Gewestelijk Orkest kwamen hierdoor in moeilijkheden. Ondertussen verschenen er nog meer nota's, van ministers Gardeniers, Van der Louw en De Boer, en rapporten van verschillende belangenhebbenden en onafhankelijke commissies. Voor dit onderzoek is het niet nodig al deze rapporten in detail te bespreken.²⁴

Het muzikleven veranderde in de jaren '70 aanzienlijk. De onvrede die leefde onder componisten en musici kwam niet alleen tot uiting in de verschillende nota's en rapporten, maar ook in het dagelijkse muzikleven, in de vorm van discussies en protestacties. Er werd vooral naarstig gezocht naar alternatieven. De eerder genoemde democratisering had ook grote invloed op de opkomst van talloze ensembles in met name de jaren '60 en '70.²⁵ Deze ontwikkeling heeft uiteindelijk een grote rol gespeeld op het orkestenbestel, zeker ook – en dat is voor deze scriptie van belang – qua programmering. Er ontstonden namelijk verschillende ensembles die zich toelieden op het spelen van moderne muziek of juist oude muziek – waarbij de omschrijving van 'oud' soms tot ver in de 19e eeuw doorschoot.²⁶

²⁰ Van Mierlo (1987), p. 23

²¹ Halbertsma (1993), p. 27.

²² Van Mierlo (1987), p. 31-2.

²³ Ibid., p. 33.

²⁴ Voor een gedetailleerde bespreking zie Van Mierlo (1987), hoofdstuk 2, 3, 4 en 5.

²⁵ Deze ontwikkeling is onder andere besproken in Hiu (2001), p. 761-2.

²⁶ Zie bijvoorbeeld de 'authentieke' uitvoeringen van Brucknersymfonieën door Nikolaus Harnoncourt. Een

Sturend beleid: bezuinigingen en herstel (na 1983)

De ambtsperiode van minister Brinkman is – achteraf gezien – een breekpunt. Na een periode van ongeveer 14 jaar waarin er talloze plannen waren geschreven, komt het nu voor het eerst tot het daadwerkelijk uitvoeren van het beschreven beleid. Voor een deel omdat men de onduidelijkheid beu was en wilde weten waar men aan toe was. Voor een deel zal ook de houding van Brinkman, of breder, de houding van het Eerste kabinet Lubbers een rol gespeeld hebben.

In het regeerakkoord van het kabinet was opgenomen dat het kunst niet louter zag als betekenisvol voor de individuele burger, maar voor de samenleving als geheel.²⁷ Hiermee was de verantwoordelijkheid van de overheid ineens verschoven; het ondersteunen van kunst was niet alleen belangrijk om de burger hiermee kennis te kunnen laten maken, maar werd belangrijk *an sich*. 'In deze opvatting heeft de overheid tot taak een artistiek hoogwaardig kunstaanbod voldoende kansen te bieden, ook wanneer daar in bepaalde gevallen geen grote publieke belangstelling tegenover staat.'²⁸ Dus anders dan in de jaren voor 1982, werd ineens kwaliteit het belangrijkste criterium, in plaats van spreiding, verheffing en opvoeding.

Brinkman deelde de overtuiging van veel van zijn voorgangers dat het symfonisch muziekaanbod geherstructureerd moest worden ten gunste van andere muziekuitingen. Bovendien drukte de recessie op zijn begroting en werd in meerjarenramingen van een besparing van Hfl 10,1 miljoen in de orkestensector uitgegaan. Brinkman stelde voor om, op basis van de vele onderzoeken die in de jaren 1968-1982 waren uitgevoerd, vier regionale orkesten op te heffen – om zo extra geld vrij te maken voor andere kunsten en het artistiek opwaarderen van andere orkesten – en het Rijk hoofdverantwoordelijk te maken voor subsidiëring, waarmee de koppelsubsidies verleden tijd werden. Uit zowel de Kamer als de muziekwereld kwam veel kritiek, met name over zijn plan om meerdere orkesten op te heffen. Het bleek nodig nogmaals een commissie in te stellen.

In 1983 werd na de breed gesteunde motie Beinema de Landelijke Werkgroep Orkestenbestel in het leven geroepen. Van de opdrachten die zij meekreeg zijn er twee relevant voor dit onderzoek: (1) voorstellen te doen omtrent handhaving van regionale ensembles in afgeslankte vorm, waarin samenwerkingsverbanden op basis van het twee-lokatiemodel mee in overweging genomen worden, met dien verstande, dat het kleinste orkest in zulk een samenwerkingsverband tenminste 36 volledige formatieplaatsen telt; (2) voorstellen te doen ter verbreding van het aanbod aan Nederlandse muziek, zowel op korte als op lange termijn.

Deze commissie, de Commissie Sutherland, kwam binnen enkele maanden met een rapport. De relevante aanbevelingen behelzen (1) het toewijzen van extra middelen aan de niet-symfonische muziekbeoefening, dit vooral om de veelal schamele honoraria in deze sectoren op een acceptabel niveau te brengen, (2) het samenvoegen van het Utrechts Stedelijk Orkest, het Amsterdams Philharmonisch Orkest en het Nederlands Kamer Orkest tot één groot orkest, en (3) het behoud van de regionale orkesten, die naast symfonisch werk ook koorbegeleidingen verzorgen en educatieve taken vervullen.

De commissie had gekozen voor de kaasschaaf, in plaats van de opheffingssystematiek.

Over de orkesten in het algemeen werd gesteld dat zij meer moesten samenwerken, op provinciaal en interprovinciaal niveau, op het gebied van de programmeringen – om overlappende programmeringen te voorkomen – en qua afstemming met andere sectoren van de muziekbeoefening.

In 1983 bood de commissie de aanbevelingen aan de minister aan. Deze ging in grote lijnen mee in het voorstel. Ook het parlement legde zich neer bij de nodige hervormingen. De minister kon van start met de uitvoering ervan.²⁹

Wat waren nu precies de consequenties voor de zes orkesten die in dit onderzoek worden bekeken? Voor de drie grote randstedelijke orkesten veranderde er weinig. Het geld kwam misschien uit andere potjes, maar het aantal gesubsidieerde orkestleden bleef gelijk. Voor de drie provinciale orkesten

beschrijving van de opkomst van de authentieke uitvoeringspraktijk is te vinden in Van der Klis (1991).

²⁷ Halbertsma (1993), p. 30.

²⁸ Geciteerd in Van Mierlo (1987), p.34.

²⁹ Halbertsma (1993), p. 30.

lag dit anders. Het Gelders Orkest, Het Brabants Orkest en het Noord-Nederlands Orkest gingen alledrie achteruit van 72 naar respectievelijk 62, 62 en 68 gesubsidieerde orkestplaatsen.³⁰ Naast deze 'cijfermatige' ontwikkelingen is het natuurlijk ook van groot belang te erkennen hoezeer het hele proces van beleidsvorming zorgde voor grote onrust onder de orkesten. In een later hoofdstuk zal worden bekeken of dit consequenties heeft voor het gespeelde repertoire.

In de jaren daarna ging Brinkman door met zijn plannen. In 1987 presenteerde Brinkman zijn *Plan voor Kunstenbeleid 1988-1992*. Brinkman gaf hiermee meteen concreet gestalte aan zijn eigen voornemen om elke vier jaar een nieuw kunstenplan te formuleren, om op die manier duidelijkheid te scheppen over het beleid van de landelijke overheid ten aanzien van de kunst. Voor de termijn van vier jaar was gekozen om de instellingen de kans te geven te wennen aan het nieuwe beleid.

In zijn kunstenplan gaf Brinkman aan opnieuw te willen besparen op de symfonieorkesten. Bij de uitvoering van de plannen in 1983 bleken de voorstellen van de werkgroep op problemen te stuiten. De orkesten wilden een breder repertoire kunnen spelen dan hun omvang toeliet, zonder afhankelijk te hoeven zijn van andere orkesten. Vergroting van de orkestformaties onder handhaving van het aantal orkesten zou echter een groter in plaats van een kleiner beslag op de begroting leggen. Daarom werd uiteindelijk toch gekozen voor een oplossing die leek op de oplossing die in de jaren '70 meerdere malen was geopperd: minder, maar grotere orkesten. Het Frysk Orkest en het Noordelijke Filharmonisch Orkest werden samengevoegd tot het Noord-Nederlands Orkest.

Bij de orkesten ontstond opnieuw grote onrust. Er klonken overal in het land noodkreten: de orkesten zouden verder uitgekleed worden, de provincie zou leeggezogen worden, er zouden 200 arbeidsplaatsen verloren gaan. Ook in de Kamer ontstond oproer. Uiteindelijk kreeg Brinkman de Kamer weer mee in de plannen. In 1989 vond de bovengenoemde fusie plaats. Het Noordelijke orkest werd in 1989 gevormd uit een fusie tussen het Noordelijk Filharmonisch Orkest en het Frysk Orkest. Het Brabants Orkest en Het Gelders Orkest dienden zich in de regio's Zuid en Oost als de grote symfonieorkesten op te stellen; Opera Forum, het Limburgs Symfonie Orkest en het Noordhollands Philharmonisch Orkest moesten zich meer met ballet- en operabegeleiding gaan bezighouden.

Op 7 november 1989 wordt het Derde kabinet Lubbers geïnstalleerd, met Hedy d'Ancona als minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur. Haar beleid hield geen radicale koerswijziging in ten opzichte van het beleid van haar voorganger. Ze reïntroduceerde het begrip 'cultuurspreiding', verder zette ze de verzakelijking door (meer efficiëntie, deregulering en decentralisatie, verzelfstandiging, terugdringen bureaucratie).

De orkesten zijn wat betreft de programmering in de jaren '90 in een spagaat terecht gekomen. Aan de ene kant is er de wil en de noodzaak om origineel te programmeren. De wil, omdat orkesten zijn gaan inzien dat het orkest en het publiek wellicht niet gebaat zijn bij jaarlijks dezelfde twintig symfonieën, die ze inmiddels thuis voor minder geld ook kunnen beluisteren, en ook nog in een perfecte weergave, met hun Bose® home entertainment systeem. De wil ook, omdat er vandaag de dag genoeg dirigenten, musici en artistiek leiders rondlopen die het spannend vinden om modern, onbekend en Nederlands werk uit te voeren. De noodzaak, omdat orkesten middels de vierjaarlijkse herverdeling van subsidiegelden kunnen worden afgerekend op een te weinig originele programmering. Aan de andere kant hebben veel orkesten met problematische bezoekersaantallen te kampen. Door de verzakelijking en roep om efficiëntie worden orkesten genoodzaakt te richten op volle zalen – terwijl die zalen vaak alleen maar groter worden (De Doelen in 1966, de Dr Anton Philipszaal in 1987, Muziekcentrum Frits Philips in 1992) of verbouwd worden (het Concertgebouw in de periode 1985 tot 1988 en Music Sacrum in 1995). Deze tweestrijd is kenmerkend voor het programmeren aan het eind van de twintigste eeuw.

³⁰ Halbertsma (1993), p. 32.

Consequenties voor de programmering

Welke van de boven beschreven ontwikkelingen zou een directe invloed op de programmering van de orkesten kunnen hebben? Welke ontwikkelingen spelen een rol bij dit onderzoek? In het algemeen gesteld kunnen de ontwikkelingen in Tabel 6 getoetst worden. In het hoofdstuk 'Programmering in het orkestenbestel' zal worden besproken in hoeverre deze ontwikkelingen terugkomen in de gespeelde programma's.

Tijdvak	Belangrijkste kenmerken
Tot 1967	cultuurspreiding / volksopvoeding: bekend repertoire voor veel mensen
1967 - 1983	cultuurspreiding is mislukt: repertoire moet origineler overlap programma's randstedelijke orkesten moet minder
Na 1983	kwaliteit is troef (orkest moet eigen gezicht krijgen) aanbod Nederlandse muziek moet verbreed worden de orkesten buiten de provincie krijgen minder formatieplaatsen programmering gebeurt vanuit een 'spagaat'

Tabel 6 - Belangrijkste consequenties van het gevoerde beleid

Ontwikkelingen en programmering per orkest

In dit hoofdstuk worden de orkesten afzonderlijk beschreven, om zo per orkest in beeld te brengen welke factoren in welke mate invloed hebben op de programmering. Per orkest wordt eerst een beschrijving gemaakt van de belangrijkste ontwikkelingen, dirigenten, en artistiek en zakelijk leiders, ontleend aan kronieken en overzichtsartikelen van de orkesten. Vervolgens zal gekeken worden welke ontwikkelingen in de programmeringen in verband gebracht kunnen worden met deze historische beschrijvingen.

Koninklijk Concertgebouworkest

Het Concertgebouworkest³¹ werd opgericht in 1888 en is onbetwist het meest vooraanstaande Nederlandse symfonieorkest. Het CO heeft altijd meer subsidie ontvangen dan welk ander Nederlands orkest dan ook. Het grote succes van dit orkest is voor een deel toe te schrijven aan Willem Mengelberg, die als chef-dirigent voor het orkest stond in de periode 1895-1945 en in die tijd contact legde met componisten als Richard Strauss, Mahler, Ravel, Debussy, Stravinsky, Schönberg, Schreker en Milhaud, die allen meer dan eens het CO dirigerden. Deze relaties hebben zeker een rol gespeeld in de programmering van het orkest.³²

In 1945 nam Mengelberg gedwongen afscheid van het orkest toen hem een te meegaande opstelling gedurende de oorlogsjaren werd verweten. Eduard von Beinum nam zijn plek in en bleef het CO tot zijn dood in 1959 dirigeren. In die periode heeft Van Beinum een grote stempel gedrukt op de programmering van het orkest; zijn persoonlijke voorkeur voor Bruckner en de Franse 'Impressionisten' maakte dat deze componisten meer gespeeld werden dan voorheen.³³ In het seizoen 1950-1951 bijvoorbeeld besteedde het orkest ruime aandacht aan de 75e geboortedag van Maurice Ravel door vrijwel het complete symfonische repertoire van deze componist te programmeren.

In 1959 overleed Eduard von Beinum, zeer plotseling. Daardoor kwam Bernard Haitink onverwacht in beeld als zijn opvolger. Na een overgangperiode van enkele jaren, waarin Haitink in staat werd gesteld zijn verplichtingen bij andere orkesten uit te dienen en vanaf 1961 ervaring op te doen naast dirigent Eugen Jochum, werd hij in 1963 als enige chef-dirigent aangesteld, wat hij tot 1988 bleef. In deze periode verstevigde het orkest zijn reputatie en werd de internationale naam uitgebouwd middels talloze optredens op festivals en succesvolle geluidsopnamen.

In 1969 vond tijdens een concert van het CO het beruchte Notenkrakersincident plaats. Een groep jonge componisten – onder wie Peter Schat en Jan van Vlijmen, componisten die later regelmatig bij dit orkest op de lessenaar zouden verschijnen – verstoorde een concert door met klikkertjes een kabaal te maken en pamfletten uit te delen waarin zij zich uitspraken tegen het programmabeleid van het orkest.³⁴ Voor het orkest kwam deze aanval als een messteek in de rug; artistiek leider Flothuis programmeerde ook werken van componisten 'die hij niet begreep, maar waarvan hij wel het belang voor de ontwikkeling van de muziek inzag'. De verschillende discussies die volgden op de protestactie leidden dan ook niet tot verzoening van beide partijen, maar eerder tot vervreemding.

Het gevoerde beleid werd in de jaren daarna dan ook niet aangepast aan de wensen van de dissidente componisten. Naast de aandacht voor het 'ijzeren repertoire' bleef er stelselmatig aandacht voor muziek geschreven vóór 1815 – vaak onder leiding van specialist Harnoncourt³⁵ – voor Nederlandse muziek – sterk gestuurd door de nieuwe artistiek leider Hein van Royen³⁶ – en voor moderne muziek – onder leiding van specialisten of de componisten zelf.

31 Het Concertgebouworkest mag zich sinds 1988 Koninklijk noemen.

32 Het Concertgebouworkest kent een Mahler-traditie die veel sterker is dan bij veel andere orkesten. Zie voor een bespreking van deze traditie en de rol van Mengelberg o.a. Zwart (1999).

