

Muzikale canonvorming in de negentiende eeuw

**De Utrechtse muziekwinkel H. Rahr en smaakontwikkeling in de tweede helft
van de negentiende eeuw.**

Cursus: 2122 MA-scriptie Geschiedenis en Actualiteit (LET-GESM4100)

Begeleider: Dr. F.P.G.B.M. Meens

Datum: 15 maart 2022

Naam: B. Spekschoor

Studentnummer: 4584279

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1 – Firmageschiedenis, uitgeverij, netwerk, winkelinrichting.....	12
Oprichting.....	13
Verhuizingen en overname	15
Pianohuur, personeel en rekeningen	19
Hoofdstuk 2 Data-analyse	22
Composities en componisten.....	24
Klanten	41
Conclusie.....	48
Bronnen	51
Literatuur	54
Bijlagen	58
Bijlage 1 – Debiteurenboek 1865.....	58
Bijlage 2 – Debiteurenboek 1878.....	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Bijlage 3 – Debiteurenboek 1894.....	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Bijlage 4 – Klantenregister 1865	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Bijlage 5 – Klantenregister 1878	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Bijlage 6 – Klantenregister 1894.....	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Bijlage 7 – Lijst van composities, alfabetisch geordend op componist 1865.....	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Bijlage 8 – Lijst van composities, alfabetisch geordend op componist 1878	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Bijlage 9 – Lijst van composities, alfabetisch geordend op componist 1894	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.
Bijlage 10 – Componisten top 50, status leven-dood 1865, 1878, 1894 ...	Fout! Bladwijzer niet gedefinieerd.

Inleiding

Tot ongeveer de jaren 1990 was muziekgeschiedenis vrijwel het exclusieve domein van musicologen die zich vooral richtten op de muziek zelf, en die daarbij vooral aandacht besteedden aan de meesterwerken van beroemde componisten. Vanaf toen begonnen cultuur- en muziekhistorici de muziekcultuur echter in de breedste zin van het woord te bestuderen, vanuit de overtuiging dat muziek samenhangt met en ons dus inzicht verschaft in grotere maatschappelijke ontwikkelingen.¹ Beïnvloed door de interesse die in de literatuurwetenschap al langer bestond in canonvorming, is er in de historiografie over muziek in de negentiende eeuw in de laatste veertig jaar steeds meer aandacht gekomen voor processen van smaakontwikkeling. Verscheidene historici hebben voor deze periode vastgesteld dat een aantal “grote meesters” uit de muziek een vaste plaats kreeg in de programma’s van concerten. Het feit dat de historiografie zo lang gericht was op een beperkt aantal componisten en hun oeuvres kan als gevolg van deze ontwikkeling worden beschouwd.

Aan de hand van de bestudering van concertprogramma’s stelde de historicus William Weber bijvoorbeeld vast hoe het opgevoerde repertoire door de tijd heen veranderde.² Een concert begin negentiende eeuw kon zeer gevarieerd zijn met bijvoorbeeld een symfonie, delen van een opera en aangevuld met populaire liedjes. Maar na het midden van de negentiende eeuw fragmenteerde de muziekcultuur terwijl de programma’s minder divers werden. De concerten werden daardoor steeds homogener waarbij er nog enkel werken uit een bepaald genre werden opgevoerd. Zo werden bij concerten met “serieuze muziek” de populaire muziek geweerd.³ Verschillende historici en musicologen hebben erop gewezen dat er gaandeweg een canon ontstond, die wel gedefinieerd is als “a repertoire of high-status music from the past, set apart from everyday entertainment, and regularly and reverentially performed

¹ Sven Oliver Müller, ‘Analysing Musical Culture in Nineteenth-Century Europe: Towards a Musical Turn?’, *European Review of History: Revue européenne d'histoire* 17:6 (2010) 835-859, aldaar 835-836, 851.

² William Weber, ‘The History of Musical Canon’, in: Mark Everist en Nicholas Cook eds., *Rethinking Music* (Oxford, 1999) 340-359.

³ Ibidem; William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms* (Cambridge, 2009) 85, 238-239.

in an ongoing tradition”.⁴ Dat gold met name voor de muziek die nu als “klassiek” werd aangeduid, onder meer die van Mozart, Haydn en Beethoven, allen afkomstig uit wat nu als de gouden tijd van de toonkunst werd gezien. Het proces waarbij componisten een vaste plek kregen in het repertoire wordt daarom ook wel “canonisering” genoemd. Weber gebruikt in dat verband ook de term “survival”, omdat dit een neutralere connotatie heeft. Daarnaast is het praktischer om te gebruiken, omdat hiermee onderzocht kan worden welke componisten en composities de tijd “overleefden” en daardoor een canon vormden.⁵ Recentelijk heeft Weber echter betoogd dat het van belang is om te bedenken dat er niet sprake was van één canon, maar van meerdere: die van kamermuziek, die van het symfonische repertoire, van opera en wellicht zelfs die van operette en andere “lichtere” genres.⁶ Die stonden weliswaar ver af van wat sommige groepen “serieuze”, “ernstige”, “klassieke” of “kunstmuziek” noemden, maar kenden hun “grote werken” van “belangrijke”, al dan niet gestorven componisten.

Deze processen van canonvorming hingen samen met de opkomst van de middenklassen in de negentiende eeuw, die een eigen muzieksmaak en daarbij bepaalde esthetische waarden ontwikkelden.⁷ Volgens de Franse socioloog Bourdieu is smaak een aanduiding voor klasse. Hij stelde dat smaak gaat over onderscheid maken, en wel door een proces van “distinctie”. De systemen waarin mensen leven (habitus) horen bij verschillende klassen en groepen binnen die klassen, en hierbij is smaak de factor die classificeert.⁸ Zo werd kennis vergaren over muziek voor de burgerij in de negentiende eeuw een soort sociale prestige, omdat concertmuziek werd geassocieerd met aristocratie en patronage.⁹

Het ging daarbij niet alleen om kennis vergaren maar ook op een andere manier van luisteren naar muziek. In zijn monografie *Listening in Paris. A Cultural History* (1995) heeft James Johnson de belangrijke vraag gesteld welke factoren ervoor zorgden dat het publiek steeds stiller werd in de negentiende eeuw.¹⁰ De nadruk kwam steeds

⁴ Matthew Riley & Anthony D. Smith, *Nation and Classical Music. From Händel to Copland* (Woodbridge, 2016) 192.

⁵ William Weber, ‘Musical Canons’, in: Paul Watt, Sarah Collins & Michael Allis (red.), *The Oxford Handbook of Music and Intellectual Culture in the Nineteenth Century* (Oxford, 2020) 319,342, aldaar 320-322; Weber, *The Great Transformation*, 30, 34.

⁶ Weber, ‘Musical Canons’, *The Oxford Handbook of Music*, 319.

⁷ Weber, *Music and the Middle Class* (Londen, 2016).

⁸ Pierre Bourdieu, *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, vertaler Richard Nice (1984) 2, 5-6, 474.

⁹ Leon Botstein, ‘Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience’, *19th-Century Music* 16:2 (1992) 129-145, aldaar 138-139.

¹⁰ James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Los Angeles, 1995).

meer te liggen op de gebeurtenis van het musiceren zelf, dan op het sociale aspect van het event dat eerder zo van belang was geweest.¹¹ Dat veranderen van gedrag ging gepaard met voorgeschreven etiquette.¹² Dat de mensen in de concertzaal stiller werden, had waarschijnlijk niet zoveel te maken met nieuwe overweldigende werken van componisten zoals in de negentiende eeuw vaak werd beweerd, maar door de verburgerlijking van het publiek in deze periode in de grote steden.¹³ Stilte was een teken van smaak en daarmee was het een vorm van distinctie van de middenklassen.

Het proces van canonisering voltrok zich overigens niet overal op dezelfde wijze en met dezelfde snelheid. Zoals Simon McVeigh heeft verhelderd, was de concertbranche in Engeland veel commerciëler ingesteld dan in enkele Duitse gebieden. Dit kwam doordat er in Engeland, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Weimar, geen subsidie bestond voor concerten en muziekuitsvoeringen. Hierdoor speelde men veel meer de muziek waar de meeste belangstelling voor was, wat volgens McVeigh zou suggereren dat musici niet voor de cultureel meest hoogstaande muziek zouden gaan. Zowel de uitvoerders als geldschieters begonnen echter hogere eisen te stellen aan de kwaliteit van de muziek en zo ontstond er ook een idee van een klassieke canon. Hierbij speelden ook “de idealisten” een grote rol: de mensen die muziek als een middel zagen om sociale vooruitgang te realiseren.¹⁴

Een belangrijke periode in het proces van canonisering vormde het midden van de negentiende eeuw. William Weber heeft aangetoond dat smaakontwikkeling in deze tijd samenging met een steeds grotere beschikbaarheid van muziek die onder meer veroorzaakt werd door het grotere aanbod aan muziekpapier. De grote variëteit aan muziek die in deze periode opkwam, zorgde ervoor dat het publiek kritischer werd op wat het in de concertzalen en opera's wilde horen, waarmee er een onderscheid ontstond tussen “populaire” muziek en “klassieke” muziek.

Terwijl Weber het proces van smaakontwikkeling onderzocht aan de hand van concertprogramma's, is er in de laatste jaren meer aandacht gekomen voor rol van de

¹¹ Christina Bashford, 'Learning to Listen: audiences for chamber music in early-Victorian London', *Journal of Victorian Culture* 4:1 (1999) 25-51, aldaar 27.

¹² Ibidem, 43, 45. Bashford wijst erop dat het gedrag waarschijnlijk niet veranderd werd door een nieuwe etiquette, maar dat de nieuwe luisterpraktijk enkel werd vastgelegd in etiquetteregels.

¹³ Jan Hein Furnée, 'Muziek voor de haute volée. Concert Diligentia en het Haagse muziekleven in de negentiende eeuw', *Holland* 40 (2008) 189-216, aldaar 195.

¹⁴ Simon McVeigh, 'A Free Trade in Music: London during the Long 19th Century in a European Perspective', *Journal of Modern European History* 5:1 (2007) 67-94, aldaar 67, 71, 93.

privésfeer.¹⁵ Muziek werd in de negentiende eeuw immers ook in toenemende mate door steeds meer groepen mensen zelf thuis uitgevoerd, beluisterd of bestudeerd. De belangstelling voor muziek werd verder aangewakkerd door de komst van een relatief goedkope en gestandaardiseerde piano. Het muziekonderwijs was tot dan toe vaak gericht op zang of een strijkinstrument (meestal de viool). De piano was in tegenstelling tot deze twee instrumenten veel gebruiksvriendelijker waardoor de drempel om muziek te maken een stuk lager lag.¹⁶

Deze ontwikkelingen vonden plaats tegen de achtergrond van een grotere muzikale alfabetisering van burgers in de negentiende eeuw. Door deze alfabetisering kregen burgers meer kennis en werden ze ook kritischer. De salonmuziek die in de eerste helft van de negentiende eeuw zeer populair was, werd gaandeweg negatiever beoordeeld. Het publiek zou een steeds meer passievere houding aannemen. Er werd gepraat tijdens de salonconcerten en de muziek zou nog enkel als entertainment dienen. De luisteraars zouden niet goed genoeg “opgeleid” zijn om zich netjes te gedragen.¹⁷ De toenemende leesvaardigheid blijkt uit de nieuwe muziekliteratuur die in opkomst was. Zoals de musicoloog Leon Botstein heeft verhelderd, verschenen handboeken, zelfhulpboeken, concertprogrammaboekjes en algemene populaire muziekgeschiedenisboeken over de toonkunst in rap tempo.¹⁸ Deze grote belangstelling voor literatuur en lezen wordt door historici ook wel “reading craze” genoemd.¹⁹ Volgens Botstein zette het lezen over muziek in literatuur mensen ertoe aan om, zonder de muziek daadwerkelijk gehoord te hebben, bladmuziek te kopen. Volgens hem zou muziekliteratuur als vervanging hebben gediend voor muziek, omdat de belangstelling voor het muziekluisteren groter zou zijn dan het aanbod.²⁰ Door de hoge productie van bladmuziek in die periode werd de drempel om zelf te musiceren lager.²¹

Nieuwe technieken in de muziekdrukunst maakten het mogelijk om grotere

¹⁵ William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830-1848* (Londen, 2016), xxii, xxiv.