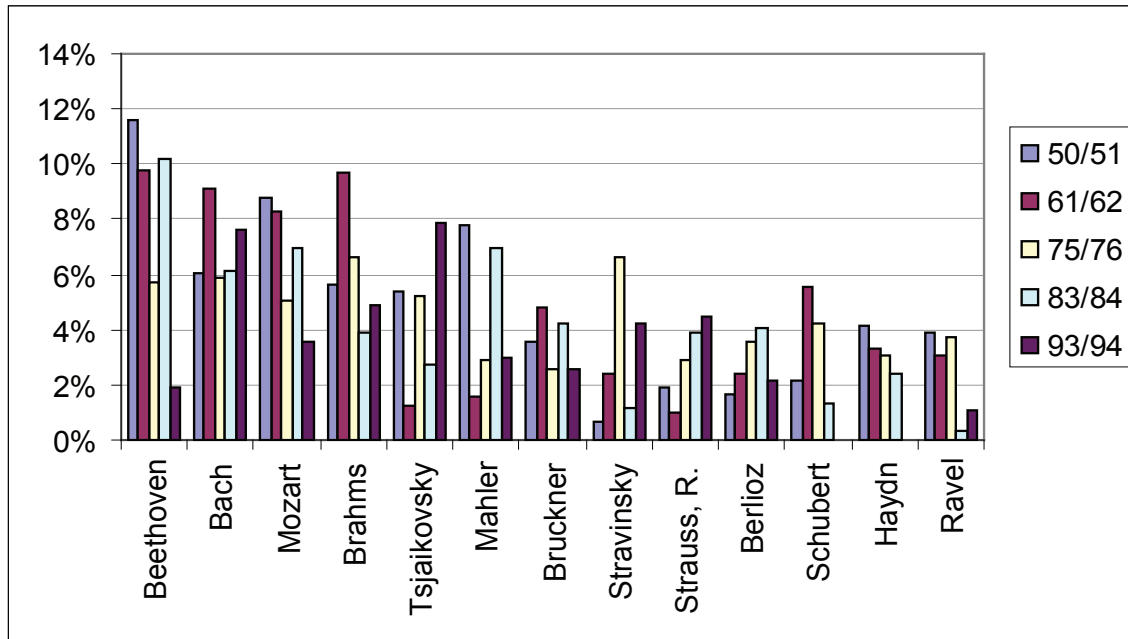
33 Nolthenius (1989), p. 19. Zie ook De Leur (1989).

34 Het Notenkrakersincident is in de literatuur uitgebreid besproken. Zie onder andere Samama (1986), p. 261-2, Samama (2001), p. 636-3, Vermeulen (1989), p. 297-301, Smit (1994), p. 19-29, Peters (1994), p. 212-9 en Kolsteeg (1996), p. 422-7.

35 Van Hasselt (1989), p. 216-9.

36 Van Hasselt (1989), p. 187.

Toen Haitink na een moeilijke periode in 1988 het orkest verliet, werd hij opgevolgd door Ricardo Chailly. Onder Chailly zou de programmering van het orkest niet wezenlijk veranderen, met dien verstande dat vanaf nu de chefdirigent zelf een groter deel van het moderne en Nederlandse repertoire voor zijn rekening zou nemen. Chailly liet bijvoorbeeld op eigen initiatief alle ouvertures van Wagenaar programmeren, en speelde ook met grote regelmaat werken van componisten als Varèse en Messiaen.



Grafiek 2 - de 13 meestgespeelde componisten bij het KCO

Programmering

Uit het historisch overzicht komt een beeld naar voren van een orkest dat op het gebied van de programmering constant veelzijdig is. Het orkest heeft verschillende tradities, bijvoorbeeld op het gebied van de uitvoering van laatromantische symfonieën van Mahler en Bruckner, de uitvoering van impressionistische werken, op het gebied van de klassieken – alhoewel dit aandeel aanzienlijk afneemt na de jaren '70, toen het authenticiteitsprincipe een rol begon te spelen en er verschillende gespecialiseerde ensembles voor de muziek ontstonden – en op het gebied van moderne en Nederlandse werken.

Dit beeld komt grotendeels terug in de gegevens, zoals die te vinden zijn in bijlage 2. Het aandeel Nederlandse werken is zeer constant, met één opvallende uitzondering voor het seizoen 1993-1994, waarin slechts twee Nederlandse composities gespeeld werden. Dit is extra opvallend omdat chefdirigent Chailly meer op Nederlandse muziek gericht was dan zijn voorganger Haitink. Het aandeel twintigste-eeuwse en hedendaagse werken is eveneens constant, of zelfs constant hoog te noemen. Zeer opvallend is dat in de jaren 1975-1976 dit aandeel bijna 50% is. Juist in de periode waarin groeperingen als de Notenkraakers acties voerden tegen het programmeringsbeleid van de Nederlandse orkesten in het algemeen en het CO in het bijzonder, was het aandeel moderne muziek van het CO bijna hoger dan wanneer dan ook en bij welk ander orkest dan ook.³⁷ Bovendien is het aandeel 'ijzeren repertoire' bij het CO in de seizoenen 1961-1962, 1975-1976 en 1983-1984 lager dan gemiddeld.

De acties van de Notenkraakers lijken daarmee eerder een uiting van de protestcultuur die zijn oorzaak had buiten de muren van het Concertgebouw, dan een terechte reactie op een steeds gematigder wordende programmering. Protesteren was, anders gezegd, de stijl van deze generatie. Er is nog een argument dat pleit voor deze verklaring; in dezelfde periode als de Notenkraakersactie werd bij een concert van het Rotterdams Philharmonisch orkest juist geprotesteerd tegen een te moderne programmering, wat het

³⁷ Van de onderzochte seizoenen en orkesten speelde alleen het Residentie Orkest in het seizoen 1983-1984 vaker twintigste-eeuwse en hedendaagse muziek: ruim 55%. Dit is opvallend, omdat het Concertgebouworkest in de pers vaak een veel te traditionele instelling wordt verweten, Brandt (1984), p. 364: 'Het Concertgebouworkest [...] blinkt de laatste jaren bepaald niet uit in repertoirevernieuwing. Hoe gingen de jongeren in de jaren dertig en ook in de jaren vijftig en zestig tegen dat behoudende repertoire te keer!'

idee sterkt dat de 'vorm' protest hier belangrijker was dan de inhoud van de protestacties (zie pagina 25). De originaliteit van de programmeringen van het Rotterdamse en het Amsterdamse orkest ontloopt elkaar slechts in de nuances, en het is niet aannemelijk dat het Rotterdamse publiek veel conservatiever is dan het Amsterdamse.

Residentie Orkest

Het Residentie Orkest werd in 1904 opgericht. Het orkest groeide onder de vleugels van oprichter Henri Viotta snel tot een volwaardig symfonisch ensemble en de vijandige houding die door het CO wordt ingenomen is het bewijs dat dit orkest een 'tegenstander' van formaat is.³⁸ Ook in latere tijden is er sprake van een duidelijke 'wedijver' tussen het RO en het CO.³⁹ Tussen 1949 en 1973 stond het orkest onder de vaste leiding van dirigent Willem van Otterloo. Deze periode zal als begin worden genomen voor de beschrijving van dit orkest.

Het orkest maakte in de jaren vijftig een opmerkelijke opmars door. Deze opmars is te danken aan het succesvolle dirigentschap van Van Otterloo, maar zeker ook aan de indrukwekkende lijst musici en dirigenten die in de loop der jaren met het orkest gewerkt hebben. In de jaren '30 en '40 was het orkest – onder leiding van een aantal zeer sterke persoonlijkheden, zoals Adama Zijlstra, directielid van de Exploitatie Maatschappij Scheveningen (EMS) en verantwoordelijk voor het programmabeleid van het orkest gedurende de zomermaanden tijdens de Kurhausconcerten – erin geslaagd namen als Peter van Anrooy, Pierre Monteux, Eduard van Beinum, George Szell en Willem Mengelberg aan zich te binden. Het Holland Festival en de hoge ambities van Van Otterloo versterkten in de jaren '50 deze tendens en het orkest werd steeds bekender, ook internationaal.

In deze jaren ontstond ook een imago dat lange tijd stand zou houden; het RO als vernieuwend en experimenteel orkest.⁴⁰ Deze vernieuwing werd onder andere geïnitieerd door Hans de Roo, in die jaren violist en voorzitter van de orkestcommissie, en later directeur. De Roo drukte zowel direct als indirect zijn stempel op de programmering, door bijvoorbeeld zijn intensieve band met de Italiaanse dirigent en componist Bruno Maderna. Zijn succesvolle werkwijze bleef niet onopgemerkt, want in 1971 vertrok De Roo naar het Miami Symphony Orchestra, om weer een jaar later intendant bij de Nederlandse Opera te worden.⁴¹

Het imago dat in de decennia voor 1970 was opgebouwd, wordt in de jaren '70 verder uitgebouwd. Dit gebeurt onder leiding van een nieuwe directeur en een nieuwe artistiek leider – Ben van der Meer en Piet Veenstra. In de tijd waarin de meeste orkesten in de verdediging schoten tegen verschillende nota's, probeerde het RO juist een voorbeeldfunctie in te nemen onder andere door de oprichting van een artistieke commissie. Orkestleden kregen zo invloed op het te spelen repertoire.⁴²

38 Smit (2004), p. 47: 'De Jong [recensent bij *Het Vaderland*, EdJ] was openlijk op de hand van Mengelberg en zijn Concertgebouworkest, maar ook de deftige, Haagse chic moest weinig hebben van het op vernieuwing gerichte programmabeleid. (...) Het Concertgebouw weigert pertinent zijn deuren voor het Residentie Orkest te openen.'

39 Zie bijvoorbeeld de beschrijving van het trekken van zowel Scheveningen als Amsterdam aan het Holland Festival eind jaren '40, Smit (2004), p. 67.

40 Dit beeld wordt in de pers bevestigd, Brandt (1984), p. 366: 'de residentie [heeft] wél in het Residentie Orkest het symfonieorkest met het veelzijdigste, grensverleggendste repertoire in de origineelste presentatie.' Dat het hier gaat om een bewuste keuze, blijkt onder andere uit de brochures en seizoensfolders die in die tijd uitgebracht werden. In een folder uit 1961 valt bijvoorbeeld te lezen dat 'de leiding van het orkest een zo groot mogelijk evenwicht tracht te vinden tussen de klassieke, romantische en hedendaagse muziek' en verderop 'wist u dat het Residentie Orkest in het seizoen 1961-1962 67x een werk uit de klassieke periode van de muziekgeschiedenis zal spelen, 65x een werk uit de romantische periode en 83x een werk uit de twintigste eeuw...' Ook blijkt uit een brief die Van Otterloo in 1971 schreef aan bestuursvoorzitter Brouwer dat het om een zeer bewuste positionering gaat: 'We hebben ons de gevaarlijke 'image' veroverd van het orkest met de 'interessante' programma's, het orkest 'waar tenminste wat gebeurt.'

41 Smit (2004), p. 85.

42 Dirigent Van Otterloo was niet altijd blij met deze gang van zaken, zoals moge blijken uit een brief die hij in 1971 stuurde aan bestuursvoorzitter Brouwer: 'Als ik zie hoe het Concertgebouw [orkest, EdJ], ondanks protesten van heethoofdige nihilisten [de Notenkrakers, EdJ], zijn niveau en waardigheid weet te handhaven, dan steken wij daar op dit moment wel zeer ongunstig bij af!' (Brief Van Otterloo aan bestuursvoorzitter Brouwer, p. 1.)

Het is in dit licht niet geheel verrassend te noemen dat – anders dan bij de andere Nederlandse symfonieorkesten – het gedachtegoed van de Notenkrakers bij het RO in zeker zin aansluiting vond. Hun revolutionaire plannen lagen min of meer op een lijn met de opvattingen van De Roo, en cellist en latere artistiek leider Veenstra trok zelfs regelmatig op met de Notenkrakers en speelde mee in hun orkesten. Ook hier blijkt echter dat het de Notenkrakers meer om het protest ging dan om de boodschap. Bestuursvoorzitter Brouwer herinnert zich later: ‘Ik meen mij te herinneren dat de ‘Notenkrakers’ (Peter Schat, enz.) nogal te keer waren gegaan. Dat zij nooit enige aandacht kregen, niet voor hun muziek, niet voor hun ideeën en ook geen gehoor kregen van gevestigde instituten (orkesten e.d.) voor een discussie. Op mijn verzoek is toen een brief verzonden dat wij (RO) nooit benaderd waren, waar over dan ook en dat wij de heren graag voor een discussie zouden ontvangen. Nooit antwoord gekregen!’⁴³

Willem van Otterloo heeft zich ook buitengewoon ingezet voor het uitvoeren van Nederlandse muziek.⁴⁴ Na zijn opvolging in 1965 bleef het orkest veel Nederlandse muziek spelen. Ter ere van het 75-jarig bestaan in 1979 bracht het orkest de platenset *400 jaar Nederlandse Muziek* uit, en nog in 2004 wordt het orkest geprezen om zijn inzet voor muziek van Nederlandse bodem in het advies dat de Raad voor Cultuur uitbrengt.

De jaren '70 en '80 staan in het teken van het lange gevecht voor een eigen concertzaal, die er uiteindelijk in 1987 in de vorm van de Dr Anton Philipszaal komt. In de tweede helft van de jaren '80 vindt op verschillende gebieden een omslag plaats, en niet altijd in positieve zin: na de pensionering van Veenstra wordt de programmering steeds veiliger en minder avontuurlijk, en het beeld ontstaat dat sinds de ingebruikname van de nieuwe zaal 'de programmering ondergeschikt is geworden aan de zaalbezetting'⁴⁵ Enkele jaren later explodeert de relatie tussen chefdirigent Hans Vonk en Van der Meer, waarbij beiden het veld moeten ruimen. Vonk wordt opgevolgd door de Russische dirigent Evgenii Svetlanov, die bepaald niet bekend stond om zijn avontuurlijke programmering.⁴⁶ Aan de opmars die het orkest typeerde vanaf de jaren '50, is nu definitief een einde gekomen. Eind jaren '90 kreeg het orkest te maken met financiële problemen, die pas na het aantreden van een nieuwe dirigent en een wisseling van de directie zouden worden opgelost.

Programmering

De rode lijn die terug te vinden is in bovenstaande omschrijving is dat het orkest zich heeft geprobeerd te profileren als 'avontuurlijk' orkest, met veel aandacht voor muziek van eigen bodem.

Als we naar de geanalyseerde seizoenen kijken, dan blijkt het aandeel 'ijzeren repertoire' bij het RO niet heel veel lager te zijn dan bij de andere orkesten; het orkest komt daarbij maar net onder het gemiddelde. Maar in de verdeling over de verschillende tijdvakken is wel een bovengemiddelde aandacht voor twintigste-eeuwse en met name hedendaagse muziek te bekennen. Hieruit valt af te leiden dat het RO evenals andere Nederlandse orkesten elk seizoen een vast aandeel 'ijzeren repertoire' uitvoert, maar dat wanneer het orkest daarvan afwijkt, er eerder gekozen wordt voor twintigste-eeuws of hedendaags repertoire, muziek die eerder dan onbekende Romantische of Klassieke stukken het predikaat 'avontuurlijk' meekrijgt. Ook de populariteit van verschillende componisten wijst hierop: de tien meestgespeelde componisten zijn – op Mahler (1860-1911) na – allen voor 1900 overleden, en dit is anders bij het KCO (Stravinsky op 8), HBO (Sjostakovitsj op 8) of HGO (Stravinsky en Bartók op 9 en 10). In de kern is het RO daarmee even 'ijzer' als de andere orkesten; slechts in de marge kiest het orkest voor opvallende, hedendaagse composities en onderscheidt het zich van de andere orkesten.