¹⁶ Ibidem, 137.

¹⁷ Stanislav Tuksar, 'Zagreb Salon Music in the Second Half of the 19th Century: "The Darker Side of the Moon"?', *Musicology Today. Journal of the National University of Music Bucharest* 41:1 (2020) 29-44, aldaar 30.

¹⁸ Leon Botstein, 'Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience', *19th-Century Music*, 16:2 (1992) 129-145, aldaar 131.

¹⁹ Marie Sumner Lott, *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities* (Urbana, 2015) 21.

²⁰ Botstein, 'Listening through Reading', *19th-Century Music*, 138-139.

²¹ Ibidem, xxiv.

oplates muziek uit te geven. In de negentiende eeuw waren er drie manieren om muziek te drukken waarbij de meeste drukkers overigens niet één methode gebruikten maar vaak meerdere. De eerste techniek was het gebruik van “typen” waarbij net als bij de boekdrukkunst met loden letters de noten in inkt werden gedoopt en vervolgens werden gedrukt. Voor ingewikkeldere muziek, zoals die voor instrumenten is deze techniek niet heel geschikt. Deze methode werd vooral bij vocale muziek toegepast. De tweede techniek is het graveren van metalen platen. Hierbij werd de hele muziekpartituur in spiegelbeeld in een koperen of tinnen plaat gegraveerd die vervolgens met inkt onder een pers op papier werd gedrukt. Het nadeel van deze techniek is dat er geen hele hoge oplages gedrukt kunnen worden, omdat het reliëf door al het persen verdwijnt. Eind achttiende eeuw werd echter de lithografie uitgevonden en met deze techniek konden er onbeperkte oplages worden geproduceerd. Door de metalen platen te vervangen door een bepaald soort steen werd het drukken een stuk goedkoper. De gladde steen werd beschreven met een vette inkt en de steen werd ingesmeerd met een mix van Arabische gom, zuur en water. Vervolgens werd het oppervlak ingesmeerd met inkt die werd aangetrokken door de vette ingeschreven inkt en werd afgestoten door de onbeschreven plekken met water. Het reliëf dat hierdoor ontstond werd dan op papier gedrukt. Omdat niet overal de geschikte stenen beschikbaar waren, werd later de zinkografie bedacht waarbij de steen was vervangen door een plaat van zink.²²

Uitgevers waren dus in staat om muziek in veel grotere oplages te drukken waardoor meer mensen thuis konden musiceren. Onder historici is naast het bestuderen van concertprogramma's en de muzikale literatuur daarom ook aandacht gekomen voor wat er in de privésfeer werd gespeeld. De historicus Christina Bashford heeft hierbij gekeken naar de opvoeringen van kamermuziek. Ze wijst erop dat we over het huiselijk musiceren echter nog weinig weten. Als mensen al iets vastlegden over de muziekpraktijk zelf dan ging dat vaak over met wie ze speelden en niet welke werken van componisten.²³ Om hier meer te weten over te komen zijn daarom andere bronnen nodig, zoals documentatie van muziekverkoop. Bashford wijst er echter ook op dat historici terughoudend zijn in het onderzoek naar de creatieve sector vanuit een

²² Rudolf Rasch, *Music Publishing in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation* (2005) 64-87.

²³ Christina Bashford, 'Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain', *Journal of the American Musicological Society* 63:2 (2010) 291-360, aldaar 301-302.

economisch perspectief.²⁴ Dit is mogelijk ook de reden waarom academici zich liever richten op concertprogramma's en de receptie van muziek en de daarbij behorende veranderende esthetische waarden in kranten. Een uitzondering vormt een onderzoek uit 2018 naar muziekuitgever Ricordi in Milaan, waarop ik verderop uitvoerig zal ingaan.²⁵

Zoals die publicatie verheldert was commercialisering wel degelijk een belangrijk onderdeel van de negentiende-eeuwse muziekcultuur. Tijdens het *ancien regime* in de achttiende eeuw werd veel kunstmuziek vervaardigd voor de aristocratie. Musici moesten in de negentiende eeuw leren omgaan met de markt. Waar componisten voorheen vaak in opdracht muziek schreven, gingen ze zich nu richten op het componeren van muziek voor het grote publiek vanuit een commercieel oogpunt.²⁶ Doordat de hoeveelheid beschikbare muziek toenam, gingen musici zich ook steeds meer specialiseren in bepaalde genres. Daarnaast ontstonden in deze tijd ook steeds meer professionele orkesten.²⁷ Het is echter nog onduidelijk hoe deze ontwikkelingen zich verhielden tot hoe mensen thuis musiceerden. Ook weten we nog niet veel over welke muziek verschillende groepen mensen thuis speelden, welke werken zij kochten en tegen welke prijs.²⁸

Om deze lacune in de internationale historiografie op te vullen, richt ik me in deze studie op Nederland. Voor dit gebied is er, vergeleken met de internationale literatuur, nog weinig onderzoek gedaan naar de ontwikkeling van muzieksmaak. Bestaande publicaties richten zich voornamelijk op openbare concerten.²⁹ Wel zijn er twee studies verricht naar twee Nederlandse uitgevers in de achttiende, negentiende en begin twintigste eeuw.³⁰ Deze werken gaan vooral over de geschiedenis van

²⁴ Bashford, Christina, Roberta Montemorra Marvin, *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930* (Woodbridge, 2016), 4.

²⁵ Massimiliano Nuccio, Marco Guerzoni & Tally Katz-Gerro, 'Beyond Class Stratification: The Rise of the Eclectic Music Consumer in the Modern Age', *Cultural Sociology* 12:3 (2018) 343-367.

²⁶ Weber, *Music and the Middle-Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830-1848* (Londen, 2016) xxvi; Derek B. Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna* (Oxford, 2018), 39; Antje Pieper, *Music and the Making of Middle-Class Culture: A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham* (Basingstoke, 2008) 59.

²⁷ Scott, *Sounds of the Metropolis*, 4, 16-17.

²⁸ Hans Lenneberg, 'Music Publishing and Dissemination in the Early Nineteenth Century. Some Vignettes', *The Journal of Musicology* 2:2 (1983) 174-183, aldaar 174.

²⁹ Thomas Delpeut, 'Kunstrecht en lekegedachten. Caecilia en de strijd om muzieksmaak (1871-1877)', *Tijdschrift voor tijdschriftstudies* 32 (2012) 127-138, aldaar 128; Furnée, 'Muziek voor de haute volée', *Holland* 190.

³⁰ Zie: Albert Dunning, *De Muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds. Een bijdrage tot de geschiedenis van de Nederlandse muziekuitgeverij in de achttiende eeuw* (Utrecht, 1966); Elbert van Zoeren, *De muziekuitgeverij A.A. Noske (1896-1926). Een bijdrage tot dertig jaar Nederlandse muziekgeschiedenis* (Meppel, 1987).

muziekuitgevers en de productie van bladmuziek, maar gaan amper in op de verkoopcijfers. Interessant hierbij is dat het werk over de uitgeverij A.A. Noske van Elbert van Zoeren wel de contacten tussen uitgeverij en verschillende componisten aanstipt. Maar ook hier worden geen aantallen van de gepubliceerde werken genoemd of eventuele verkoopcijfers. Thomas Delpout heeft erop gewezen dat het onderzoek naar muziekwinkels en uitgeverijen belangrijke bijstellingen kan opleveren van het traditionele beeld waarin Nederland vaak wordt voorgesteld als een volglând, dat sterk leunde op de buitenlandse, en met name Duitse muziekcultuur.³¹

Dit onderzoek richt zich op muziekwinkel en -uitgeverij *H. Rahr* in Utrecht die van circa 1847 tot 1899 in de boekhouding heeft bijgehouden aan wie bladmuziek werd verkocht, voor welke prijs en van welke componist. De winkel werd in 1835 opgericht door de uit Duitsland afkomstige Henry Jacques Rahr (1809-1865).³² Het onderzoek bevat een kwalitatief en een kwantitatief gedeelte. De debiteurenboeken met daarin alle gegevens over de verkoop zijn zo geanalyseerd dat bepaald kan worden of er sprake was van processen van canonvorming: welke werken van welke componisten werden er tegen welke prijs aan welke klanten verkocht, en welke veranderingen traden hierin op door de tijd heen? Hoe ontwikkelde de verkoop van bepaalde genres of bepaalde componisten zich? En werden de werken van componisten uit eerdere periodes meer verkocht dan eigentijdse muziek?

In het eerste kwalitatieve deel onderzoek ik wie H. Rahr was en hoe zijn winkel functioneerde. Ik bestudeer daarbij onder andere hoe het contact met klanten in de winkel en in de correspondentie verliep. Als muziekhandelaar onderhield Rahr bovendien nauwe banden met componisten, uitgevers en andere muziekwinkels. Deze studie van de activiteiten en de klanten- en verkoopgegevens van Rahr sluit dus ook aan bij de historiografie over de opkomende consumptiecultuur, met name in de tweede helft van de negentiende eeuw. In deze aan de opkomende middenklassen verbonden consumptiecultuur zouden winkels een dominantie verkrijgen over markten en

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

³²Zie ook de site van het Utrechts Archief,

https://hetutrechtsarchief.nl/onderzoek/resultaten/archieven?miview=inv2&micode=779&mizig=210&mizk_alle=#inv3t1, geraadpleegd: 13 oktober 2021.

jaarmarkten.³³

De historici Clé Lesger en Jan Hein Furnée hebben erop gewezen hoe belangrijk het is om bij de bestudering van de geschiedenis van winkels oog te hebben voor de ruimtelijke, economische en sociale contexten waarin deze functioneerden. De opkomst van het trottoir had bijvoorbeeld invloed op de inrichting van winkels doordat winkeliers etalages gingen gebruiken.³⁴ Anneleen Arnout zet in haar onderzoek naar winkelstraten in Brussel daartoe het concept “shopping landscape” in. Hiermee doelt ze op de interacties, de competities en de co-existentie van verschillende commerciële kringen. Winkels staan daarbij niet op zichzelf maar worden bestudeerd vanuit hun geografische context. In haar onderzoek gaat ze in op de fysieke, materiële, sociale, economische en culturele omgeving waarin mensen winkelden en met elkaar omgingen. Arnout benoemt in haar boek ook de invloed van urbanisatie. Dit betekende niet alleen een groeiende bevolking van de stad en daarmee van het winkelpubliek, maar ook dat de transportmiddelen toenamen en de infrastructuur verbeterd werd, waardoor klanten langere afstanden konden afleggen.³⁵ Een belangrijke kwestie is of we deze verbeterde transportmogelijkheden inderdaad terugzien in het klantenbestand van Rahr.

Onderzoeksvraag

In dit onderzoek zal de volgende vraag centraal staan: Wat was de betekenis van de Utrechtse muziekwinkel H. Rahr (1835-ca. 1955) als schakel tussen publiek, componisten en uitgevers in processen van smaakontwikkeling gedurende de tweede helft van de negentiende eeuw?