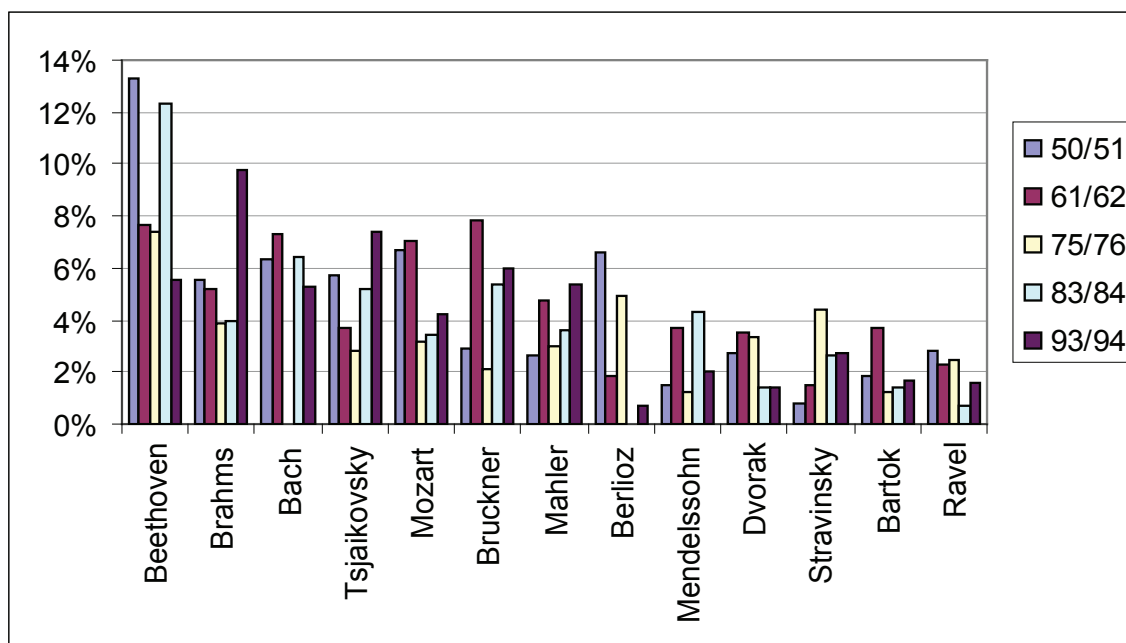
Het aandeel Nederlandse muziek is in Den Haag relatief groot, alhoewel dit aandeel steeds kleiner wordt. In 1950 werden er nog 34 Nederlandse stukken geprogrammeerd, in 1993 waren dit er slechts 8.

⁴³ Brief Van Otterloo aan bestuursvoorzitter Brouwer, p. 1.

⁴⁴ Smit (2004), p. 73 e.v.

⁴⁵ Ibid., p. 103.

⁴⁶ Svetlanov maakt carrière in zijn moederland, waar hij bekendheid verwerft met het grote Romantisch repertoire; zo is hij de enige dirigent die het volledige Russische repertoire heeft opgenomen, inclusief alle 27 symfonieën van Miatsjovski. In een interview uit 1995 geeft hij echter aan componisten als Berio, Nono en Maderna nooit gedirigeerd te hebben, en blijkt hij zelfs Rihm en Glass überhaupt niet te kennen. Ibid., p. 105.



Grafiek 3 - de 13 meestgespeelde componisten bij het RO

Wat tot slot vermeld mag worden is het opvallend hoge aantal stukken dat werd gespeeld in het seizoen 1950-1951; er klonken 211 composities, met een totale lengte van ruim 800 uur, waar de meeste seizoenen rond de 500 uur blijven steken.

Rotterdams Philharmonisch Orkest

Het Rotterdams Philharmonisch Orkest werd in 1918 opgericht door Jules Zagwijn, die uit onvrede met de Rotterdamse muziekcultuur ten strijde trok tegen de vele bioscoop- en amusementsorkestjes en een symfonieorkest oprichtte dat hoogstaande kunst met muziekwetenschappelijke inslag zou moeten uitvoeren, met ruime aandacht voor muziek van buiten het ijzeren repertoire. De financiële situatie van het orkest bleef de eerste decennia van zijn bestaan zeer slecht. Het is waarschijnlijk te danken aan dirigent Eduard Flipse, die het orkest leidde van 1930 tot 1965, dat het orkest zich een zeer prominente positie heeft weten te verwerven binnen het Nederlandse muziekleven. Hij wist het orkest van een 'failliete boedel' die het moest stellen met een zeer schamele subsidie van de gemeente Rotterdam, tot een gerespecteerd orkest uit te bouwen, dat op structurele subsidie van het Rijk kon rekenen.

Waar het orkest in de periode voor de oorlog te maken had met structurele financiële problemen, zo had het orkest ná de oorlog lange tijd te kampen met structurele artistieke problemen. Door de oorlog en de bombardementen op de stad Rotterdam, was er een groot tekort aan geschikte concert- en repetitielocaties, en het orkest zeer gehavend – zowel door het wegvallen van enkele musici als de vernietiging van vrijwel de gehele muziekbibliotheek. Het orkest wist echter in korte tijd weer op te krabbelen tot acceptabel of zelfs tot hoog niveau, getuige bijvoorbeeld de veelbesproken Mahler-uitvoeringen die het orkest in de jaren '50 verzorgde tijdens het Holland Festival.⁴⁷

In die tijd was het zeker Eduard Flipse die het artistieke beleid vormgaf. Flipse had naast zijn grote voorliefde voor de muziek van Mahler en Bruckner een voorkeur voor noviteiten – mits deze niet te 'avant-gardistisch' klonken; Nederlandse, Franse en Italiaanse muziek uit de twintigste eeuw. Hij wist goed hoe hij deze muziek rond de romantische meesterwerken moest draperen zodat het publiek in groten getale bleef toestromen naar zijn concerten.⁴⁸ Ook was hij een meester in het bedienen van verschillende doelgroepen met verschillende soorten muziek.

In 1965 werd Franz-Paul Decker aangezocht als opvolger voor Flipse. Na ruim dertig jaar was het orkest wel toe aan een nieuw gezicht en mede met het oog op de plannen voor een nieuwe concertzaal werd

⁴⁷ Kosten (1994), deel I, p. 145-57. 'Rond de uitvoering van de Achtste Symfonie van Mahler door Flipse is het eigenlijk (terecht) nooit meer stil geworden. De registratie van het concert, die als dubbel-lp werd uitgebracht, is zeker twintig jaar de toonaangevend uitvoering gebleven van het werk.'

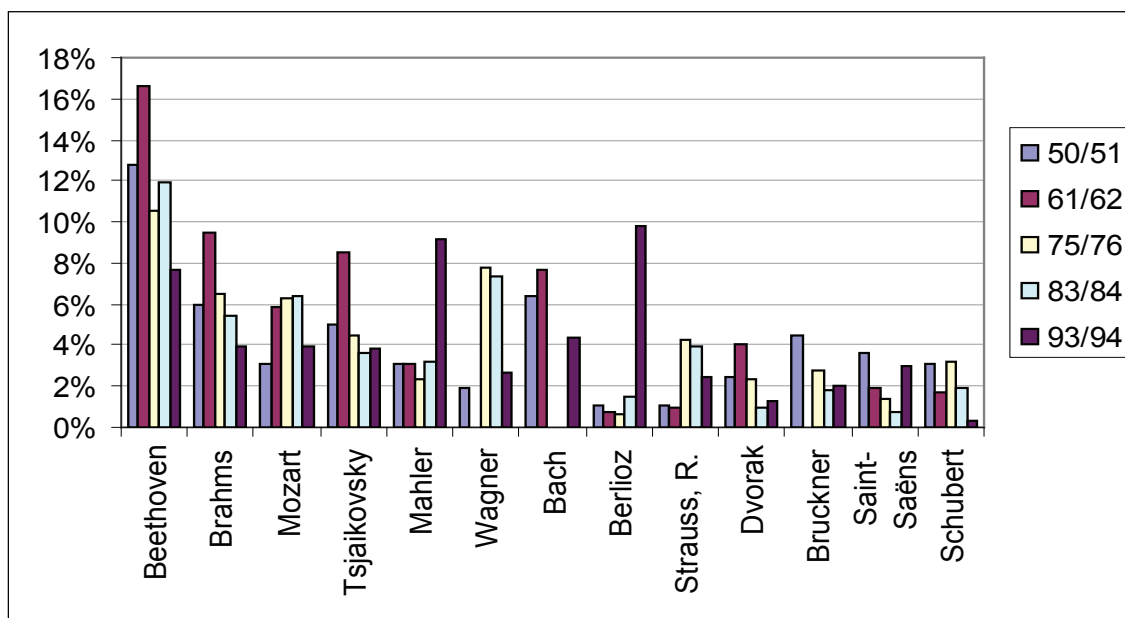
⁴⁸ Ibid., p. 161.

de vervanging van Flipse steeds actueler. Decker zou slechts drie jaar voor het orkest staan. Tussen deze dirigent en het bestuur, orkest en directie ontstond nooit een warme band, en al in 1968 werd hij ontslagen. In de tussentijd had het orkest kennis gemaakt met de jonge dirigent Edo de Waart en was het diep onder de indruk geraakt van zijn enorme talent. Het was dan ook weinig verrassend dat hij vanaf 1968 als eerst dirigent werd aangesteld, aanvankelijk naast Fournet, maar vanaf 1973 als enige chefdirigent.

In 1966 werd de nieuwe concertzaal in de De Doelen in gebruik genomen. Deze gebeurtenis is van grote invloed geweest op het Rotterdamse kunstleven. Door onder andere een concert met Herbert von Karajan en zijn Berliner Philharmoniker kwam de zaal meteen onder de aandacht van de wereldpers en binnen enkele jaren steeg het aantal concertbezoekers van het RPhO met bijna 300%.

Met de nieuwe dirigenten en de nieuwe zaal was de artistieke opmars van het orkest in een stroomversnelling terecht gekomen. Op het gebied van de programmering probeerde het orkest de naam van pionier in moderne muziek naar zich toe te trekken. Dat het orkest inderdaad een enorme artistieke groei meemaakte, blijkt wel uit het feit dat er heel veel onrust was in het orkest en er veel energie werd gestoken in de daarmee samenhangende problemen. Een groep orkestleden kon het hogere niveau niet bijbenen en in het diepste geheim werd er een notitie voorbereid waarin de gemeente om bijstand werd gevraagd bij de oplossing hiervan. In 1969 werd uiteindelijk besloten om tien musici een ontslagregeling aan te bieden.

In deze tijd, de tijd waarin in het Concertgebouw werd geprotesteerd tegen het te conservatieve programmeringsbeleid, vond er ook in Rotterdam een memorabele gebeurtenis plaats. Het stuk *Interpolations* van Van Vlijmen werd op 24 november 1968 gespeeld en bracht het Rotterdamse publiek volledig van zijn stuk. Al tijdens de uitvoering liepen honderden bezoekers weg, begonnen bezoekers honend te applaudisseren tijdens het stuk en probeerde één vrouw zelfs een discussie te starten met de twee dirigenten. Enkele dagen later werd er een openbare discussie georganiseerd, waar ruim 700 concertbezoekers op af zouden komen om mee te discussiëren. Het is van belang te constateren



Grafiek 4 - de 13 meestgespeelde componisten bij het RPhO

dat er niet alleen geprotesteerd werd tegen conservatief beleid, maar evenzeer tegen al te modern programmeren.

Dit voorval is exemplarisch voor de problemen die het orkest had met moderne muziek. Ondanks de verschillende initiatieven die in Rotterdam ontplooid werden zou het steeds moeilijker worden echt moderne muziek te spelen. De moderne Z-serie werd steeds slechter bezocht en hier werd de grote Doelen-zaal ineens een last in plaats van een zege. Het aandeel moderne muziek bleef daarom noodgedwongen beperkt.

In de periode vanaf 1979 kwam er een einde aan de periode van ongekende groei. De Waart werd opgevolgd door David Zinman. Een weinig succesvolle keuze, hij zou het maar drie seizoenen uithouden. James Conlon, die chef was tussen 1983 en 1991, paste beter bij het orkest maar weigerde zich aan te passen aan de vraag naar bekende werken, een weg die directeur Oosterlee wel voorstond, waardoor de kaartverkoop ver terugliep en de relatie tussen dirigent en directie zeer gespannen werd. Tussen 1991 en 1995 stond het orkest onder leiding van Jeffrey Tate. Tate waagde zich weer regelmatig aan modernere muziek, hetgeen nogal eens heftige reactie van het publiek uitlokte.⁴⁹

Programmering

In de gegevens is veel van bovenstaande beschrijvingen terug te vinden. Het aandeel 'ijzeren repertoire' is over het algemeen hoog. Wellicht is dit te verklaren uit de opbouwende fase in de tijd van Flipse in de jaren '50 en '60 en in de jaren daarna, toen het orkest wel de intentie had uitgesproken om meer te experimenteren met de muziekkeuze, maar er ook de noodzaak was om veel publiek te werven om de grote Doelen-zaal te kunnen vullen. Dit woog blijkbaar zwaarder dan de voorkeuren van De Waard, Conlon en Tate voor onbekend of modern repertoire.

Als we de populairste componisten bekijken valt voornamelijk de lage notering van Bach op; dit heeft te maken met het feit dat bij het RPhO de Mattheuspassie geen jaarlijks terugkerend stuk is. De hoge notering van Berlioz, aan de andere kant, wordt veroorzaakt door een themaseizoen 1993-1994, waarin Berlioz zelfs de meestgespeelde componist van allemaal is. Ook Wagner wordt in Rotterdam veel gespeeld. Wellicht dat hierin de voorkeur van dirigent Edo de Waart te herkennen is.

Het Brabants Orkest

Het Brabants Orkest werd opgericht in 1950, maar de geschiedenis van het orkest beint al enige jaren eerder, toen het provinciebestuur van Noord-Brabant in 1947 de Stichting Vrienden van het orkest oprichtte. Die eerste jaren toerde er een kleine groep musici door de provincie, om reclame te maken voor het orkest, en men slaagde erin Hein Jordans los te weken van het Concertgebouworkest, waar hij tweede dirigent was.

Vanaf 1950 kende het orkest een opbouwfase.⁵⁰ Onder leiding van Jordans, die zich als bekwaam instructeur manifesteerde, groeide het orkest uit van een ensemble van ongeveer 40 man tot een symfonieorkest van ruim 70 musici, een omvang waarmee een groot en veelzijdig repertoire kon worden gespeeld. Al vanaf 1952 kregen orkestleden invloed op de programmering in de vorm van een Werkgroep Artistiek Beleid. In samenspraak met directie en uiteraard de dirigent programmeerde het orkest werken uit het 'ijzeren repertoire', maar ook nieuwe of oudere Nederlandse werken; in de eerste vijf jaar werden ruim 30 Nederlandse werken ingestudeerd.⁵¹ Later werd het orkest terughoudender, toen men merkte dat het programmeren van een Nederlands werk al snel honderden publieksplaatsen kostte. 'Je kunt geen mensen bekeren die er niet zijn,' verklaarde Jordans later.⁵²

In de jaren '60 begon het orkest langzaam met het spelen van meer twintigste-eeuws repertoire, alsmede het begeleiden van operaproducties. Hiervoor werkte het orkest regelmatig samen met de latere chef-dirigenten Lucas Vis en André Vandernoot. De verkenning van de moderne muziek zou later een vervolg krijgen in het componistenportret, een traditie vanaf 1983 waarbij jaarlijks één moderne componist ruime aandacht krijgt.⁵³

Hein Jordans bleef tot 1979 chef-dirigent van het orkest. Hij werd opgevolgd door het duo Vandernoot en Vis, die tot respectievelijk 1988 en 1983 zouden blijven. In 1991 komt het duo Arpád Joó en Heinz Friesen voor een periode van drie jaar aan het roer. Beide dirigenten zouden hun periode niet uitdienen. De relatie tussen dirigent en orkest veranderde aanzienlijk, nu een aanstelling als chef- of vaste dirigent geen aanstelling meer was voor meerdere decennia, maar een vaak gedeelde aanstelling voor slechts enkele jaren. De verantwoordelijkheid voor de programmering kwam daarmee meer bij de directie en

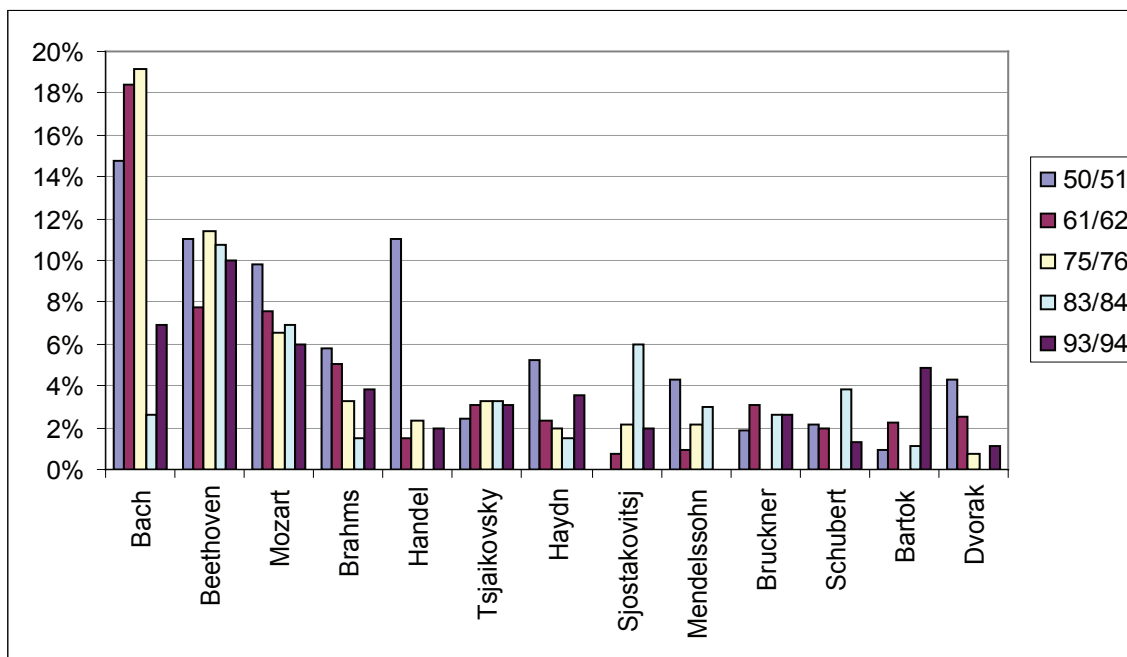
49 Kosten (1999), deel III, p. 157 e.v.

50 De beschrijving van de ontwikkeling van het orkest is ontleend aan Wennekes (2000).

51 Wennekes (2000), p. 36.

52 Ibid., p. 40.

53 In 1983-1984 was dit Witold Lutoslavski, in 1993-1994 Tristan Keuris.



Gafiek 5 - de 13 meestgespeelde componisten bij HBO

het orkest zelf te liggen.

Programmering

Ondanks het feit dat HBO zich wil profileren als een orkest dat veel aandacht schenkt aan (eigentijdse) Nederlandse muziek,⁵⁴ speelt het orkest zeker niet meer Nederlandse muziek dan andere Nederlandse orkesten, of dan andere provinciale orkesten. Ook het aandeel hedendaagse muziek is niet groter dan bij andere orkesten.

Wel opvallend is het lage aandeel 'ijzeren repertoire' dat bij HBO op de lessenaars verschijnt. Voor een deel is dit een teken dat HBO ongebaande paden opzoekt en origineel programmeert, bijvoorbeeld in de vorm van componistenportretten of de begeleiding van films. Maar de 'originale' programmering is grotendeels te verklaren uit het feit dat het orkest in 1950 nog aanzienlijk kleiner was dan de andere orkesten en om die reden noodgedwongen andere stukken uitzocht. Het aandeel muziek van vóór 1815 is in dat seizoen het hoogst van alle orkesten in de onderzochte seizoenen. En de muziek van componisten als Gluck en Händel behoort niet tot het 'ijzeren repertoire', zoals dat voor dit onderzoek gedefinieerd is, zonder dat dit meteen betekent dat HBO sterk van gebaande paden afwijkt, laat staan dat het veel aandacht besteedt aan moderne of Nederlandse muziek. Pas vanaf de jaren '80 verschijnt er met enige regelmaat moderne muziek op de lessenaars. De grafiek met de meestgespeelde componisten bevestigt dit beeld. Als enige orkest heeft HBO Bach als meestgespeelde componist, met componisten als Händel en Haydn in de top 7.

Het Gelders Orkest

Het Gelders Orkest werd onder de naam 'Arnhemsche Orkest Vereeniging' in 1889 opgericht. Tijdens de eerste helft van de twintigste eeuw zouden artistieke bloeiperiodes onder leiding van dirigenten Peter van Anrooy (1910 – 1917) en later Jaap Spaanderman (1933 – 1949) worden afgewisseld met financiële tegenslagen, die vaak een vershraling van de salarissen of van het aantal orkestleden tot gevolg hadden.⁵⁵ Pas na de Tweede Wereldoorlog werd de financiële situatie enigszins stabiel.

In 1949 werd het orkest omgedoopt tot het huidige 'Het Gelders Orkest'. In hetzelfde jaar werd Spaanderman opgevolgd door dirigent Jan Out. Out was geen dirigent van het kaliber Spaanderman; met name zijn onvermogen om de repetities enigszins gedisciplineerd te laten verlopen brak hem na enige jaren op. De sfeer in het orkest werd er niet beter op; de orkestleden 'waren ervan overtuigd dat

⁵⁴ Wennekes (2000), p. 97.

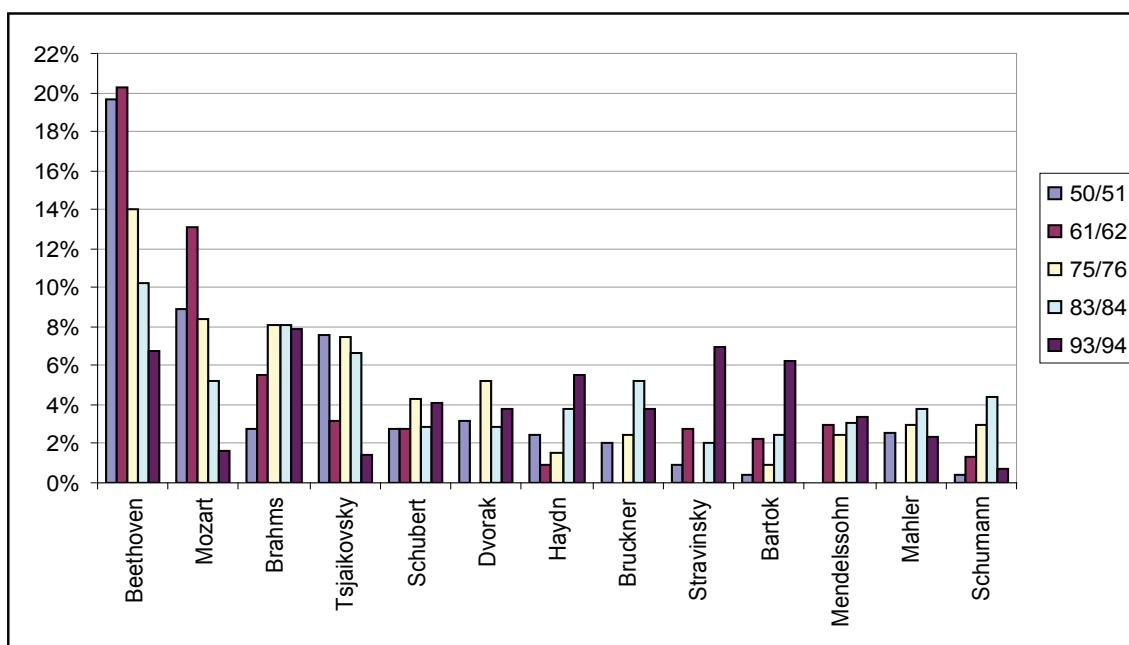
⁵⁵ Lenferinck (1989), p. 78.

HGO onder Out 'achteruit kelderde' en dat het orkest zich niet meer kon meten met andere ensembles als Het Brabants Orkest.⁵⁶

Out werd opgevolgd door de Hongaar Carl von Caraguly. Caraguly herstelde de eigenwaarde en discipline van het orkest en stuwde het artistieke niveau naar een hoger plan, maar werd, omdat hij een groot deel van het jaar niet in Nederland verbleef, nooit de artistiek leider die veel van zijn voorgangers waren geweest. Die rol werd meer en meer ingenomen door de conservatieve directeur A. Henrichs. Bewegingen in de jaren '60 en '70 als democratisering en het zoeken naar vernieuwingen, die bij het Residentie Orkest bijvoorbeeld volop aandacht kregen, vielen bij hem in slechte aarde. Dit leidde onvermijdelijk tot heftige conflicten, die een deel van de jaren '70 zouden kleuren, een rol speelden in de reorganisatie van het orkest in 1976 en in 1979 leidden tot het aftreden van Henrich.

Henrich werd vervangen door directeur Hans Hierck, die tot 1995 in deze functie bij het orkest bleef. Hierck trok de taak van de programmering geheel naar zich toe en gooide het roer volledig om; hij pleitte (1) voor repertoireverbreiding naar zowel heden als verleden, (2) voor uitbreiding van de taak als informatieverschaffer door een grotere nadruk op moderne en Nederlandse muziek, en (3) voor de 'proeftuinfunctie', waarbij jongere componisten regelmatig een kans dienden te krijgen.

Al met al is HGO er pas laat in geslaagd om een stabiel eigen gezicht te ontwikkelen. Enerzijds onder invloed van een wankel en weinig motiverend beleid vanuit Den Haag, en anderzijds door interne strubbelingen lijkt het orkest meer energie te hebben gestoken in het overleven dan in het ontwikkelen van een eigen stijl. Pas eind jaren '80 en in de jaren '90 ontpopt het orkest zich tot een evenwichtig en



Grafiek 6 - de 13 meestgespeelde componisten bij HGO

veelzijdig ensemble.

De programmering

Van de onderzochte orkesten, is het aandeel 'ijzeren repertoire' het hoogst bij HGO. Dit is met name terug te voeren op de seizoenen 1975-1976 en de seizoenen 1983-1984. De eerste van deze twee wekt weinig verbazing; het orkest zat midden in een reorganisatie, en dirigent Talmi en directeur Henrichs moesten niet veel hebben van al te moderne muziek. Het tweede van deze seizoenen wekt wel verbazing; omdat de nieuwe directeur Hierck juist een veel avontuurlijkere programmering voorstond. Nader onderzoek leert dat Hierck er wel in slaagde het aantal Nederlandse composities op te voeren (van 3 naar 9), maar dat ook het aandeel 'ijzeren repertoire' toenam. Tien jaar later, in 1993-1994, is dit aandeel wel aanzienlijk gezakt.

⁵⁶ Ibid., p. 107.

De grafiek met meestgespeelde componisten bevestigt het redelijk conservatieve beeld. Beethoven is de meestgespeelde componist en in de seizoenen '50-'51 en '61-'62 haalt deze zelfs meer dan 20%. In het laatste onderzochte seizoen komen er verschillende componisten ruimschoots aan bod, klinkt er nog steeds Beethoven en Mozart, maar is er ook een grotere aandacht voor Haydn; bovendien komen twintigste-eeuwse componisten als Stravinsky, Bartok en Mahler royaal aan de beurt. Tot slot is opvallend is dat Bach ontbreekt op de lijst; het orkest uit Arnhem kent geen sterke Passietraditie.

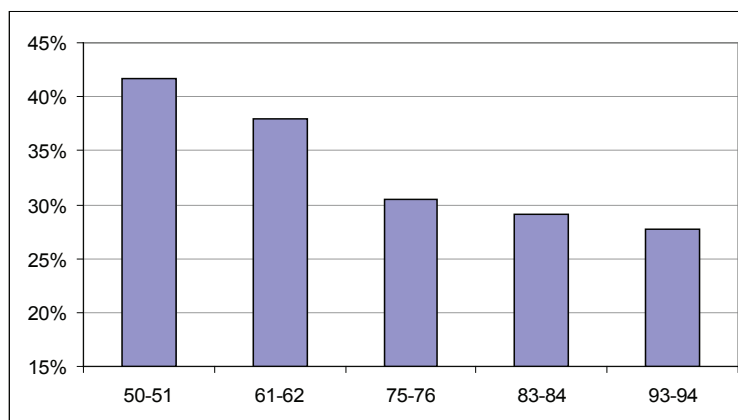
Programmering in het orkestenbestel

In dit hoofdstuk worden alle gegevens als één geheel bekeken en beschreven. Daarbij let ik op de volgende aspecten: het aandeel 'ijzeren repertoire', de verdeling over de verschillende tijdvakken, de populariteit van verschillende componisten, de populariteit van Nederlandse muziek, en de overlap tussen de drie randstedelijke orkesten.

Het aandeel 'ijzeren repertoire'

Allereerst valt het meteen op dat het aandeel 'ijzeren repertoire' daalt in de bekeken periode, zoals te zien in de grafiek. Dit gebeurt bij alle orkesten in dezelfde mate.⁵⁷ Deze daling is opvallend, omdat in de pers de afgelopen jaren een beeld is geschetst dat juist tegengesteld is.⁵⁸ De orkesten ontlopen elkaar niet zo heel erg, alhoewel bij HGO duidelijk een hoger percentage te vinden is en bij Het Brabants Orkest – opvallend – het laagste percentage.

Detendensvanhetdalendeaandeel 'ijzeren repertoire' lijkt te stroken met de omslag van volgend naar sturend beleid van de overheid. In beleidsnota's is herhaaldelijk aangegeven dat orkesten geacht worden meer aandacht te besteden aan onbekend, nieuw en Nederlands werk. Het ligt voor de hand te veronderstellen dat de verandering in het artistieke beleid een gevolg is van wat er in Den Haag gevraagd wordt. Maar laten we eerst in meer detail naar deze ontwikkeling kijken.



Grafiek 7 - het gemiddelde aandeel 'ijzeren repertoire' als percentage van het totaal aantal stukken, per seizoen voor alle orkesten

De inhoudelijke invloed van Den Haag is voor de orkesten pas eind jaren '80 echt concreet geworden, toen het beleid van de overheid middels de vierjaarlijkse herverdeling van de subsidiegelden door de Tweede Kamer op voordragen van de Raad voor de Cultuur een concreet middel kreeg om orkesten af te rekenen op hun artistiek beleid. De grote afname aan 'ijzeren repertoire' Maar de grote afname aan 'ijzeren repertoire' is al midden jaren '70 voor een groot deel een feit.

Een andere dan de inhoudelijke stimulans kan een financiële zijn: hoe meer geld een orkest krijgt toegewezen, hoe kleiner het aandeel "ijzeren repertoire" bij dat orkest wordt.⁵⁹ De hypothese dat de

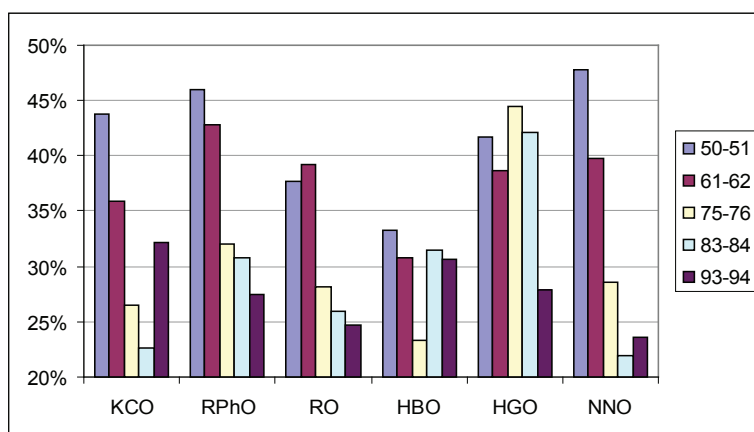
⁵⁷ Een zwak punt in deze redenering is het feit dat de seizoenen worden getoetst aan een 'ijzeren repertoire' dat weer uit diezelfde seizoenen is afgeleid. Om een beter beeld te krijgen, moeten deze twee elementen worden losgekoppeld, bijvoorbeeld door een 'ijzeren repertoire' af te leiden uit een veel groter aantal seizoenen. Zie ook 'evaluatie van de gebruikte onderzoeksmethode'.