Om antwoord op deze vraag te geven heb ik zowel kwalitatief als kwantitatief onderzoek uitgevoerd. Zoals hierboven als is aangegeven presenteer ik in het eerste gedeelte het kwalitatieve onderzoek. Hierin ligt de focus op de biografische informatie over Rahr en zijn vestiging in Utrecht. Ik sta stil bij het netwerk waarin de winkel functioneerde en hoe de firma zich gedurende deze periode ontwikkelde. In het tweede, kwantitatieve gedeelte druk ik in tabellen en grafieken uit hoeveel werken er werden

³³ Anneleen Arnout, *Streets of Splendor. Shopping Culture and Spaces in a European Capital City (Brussels, 1830-1914)* (Oxon, 2019) 2.

³⁴ Clé Lesger, Jan Hein Furnée, ‘Shopping Streets and Cultures from a Long-Term and Transnational Perspective. An Introduction’ in: Clé Lesger en Jan Hein Furnée (eds.), *The Landscape of Consumption. Shopping Streets and Cultures in Western Europe, 1600-1900* (2014) 1-16, aldaar 1-2, 6, 12.

³⁵ Arnout, *Streets of Splendor* 3, 5, 7-8.

verkocht, hoeveel klanten Rahr had en hoeveel geld eraan uitgegeven werd. Door drie verschillende jaren te onderzoeken verhelder ik bovendien of er een ontwikkeling plaatsvond.

Methode

Mijn methode is geënt op een eerder gepubliceerd onderzoek naar verkoopcijfers van de muziekuitgever Ricordi in Milaan. Hierin kwantificeerden de economen en statistici Massimiliano Nuccio, Marco Guerzoni en Tally Katz-Gerro namen, woonplaatsen, componisten, prijzen, gender en klasse uit het klantenbestand, waardoor ze voor de periode 1813-1824 konden bepalen welke componisten populair waren en hoe die populariteit verdeeld was over de klassen.³⁶

Bij mijn kwantitatieve onderzoek naar Rahr heb ik alle gegevens uit de debiteurenboeken in een Excel-bestand gezet in deze volgorde:

Datum - folionummer journaal – naam componist – opusnummer/naam compositie – winkelprijs – nettoprijs – opmerkingen - credit.

Bij de analyse van deze gegevens maakte ik vervolgens gebruik van het concept canonisering. Hoe ontwikkelde de muzieksmaak zich tijdens de negentiende eeuw onder de klantenkring van Rahr? Daarbij moet opgemerkt worden dat het kopen van bladmuziek betekende dat de klanten deze muziek ook daadwerkelijk graag hoorden of zelf speelden, omdat standsverhoudingen en distinctie deze aanschaf vermoedelijk vaak mede bepaalden.³⁷ Verder zal ik in hoofdstuk 2 de populariteit van componisten laten zien waarbij niet alleen naar het aantal verkochte werken zal worden gekeken, maar ook naar de populariteit onder klanten en welke verschillen dit oplevert.

In het kwantitatieve gedeelte van mijn onderzoek richtte ik me op een drietal jaren: 1865, 1878 en 1894. Ik heb geprobeerd om met regelmatige intervallen te werken, maar het jaar 1890 was niet volledig beschikbaar. De debiteurenboeken hebben voor de grootste klanten van dat jaar niet de gegevens welke werken werden gekocht. Er staat dan bij een datum alleen “diverse muziek”. Die gegevens staan wel in de journalen en de kasboeken, maar die bestaan van het jaar 1890 niet. Het dichtstbijzijnde jaar na 1890 waarvan die boeken wel aanwezig zijn was 1894.

³⁶ Massimiliano Nuccio, Marco Guerzoni & Tally Katz-Gerro, 'Beyond Class Stratification: The Rise of the Eclectic Music Consumer in the Modern Age', *Cultural Sociology* 12:3 (2018) 343-367.

³⁷ Femke Knoop, *Hirsch & Cie Amsterdam (1882-1976)* (Hilversum, 2018), 290, 292.

Hoofdstuk 1 – Firmageschiedenis, uitgeverij, netwerk, winkelinrichting

“U schrijft zoo veel over deskundigen, maar is u wel bekend dat de deskundigen daar meestentijds minder op de hoogte der fabrikanten zijn dan de eigenaars persoonlijk en vooral indien zij eenige liefde voor hun instrument gevoelen. [...] [Het] schijnt mij, zelf fabrikant zijnde en persoonlijk in Duitsland en Frankrijk tot het bekomen van kennis in pianinos gewerkt hebbende, voor het Indische klimaat uitmuntend bewerkt.”³⁸

Deze brief schreef Henry Jacques Rahr (1845-1929) in 1878 aan de heer Onnen uit Roermond. Blijkbaar had Onnen de kwaliteit van Rahrs piano's in twijfel getrokken, want Rahr schreef een gepikeerde brief terug om duidelijk te maken dat hij als instrumentenverkoper goed was opgeleid in het buitenland en dus de meeste kennis in huis had om tot een oordeel te komen over kwaliteit, meer nog dan de “deskundigen” die Onnen zou hebben aangedragen. De brief toont de internationale oriëntatie en carrière van Rahr. Met zijn verwijzing naar de ervaringen die hij opgedaan had in Frankrijk en Duitsland verschaft de winkelier zichzelf bovendien de status van expert. Verderop in het hoofdstuk zal blijken dat hij die status en reputatie nog veel vaker zou noemen in zijn advertenties.

In dit hoofdstuk staan dit soort bronnen centraal om het kwalitatieve deel van het onderzoek uit te voeren. Hierbij komen vragen aan bod als: Wie was Rahr? Hoe zag zijn Utrechtse winkel eruit? Hoe opereerde Rahr als muziekwinkel en -handelaar in maar ook buiten die stad? Welke diensten bood de winkel aan en hoe ontwikkelde de zaak zich gedurende de negentiende eeuw en later? Om die vragen te beantwoorden zal ik, behalve de advertenties, ook gebruik maken van tijdschriften en de Utrechtse adresboeken die geraadpleegd kunnen worden via de site *Delpher.nl*. Uit het archief van Rahr analyseer ik de kopieboeken van uitgaande brieven, de werkboekjes en de debiteurenboeken.

³⁸ *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779), 1.1.1., inv.nr. 6, Kopieboeken van uitgaande brieven, 1869-1922, 1877 sep-1880 jul, 22 februari 1878, p. 44.; Een pianino is een rechtopstaande piano (in tegenstelling tot een vleugel). Onderstreping in het origineel.

Oprichting

De Henry Jacques van de brief was de zoon van de oprichter van de firma die ook Henry Jacques Rahr heette. Deze was in 1809 in het Pruisische Xanten geboren dat niet ver van Nederland langs de Rijn ligt. Hij studeerde Godsgeleerdheid in Utrecht. In 1830 wordt zijn naam al genoemd in de *Utrechtsche Studenten Almanak* net als in die van 1835. In dat laatste jaar zou hij een kind verwekken bij de 22-jarige Maria van Boom waarop de twee een maand na de geboorte van het kind in juli zouden trouwen. Rahr stopte met zijn studie, wat volgens de historicus Marlou Schrover niet ongebruikelijk was voor theologiestudenten in die tijd, en richtte in datzelfde jaar de firma H. Rahr op.³⁹ Maar waarom begon een theologiestuderende brouwerszoon een muziekwinkel?

Mogelijk heeft het iets te maken met het huwelijk dat hij aanging, want Maria was de dochter van de Utrechtse muziekmeester Jan van Boom. Deze fluitist was een belangrijke muzikant in Utrecht. Hij kreeg elf kinderen waarvan er drie, onder wie Maria, ook musicus werden en die soms samen met hem optraden. Het muziekblad *Caecilia: algemeen tijdschrift van Nederland* verwoordde het als volgt: “dat ook zij door hun spel aan ’s vaders zijde in hunne woonplaats en elders lauweren plukten en het opgetogen publiek meestal luide bijvalsteekenen afpersten.”⁴⁰ In 1836, een jaar na hun huwelijk, trad Maria nog met de harp op bij het stadsconcert.⁴¹ Het is niet te zeggen of het huwelijk van Henry en Maria de directe aanleiding was voor het openen van de muziekwinkel; het heeft Rahr in elk geval wel een netwerk geboden in de Utrechtse muziekcultuur. Dit is ook te zien aan vermeldingen van Rahr in internationale publicaties, zoals in het *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker*, en in het *Bulletin Mensuel des Publications Étrangères reçues par le Département des Imprimés de la Bibliothèque Nationale*.⁴²

³⁹ Marlou Schrover, *Een kolonie van Duitsers. Groepsvorming onder Duitse immigranten in Utrecht in de negentiende eeuw* (Amsterdam, 2002) 164, 361; *Utrechtsche Studenten Almanak voor het jaar 1830* (Utrecht, 1830) 52; *Utrechtse studenten almanak voor het jaar 1835* (Utrecht, 1835) 56; *Het Utrechts Archief*, Burgerlijke Stand van de gemeenten in de provincie Utrecht 1811-1902 (481), 2. Registers van huwelijk en echtscheiding, 1822-1902, 271-967 Utrecht, 1811-1902, inv.nr. 949-01, Utrecht, 1835 (08-07-1835 t/m 30-12-1835), folio 212.

⁴⁰ *Caecilia: algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland* 9:21 (november 1852) 195-196.

⁴¹ ‘Advertentien’, *Utrechtse courant* (22 februari 1836), 3.

⁴² *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker: Als Nachschlagewerk und Studienquelle der Welt-Musikliteratur*, Volume 1 (Wien, 1904); *Bulletin Mensuel des Publications Étrangères reçues par le Département des Imprimés de la Bibliothèque Nationale* (Parijs, 1894) 107.

De firma opende haar deuren aan de Choorstraat waar zij in 1836 al muziek, piano's en andere instrumenten aanbood.⁴³ Rahr benoemde vaak het buitenland in zijn advertenties. Zo verkocht hij Franse gitaren en Engelse en Duitse piano's.⁴⁴ In 1847 adverteerde hij met: "Dat hij tegenwoordig met alle Duitsche muzijk handelaren, als ook met de voornaamste Fransche, Belgische en Binnenlandsche in connectie zijnde, van hunne beste werken voorzien is, en dat alles, wat uit Duitschland niet voorhanden mogt zijn, in drie weken zal bezorgd worden."⁴⁵ In een advertentie uit 1892 wordt verder een groot aanbod aan verschillende instrumenten genoemd: violen, violoncelles, gitaren, mandolines, bagnos [banjo's], zithers, pianistas, symphonions, polyphons en de noodzakelijke artikelen voor iedere musicus zoals lessenaars, metronomen, stemfluitjes, hars en Italiaanse snaren.⁴⁶

Om ervoor te zorgen dat hij de beste piano's in huis had, ging Rahr soms zelf op dienstreis naar het buitenland. In 1851 vertrok hij naar Parijs en Londen. Daar zocht hij een groot aantal piano's uit van de fabrikant Hr. Erard "die op de Tentoonstelling te Londen de eenige groote medaille ontvangen heeft".⁴⁷ Of Rahr zelf ook op de wereldtentoonstelling is geweest is onbekend, maar hij was hoogstwaarschijnlijk wel in Londen ten tijde van de tentoonstelling aangezien het bericht dateert van augustus 1851. Met de verwijzing naar de medaille die de fabrikant gewonnen had, refereert Rahr ook in dit bericht naar de kwaliteit van de buitenlandse piano's. Het is de vraag of deze door hem net zo hoog gewaardeerd werden als door het publiek. In de brief aan het begin van het hoofdstuk merkt de zoon van Rahr bijvoorbeeld over het merk Kriegelstein op dat die "op de tentoonstelling te Philadelphia [is] bekroond, om dit laatste geef ik persoonlijk niets, daar bij tentoonstellingen veel geknoeid wordt".⁴⁸

Verkoop van muziek en muziekinstrumenten was niet het enige wat Rahr in Utrecht deed. Schrover wijst erop dat Rahr van veel gezelschappen lid was en dat hij

⁴³ 'Advertentien', *Utrechtse courant* (22 oktober 1836), 4.