⁵⁸ Zie bijvoorbeeld Brandt (2002), p. 164: 'De bezoekers die de programma's van de (...) symfonieorkesten in den landen frequenteren [worden] meer en meer met steeds minder repertoire geconfronteerd. Dit is de laatste decennia [sic!] de impressie die het bestuderen van de seizoensfolders door de bank genomen achterlaat.'

⁵⁹ Deze hypothese is gebaseerd op de volgende aannames: 'ijzeren repertoire' is 'goedkoper' om uit te voeren dan onbekend repertoire, omdat (1) onbekend repertoire meer repetitietijd vergt van de dirigent orkest, en (2) minder publiek naar de zalen trekt (deze aanname is gedaan naar aanleiding van het feit dat vrijwel alle orkesten regelmatig te maken hebben met een gebrek aan animo voor hun 'avontuurlijke' of 'experimentele' series). Bovendien wordt het spelen van moderne muziek vaak extra onaantrekkelijk gemaakt omdat (3) de huurkosten van bladmuziek van componisten die minder dan 70 jaar geleden overleden zijn of nog leven in verband met de rechten van deze muziek veel hoger zijn dan bij oudere muziek, en (4) de bezetting van deze stukken vaak afwijkt van de standaardbezetting, hetgeen extra huurkosten (voor exotisch instrumentarium) en personeelskosten (voor extra musici) met zich meebrengt. Met andere woorden: als in het budget gesneden wordt, zal er gezocht worden naar muziek voor een standaardbezetting (vaak Klassiek of Romantiek), met lage materiaalkosten (componist zeker 70 jaar dood), die

afname van 'ijzeren repertoire' een gevolg is van een toename aan subsidiegelden is moeilijk te staven. Deze verklaart niet waarom ook bij de randstedelijke orkesten, die bij de bezuinigingen meer buiten schot zijn gebleven dan de provinciale orkesten, eenzelfde daling laten zien.

Er blijven nu twee mogelijkheden over. In het ene geval heeft de dreiging van een aanstaande inhoudelijke, financiële of existentiële (fusie of opheffing) prikkel de orkesten de noodzaak van een scherp geprofileerd artistiek beleid en een eigen artistiek gezicht doen inzien, waardoor vanaf 1968 de orkesten steeds bewuster op zoek gingen naar ander repertoire en hun eigen pad daarin. Maar het is ook mogelijk dat zowel de protesten en notagolf bij de beleidsvormers als de ommezwaai in de programmering beiden meevoeren op de wind van 'protest en vernieuwing', zoals die in de jaren '60 en '70 door grote delen van de Westerse Wereld waaide. Beide ontwikkelingen kunnen zo gezien worden als een onderdeel van het Algemene Culturele Onbehagen, zoals beschreven in hoofdstuk 'De landelijke overheid en het orkestenbestel'.



Grafiek 8 - het aandeel 'ijzeren repertoire' als percentage van het totaal aan gespeelde composities, per orkest, per seizoen

Uiteindelijk is het, denk ik, een combinatie van factoren die ten grondslag ligt aan de ontwikkeling. Toen in de jaren '70 de 'wind der vernieuwing' door het orkestenbestel waaide, veranderde er veel; men begon anders te programmeren, de orkestleden kregen meer invloed, en van buiten de orkesten kwam er een golf aan protest op. Deze protesten leidden uiteindelijk tot een sturende⁶⁰ in plaats van volgende overheid, waardoor de ingezette koers op het gebied anders programmeren doorgezet werd.

Als we meer naar de afzonderlijke orkesten kijken, lijkt er weinig verschil te zitten tussen de grote – relatief rijke – randstedelijke orkesten en de kleine – relatief arme – provinciale orkesten. Wat wel onmiddellijk opvalt is dat Het Brabants Orkest het laagste aandeel 'ijzeren repertoire' heeft, terwijl je zou mogen verwachten dat een orkest met relatief weinig geld zich juist eerder op dit 'ijzeren repertoire' stort. Zoals reeds geconstateerd werd in hoofdstuk 'Ontwikkelingen en programmering per orkest', is dit lage aandeel te verklaren door een groot aandeel kamerorkestrepertoire. Het Brabants Orkest had in zijn beginjaren nog geen volledig symfonische omvang – laten we voor deze gelegenheid aannemen dat het aantal van 62 formatieplaatsen, het aantal dat minister Brinkorst hanteerde voor de kleinste orkesten bij de bezuinigingsronde in de jaren '80, een minimum is om als 'volledige symfonische bezetting' in de zin van de traditionele Nederlandse symfonieorkesten aangemerkt te kunnen worden – en was dus aangewezen op het spelen van muziek voor een klein orkest, muziek die doorgaans niet tot het 'ijzeren repertoire' hoort.

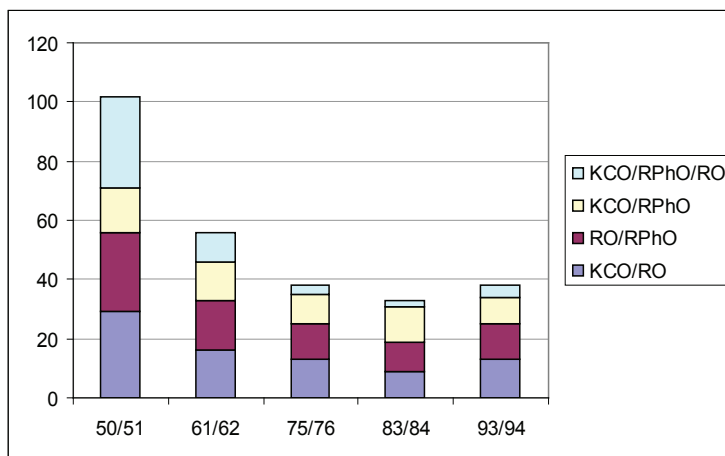
Overlap tussen de randstedelijke orkesten

Een ander punt dat regelmatig terug komt in de nota's, is dat van de overlap tussen de orkesten, met name de drie grote randstedelijke orkesten. Zoals blijkt uit de grafiek, is deze overlap met ruim de helft afgenomen, als we de seizoenen 1950-1951 en 1983-1984 als maatgevend nemen. Welke elementen spelen een rol bij deze overlap? Ten eerste het aantal gespeelde werken. Als orkesten meer composities spelen, wordt de kans op overlap groter. Inderdaad kan de grote uitschieter in 1950-1951 hiermee deels verklaard worden: het aantal gespeelde stukken kent in dat seizoen een uitschieter: 494, 358, 364, 359,

bekende kost is voor musici en publiek, en daarom meer mensen naar de zaal trekt en minder repetitietijd in beslag neemt.

⁶⁰ De overheid is uiteraard altijd slechts ten dele de 'stuurder', omdat de kunstwereld middels de Raad voor de Kunst op artistiek vlak zelf de touwtjes in handen heeft.

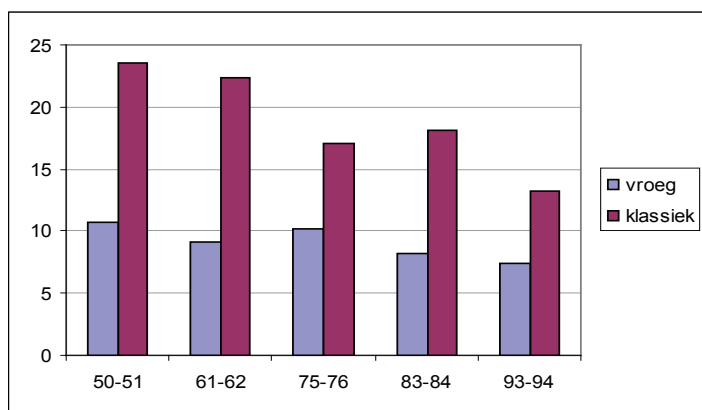
339. Een tweede aspect is het aandeel ijzeren repertoire. Hoe groter dit aandeel, hoe groter de kans op overlap. Ook hier kan de trend deels verklaard worden. In de gehele periode daalt dit aandeel, en dus daarmee de kans op overlap. Ten derde kan onderling afstemmen van de plannen uiteraard ook een afname in overlap teweeg brengen. Er zijn echter nooit officiële organen opgericht om de overlap te reguleren, alhoewel het natuurlijk wel mogelijk is dat programmeurs elkaar op de hoogte hebben gehouden van hun plannen.⁶¹ Alle pogingen van de beleidsmakers in Den Haag ten spijt, is van enige invloed vanuit Den Haag niets te merken.



Grafiek 9 - overlap tussen de programmeringen van de grote randstedelijke orkesten, aantal meermalig geprogrammeerde composities per seizoen

Verdeling tussen de vijf tijdvakken

Wanneer we bekijken uit welke tijdvakken de gespeelde stukken komen, vallen er een paar dingen op. Ten eerste neemt het aandeel muziek uit de periode vóór 1815 af met bijna de helft.⁶² Deze kentering is waarschijnlijk toe te schrijven aan de opkomst van gespecialiseerde authentieke orkesten als het Orkest van de Achttiende Eeuw en The Amsterdam Baroque Orchestra. De vraag van het publiek is, althans waar het de traditionele symfonieorkesten betreft, een beetje van de Oude Muziek afgekeerd.

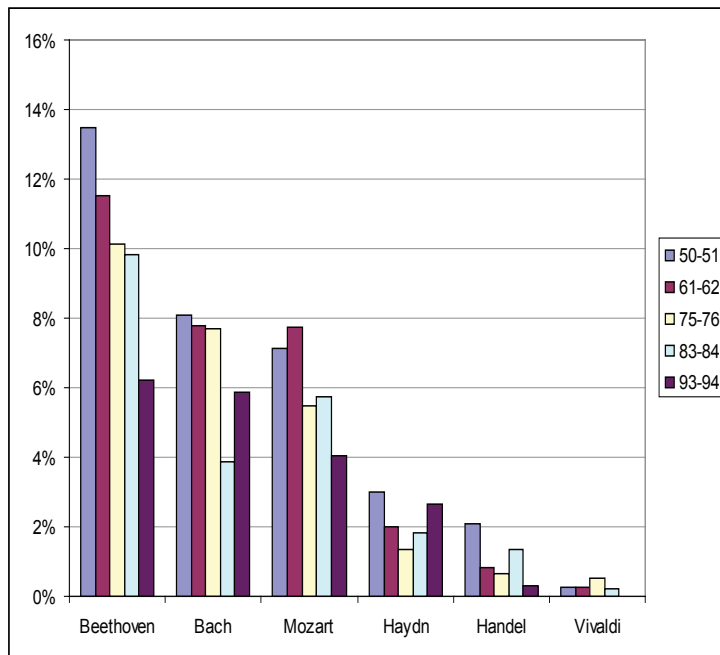


Grafiek 10 - aandeel 'vroeg' en 'Klassiek' per seizoen, gemeten in percentage minuten

Deze ontwikkeling werkt op twee manieren. Ten eerste is het totale aanbod van muziek van vóór 1815 daarmee toegenomen, zonder dat het aannemelijk is dat de vraag naar deze muziek ook is gegroeid. Het is daarom te verwachten dat orkesten die muziek uit allerlei perioden spelen, een nieuw evenwicht zoeken door minder Klassiek en meer Romantische, twintigste-eeuwse en hedendaagse muziek te programmeren. Ten tweede hebben de nieuwe, gespecialiseerde orkesten de 'authenticiteitsdiscussie' aangezwengeld en daarmee het idee over hoe muziek van vóór 1815 (en na)

⁶¹ Deze overlegorganen zijn er bij andere instelling wél; het MCO coördineert de programmeringen van de verschillende radio-orkesten, en de grote Nederlandse zalen kennen het zogenaamde grote zalenoverleg, waarbij zij hun programmeringen afstemmen, soms juist met het doel om overlap te stimuleren, zodat producties tegelijkertijd tegen lagere prijzen kunnen worden ingekocht.

⁶² Op het eerste gezicht lijkt het alsof met name het aandeel 'klassieken' sterk is gedaald, terwijl het aandeel 'vroeg' redelijk gelijk gebleven is. Het valt op dat het aandeel 'vroeg' muziek wel daalt, van 10,7 % naar 7,4 %, maar minder dan het aandeel 'klassieke' muziek, dat van 23,6% naar 13,2% daalt. Kijken we echter naar het aantal gespeelde stukken in plaats van naar de minuten, dan daalt 'vroeg' van 73% naar 23%. Dit verschil kan verklaard worden uit het feit dat alle orkesten bijna elk seizoen de Mattheuspassie of de Johannespassie van Bach uitvoeren. Deze werken duren ongeveer drie uur, veel langer dan de meeste andere vroege werken. Omdat deze traditie niet is komen te vervallen sinds de opkomst van de authentieke orkesten, is het aandeel 'vroeg' werken, gemeten in minuten, nog steeds relatief hoog.



Grafiek 11 - de zes meestgespeelde componisten van vóór 1815, naar aandeel per seizoen

'50, '60 en '70 veel orkesten het seizoen afsloten met een 'Weense Klassieken'-cyclus, of iets dergelijks, is deze traditie in de jaren '80 en '90 zeldzaam of zelfs uitgestorven. De muziek van Bach lijkt weinig aan populariteit verloren te hebben; door de jaarlijkse Passie-traditie van veel orkesten, is zijn aandeel relatief gelijk gebleven.

Het tweede dat opvalt, is de verdubbeling van het aandeel twintigste-eeuwse muziek.⁶³ Hiervoor zijn enkele verklaringen mogelijk. Allereerst is het logisch dat het publiek en de orkesten zelf aan deze muziek moesten wennen. Moderne componisten zijn in de loop van de twintigste eeuw steeds meer tot het geaccepteerde repertoire gaan behoren – wat bijvoorbeeld zou kunnen blijken uit het feit dat deze componisten terug te vinden zijn in series met beroemde orkestwerken, in plaats van avontuurlijke series.⁶⁴ Een tweede mogelijke verklaring heeft te maken met het feit dat het ijzeren repertoire veel meer stukken uit de 19e eeuw kent, dan uit stukken uit de twintigste eeuw.⁶⁵ Als het aandeel 'ijzeren

63 Uiteraard speelt het feit dat dit tijdvak sinds 1950 twee keer zo lang is geworden een rol, maar hiermee kan deze toename niet verklaard worden. Wanneer bijvoorbeeld van alle twintigste-eeuwse werken, geprogrammeerd door het Concertgebouworkest, het jaartal van componeren wordt opgezocht, en per seizoen het gemiddelde van al deze jaartallen wordt uitgerekend, ontstaat het volgende rijtje: 1914, 1927, 1924, 1926, 1926. Met uitzondering van de eerst tien jaar, verschuift dit gemiddelde dus nauwelijks. Als het totaal aantal gespeelde minuten verandert, maar het gemiddelde jaartal van componeren niet, moet de toename van gespeelde stukken gelijkmatig over de gehele periode hebben plaatsgevonden; ook de vroeg-twintigste-eeuwse stukken worden dus steeds meer gespeeld.

64 De meeste orkesten brengen hun abonnementsconcerten onder in verschillende series, vaak gerangschikt naar de bekendheid van de muziek. Het KCO bijvoorbeeld hanteert anno 2006 de volgende indeling: serie A (aanbevolen avontuur, waarin nieuwe en recente composities samengaan met meesterwerken uit de laatste honderd jaar), serie B (groot symfonisch repertoire, breed scala aan grote werken uit drie eeuwen), serie D (de klassiekers, mooi evenwichtig aanbod van bekende symfonische werken), serie E (grote maestro's) en de serie Z (de zondagmatinees, in hoofdzaak gewijd aan orkestwerken uit de negentiende eeuw en uit de eerste helft van de twintigste eeuw). (Bron: www.concertgebouworkest.nl, bezocht op 20 mei 2006.) Een min-of-meer vergelijkbare verdeling is terug te vinden bij de andere orkesten. Een werk dat niet behoort tot het geaccepteerd repertoire, is naar alle waarschijnlijkheid alleen terug te vinden in de serie A, en wellicht de serie Z. Als een werk wel geaccepteerd raakt, is dit mogelijk ook terug te vinden in de series B, D, en E. De kans dat een dergelijk werk geprogrammeerd wordt, is daarmee groter. Bij dit onderzoek is echter niet bijgehouden in welke series bepaalde stukken zijn uitgevoerd.

65 Een blik op de lijst met ijzeren repertoire leert dat 53,9 % 'Romantiek' is, tegen 16,5 % 'twintigste-eeuws'. Bij het totaal aan gespeelde stukken is 41,1 % 'Romantiek', tegen 26,1 % 'twintigste-eeuws'. Het aandeel ijzeren repertoire is in de periode 'Romantiek' daarmee groter dan bij 'twintigste-eeuws'.

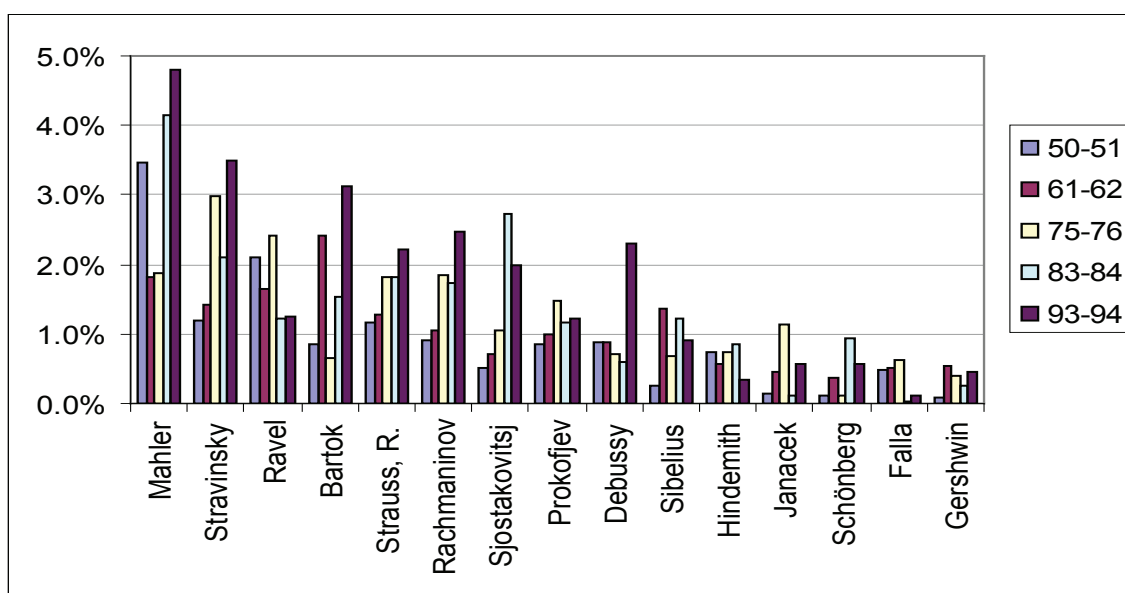
gespeeld moet worden, veranderd. Door deze veranderingen zijn de traditionele symfonieorkesten door hun gebruik van grote strikersgroepen en moderne instrumenten minder 'geschikt' geworden voor het spelen van deze muziek – althans in de ogen van in ieder geval het 'bekeerde' deel van het publiek.

Deze ontwikkeling wordt nog duidelijker wanneer we inzoomen op de afzonderlijke componisten. Als we een grafiek tekenen waarin de zeven meest gespeelde componisten van vóór 1815 staan (Beethoven, Bach, Mozart, Haydn, Händel, Von Weber en Vivaldi), valt met name de populariteitsdaling van Beethoven en Mozart op. Deze afname is te verklaren als we kijken naar het verschijnsel 'Weense Klassieken-cyclus'. Waar in de jaren

repertoire' zakt, is het te voor de hand liggend dat het aandeel twintigste-eeuws repertoire groeit. Een derde oorzaak zou simpelweg geld kunnen zijn; het spelen van muziek van componisten die nog leven of minder dan zeventig jaar geleden overleden zijn is veel duurder, omdat dan nog auteursrechten moeten worden afgedragen. Deze grens schuift steeds verder op, wat inhoudt dat er steeds meer composities gespeeld kunnen worden zonder een aanzienlijke auteursrechtelijke toeslag te hoeven betalen.

Hoe zit deze groei in elkaar? Eerst kijken we naar de populariteit van de afzonderlijke componisten. Wanneer we een grafiek tekenen met daarin de vijftien meest gespeelde twintigste-eeuwse componisten, ontstaat een gedifferentieerd beeld met drie groepen. Bepaalde componisten worden sneller populair dan gemiddeld (Stravinsky, Bartók, Rachmaninov, Sjostakovitsj, Schönberg), andere componisten worden langzamer populair dan gemiddeld (Richard Strauss, Mahler, Prokofjev, Gershwin, Sibelius, Janacek) of zelfs minder populair (Ravel, Hindemith, Debussy, Falla).

Wanneer we deze drie groepen vergelijken, vallen er enkele dingen op. De derde oorzaak, financiële overwegingen, lijkt een grote rol te spelen. Er zijn twee componisten die in de onderzochte periode hun zeventigste sterfjaar kenden; Debussy (in 1988) en Mahler (in 1981). Voor beide componisten geldt dat ná dat jaar hun werken plots veel meer gespeeld werden. De tweede oorzaak, een algemene verschuiving van ijzeren repertoire naar meer onbekend repertoire, speelt een rol in de algemene stijging van de genoemde componisten. De eerste oorzaak, het moeten wennen aan de muziek, is wellicht een verklaring voor de extreme stijging van de populariteit van Stravinsky, Bartok, Sjostakovitsj en Schönberg, componisten die muziek schrijven die steeds meer het predikaat 'geaccepteerd' heeft gewonnen.⁶⁶ Alleen de stijging van de populariteit van de muziek van Rachmaninov is niet goed te verklaren.

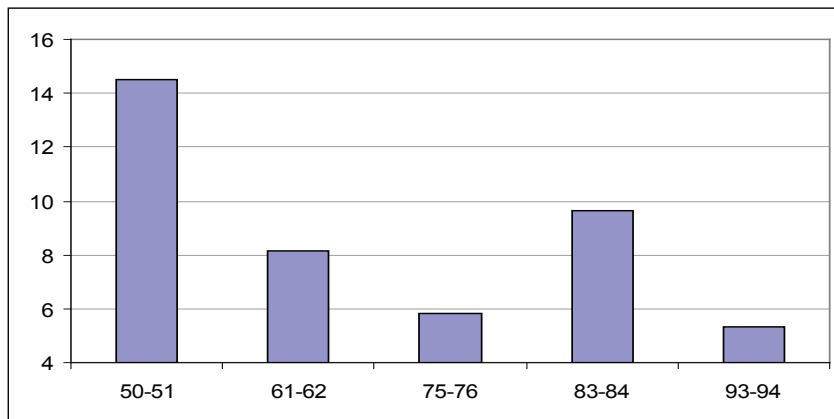


Grafiek 12 - de 13 meestgespeelde 20^e-eeuwse componisten, alle orkesten, per seizoen

Nederlandse muziek

Een laatste ontwikkeling is die van de Nederlandse muziek. Een eerste blik op het aantal gespeelde stukken suggereert een afname in het aantal gespeelde Nederlandse composities per seizoen. Deze ontwikkeling zou een aantal oorzaken kunnen hebben. Ten eerste was het aantal gespeelde composities vlak na de Tweede Wereldoorlog erg hoog. De oorlog kan op twee manieren invloed uitgeoefend hebben op de programmering erna. Het is mogelijk dat de in de oorlog gehanteerde regels nog naverkten; de bezetters eisten dat minimaal 20 tot 30 procent van de gespeelde werken van Nederlandse makelij waren. Aandere

⁶⁶ Deze gedachte wordt ondersteund door Smithuijsen (1997), p. 105, waar Smithuijsen twee lijsten van moderne componisten die respondenten in 1961 en 1993 uit eigen beweging wisten te noemen: vergelijkt: 'Sterke dalingen zoals die zich voordoen bij in het algemeen weinig omstreden componisten als Stravinsky en de impressionisten Ravel en Debussy [Bartok mag hier gerust aan worden toegevoegd, Ed] lijken te wijzen op een gewijzigd antwoord op de vraag wie representatief moet worden geacht voor het moderne componeren.'

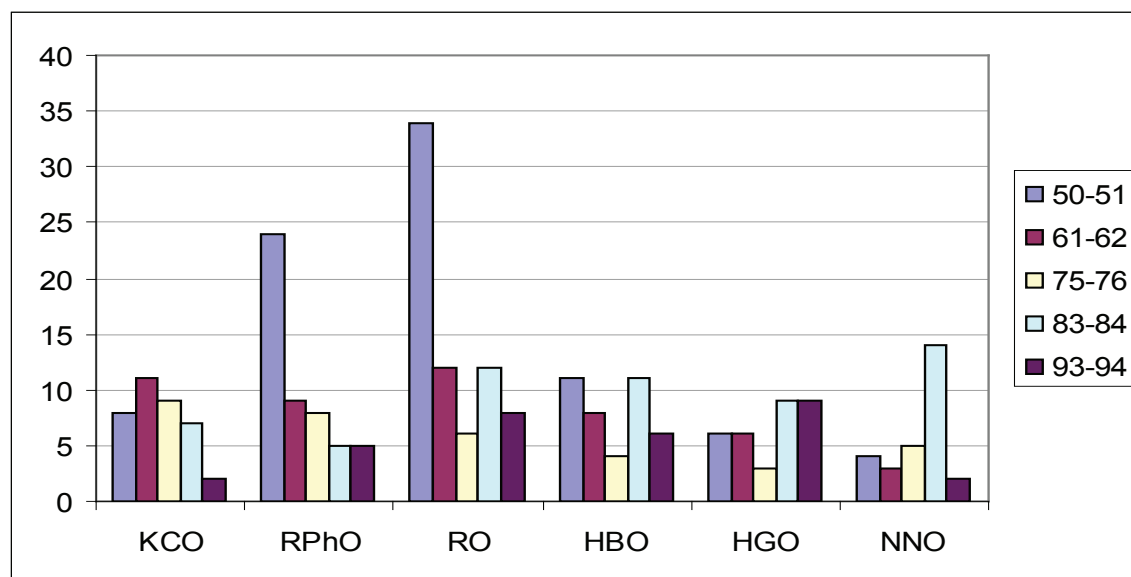


Grafiek 13 - gemiddeld aantal Nederlandse stukken, alle orkesten, per seizoen

kant is het mogelijk dat vaderlandsliefde na de oorlog invloed had op de hoeveelheid gespeelde Nederlandse stukken doordat programmeurs uit nationale trots eerder kozen voor Nederlandse muziek. Naast de invloed van de oorlog is ook van belang dat juist in de periode rond 1950 een ongekend hoog aantal Nederlandse

componisten actief werd.⁶⁷ Samama schrijft: 'Niet eerder zijn in Nederland zoveel componisten tegelijk in het daglicht getreden als juist in die eerste tien jaren na de Tweede Wereldoorlog. In alle lagen van de bevolking bleek een grote honger naar kunst en ontspanning te bestaan, naar uitingen van het 'mens zijn', naar een *ars humana* of beter: een *vita humana*. In grote trekken herkennen we deze houding in het werk van Wouter Paap, Marius Flothuis, Lex van Delden, Herman Strategier, Jan Mul, Louis Toebosch, Jurriaan Andriessen, Jaap Geraedts en tientallen andere ouderen en jongeren, wier bestaansrecht als componist grotendeels voortkomt uit hun maatschappelijke relevantie.'⁶⁸ Ten derde is ook de persoonlijke invloed van chefdirigenten er één die niet uitgevlakt kan worden. Dirigenten – niet zelden zelf ook componisten – onderhouden vaak nauwe contacten met componisten en hebben altijd een grote invloed de programmering.

De eerste optie, de invloed van de oorlog, kan eigenlijk vrij snel afgeschreven worden. Deze verklaart niet waarom het aantal gespeelde Nederlandse stukken slechts bij twee van de zes orkesten significant hoger is in de jaren '50. Om te beoordelen of de plotseling explosie aan nieuwe componisten een rol



Grafiek 14 - aantal gespeelde Nederlandse stukken, per orkest, per seizoen

⁶⁷ Samama (1986), p. 199. Naast een toename in het aantal componisten, kan ook een toename in de productie van Donemus, het landelijke instituut voor de gecomponeerde Nederlandse hedendaagse muziek. Wanneer de productie van Donemus veel groter of veel kleiner wordt - niet alleen van gloednieuwe, maar ook van iets oudere Nederlandse muziek - wordt deze muziek makkelijker of moeilijker beschikbaar voor de orkesten. Dit zal uiteindelijk invloed hebben op het aantal gespeelde Nederlandse composities.

⁶⁸ Ibid.

speelde, moeten we kijken naar de populariteit van de verschillende componisten. De componisten die in de jaren '50 veel gespeeld werden – dat wil zeggen, meer dan in de andere seizoenen – zijn Badings, Wagenaar, Orthel, Landré, De Groot, Strategier en Van Hemel. Dit is een heel ander rijtje dan het rijtje dat Samama noemt. Wellicht dat componisten als Badings (geboren in 1907), Orthel (geboren in 1905), en De Groot (geboren in 1914) nog wel in zijn rijtje onder te brengen, maar bij Wagenaar (geboren in 1862) en Van Hemel (geboren in 1892) is dit moeilijker. Jan Mul, Louis Toebosch en Jaap Geraedts komen geheel niet voor in de bekeken seizoenen, terwijl Flothuis en Van Delden pas in de jaren '60, '70 en '80 terug te vinden zijn. De opkomst van een grote, nieuwe generatie componisten lijkt daarmee een magere verklaring van de enorme piek in Nederlandse muziek bij de orkesten, die in de jaren '50 te zien is.

Tot slot is een mogelijkheid dat chefdirigenten van de orkesten hun persoonlijke stempel op de programmering drukken. Het aandeel Nederlandse muziek is met name hoog bij het Residentie Orkest en bij het Rotterdams Philharmonisch Orkest, met als dirigenten respectievelijk Willem van Otterloo en Eduard Flipse. Van Otterloo en Flipse zijn beiden warm pleitbezorgers van de Nederlandse muziek en dirigeerden graag muziek van bijvoorbeeld Wagenaar, Pijper, Badings, of Orthel.⁶⁹ Ook Jordans bij Het Brabants Orkest onderhield nauwe banden met bijvoorbeeld Oscar van Hemel, Henk Badings en Cor de Groot.⁷⁰ En inderdaad is ook het aantal Nederlandse composities bij HBO in 1950 hoger dan gemiddeld. Het is niet waarschijnlijk dat de Tweede Wereldoorlog of de grote groep aan nieuwe componisten in de jaren '50 van invloed waren op de 'hausse' aan nieuwe Nederlandse muziek. Het was de invloed van chefdirigenten als Jordans, Van Otterloo en Flipse die ervoor zorgde dat deze muziek ook daadwerkelijk meer dan in latere tijden op de lessenaar verscheen.

69 Zie bijvoorbeeld Smit (2004), p. 53, en Kosten (1994), deel I, p. 54-5.

70 Grosfeld (2000), p. 54.

Conclusies

Conclusies naar aanleiding van het onderzoek

Op verschillende gebieden zijn conclusies te trekken. Allereerst aangaande de programmering van de orkesten zelf. Ten eerste de duidelijke afname van het aandeel 'ijzeren repertoire' bij de orkesten. De invloed van de beleidsmakers in Den Haag is niet eenduidig. Weliswaar volgt het teruglopen van het 'ijzeren repertoire' de richting zoals die door Den Haag werd aangegeven, maar in de jaren '70 deinden zowel de programmering binnen de orkesten als de beleidsmakers in Den Haag zelf mee op de opkomst van de protestcultuur en de democratisering van de orkesten.