⁴⁴ 'Advertentien', *Utrechtse courant* (25 januari 1837), 2; "Advertentien", *Utrechtsche provinciale en stads-courant: algemeen advertentieblad* (14 oktober 1842), 4.

⁴⁵ 'Gemengde aankondigen. Muzijk- en Muziekinstrumentmagazijn', *Utrechtsche provinciale en stads-courant: algemeen advertentieblad* (22 september 1847), 4.

⁴⁶ *Volledige gids van de feestelijkheden ter gelegenheid van het heugelijk bezoek aan Utrecht van H.M. Wilhelmina, Koningin der Nederlanden, en H.M. Emma, Koningin-Weduwe, Regentes van het Koninkrijk, op 10 juni 1892*. (Utrecht, 1892) 53.

⁴⁷ 'Piano's van Erard te Parijs en Londen, groot depot bij H. Rähr, te Utrecht', *Algemeen Handelsblad* (27 augustus 1851) 4.

⁴⁸ *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779), 1.1.1., inv.nr. 6, Kopieboeken van uitgaande brieven, 1869-1922, 1877 sep-1880 jul, 22 februari 1878, p. 44.

daarnaast ook concerten organiseerde.⁴⁹ Zo was hij actief bij de *Liedertafel* Aurora. *Liedertafel* waren zangverenigingen in Europa waarin voornamelijk Duitse immigranten participeerden om het Duitse nationalisme te ondersteunen. Volgens Schrover viel dit in Utrecht mee, omdat volgens haar schattingen ongeveer een op de vijf leden Duits zou zijn geweest. Daarnaast zou Rahr betrokken zijn geweest bij de Handels-Sociëteit, een lokaal-politieke Utrechtse vereniging. Volgens Schrover behoorden alle leden “tot de economische top van de Utrechtse gemeenschap.”⁵⁰ In de krantenadvertenties wordt Rahr vooral genoemd wanneer het gaat om de kaartverkoop bij de stadsconcerten.⁵¹ Ook was hij jurylid bij een tentoonstelling van nationale en koloniale nijverheid in Arnhem op het onderdeel muziekinstrumenten.⁵² Hem werd dus veel expertise toegedicht wat bijdroeg aan het aanzien van zijn firma binnen het muziekleven. Daarnaast komen er ook geregeld advertenties langs in *Caecilia* zoals in die van 15 april 1857. Hierin wordt bericht dat de beroemde orgels van H.H. Merklin Schütze en Co uit Brussel zich in het magazijn van Rahr bevinden en dat deze voor genodigden werden bespeeld door de blinde organist Charles-Victor Dubois. Hij bespeelde de instrumenten “op eene alldoeltreffendste wijze [...] zoodat men de schoonheid van geluid dier Harmoniums in de hoogste kracht en fijnste nuancerings konde horen.”⁵³

Verhuizingen en overname

Na een aantal jaar met zijn winkel in de Choorstraat te hebben gezeten, vertrok Rahr vanaf 1839 tot 1844 naar de Schoutensteeg (nu de Schoutenstraat) bij Neude. Daarna zat hij tot ongeveer 1854 aan de Oudegracht 147, een locatie die een grote concentratie kende van Duitse winkeliers.⁵⁴ Rond 1856 vertrok de firma weer naar de Choorstraat.⁵⁵ Rahr had inmiddels al meerdere kinderen gekregen met zijn vrouw Maria. Zijn 19-jarige

⁴⁹ Schrover, *Een kolonie van Duitsers* (2002) 164.

⁵⁰ Ibidem, 142, 168.

⁵¹ Zie bijvoorbeeld: ‘Advertentien. Kerkelijk Concert’, *De Nederlander: nieuwe Utrechtsche courant (staatkundig- nieuws-, handels- en advertentieblad)* (25 augustus 1849) 4; ‘Eerste Stads-concert’, *Utrechtsche provinciale en stads-courant: algemeen advertentieblad* (22 november 1854) 4; ‘Programma voor het Vocaal en Instrumentaal Concert van H.J. Dahmen’, *Utrechtsche provinciale en stads-courant: algemeen advertentieblad* (17 maart 1843) 4; ‘Publieke vermakelijkheden. Harmonie-Concert’, *Utrechtsche provinciale en stads-courant: algemeen advertentieblad* (25 november 1846) 4.

⁵² *Catalogus der nationale tentoonstelling van Nederlansche en Koloniale Nijverheid te Arnhem 1879* (Arnhem, 1879) xxii.

⁵³ *Caecilia* 14:8 (april 1857) 87.

⁵⁴ Schrover, *Een kolonie van Duitsers* (2002) 261; Het huidige pand aan de Oudegracht 147 is later gebouwd.

⁵⁵ ‘Advertentien’, *Utrechtsche courant* (13 mei 1839) 4; ‘Advertentien’, *Utrechtsche provinciale en stads-courant: algemeen advertentieblad* (6 november 1844) 4; ‘2^{de} Stads-Concert’, *Utrechtsche provinciale en stads-courant: algemeen advertentieblad* (21 januari 1856) 3.

zoon Henry Jacques moest in 1864 eigenlijk het leger in, maar kreeg een vrijstelling, omdat hij de “eenigen wettigen zoon” was van Rahr.⁵⁶ Uit een advertentie van dat jaar blijkt dat zijn zoon ook al hielp bij de firma: “H. Rahr heeft eene groote zending opstaande piano’s [...] door H. Rahr Junior, te Parijs uitgezocht, ontvangen.”⁵⁷ 1864 was ook het jaar dat Rahr junior de leiding van de firma zou overnemen volgens het *Geïllustreerd muziklexicon* uit 1932.⁵⁸ Mogelijk had dit te maken met de gezondheid van zijn vader die een jaar later op 56-jarige leeftijd overleed “na eene langdurige ongesteldheid”.⁵⁹ Op zijn sterfdag werd ook de Staatscourant gepubliceerd die berichtte dat de Hoge Raad der Nederlanden “Brieven van Meerderjarig-verklaring” aan zijn zoon verleende, ook al was hij nog maar twintig jaar oud.⁶⁰

De nieuwe eigenaar van de firma zette het bedrijf voort en zag meteen kansen elders. Na zes jaar opende hij in 1871 een nieuw filiaal in Arnhem en ook een depot in Haarlem bij de boek- en muziekhandelaren Van Asperen van der Velde & CO aan de Grote Houtstraat.⁶¹ Het filiaal in Arnhem was een winkel net zoals in Utrecht waar men instrumenten en muziek kon kopen in tegenstelling tot het depot in Haarlem waar alleen piano's gehuurd, gerepareerd en gestemd konden worden.⁶² Ook in Arnhem plaatste Rahr veel advertenties voor zijn winkel, voornamelijk in de *Landbouw-courant*.⁶³ Daar vielen zijn berichten nogal uit de toon tussen alle reclame voor kunstmest en diervoeding. Rahrs advertenties voor pianohuur waren de enige in die krant die niet landbouw gerelateerd waren wat de vraag doet rijzen welk klantenpubliek hij precies voor ogen had.⁶⁴ Het filiaal in Arnhem heeft bestaan tot zeker 1890 toen het voor het laatst in het Arnhemse adresboek genoemd werd, waarna in 1891 een andere zaak op het

⁵⁶ *Het Utrechts Archief*, Gemeentebestuur van Utrecht 1813-1969, deel 2: stukken over afzonderlijke onderwerpen zonder classificatienummers (1007-2), 11655-11779, Registers van inschrijving van militieplichtigen, deels met alfabetische staten van voorlopig vrijgestelden uit voorgaande jaren, waarvan een aantal in afzonderlijke banden, 1815-1907, inv.nr. 11736, 1864, folio 46.

⁵⁷ ‘Opstaande piano’s’, *Utrechtsche provinciale en stads-courant: algemeen advertentieblad* (25 november 1864) 4.

⁵⁸ G. Keller, Philip Kruseman, Sem Dresden, *Geïllustreerd muziklexicon* ('s-Gravenhage, 1932) 601.

⁵⁹ *Het Utrechts Archief*, Burgerlijke Stand van de gemeenten in de provincie Utrecht 1811-1902 (481), 3, registers van overlijden, 1811-1902, inv.nr. 444-01 Utrecht 1865 (11-07-1865 t/m 31-12-1865) folio 1015; ‘Advertentie’, *Algemeen Handelsblad* (5 september 1865).

⁶⁰ ‘Advertentie’, *Nederlandsche staatscourant* (22 juli 1865) 5.

⁶¹ ‘Piano-Magazijn en Muziekhandel.’, *Het nieuws van den dag: kleine courant* (15 mei 1871) 3; ‘Advertentie’, *Arnhemsche courant* (18 oktober 1871) 4.

⁶² Ibidem.

⁶³ Het kan zijn dat Rahr ook veel plaatste in andere kranten uit Arnhem en omstreken, maar deze konden niet gevonden worden via *Delpher.nl*.

⁶⁴ Zie bijvoorbeeld: ‘Advertentie’, *Landbouw-courant* (13 maart 1873) 3; ‘Advertentie’, *Landbouw-courant* (2 maart 1876) 4.

adres van Rahr zat.⁶⁵ Van het depot in Haarlem is niet precies duidelijk tot hoe lang dat bestaan heeft, maar de laatste advertentie waarin Haarlem als plaats genoemd wordt bij “H. Rahr” dateert van oktober 1872.⁶⁶ In Utrecht verhuisde de firma voor de laatste keer rond 1880 van de Choorstraat naar Achter Sint Pieter 4 waar het tot het einde zou blijven.⁶⁷

Een van de weinige afbeeldingen van de winkel staat op de eerste pagina van deze scriptie. De beschrijving bij deze prent luidt: “Afbeelding van de voorgevel en van het interieur van Pianohandel H. Rahr (Choorstraat 7) te Utrecht.”⁶⁸ Boven de afbeelding van de buitenkant van de winkel staat “Utrecht”, maar in het midden staat “Arnhem” met een exact adres, dus het niet helemaal duidelijk of beide afbeeldingen dezelfde winkellocatie weergeven. De afbeelding zal waarschijnlijk tussen 1871 en circa 1890 zijn gemaakt; het Utrechts Archief stelt omstreeks 1880.

Het zicht op de voorgevel laat op de begane grond een aantal ramen zien met daarachter iets wat op boeken lijkt. Misschien dat dit de etalage is waarachter muziekpapier lag om mensen naar binnen te lokken. Op de onderste afbeelding is het interieur te zien met rechts een deur die waarschijnlijk naar de straat leidt. Links staat een toonbank met een aantal stoelen eromheen. Tussen de toonbank en de deur in ligt een lange gang. Links en rechts van die gang staan twee grote boekenkasten die gevuld zijn met papieren en liggende en rechtopstaande boeken; dit zou muziekpapier kunnen voorstellen. Wat verder opvalt is dat aan weerszijden van de gang acht rechtopstaande piano's te zien zijn en boven aan de muur hangen tien strijkinstrumenten van verschillende grootten.