Ten tweede is er een duidelijke afname te constateren van het aandeel muziek van vóór 1815 en van Beethoven en Mozart in het bijzonder. Een afname van 'presymfonische componisten' als Bach en Händel zou voor de hand liggen, maar deze wordt relatief beperkt door de Mattheustraditie die veel orkesten tot op de dag van vandaag in ere houden. Waarschijnlijk speelt de oprichting van de gespecialiseerde authentieke orkesten een rol, omdat zij de manier van denken over deze muziek tot onderwerp van discussie maakten en uiteindelijk ook veranderden, maar tevens omdat het aanbod 'muziek vóór 1815' door de opkomst van deze orkesten groeide. De Nederlandse muziek, ten derde, hield een vrij constant aandeel in de tweede helft van de twintigste eeuw. Alleen in de hoogtijdagen van de 'grote maestro's' als Eduard Flipse, Willem van Otterloo en Hein Jordans, die meerdere decennia aan een orkest verbonden bleven, wisten dezen de – vaak bevriende – componisten significant vaker op de lessenaars te krijgen. En het aandeel muziek uit de twintigste eeuw nam toe, doordat muziek van componisten als Bartok, Stravinsky, Sjostakovitsj en Schönberg steeds meer geaccepteerd raakte en het spelen van muziek van Debussy en Mahler aan het eind van de eeuw goedkoper werd door het vervallen van de auteursrechten.

Evaluatie van de onderzoeksmethode

Voor dit onderzoek zijn grofweg twee onderzoeksmethoden gebruikt: een numeriek-analytische en een historisch-beschrijvende. Het gebruik van de numeriek-analytische methode, het uitpluizen van de honderden programmaboekjes en het tellen van alle gespeelde composities, is goed bevallen. Het programma Excel bleek zeer geschikt om de tellingen mee uit te voeren. Tijdens het onderzoek bleek hoe belangrijk het is ook informatie in te voeren die op het eerste gezicht niet heel belangrijk leek te zijn. Het invoeren van het 'type' concert bleek zinvol, omdat daarmee achteraf besloten kon worden de koorbegeleidingen, promenadeconcerten, kamermuziekconcerten en de jeugdconcerten uit te sluiten van de telling, zonder dat dit een onevenredig grote hoeveelheid werk op zou leveren.

Het besluit om de lengte van het muziekstuk mee te laten wegen bij de telling van componisten en stijlen is goed uitgepakt. Ondanks de aanzienlijke werklast die deze beslissing met zich meebracht, blijken er drastisch andere uitkomsten – bijvoorbeeld de populariteit van componisten als Mahler en Bruckner – en scherpere conclusies getrokken te kunnen worden – bijvoorbeeld de afname van de hoeveelheid barokmuziek, waarbij de Mattheustraditie een belangrijke corrigerende rol speelde.

De methode die gehanteerd is voor het vaststellen van een zogenaamd 'ijzeren repertoire' is redelijk goed bevallen. Eigenlijk is de lijst niet betrouwbaar genoeg. De betrouwbaarheid zou veel hoger worden wanneer niet enkele, maar tientallen seizoenen en niet zes, maar alle orkesten geteld en verwerkt zouden worden. Bovendien zou ook overwogen kunnen worden om de smaak van het publiek in deze lijst te verwerken, te meten door bijvoorbeeld het houden van een enquête – alhoewel deze methode niet voldoet bij het meten van publieksvoorkeuren op een ander moment dan het heden. Ook zou bijvoorbeeld *airplay* op de klassieke Nederlandse radiozenders en zelfs de hoeveel gemaakte en verkochte / verhuurde opnamen van stukken verwerkt kunnen worden in de lijst. Een andere manier om de betrouwbaarheid te vergroten, is door verschillende soorten 'ijzeren repertoire' te onderscheiden. Te denken valt aan een 'platina repertoire', voor stukken die minstens elke drie jaar gespeeld worden, en een houten repertoire, voor stukken die tenminste eens per tien jaar gespeeld worden.

Het grootste probleem bij dit onderzoek bleek het te kleine aantal seizoenen te zijn. Het is heel moeilijk om op basis van slechts één seizoen per decennium betrouwbare conclusies te trekken; de gespeelde

programma's zijn in grote mate aan toeval onderhevig. Met een veel hogere frequentie – of in het ideale geval het uitzoeken van een hele serie van seizoenen – is het haalbaar om een veel directere relatie te leggen tussen het vertrek of de komst van invloedrijke personen, een besluit in Den Haag of het vervallen van de rechten op een stuk enerzijds, en de programmering anderzijds.

De tweede methode was de methode van de historische beschrijvingen. Deze methode is geschikt, maar is door mij onderschat qua hoeveelheid tijd die ervoor nodig was en heeft uiteindelijk zelfs geleid tot het schrappen van de historische beschrijving van het Noord-Nederlands Orkest. Waar voor dit onderzoek vrijwel uitsluitend gebruik is gemaakt van verschillende kronieken en overzichtsartikelen, was het beter geweest terug te keren naar primaire bronnen – notulen, jaarverslagen, brieven, etc. Het zou echter ver buiten het tijdsbestek van dit onderzoek voeren om al deze primaire bronnen opnieuw op te zoeken.

Aanbevelingen voor verder onderzoek

Wat betreft de inhoud van het onderzoek kan er nog veel winst behaald worden door op veel kleiner niveau te proberen oorzaak en gevolg te verklaren. Door een reeks van meerdere seizoenen direct na elkaar te bestuderen en verbanden te leggen met bijvoorbeeld de wisseling van een chefdirigent, van een artistiek leider, de invoering van een nieuwe regel – bijvoorbeeld de 7 % regel van Nuijs, die in dit onderzoek buiten beschouwing is gebleven – of de herverdeling van subsidiegelden, wordt het mogelijk veel preciezere verbanden te leggen dan bij dit onderzoek gebeurd is.

De discussie over 'ijzeren repertoire' kan wellicht nog interessanter gemaakt worden door ook andere orkesten, de radio-orkesten of zelfs buitenlandse orkesten bij het onderzoek te betrekken. Door de situatie in Nederland te vergelijken met landen waarin juist meer of minder gelden beschikbaar zijn, kan wellicht een relatie gevonden worden tussen programmering en hoeveelheid subsidies.

Bibliografie

Primaire Bronnen

Programmaboekjes, programmatoelichtingen en seizoenoverzichten van het KCO, het Residentie Orkest, het Rotterdams Philharmonisch Orkest, Het Brabants Orkest, Het Gelders Orkest en het Noord-Nederlands Orkest, beschikbaar via het programmaboekjesarchief van de Letterenbibliotheek van de Universiteit Utrecht, of via de archieven van de orkesten zelf.

Brief van Willem van Otterloo aan de bestuursvoorzitter van het Residentie Orkest Brouwer, beschikbaar via het Haags Gemeentearchief, collectie Hans Citroen, collectienummer 1.

Websites van orkesten (www.concertgebouworkest.nl, www.residentieorkest.nl, www.rpho.nl, www.brabantsorkest.nl, www.hetgeldersorkest.nl, en www.noordnederlandsorkest.nl) en diverse andere (www.muzeekweb.nl, www.donemus.nl, www.parlement.com). Diverse keren geraadpleegd in de periode mei - juni 2006.

Artikelen

Brandt, M. en Kasander, J., 'het symfonisch aanbod in het komend seizoen' in *Mens en Melodie* 39 (1984), p. 362-85.

Brandt, M., 'Over spruitjesgeur en reservaten. Het seizoen 2002-2003 onder de loep' in *Mens en Melodie* 57 (2002), p. 164-9.

Grosfeld, G., 'Over pioniers en huiscomponisten' in *Een bevlogen orkest uitgelicht*, red. H. Straub et al. Bussum: uitgeverij THOTH, 2000, p. 53-60.

Hasselt, L. van, 'Naar het eeuwfeest (1974-1988)' in *Historie en Kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest, deel 2*, red. H.R. van Royen et al. Zutphen, De Walburg Pers, 1989, p. 187-238.

Hierck, H., 'Orchestras, audiences and modern music' in *Key Notes* 2 (1975), p. 6-14.

Hui, P., 'Eigenwijze ensembles en een eigenwijze ensemblecultuur' in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, red. L.P. Grijp. Amsterdam: University Press 2001, p. 761-2.

Hoogervorst, S., 'Kwaliteit of spreiding. Orkesten en overheid 1900-1990' in *Waar bemoei je je mee, 75 jaar belangenstrijd van de Vereniging 'Het Concertgebouworkest'*, Giskes, J., Hoogervorst, H., Koelewijn, J., Smithuijsen, C. Zutphen: Walburg Pers, 1991, p. 172-94.

Janssen, P., 'Het grootste ensemble van het land' in *Mens en Melodie* 54 (1999), p. 4-9.

Janssen, P., 'Hiaten, tredmolens en menselijkheid' in *Mens en Melodie* 54 (1999), p. 148-52.

Janssen, P., 'Op zoek naar de toekomst' in *Mens en Melodie* 54 (1999), p. 100-4.

Janssen, P., 'Trainingskamp vol prikkeldraadmuziek' in *Mens en Melodie* 54 (1999), p. 52-8.

Kolsteeg, J., 'Generaties aller tijden. Een muzikaal generatieconflict' in *Mens en Melodie* 51 (1996), p. 422-7.

Langen, P. van, Straub, H., 'Hoog spel' in *Een bevlogen orkest uitgelicht*, ed. H. Straub et al. Bussum: uitgeverij THOTH, 2000, p. 93-109.

Leur, T. de, 'Bernard Haitink, de eerste jaren (1959-1974) - 'Eén nationaal orkest op het hoogste internationale niveau'' in *Historie en Kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest, deel 2*, red. H.R. van Royen et al. Zutphen, De Walburg Pers, 1989, p. 95-150.

Micheels, P., 'Het Nederlandse muzikleven tijdens de Duitse bezetting' in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, red. L.P. Grijp. Amsterdam: University Press 2001, p. 636-43.

Nierop, J. van, 'Eerst de vrienden, dan het orkest' in *Een bevlogen orkest uitgelicht*, red. H. Straub et al. Bussum: uitgeverij THOTH, 2000, p. 19-28.

Nolthenius, H., 'De periode Van Beinum (1945-1959)' in *Historie en Kroniek van het Concertgebouw en het*

- Concertgebouworkest, deel 2*, red. H.R. van Royen et al. Zutphen, De Walburg Pers, 1989, p. 9-66.
- Peters, P., 'Geëmancipeerde arbeiders en dissonanten. De Notenkrakers en de politiek' in *Mens en Melodie* 49 (1994), p. 212-9.
- Samama, L., 'Muziek en het onbehagen in de cultuur in de jaren zestig' in *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, red. L.P. Grijp. Amsterdam: University Press 2001, p. 743-9.
- Smithuijsen, C., 'Klinkende namen : over Mahler, Mengelberg en de positie van Nederland in het internationale stelsel van de klassieke muziek' in *Waarom een klein land: Nederlandse cultuur in internationaal verband*, red. J. Heilbron et al. Amsterdam: Prometheus, 1995, p. 80-116.
- Smit, S., 'Een kwart eeuw na de Notenkrakers' in *Entre'acte* (oktober 1994), p. 19-29.
- Vermeulen, E., 'Notenkrakers schiepen ruimte voor het allernieuwste' in *Mens en Melodie* 44 (1989), p. 297-301.
- Wennekes, E., 'Etappewijs naar technische hoogte' in *Een bevolgen orkest uitgelicht*, red. H. Straub et al. Bussum: uitgeverij THOTH, 2000, p. 29-44.

Boeken

- Boter, J., *Market Structures in Arts & Entertainment*. Amsterdam: proefschrift geschreven aan de faculteit der Economische Wetenschappen en Bedrijfskunde, Vrije Universiteit van Amsterdam.
- Brans, A.B.M., Cornelis, E., *Het Residentie-Orkest 50 jaar*. Den Haag: N.V. A.N.D.O., 1954.
- Halbertsma, *Het Orkestenbestel, een bestuurskundige analyse van de herstructurering van het orkestenbestel tijdens het ministerschap van L.C. Brinkman (1982-1989)*. Amsterdam: doctoraalscriptie geschreven aan de faculteit der Politieke en Sociaal-Culturele Wetenschappen, Universiteit van Amsterdam, 1993.
- Kerman, J. en Tyson, A., *The New Grove Beethoven*. New York: Norton, 1980.
- Klis, J. van der, *Oude muziek in Nederland. Het verhaal van de pioniers 1900 - 1975*. Utecht: Stichting organisatie Oude Muziek, 1991.
- Kosten, J., *Kroniek van Vijfzeventig jaar Rotterdams Philharmonisch Orkest. Deel I, deel II en deel III*. Rotterdam: Stichting Rotterdams Philharmonisch Orkest, 1994 (I), 1999 (II en III).
- Lenferink, H., *Gelders Orkest 1889-1989*. Zutphen: Walburg Pers, 1989.
- Lockwood, L.H., *Beethoven: The Music and the Life*. New York: Norton, 2003.
- Meer, van der M., Nottrot, H., *De Matinee op de vrije zaterdag 1961-1993*. Amsterdam: Boekman stichting, 1994.
- Micheels, P., *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonie-orkesten, 1933-1945*. Zutphen: Walburg Pers, 1993.
- Mierlo, F.L.M. van, *De reorganisatie van het Nederlandse orkestenbestel. Een sociaal-wetenschappelijke analyse van het beleidsproces over de periode eind jaren zestig~medio 1983*. Utrecht: ongepubliceerde doctoraalscriptie geschreven aan de Faculteit der Letteren, Rijksuniversiteit Utrecht, 1987.
- Samama, L., *Voorspel tot een nieuwe dag. Zeventig jaar Nederlandse muziek 1915-1985*. Amsterdam 1986.
- Smit, S., *Risico en vertrouwen. Residentie Orkest 1904-2004*. Amsterdam: Muller Visual Communications, 2004.
- Smithuijsen, C., *Nederlandse muziek en orkesten 5 oktober 1992: verslag*. Amsterdam: Boekmanstichting, 1992.
- Smithuijsen, C., *Het Luisterpeleton, Twee generaties concertgangers vergeleken aan de hand van onderzoek naar Utrechtse abonnementshouders in 1961 en 1993*. Amsterdam: Boekmanstudies, 1997.
- Verhoef, M., *Nederlandse muziek bij Nederlandse orkesten: een onderzoek naar de programmering van Nederlandse orkestmuziek bij het Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, het Rotterdams Philharmonisch Orkest Rotterdam, Het Residentie Orkest Den Haag over de seizoenen 1965/66 tot en met 1989/90*. Utrecht:

ongepubliceerde doctoraalscriptie geschreven aan de Faculteit de Letteren, Universiteit Utrecht, 1991.

Wijnhoven, L., *Cultuurbeleid in Nederland*. Den Haag: SDU grafisch bedrijf, 2002.

Zwart, F., *Willem Mengelberg (1871 - 1951): een biografie 1871-1920*. Amsterdam: Prometheus, 1999.