Het gebruik van diepte in de afbeelding zorgt er niet alleen voor dat de winkel er groot uitziet, maar ook dat er veel meer artikelen getoond kunnen worden. De geplooid gordijnen op de eerste verdieping en die aan het einde van de gang en links boven de derde piano te zien moeten zorgen voor een theateraal effect. Dit was een techniek die winkeliers in deze tijd vaker gebruikten zodat “de blik van het publiek niet alleen langer,

⁶⁵ *Nieuw Arnhemsch adresboek met de gemeenten Velp, Rosendaal, Oosterbeek en Westervoort* (Arnhem, 1890) 277.

⁶⁶ 'Advertentie', *Arnhemsche courant* (25 oktober 1872) 4.

⁶⁷ *Nieuw adresboek van de stad Utrecht; bevattende eene volledige alphabetische naamlijst met woonplaats en beroepen der voornaamste inwoners van Utrecht, benevens eene alphabetische naamlijst der beroepen, bedrijven enz.* (1880) 257.

⁶⁸ 38117/Collectie Het Utrechts Archief: <https://hetutrechtsarchief.nl/beeld/11EB035C2D25532392030A7F32BED5A7>.

maar ook vaker werd vastgehouden”.⁶⁹ Op deze prent is geprobeerd om zoveel mogelijk te laten zien van de winkel en aangezien het gaat om een reclame is dit waarschijnlijk een ideaalbeeld van de inrichting van de winkel, hoewel het toch een eerste indruk geeft.

Om de afbeeldingen heen is veel decoratie aangebracht waar veel namen bij staan. Naast de afbeelding van de voorgevel staan de namen van de bekende pianomerken waar Rahr in handelde: Erard, Pleijel, P.H. Herz, A. Thibout, Koelliker, Bernhard, Alexandre Père & fils. en Berde N. Naast de onderste afbeelding staan twee zuilen met harpen. Hierop staan de namen van de uitgevers bij wie Rahr zijn bladmuziek inkocht. Verticaal staan in grote letters de namen Editie Peters en Editie Litolff. Op twee linten die van boven naar beneden om de zuilen heen draaien staan zestien andere namen. Links de uitgevers Joh[an] Andre, Breitkopf [& Härtel], Schott, Schubert, Ricordi, Bote & Bock, Kistner en Sieger. Rechts staan de namen Simrock, Senff, Brandus, Cranz, Forberg, Schreiber, Schlesinger en Boosey. Vijftien van de achttien namen zijn Duitstalige uitgevers. Alleen Ricordi (Italiaans), Brandus (Frans) en Boosey (Brits) zijn in andere landen gevestigd. Dit was het resultaat van een ontwikkeling in de negentiende eeuw van de opkomst en vervolgens dominantie van Duitse uitgevers, die er bovendien toe leidde dat veel uitgevers in Nederland verdwenen. Dit ging volgens Elbert van Zoeren tegelijkertijd gepaard met het idee dat Duitse muziek “beter” was dan de Nederlandse muziek.⁷⁰

Dit betekende niet dat Rahr geen werken verkocht van Nederlandse uitgevers. In de registers van de brievenboeken staan namen waar Rahr brieven aan verstuurde en hier staan ook enkele Nederlandse uitgevers bij. Zo had hij contact met de Amersfoortse uitgever Bote en Bock. Van deze uitgever kocht Rahr mogelijk de compositie “Marie” van de Britse componist Brinley Richard.⁷¹ Dit werk was met 23 verkochte exemplaren in 1865 een populair stuk voor piano.⁷² Enkele andere Nederlandse uitgevers waar Rahr

⁶⁹ Marieke Lenferink, “Masterscriptie: De historische winkelpui in Utrecht, 1850-2010. Ontwikkeling, betekenis en huidig beleid” (2010) 18.

⁷⁰ Elbert van Zoeren, *De muziekuutgeverij A.A. Noske (1896-1926). Een bijdrage tot dertig jaar Nederlandse muziekgeschiedenis* (Meppel, 1897).

⁷¹ Imslp.org “Bote&Bock”, https://imslp.org/wiki/Bote_%26_Bock (geraadpleegd op 12 maart 2022).

⁷² Zie de bijlage in het jaar 1865 onder indexnummers 457, 519, 533, 555, 819, 844, 1313, 1337, 1345, 1444, 1975, 2159, 2327, 2685, 3072, 3186, 3451, 3482, 3913, 4276, 4285, 4964, 4979 of bekijk de alfabetisch geordende lijst van werken op de naam van de componist “Richards”.

in elk geval een correspondentie mee onderhield waren Weygand & Co uit Den Haag en Brix von Wahlberg en Lichtenauer uit Amsterdam.⁷³

Pianohuur, personeel en rekeningen

Een van de belangrijkste bezigheden van Rahr was het verhuren van piano's. In de debiteurenboeken komt dit dan ook geregeld terug.⁷⁴ De meeste mensen huurden een piano voor een maand, sommigen voor meerdere maanden. Dit kostte ongeveer rond de acht gulden per maand. Pianohuur kwam veel vaker voor dan de aanschaf van piano's, want die kostten vaak honderden guldens. In kranten werd soms bericht over een gehuurde piano van Rahr voor een bepaald concert. Zo huurde de zangvereniging "Euterpe" uit Leeuwarden in 1874 een vleugel van het filiaal in Arnhem en in 1888 huurde de vereniging "Oefening en Genoegen" uit Vlissingen een vleugel bij Rahr in Utrecht voor haar concert.⁷⁵ De meeste mensen die een piano huurden kwamen echter uit Utrecht. Soms werd er alleen voor een avond een piano gehuurd, zoals bij een optreden van Franz Liszt in juni 1843.⁷⁶ Om de piano's op locatie te krijgen werd gebruik gemaakt van een sloep, de trein en mogelijk ook van paard en wagen.⁷⁷

Al die verplaatsingen van piano's werden voorbereid en uitgevoerd door het personeel van Rahr. In de jaren 1878 en 1889 had het bedrijf in Utrecht vier werknemers in dienst die voornamelijk magazijnwerk deden. Dit werk betrof meestal pianoreparatie en het inpakken van piano's voor transport en ook de uiteindelijke bezorging. Het personeel werkte meestal circa elf uur per dag en dat zes dagen per week. Het loon betrof elf cent per uur wat per week neerkwam op ongeveer 7,26 gulden. Deze gegevens werden allemaal bijgehouden in de "werkboekjes".⁷⁸ Hierin noteerde Rahr per werknemer hoeveel uur deze had besteed aan bepaalde taken. Zo was de heer A. Taffin

⁷³ *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779), 1.1.1., inv.nr. 6, Kopieboeken van uitgaande brieven, 1869-1922, 1877 sep-1880 jul, 22 februari 1878, register achterin; ibidem., inv.nr. 10, Kopieboeken van uitgaande brieven, 1869-1922, 1889 apr-1891 dec., register achterin.

⁷⁴ Zie bijvoorbeeld *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779), 1.2.2.1.8., 176-197 Debiteurenboeken, 1847-1852, 1860-1899, 1914-1923, z.j., inv.nr. 193, 1891-1894.

⁷⁵ 'Advertentie', *Leeuwarder courant* (25 januari 1874) 5; 'Oefening en Genoegen', *Vlissingse Courant* (16 september 1888) 3.

⁷⁶ J. Bierens de Haan, A.J. de Beaufort, H.E. Boeke, E.A. Liefcrinck, W. Oorthuys, G.C.D. Rutgers van Rozenburg (eds.), *Het Utrechtsch studentenleven 1636-1936* (Utrecht, 1936) 276.

⁷⁷ *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779), 1.1.1., Kopieboeken van uitgaande brieven, 1869-1922, inv.nr. 3, 1871 jan-1875 jan. Voor paard en wagen heb ik geen bronnen kunnen vinden.

⁷⁸ *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779), 1.2.1, inv.nr. 40-54, "Werkboekjes", register van dagelijks door persoon verrichte werkzaamheden, 1858-1864, 1873-1880, 1884-1893, inv.nr. 46, 1878 mrt-1879 dec; ibidem, inv.nr. 52, 1889 mei-1889 sep.

verantwoordelijk voor de drukkerij van de firma waarmee hij meestal een dag per week bezig was.⁷⁹ In het adresboek van Utrecht van 1889 staat hij vermeld als steendrukker wat bevestigt dat in 1889 Rahr gebruik maakte van lithografie. In het *Geïllustreerd Muzieklexicon* van 1932 waarin werd gezegd dat Henry Jacques Rahr de leiding van het bedrijf van zijn vader overnam wordt ook een melding gemaakt van een handsteendrukkers wat doet vermoeden dat er in de drukkerij in de jaren 1860 al sprake was van lithografie.⁸⁰ De firma zou ook gebruik hebben gemaakt van tinnen platen volgens een veiling uit 1886.⁸¹

Rahr drukte zelf voornamelijk de werken van Nederlandse componisten. Hierbij valt te denken aan Van Milligen, Van Tal, meerdere leden van de Brants Buijs familie (Jan, Henri François Robert en Cornelis Alijander) en Richard Hol.⁸² De meeste composities die in de advertenties genoemd worden zijn pianowerken, maar Rahr heeft ook de derde symfonie van Hol uitgegeven en enkele van zijn liederen.⁸³ Het contact met componisten is vaak lastig na te gaan. Richard Hol woonde bijvoorbeeld in Utrecht en was ook klant bij Rahr waardoor hij waarschijnlijk meerdere keren per jaar bij Rahr langsging in de winkel. Hierdoor is het op basis van de uitgaande brieven lastig te bepalen hoe het contact tussen uitgever en componist verliep. Wat het nog lastiger maakt is dat de brievenboeken bestaan uit doorslagen (het zijn verzonden brieven). De letters zijn vaak veel onduidelijker doordat ze zijn uitgelopen of doordat de letters heel licht op het papier zijn gekomen. De brieven die wel leesbaar zijn gaan vaak over bestellingen van werken (ook bij de uitgevers in Duitsland zoals Editie Peters en Breitkopf & Härtel) die klanten deden en over pianotransport.⁸⁴

Concurrentie en einde

In Utrecht had het publiek wat dat betreft wel redelijk wat keus wat betreft de aanschaf of huur van een piano. Volgens het adresboek van 1864 waren er dat jaar vier handelaren

⁷⁹ In het adresboek wordt de naam "Taffin" geschreven als "Taffijn".

⁸⁰ G. Keller, Philip Kruseman, Sem Dresden, *Geïllustreerd muzieklexicon* ('s-Gravenhage, 1932) 601; *Adresboek van Utrecht, De Bilt en Zeist, 1889-1890* (Utrecht, 1889).

⁸¹ *Nieuwsblad voor den boekhandel* 53:42 (25 mei 1886) 2.

⁸² Ibidem, 'Advertentie', *Het nieuws van den dag: kleine courant* (1 maart 1887) 7.

⁸³ A. Brom (Jr.), *Catalogus van de bibliotheek der Nederlandsche Organisten-Vereeniging* (Steenwijk, 1929); in *Handboek der Nederlandsche muzikliteratuur* ('s-Gravenhage, 1890) 72.