Bijlagen

Bijlage 1 – ‘ijzeren repertoire’

Lijst ‘ijzeren repertoire’ (alle stukken die, gemiddeld, minstens één op de vijf seizoenen geprogrammeerd staan)

	Componist	Titel	Aantal tellingen (maximaal 30)
1	Brahms	Vioolconcert, opus 77	21
2	Beethoven	4 ^e pianoconcert, opus 58	20
	Beethoven	Vioolconcert, opus 61	20
4	Bach	Mattheuspassie, BWV 244	18
	Beethoven	3 ^e pianoconcert, opus 37	18
	Beethoven	3 ^e symfonie, opus 55	18
7	Beethoven	Ouverture <i>Egmont</i> , opus 84	17
	Beethoven	7 ^e symfonie, opus 92	17
	Mendelssohn	Vioolconcert, opus 64	17
	Schumann	Pianoconcert, opus 54	17
	Tsjaikovsky	Vioolconcert, opus 35	17
12	Brahms	1 ^e symfonie, opus 68	16
	Tsjaikovsky	1 ^e pianoconcert, opus 23	16
14	Berlioz	<i>Symfonie fantastique</i> , opus 14	15
	Brahms	4 ^e symfonie, opus 98	15
16	Beethoven	6 ^e symfonie, opus 68	14
	Franck	Symfonie in d, opus 48	14
	Rachmaninov	2 ^e pianoconcert, opus 18	14
19	Beethoven	Ouverture <i>Leonore III</i> , opus 72	13
	Beethoven	5 ^e pianoconcert, opus 73	13
	Beethoven	5 ^e symfonie, opus 67	13
	Dvorak	Celloconcert, opus 104	13
	Dvorak	9 ^e symfonie, opus 95	13
	Grieg	1 ^e pianoconcert, opus 16	13
	Strauss, R.	<i>Tijl Eulenspiegel</i> , opus 28	13
	Tsjaikovsky	Fantasieouverture <i>Romeo en Julia</i>	13
27	Beethoven	1 ^e pianoconcert, opus 15	12
	Beethoven	2 ^e symfonie, opus 36	12
	Schubert	8 ^e symfonie (<i>de onvoltooide</i>), D 759	12
	Tsjaikovsky	5 ^e symfonie, opus 64	12
31	Beethoven	2 ^e pianoconcert, opus 19	11
	Brahms	1 ^e pianoconcert, 15	11
	Brahms	2 ^e pianoconcert, 83	11
	Brahms	3 ^e symfonie, opus 90	11
	Chopin	1 ^e pianoconcert, opus 11	11
	Ravel	Tweede Suite uit <i>Daphnis et Chloe</i>	11
	Tsjaikovsky	6 ^e symfonie, opus 74	11
	Weber	Ouverture <i>Der Freischütz</i> , J 277	11
39	Beethoven	4 ^e symfonie, opus 60	10
	Berlioz	Ouverture <i>Carnaval Romain</i> , opus 9	10
	Bizet	Tweede Suite uit <i>l'Arlesienne</i>	10
	Brahms	2 ^e symfonie, opus 73	10
	Bruch	1 ^e vioolconcert, opus 44	10
	Debussy	<i>Prélude a l'après-midi d'un faune</i>	10
	Liszt	1 ^e pianoconcert, S 124	10

	Ravel	<i>Tzigane, rhapsodie de concert</i>	10
	Saint-Saëns	3 ^e symfonie (<i>de orgelsymfonie</i>), opus 78	10
	Stravinsky	Suite uit <i>De Vuurvoegel</i>	10
	Wagner	Voorspel uit <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> , WWV 96	10
	Weber	Ouverture <i>Oberon</i> , J 306	10
51	Beethoven	9 ^e symfonie, opus 125	9
	Franck	<i>Variations Symphoniques</i> , opus 46	9
	Mahler	5 ^e symfonie	9
	Rimsky-Korsakov	<i>Shéhérazade</i> , opus 35	9
	Schubert	5 ^e symfonie, D 485	9
	Schubert	9 ^e symfonie (<i>de grote</i>), D 944	9
	Smetana	<i>De Moldau</i> , JB 1-111:ii	9
58	Van Anrooy	<i>Piet Hein Rapsodie</i>	8
	Beethoven	8 ^e symfonie, opus 93	8
	Brahms	<i>Ein Deutsches Requiem</i> , opus 45	8
	Bruckner	7 ^e symfonie, WAB 107	8
	Mendelssohn	Ouverture <i>Die Hebriden</i> , opus 26	8
	Mendelssohn	4 ^e symfonie, opus 90	8
	Mozart	5 ^e vioolconcert, KV 218	8
	Mozart	3 ^e vioolconcert, KV 216	8
	Mozart	41 ^e symfonie, KV 551	8
	Ravel	<i>Rhapsodie Espagnole</i>	8
	Ravel	Pianoconcert in g	8
	Schumann	4 ^e symfonie, opus 120	8
	Tsjaikovsky	<i>Capriccio Italien</i> , opus 45	8
	Tsjaikovsky	4 ^e symfonie, opus 35	8
72	Bartok	Concert voor Orkest, BB 123	7
	Bartok	Muziek voor snaarinstrumenten, slagwerk en celesta, BB 114	7
	Beethoven	1 ^e symfonie, opus 21	7
	Berg	Vioolconcert	7
	Brahms	<i>Academische Festouverture</i> , opus 80	7
	Debussy	<i>La Mer</i>	7
	Dvorak	8 ^e symfonie, opus 88	7
	Grieg	Eerste Suite uit <i>Peer Gynt</i>	7
	Lalo	<i>Symphonie Espagnole</i> , opus 21	7
	Mahler	1 ^e symfonie	7
	Mahler	4 ^e symfonie	7
	Moessorgsky	<i>Nacht op de Kale Berg</i>	7
	Mozart	20 ^e pianoconcert, KV 467	7
	Mozart	40 ^e symfonie, KV 550	7
	Ravel	<i>Bolero</i>	7
	Ravel	<i>La Valse</i>	7
	Rossini	Ouverture <i>La Scala di Seta</i>	7
	Strauss, J.	<i>Pizzicato Polka</i> , opus 449	7
	Verdi	<i>Messa di Requiem</i>	7
91	Bach	Johannespassie, BWV 245	6
	Bach	2 ^e orkestsuite, BWB 1076	6
	Beethoven	Ouverture <i>Coriolan</i> , opus 62	6
	Berlioz	Ouverture <i>Benute Cellini</i> , opus 23	6
	Britten	<i>Young Person's guide to the orchestra</i> , opus 34	6
	Bruckner	4 ^e symfonie, WAB 104	6

Debussy	<i>Trois Nocturnes</i>	6
Dukas	<i>L'apprentice sorcier</i>	6
Dvorak	Vioolconcert, opus 53	6
Glinka	Ouverture <i>Ruslan en Ludmilla</i> , opus 5	6
Liszt	<i>Les Preludes</i> , S 97	6
Mendelssohn	3 ^e symfonie, opus 56	6
Mozart	Ouverture <i>Don Giovanni</i> , KV 527	6
Mozart	Serenade <i>Eine Kleine Nachtmusik</i> , KV 525	6
Mozart	Fluitconcert, KV 315	6
Mozart	Concert voor Twee piano's, KV 365	6
Paganini	1 ^e vioolconcert, opus 6	6
Ravel	<i>Shéhérazade</i>	6
Saint-Saëns	2 ^e pianoconcert, opus 22	6
Saint-Saëns	3 ^e vioolconcert, opus 61	6
Schumann	Celloconcert, opus 129	6
Sibelius	2 ^e symfonie, opus 43	6
Stravinsky	<i>Petroesjka</i>	6
Wagenaar	Ouverture <i>Cyrano de Bergerac</i> , opus 23	6
Wagner	Ouverture en Bacchanaal uit <i>Tannhauser</i> , WWV 70	6
Wagner	<i>Siegfried-Idylle</i> , WWV 103	6

Samenstelling 'ijzeren repertoire' naar tijdvak⁷¹

Tijdvak	Aantal stukken	Aandeel stukken
Vroeg	3	2.6%
Klassiek	31	27.0%
Romantiek	62	53.9%
twintigste-eeuws	19	16.5%
Hedendaags	0	0.0%

⁷¹ Het extreem lage aandeel Hedendaagse muziek is uiteraard een gevolg van de definitie die voor dit onderzoek gebruikt is; er is geen enkele compositie die meer dan tien jaar 'hedendaags' blijft.

Bijlage 2 – gegevens per orkest

Orkest	Koninklijk Concertgebouworkest				
<i>Seizoen</i>	50-51	61-62	75-76	83-84	93-94
Aantal stukken	146	128	121	106	81
Aantal componisten	55	61	61	60	42
Aantal stukken / componist	2.6	2.1	2.1	1.8	2.0
Gemiddelde lengte stuk	27	25	26	28	29
Aandeel 'ijzeren repertoire'	44 %	36 %	26 %	23 %	32 %
Aantal Nederlandse stukken	8	11	9	7	2
Aantal Nederlandse componisten	6	11	8	5	2
Aandeel 'hedendaags' bij Nederlandse stukken	100 %	45 %	56 %	71 %	50 %
Aandeel 'vroeg'	6 %	11 %	6 %	7 %	8 %
Aandeel 'klassiek'	26 %	22 %	14 %	21 %	6 %
Aandeel 'Romantiek'	41 %	36 %	36 %	35 %	42 %
Aandeel 'twintigste eeuw'	19 %	24 %	39 %	30 %	40 %
Aandeel 'Hedendaags'	7 %	6 %	5 %	8 %	4 %

Orkest	Residentie Orkest				
<i>Seizoen</i>	50-51	61-62	75-76	83-84	93-94
Aantal stukken	211	125	121	107	138
Aantal componisten	86	66	80	64	72
Aantal stukken / componist	2.5	1.9	1.5	1.7	1.9
Gemiddelde lengte stuk	23	26	24	27	26
Aandeel 'ijzeren repertoire'	38 %	39 %	28 %	25 %	25 %
Aantal Nederlandse stukken	34	12	6	12	8
Aantal Nederlandse componisten	20	12	5	8	6
Aandeel 'hedendaags' bij Nederlandse stukken	62 %	67 %	17 %	60 %	50 %
Aandeel 'vroeg'	7 %	8 %	0 %	6 %	5 %
Aandeel 'klassiek'	22 %	19 %	11 %	15 %	13 %
Aandeel 'Romantiek'	44 %	49 %	41 %	41 %	42 %
Aandeel 'twintigste eeuw'	16 %	20 %	42 %	28 %	36 %
Aandeel 'Hedendaags'	10 %	5 %	6 %	10 %	4 %

Orkest	Rotterdams Philharmonisch Orkest				
<i>Seizoen</i>	50-51	61-62	75-76	83-84	93-94
Aantal stukken	137	105	122	146	120
Aantal componisten	66	54	71	71	56
Aantal stukken / componist	2.1	1.9	1.7	2.1	2.1
Gemiddelde lengte stuk	23	25	24	23	25
Aandeel 'ijzeren repertoire'	46 %	43 %	32 %	31 %	28 %
Aantal Nederlandse stukken	24	9	8	5	5
Aantal Nederlandse componisten	16	7	8	4	5
Aandeel 'hedendaags' bij Nederlandse stukken	50 %	33 %	50 %	80 %	60 %
Aandeel 'vroeg'	7 %	8 %	2 %	6 %	6 %
Aandeel 'klassiek'	18 %	22 %	20 %	22 %	6 %
Aandeel 'Romantiek'	48 %	46 %	45 %	47 %	47 %
Aandeel 'twintigste eeuw'	18 %	18 %	26 %	19 %	38 %
Aandeel 'Hedendaags'	9 %	5 %	6 %	7 %	4 %

Orkest	Het Brabants Orkest				
<i>Seizoen</i>	50-51	61-62	75-76	83-84	93-94
Aantal stukken	78	161	144	120	135
Aantal componisten	45	76	62	67	61
Aantal stukken / componist	1.7	2.1	2.3	1.8	2.1
Gemiddelde lengte stuk	25	23	23	29	24
Aandeel 'ijzeren repertoire'	28 %	29 %	19 %	26 %	26 %
Aantal Nederlandse stukken	11	8	4	11	6
Aantal Nederlandse componisten	10	8	4	10	2
Aandeel 'hedendaags' bij Nederlandse stukken	55 %	25 %	50 %	45 %	83 %
Aandeel 'vroeg'	27 %	19 %	28 %	14 %	9 %
Aandeel 'klassiek'	29 %	19 %	17 %	15 %	19 %
Aandeel 'Romantiek'	29 %	39 %	30 %	39 %	36 %
Aandeel 'twintigste eeuw'	9 %	22 %	23 %	26 %	31 %
Aandeel 'Hedendaags'	6 %	1 %	2 %	5 %	4 %

Orkest	Het Gelders Orkest				
<i>Seizoen</i>	50-51	61-62	75-76	83-84	93-94
Aantal stukken	127	93	118	95	102
Aantal componisten	57	51	57	53	54
Aantal stukken / componist	2.2	1.8	2.1	1.8	1.9
Gemiddelde lengte stuk	21	23	20	25	28
Aandeel 'ijzeren repertoire'	42 %	39 %	36 %	42 %	25 %
Aantal Nederlandse stukken	6	6	3	9	9
Aantal Nederlandse componisten	6	6	3	9	7
Aandeel 'hedendaags' bij Nederlandse stukken	50 %	50 %	33 %	44 %	89 %
Aandeel 'vroeg'	2 %	3 %	3 %	1 %	7 %
Aandeel 'klassiek'	27 %	36 %	23 %	21 %	18 %
Aandeel 'Romantiek'	51 %	35 %	51 %	53 %	34 %
Aandeel 'twintigste eeuw'	18 %	18 %	23 %	24 %	33 %
Aandeel 'Hedendaags'	2 %	6 %	0 %	1 %	7 %

Orkest	Noord-Nederlands Orkest				
<i>Seizoen</i>	50-51	61-62	75-76	83-84	93-94
Aantal stukken	67	83	107	124	111
Aantal componisten	38	51	58	81	65
Aantal stukken / componist	1.8	1.6	1.8	1.5	1.7
Gemiddelde lengte stuk	32	21	19	25	24
Aandeel 'ijzeren repertoire'	48 %	40 %	24 %	20 %	21 %
Aantal Nederlandse stukken	4	3	5	14	2
Aantal Nederlandse componisten	4	3	5	14	2
Aandeel 'hedendaags' bij Nederlandse stukken	50 %	100 %	40 %	50 %	0 %
Aandeel 'vroeg'	15 %	4 %	22 %	16 %	9 %
Aandeel 'klassiek'	20 %	15 %	16 %	15 %	16 %
Aandeel 'Romantiek'	37 %	53 %	30 %	39 %	41 %
Aandeel 'twintigste eeuw'	26 %	26 %	30 %	28 %	34 %
Aandeel 'Hedendaags'	2 %	3 %	2 %	3 %	0 %

Bijlage 3 – tijdlijn verantwoordelijke ministers

Bewerkt naar www.parlement.com, bezocht op 2 juni 2006.

Naam kabinet	Regeerperiode	Naam departement	Naam minister (staats-secretaris)	
Schemerhorn – Drees	24.06.1945 – 03.07.1946	Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen	Van der Leeuw	
Beel I	03.07.1946 – 07.08.1948		Gielen	
Drees – Van Schaik	07.08.1948 – 15.03.1951		Rutten	
Drees I	15.03.1951 – 02.09.1952		Rutten	
Drees II	02.09.1952 – 13.10.1956		Cals	
Drees III	13.10.1956 – 22.12.1958		Cals	
Beel II	22.12.1958 – 19.05.1959		Cals	
De Quay	19.05.1959 – 24.07.1963		Cals	
Marijen	24.07.1963 – 14.04.1965		Bot	
Cals	14.04.1965 – 22.11.1966		Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk	Vrolijk
Zijlstra	22.11.1966 – 05.04.1967	Klompé		
De Jong	05.04.1967 – 06.07.1971	Klompé		
Biesheuvel	06.07.1971 – 11.05.1973	Engels		
Den Uyl	11.05.1973 – 19.12.1977	Van Doorn		
Van Agt I	19.12.1977 – 11.09.1981	Gardeniers-Berendsen		
Van Agt II	11.09.1981 – 29.05.1982	Van der Louw		
Van Agt III	29.05.1982 – 04.11.1982	De Boer		
Lubbers I	04.11.1982 – 14.07.1986	Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur		Brinkman
Lubbers II	14.07.1986 – 07.11.1989			Brinkman
Lubbers III	07.11.1989 – 22.08.1994		D'Ancona	
Kok I	22.08.1994 – 03.08.1998	Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen	Ritzen (Nuijs)	
Kok II	03.08.1998 – 22.07.2002		Hermans (Van der Ploeg)	
Balkenende I	22.07.2002 – 27.05.2003	Onderwijs, Cultuur en Wetenschap	Van der Hoeven (Van Leeuwen)	
Balkenende II	27.05.2003 – heden		Van der Hoeven (Van der Laan)	