⁸⁴ Zie bijvoorbeeld *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779), 1.1.1., inv.nr. 10, Kopieboeken van uitgaande brieven, 1869-1922, 1889 apr-1891 dec.

in muziek en piano's in de stad. Twaalf jaar later, in 1878, waren dat er elf geworden, waarvan twee alleen in muziek handelden, zes alleen in piano's en drie in beide. In 1894 was het totaal aantal handelaren uitgegroeid tot zeventien waarvan er zes alleen in muziek handelden, acht alleen in piano's en drie in beide.⁸⁵ Rahr had dus redelijk wat concurrentie in Utrecht, maar volgens Schrover was hij een van de leidende figuren in de muziekcultuur.⁸⁶

Krantenberichten die informatie geven over het verdere verloop van de winkel in de 20^e eeuw zijn schaars. Het is in elk geval zeker dat Rahr later ook grammofoonplaten ging verkopen.⁸⁷ Toen Rahr in 1929 overleed nam zijn zoon, die ook Henry Jacques heette, de zaak over. In de inleiding die bij het archief van Rahr wordt gegeven wordt gezegd dat de firma tot omstreeks 1955 moet hebben bestaan, maar in kranten is hierover geen informatie te vinden.⁸⁸ Alleen in 1949 wordt er nog een melding gemaakt van de winkel in het *Jahrbuch der Musikwelt*.⁸⁹

⁸⁵ *Volledig adresboek der stad Utrecht; benevens alphabetische naamlijst der voornaamste beroepen, bedrijven, enz., 1863-1864* (1863), 135; *Nieuw adresboek van de stad Utrecht; bevattende eene volledige alphabetische naamlijst met woonplaats en beroepen der voornaamste inwoners van Utrecht, benevens eene alphabetische naamlijst der beroepen, bedrijven enz., 1878* (1878) 298, 300; *Het adresboek der stad Utrecht, 1894* (1894) 255, 257.

⁸⁶ Schrover, *Een kolonie van Duitsers* (2002) 164.

⁸⁷ 'Muziekplaten', *Utrechts volksblad: sociaal-democratisch dagblad* (29 maart 1941) 8; 'Advertenties', *Utrechtsche courant* (22 december 1942) 4.

⁸⁸ 779 Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem, *Het Utrechts Archief*, https://hetutrechtsarchief.nl/onderzoek/resultaten/archieven?miview=inv2&micode=779&mizig=210&mizk_alle=#inv3t1, (geraadpleegd 10 januari 2022).

⁸⁹ Herbert Barth, *Jahrbuch der Musikwelt: The Yearbook of the music world, Volume 1* (Bayreuth, 1949) 545.

Hoofdstuk 2 Data-analyse

In dit hoofdstuk analyseer ik de data die uit de debiteurenboeken van Rahr komen.⁹⁰ Daarvoor heb ik eerst alle relevante data ingevoerd van de jaren 1865, 1878 en 1894. De debiteurenboeken bevatten de openstaande rekeningen van klanten en hebben allemaal dezelfde indeling. Op een pagina staan bovenaan de naam van de klant met het adres en eventueel het beroep aangegeven. Daaronder staan vervolgens alle aankopen van die klant in dat jaar chronologisch geordend. Hier staan dus ook alle bedragen voor instrumentenhuur, pianotransporten, snaren en andere zaken. Voor de bladmuziek die werd verkocht zag de indeling er als volgt uit:

Datum - folionummer journal - naam componist - opusnummer/naam compositie - winkelprijs - nettoprijs - opmerkingen - credit.

Voor het invoeren van deze data in een Excelbestand was wat onder *credit* stond niet relevant, omdat dit bedragen waren die de klant van Rahr zou ontvangen. Het ging hier meestal om teruggestuurde werken. Voor de jaren 1865 en 1878 zijn *datum (jaar)*, *naam componist*, *opusnummer/naam compositie*, *winkelprijs* en *nettoprijs* ingevoerd. In de meeste gevallen was het te betalen bedrag de winkelprijs, ook wel “Ordinärpreis” genoemd (afgekort “Ord.” of “Ordin.”). Sommige klanten kregen echter korting en dan werd het te betalen bedrag onder *nettoprijs* opgeschreven.

Het jaar 1894 is anders geordend dan 1865 en 1878. Waar die laatste twee afzonderlijke debiteurenboeken vormen, is het jaar 1894 gecombineerd met de jaren 1891, 1892 en 1893. Zo kon van klanten op dezelfde pagina de aankopen worden doorgeschreven als hun rekening naar het volgende jaar doorliep. Dit boek is dikker dan die van 1865 en 1878, maar doordat het meerdere jaren bestreek probeerde Rahr ook de gebruikte ruimte zoveel mogelijk te beperken. De grootste klanten (vaak musici) kochten zo veel in een jaar dat al hun aankopen meerdere pagina's zouden beslaan. Aangezien Rahr niet altijd kon voorzien hoeveel klanten dat jaar zouden gaan kopen, moest hij een inschatting maken hoeveel ruimte aan bladzijdes hij per persoon nodig had. Daarom staan de grootste klanten vaak op de grote vellen terwijl de kleinere

⁹⁰ *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779) 1.2.2.1.5. inv.nr. 178, 1865; ibidem, inv.nr. 186, 1878; ibidem, inv.nr. 193, 1891-1894.

klanten vaker achterin staan, waar voor 1894 soms vier debiteuren op een pagina staan. Mocht het dan toch zo zijn dat de ruimte op een pagina niet genoeg was, dan werd er verwezen naar het folionummer waar de rekening vervolgd werd.

Voor de grote klanten is dit lastig uitvoerbaar als het boek vier jaar moest gaan omvatten. Daarom werd bij de grote klanten de *datum*, *folionummer* *journaal* en vervolgens “diverse muziek” opgeschreven. Met het folionummer werd verwezen naar de pagina in het journaal van het desbetreffende jaar. Deze journalen bevatten net als de kasboeken de aankopen per dag, maar dan alleen van de debiteuren met een verwijzing naar het folio van het debiteurenboek. Van de grootste klanten werd dit pas aan het einde van de maand opgeschreven (waarschijnlijk op basis van het kasboek). De aankopen van de leden van de muzikale familie Boekelman staan bijvoorbeeld altijd op de laatste dag van de maand, maar per aankoop staat wel de daadwerkelijke datum waarop ze iets aanschafte.⁹¹

Met het invoeren van al deze gegevens was veel informatie nog niet compleet. Van composities die afkomstig waren van bepaalde uitgevers schreef Rahr soms alleen de nummers op die de uitgever eraan gegeven hadden. Om van deze composities toch de naam en componist te achterhalen is gebruik gemaakt van de catalogi van de uitgevers *Breitkopf & Härtel* (1886), *Collection Litolf* (1900) en *Edition Peters* (1900-1901) die zich in het archief van Rahr bevonden.⁹² Daarnaast waren er soms ook nog andere uitgevers zoals *Edition Augener*, *Edition Schlesinger*, *Edition Schubert* en *Edition Steingreber*. Voor deze uitgevers is gepoogd om de catalogi via internet te vinden, maar dit is niet altijd gelukt.⁹³ Het gaat hierbij om ongeveer tien á twintig werken dus deze lacune heeft niet veel invloed gehad op de data-analyse.

In het eerste deel van het hoofdstuk bespreek ik de algemene verkoopgegevens per jaar. Daarnaast ga ik in op de composities die verkocht werden en welke componisten het populairst waren. In het tweede gedeelte van het hoofdstuk zullen de klanten centraal staan. Hoeveel geld gaven zij uit aan muziekboeken en waar kwamen

⁹¹ *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779) 1.2.2.1.5., Journalen, inv.nr. 140, 1893 jun – 1895 nov.

⁹² *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779) 1.2.5. Documentatie, inv.nr. 302 Folders van diverse uitgevers van muziekpartituren en grammofoonplaten, 1900-1901, 1936-1940, z.j.

⁹³ Zie bijvoorbeeld voor de *Edition Augener*: Google Books,

<https://books.google.nl/books?id=0PpLAAAAYAAJ&pg=PA38&dq=edition+augener+8198&hl=nl&sa=X&ved=2ahUKewXj6yfiZi1AhUM6qQKHQVnD7cQ6AF6BAgHEAI#v=onepage&q=edition%20augener%208198&f=false> (geraadpleegd op 15 januari 2021).

ze vandaan? Als ik in dit hoofdstuk over “klanten” spreek, dan bedoel ik altijd de debiteuren, tenzij anders aangegeven.

Composities en componisten

Tabel 1 biedt een overzicht van het aantal composities dat door alle klanten samen gekocht werd. Wat opvalt is dat het aantal verkochte werken in 1878 een stuk lager ligt dan in 1865 en dat in 1894 dat aantal weer gestegen is. Een mogelijke verklaring zou kunnen zijn dat in 1878 Rahr ook een filiaal had in Arnhem waar hij werken verkocht, die daardoor niet in Utrecht werden gekocht. Het debiteurenboek van 1878 bevat ook meerdere pagina's waarop composities staan die verstuurd werden naar Arnhem. Omdat het filiaal niet als klant gerekend kan worden, zijn deze composities niet meegenomen in de data-analyse. Het ging om een aantal pagina's en dat houdt in dat het niet genoeg is om het aantal werken van 1878 net zoveel te laten worden als dat van 1865 en 1894.

De totale uitgaven in guldens aan de werken heeft ongeveer dezelfde ontwikkeling als het aantal verkochte composities. De gemiddelde prijs van de werken blijft in 29 jaar opvallend rond hetzelfde bedrag, al gaat die in 1878 wat omhoog. Misschien dat een hogere prijs ook een reden was waarom er in dat jaar minder werd gekocht.

Tabel 1. Aantal verkochte werken per jaar en totale uitgaven (fl.).			
Jaar	Aantal werken	Uitgave (fl.)	Gemiddelde prijs
1865	4705	5525,21	1,17
1878	2500	3125,18	1,25
1894	3718	4247,19	1,14

Van sommige composities is niet bekend wie de componist is en sommige andere werken zijn verzamelalbums met werken van zeer veel verschillende componisten. Deze vallen in tabel 2 onder “componist onbekend”, omdat niet duidelijk is voor welke componist gekozen werd bij de aanschaf van die werken. De Editie Peters schreef in de catalogus van 1900-1901 bijvoorbeeld onder een sonatinalbum: “Sonatinen, Rondos

und Stücke von Clementi, Kuhlau, Dussek, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert etc.”⁹⁴. Op zichzelf zijn die verzamelalbums ook interessant, juist omdat ze verschillende werken van verscheidene componisten omvatten. Dat betekent dat er sprake was van een selectieproces, dat wellicht verbonden is met processen van canonvorming. Het voert echter te ver om hier nader op in te gaan. In het tweede deel van het hoofdstuk heb ik deze composities waarvan de componist onbekend is wel meegerekend, omdat dan het uitgavepatroon van de klanten centraal staat.

Tabel 2. Composities waarvan componist bekend en onbekend is.

Jaar	Componist bekend	Componist onbekend	Uitgave (fl.) componist bekend	Uitgave (fl.) componist onbekend
1865	4503 (95,7%)	202 (4,3%)	5258,24 (95,2%)	266,97 (4,8%)
1878	2295 (91,8%)	205 (8,2%)	2926,38 (93,6%)	198,8 (6,4%)
1894	3328 (89,5%)	390 (10,5%)	3390,586 (79,8%)	856,604 (20,2%)

Hoewel het aantal verkopen in 1878 sterk daalde, bleef het aantal componisten ongeveer gelijk, zoals te zien is in tabel 3. Het aantal verkopen in 1894 steeg (tabel 1), maar was wel minder dan in 1865, terwijl het aantal componisten juist toenam en meer was dan in 1865. Het verschil van het aantal componisten van 1894 met 1865 is +35,7%, terwijl het totaal aantal verkochte werken in diezelfde tijd met 21% afnam.

Tabel 3. Aantal werken en uitgave (fl.) per componist.

Jaar	Aantal componisten	Gem. aantal werken	Mediaan aantal verkochte werken	Gem. uitgave (fl.)	Mediaan uitgave (fl.)
1865	456	9,9	1	11,5	2
1878	450	5,1	2	6,5	1,525
1894	619	5,4	1	5,48	1,44

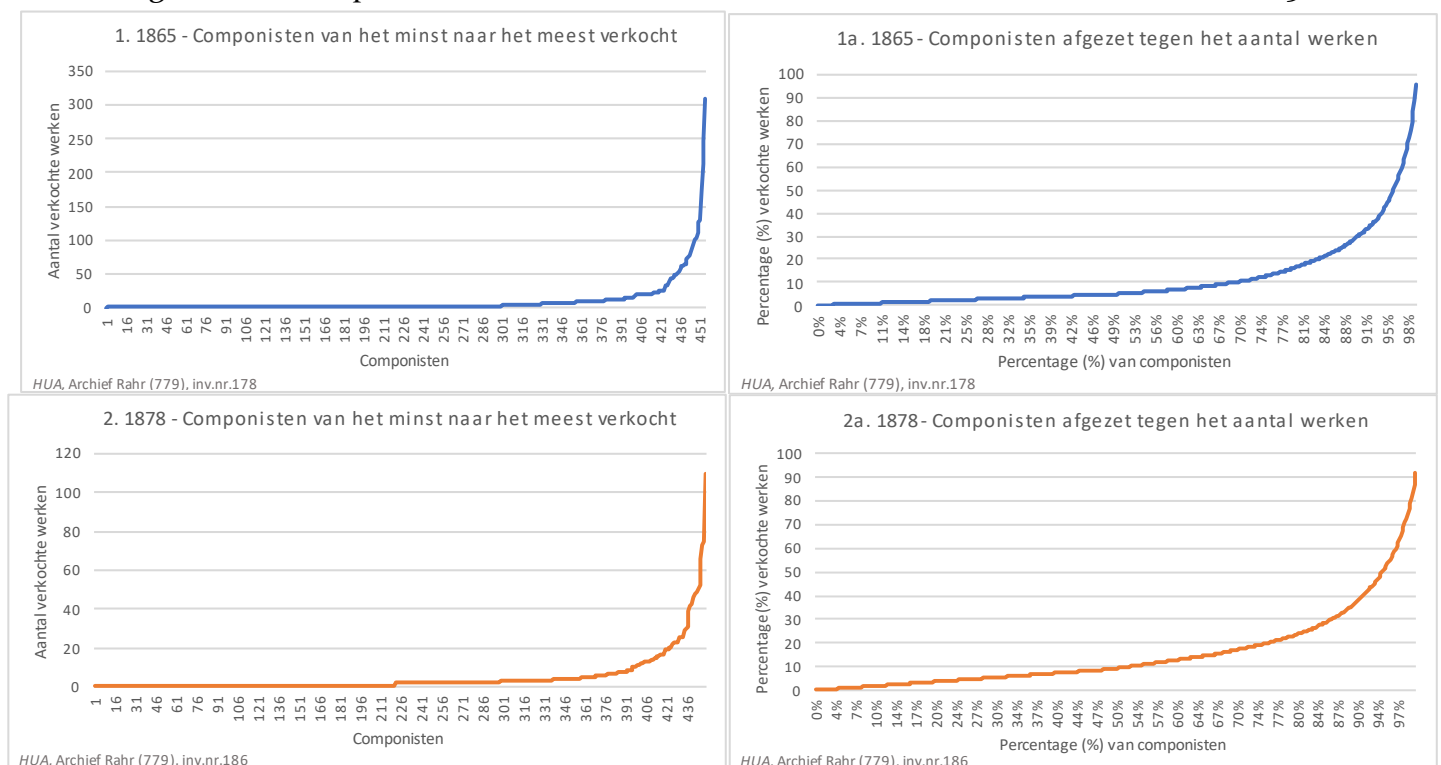
In alle jaren ligt de mediaan van het aantal verkochte werken per componist een stuk lager dan het gemiddelde wat erop wijst dat er een aantal componisten waren die een stuk populairder waren dan andere. In 1865 is dat verschil het grootst wat doet vermoeden dat de bestverkochte componisten van dat jaar meer werken verkochten vergeleken met 1878 en 1892. De gemiddelde uitgave per componist is in 1865 ook een

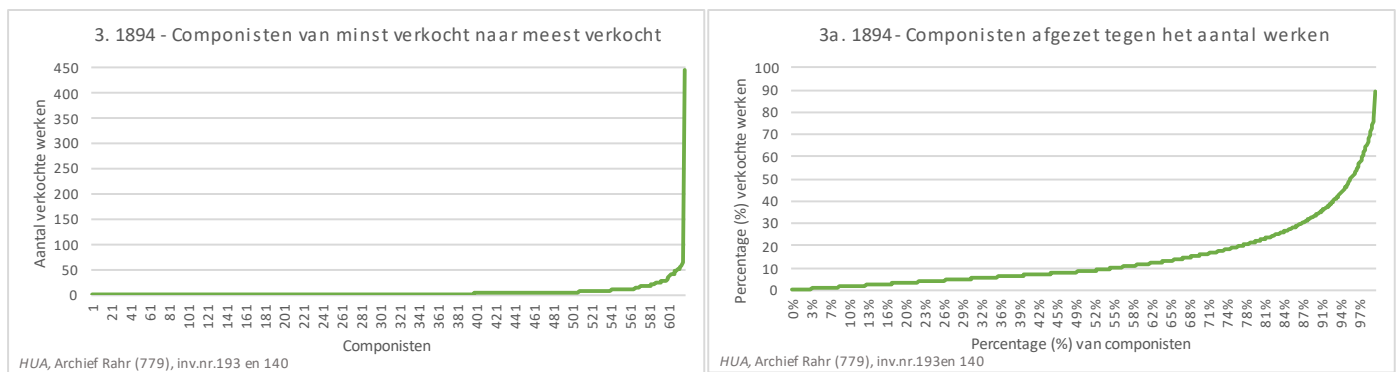
⁹⁴ *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779) 1.2.5. Documentatie, inv.nr. 302 Folders van diverse uitgevers van muziekpartituren en grammofoonplaten, 1900-1901, 1936-1940, z.j., “1900-1901, Edition Peters. Katalog der Edition Peters mit Inhaltsangabe der Bände. Führer durch die Edition Peters, stufenweise geordnet, gratis”, p. 3.

stuk hoger dan in de andere twee jaren. Dit komt doordat het aantal componisten ten opzichte van het aantal verkochte werken in dat jaar lager is dan in de andere twee jaren.

Hieronder zijn zes grafieken weergegeven die laten zien hoe het aantal verkochte composities verdeeld is per componist, als ze geordend worden van minst verkochte componist naar de meest verkochte. Aan de linkerkant staan de grafieken waarbij de componisten genummerd zijn en waar het aantal werken in absolute aantallen wordt weergegeven. Voor elk jaar betekent dit dat de lijn een lange tijd heel laag blijft voordat die snel begint te stijgen. Een late stijging betekent dat een relatief kleine groep componisten relatief veel werken op hun naam heeft staan. Het jaar 1894 ziet daarom in grafiek 3 een sterke stijging aan het eind dan de grafieken 1 en 2. Dit komt doordat in dat jaar de componist Richard Hol met 447 werken veel meer heeft dan de nummer twee die maar 66 werken heeft. Veel boekhandelaren kochten Hol in grote aantallen, omdat Rahr uitgever was van een aantal van zijn werken. Zo koopt ene J.J. Koopman uit Nederlands-Indië dat jaar 160 werken van Hol waarmee het aandeel van die componist voornamelijk bepaald wordt door de rol van Rahr als uitgever en niet zozeer als winkel. Dit betekent overigens niet dat klanten in de winkel geen Hol kochten, maar wel dat dit een veel kleiner aandeel vormde.

De grafieken aan de rechterkant geven weer hoe groot het aandeel van de kleinste of grootste componisten is in het totaal van verkochte werken. In 1865





vertegenwoordigden de 70% minst verkochte componisten 10% van de verkochte werken en het omgekeerde was ook waar: 30% van de bestverkochte componisten dat jaar vertegenwoordigden 90% van de verkochte werken.

In elk jaar is te zien dat de 5% bestverkochte componisten ongeveer 50% van de verkochte werken vertegenwoordigden. In alle jaren was een relatief kleine groep componisten dus duidelijk het meest geliefd, wat past bij het beeld van een gecanoniseerde muziekcultuur, hoewel het natuurlijk de vraag is welke componisten nu precies populair waren.

Het verschil in de grafieken zit vooral in de snelheid waarmee de curve stijgt. In 1865 is die stijging groter dan in 1878. Vergeleken met 1878 is 1894 weer wat steiler aan het stijgen. Als een curve sneller stijgt, betekent het dat een kleinere groep componisten verantwoordelijk is voor een groter deel van de verkoop. Dit is dan juist weer opvallend in verband met canonisering, omdat dit begrip impliceert dat de diversiteit over de jaren in de tweede helft van de negentiende eeuw juist afnam en dat een kleine groep componisten het repertoire begon te domineren. De voorgaande tabellen en grafieken wijzen juist op een grotere diversiteit met een gelijkmatigere verdeling over de componisten. Er moet echter niet vergeten worden dat een belangrijk onderdeel van canonisering is, dat bepaalde componisten een vaste plek kregen in het repertoire. Daarom onderzoek ik hier ook welke componisten het populairst waren, waarbij ik begin met de top twintig populairste componisten.

De componisten die het populairst waren verschillen door de jaren heen (zie tabel 4). De componisten die er elk jaar in staan zijn Beethoven, Czerny, Gounod, Köhler, Mendelssohn, Schumann en Spindler. Later in het hoofdstuk zal nog gekeken worden naar voor welke instrumenten de verkochte bladmuziek geschreven was, maar de namen van de componisten die tot de populairste behoren kunnen al een indicatie geven. Carl

Czerny en Louis Köhler schreven voornamelijk oefeningen voor piano en Fritz Spindler stond bekend om de vele salonmuziek die hij voor piano schreef. Daar komt bij dat ook Mendelssohn en Beethoven veel bekende werken voor op piano componeerden. Wat ook opvalt is dat Bach in geen van de jaren voorkomt, terwijl de belangstelling voor hem in Nederland al sinds de jaren dertig van de negentiende eeuw begon toe te nemen.⁹⁵

Tabel 4. Top 20 populairste componisten in aantallen en percentages

Nr.	1865-componist	Aantal werken	1878-componist	Antl. werken	1894-componist	Antl. werken
1	Czerny	310 (6,6%)	Mendelssohn	110 (4,4%)	Hol, Richard	447 (12,0%)
2	Mendelssohn	247 (5,2%)	Gobbaerts/Streabbog	75 (3,0%)	Beethoven	66 (1,8%)
3	Beethoven	214 (4,5%)	Beethoven	73 (2,9%)	Delibes	65 (1,8%)
4	Schumann	174 (3,7%)	Schumann	66 (2,6%)	Wagner	58 (1,6%)
5	Mozart	130 (2,8%)	Czerny	52 (2,1%)	Brandts Buijs, Jan	56 (1,5%)
6	Richards, B.	127 (2,7%)	Heller	51 (2,0%)	van Milligen	54 (1,5%)
7	Donizetti	110 (2,3%)	Chopin	49 (2,0%)	Schumann	51 (1,4%)
8	Jungmann	104 (2,2)	Schubert, Franz	48 (1,9%)	Mendelssohn	50 (1,3%)
9	Ascher	102 (2,2)	Brahms	46 (1,8%)	Wenzel	48 (1,3%)
10	Gounod	93 (2,0%)	Spindler	46 (1,8%)	Köhler, Ernesto	47 (1,3%)
11	Verdi	84 (1,8%)	Gounod	43 (1,7%)	van Tal	46 (1,2%)
12	Oesten	84 (1,8%)	Mozart	42 (1,7%)	Rubinstein	42 (1,1%)
13	Weber	77 (1,6%)	Strauss Jr.	39 (1,6%)	Heller	40 (1,1%)
14	Spindler	75 (1,6%)	Lange	31 (1,2%)	Czerny	40 (1,1%)
15	Krug	71 (1,5%)	Weber	30 (1,2%)	Vollstedt	40 (1,1%)
16	Schubert, Fr.	64 (1,4%)	Lecocq	29 (1,2%)	Mascagni	37 (1%)
17	Meyerbeer	64 (1,4%)	Köhler	26 (1,0%)	Gurlitt	36 (1%)
18	Bellini	61 (1,3%)	Verdi	26 (1,0%)	Gounod	34 (0,9%)
19	Beyer	61 (1,3%)	Planquette	26 (1,0%)	Grieg	30 (0,8%)
20	Köhler	58 (1,2%)	Wagner	26 (1,0%)	Spindler	29 (0,8%)
	Totaal:	2310 (49,1%)		934 (37,2%)		1316 (35,4%)

Daarnaast valt op dat de operacomponisten Donizetti (7), Gounod (10), Verdi (11), Weber (13), Meyerbeer (17) en Bellini (18) in 1865 in de lijst staan, terwijl in 1894 alleen Gounod nog over is. Belangrijk is om over de eerdergenoemde operacomponisten te

⁹⁵ In de periode 1834-1850 waren zijn orgelcomposities populair. Zie: Delpout, 'Een te herziene eeuw Nederlandse muziek', 11.

vermelden dat ze in feite niet onder hun eigen naam in de debiteurenboeken vermeld staan. Het betreft hier bewerkingen van componisten als Beyer, Krug en Oesten. Deze laatste drie componeerden veel opusnummers waarin ze operathema's gebruikten, die ook wel fantasieën en variaties werden genoemd. Wat die termen hier precies betekenen is niet helemaal duidelijk. Volgens William Weber was het bij benefietconcerten bijvoorbeeld gebruikelijk om medleys van operastukken “fantasieën” of “variaties” te noemen.⁹⁶

Tabel 5. Uitgegeven bedragen per componist per jaar						
Nr.	1865-comp.	Uitgegeven bedrag (fl.)	1878-comp.	Uitgegeven bedrag (fl.)	1894-comp.	Uitgegeven bedrag (fl.)
1	Czerny	369,7	Mendelssohn	139,08	Hol, Richard	320,16
2	Mendelssohn	358,44	Schumann	135,35	Beethoven	117,79
3	Beethoven	292,19	Beethoven	102,3	Wagner	109,22
4	Schumann	209,15	Mozart	86,8	Frank, César	68,735
5	Mozart	174,9	Heller	86,4	Bizet	66,97
6	Donizetti	111,1	Schubert, Franz	75,7	Mascagni	63,31
7	Köhler	109	Gounod	75,5	Rubinstein	59,91
8	Gounod	101,35	Czerny	65,55	Brandts Buijs, Jan	58,985
9	Richard	94,54	Brahms	62,25	Leoncavallo	57,39
10	Ascher	91,45	Chopin	54,95	van Milligen	55,935
11	Heller	91,25	Gobbaerts/Streabbog	53,95	Köhler	48,655
12	Jungman	90,5	Lecocq	49,65	Heller	47,29
13	Weber	87,3	Strauss Jr.	48,9	Schumann	40,67
14	Haydn	85,45	Spindler	45,75	Gounod	38,11
15	Spindler	80,2	Worp	45,7	Reinecke	35,12
16	Verdi	73,75	Köhler	41,5	Mendelssohn	34,97
17	Schubert, Franz	72,3	Diabelli	38,4	Gurlitt, Cornelius	34,707
18	Oesten	71,5	Verdi	37,4	Lebert und Stark	33,45
19	Meyerbeer	70,05	Planquette	35,35	Haydn	33,15
20	Bellini	58,15	Weber	33,85	Delibes	31,8
	Totaal:	2692,27 (51,2%)		1314,33 (44,9%)		1356,38 (40,0%)

Ik heb ervoor gekozen om deze werken niet te laten meetellen voor Beyer, Krug en Oesten, maar voor de bovengenoemde operacomponisten. Dit is gedaan om drie redenen. Ten eerste noemden deze componisten de werken vaak “fantasieën op geliefde

⁹⁶ Weber, *Music and the Middle Class* (Londen, 2016) xxiv.

operathema's" waarmee ze vooral de nadruk leggen op die bekende thema's. Ten tweede bevatten de opusnummers (afkorting: op.) soms heel veel onderliggende composities. Op. 36 van Beyer heeft bijvoorbeeld 125 nummers die allemaal thema's uit opera's gebruiken.⁹⁷ Daarnaast heeft hij meerdere opusnummers waarin hij thema's uit dezelfde opera's gebruikt. Ten derde worden deze werken nooit als een opusnummer verkocht. Een klant kocht niet alle 125 onderliggende nummers van opus 36 van Beyer, maar kocht in bijna alle gevallen een van de onderliggende nummers. Zo was Op. 36 No. 1 een bewerking van de opera Norma van Bellini. Op. 36. no. 16 was een bewerking van de opera Les Huguenots van Meyerbeer. Rahr schreef dan ook vaak enkel de titel op van de opera, zoals "Norma". In 1878 schreef Rahr de namen van opera's veel minder bij werken en komen die composities van Beyer, Oesten en Krug ook veel minder voor. In 1894 zijn die eerder zo populaire operacomponisten bijna allemaal afwezig in de top twintig. Speelde de opkomst van Wagner, die in 1894 ineens op nummer 4 staat, daarin wellicht een rol?

Wat in 1894 ook anders is, is de aanwezigheid van Nederlandse componisten. In 1865 was Ascher de enige Nederlander. In 1878 was dat Worp, maar in 1894 staan Hol, Brandts Buijs, Van Milligen en Van Tal vermeld. Dit heeft mogelijk te maken de rol van Rahr als uitgever van deze componisten. Het duidt er misschien ook op dat de drukkerij van Rahr in dat jaar een hogere productie kende dan in de voorgaande jaren. Interessant aan de grafieken is ook dat de top twintig componisten een steeds kleiner percentage van de verkochte werken vertegenwoordigden. In 1865 was dat met 49,1% bijna de helft. In tabel 5 staan de uitgegeven bedragen per componist weergegeven. Hier werd aan de top twintig in 1865 meer dan de helft van de totale uitgave gedaan. Deze top twintig verschilt van die in tabel 4, omdat de componisten hier gerangschikt staan van degene aan wie het meeste werd uitgegeven tot degene aan wie het minst werd uitgegeven.

Een andere manier om de populariteit van componisten te bepalen is door te kijken naar het aantal klanten dat werken van een componist koopt. In tabel 6, 7 en 8 is dit opnieuw gedaan voor de top twintig van componisten. In elke tabel staat onder "componist (aantal werken)" de ranglijst zoals die ook al te zien was in tabel 4. Rechts daarvan staan de componisten gerangschikt op basis van het aantal klanten dat een

⁹⁷IMSLP.org, [https://imslp.org/wiki/R%C3%A9pertoire_des_jeunes_pianistes%2C_Op.36_\(Beyer%2C_Ferdinand\)](https://imslp.org/wiki/R%C3%A9pertoire_des_jeunes_pianistes%2C_Op.36_(Beyer%2C_Ferdinand)) (geraadpleegd op 15 januari 2021).

Tabel 6. Aantal klanten dat werken van componist koopt – 1865.

Nr.	Componist (aantal werken)	Gerangschikt per aantal klanten	Aantal klanten	Gemiddeld aantal werken
1	Czerny (310)	Mendelssohn	84 (21%)	2,9
2	Mendelssohn (246)	Beethoven	79 (20%)	2,7
3	Beethoven (214)	Czerny	64 (16%)	4,8
4	Schumann (174)	Schumann	60 (15%)	2,9
5	Mozart (130)	Mozart	53 (13%)	2,5
6	Richards (127)	Richards	48 (12%)	2,6
7	Donizetti (110)	Gounod	46 (11%)	2
8	Jungman (103)	Verdi	37 (9%)	2,3
9	Ascher (102)	Weber	37 (9%)	2
10	Gounod (93)	Ascher	33 (8%)	3,1
11	Verdi (85)	Schubert, Fr.	33 (8%)	2,2
12	Oesten (82)	Donizetti	32 (8%)	3,4
13	Weber (75)	Jungman	32 (8%)	3,2
14	Spindler (73)	Meyerbeer	30 (7%)	2,1
15	Krug (71)	Haydn	28 (7%)	1,6
16	Schubert, Fr. (64)	Spindler	27 (7%)	2,7
17	Meyerbeer (63)	Krug	27 (7%)	2,6
18	Bellini (63)	Rossini	27 (7%)	1,4
19	Beyer, F. (61)	Oesten	26 (6%)	3,2
20	Köhler (58)	Bellini	25 (6%)	2,5

Tabel 7. Aantal klanten dat werken van componist koopt – 1878.

Nr.	Componist (aantal werken)	Gerangschikt per aantal klanten	Aantal klanten	Gemiddeld aantal werken
1	Mendelssohn (112)	Mendelssohn	54 (14%)	2,1
2	Beethoven (75)	Beethoven	44 (11%)	1,7
3	Gobbaerts/Streabbog (71)	Schumann	43 (11%)	1,5
4	Schumann (66)	Chopin	35 (9%)	1,4
5	Czerny (52)	Gobbaerts/Streabbog	33 (8%)	2,2
6	Schubert, Fr. (50)	Schubert, Fr.	33 (8%)	1,5
7	Chopin (49)	Brahms	31 (8%)	1,5
8	Heller (48)	Gounod	30 (8%)	1,4
9	Brahms (46)	Strauss Jr.	27 (7%)	1,4
10	Spindler (46)	Planquette	26 (7%)	1
11	Gounod (43)	Mozart	23 (6%)	1,8
12	Mozart (42)	Lecocq	23 (6%)	1,3
13	Strauss Jr. (39)	Spindler	22 (6%)	2,1
14	Lange (31)	Weber	20 (5%)	1,5

15	Weber (29)	Verdi	20 (5%)	1,3
16	Lecocq (29)	Lange	18 (5%)	1,7
17	Köhler (27)	Wagner	17 (4%)	1,5
18	Verdi (26)	Czerny	16 (4%)	3,3
19	Planquette (26)	Heller	16 (4%)	3
20	Wagner (26)	Gade	16 (4%)	1,3

Tabel 8. Aantal klanten dat werken van componist koopt – 1894.				
Nr.	Componist (aantal werken)	Gerangschikt per aantal klanten	Aantal klanten	Gemiddeld aantal werken
1	Hol (447)	Hol	59 (14%)	7,6
2	Beethoven (66)	Wagner	31 (7%)	1,9
3	Delibes (65)	Schumann	28 (7%)	1,8
4	Wagner (59)	Mascagni	28 (7%)	1,3
5	Brandts Buijs, Jan (56)	Gounod	26 (6%)	1,3
6	van Milligen (54)	Lamartine, Th.	26 (6%)	1
7	Schumann (51)	Beethoven	25 (6%)	2,6
8	Mendelssohn (50)	Czerny	25 (6%)	1,6
9	Wenzel (48)	Dacre	24 (6%)	1,1
10	Köhler, L. (47)	Grieg	22 (5%)	1,4
11	van Tal (46)	Köhler, L.	21 (5%)	2,2
12	Rubinstein (42)	Mendelssohn	20 (5%)	2,5
13	Heller (40)	Rubinstein	17 (4%)	2,5
14	Czerny (40)	Heller	16 (4%)	2,5
15	Vollstedt (40)	Chopin	16 (4%)	1,3
16	Mascagni (37)	Ganne	16 (4%)	1,1
17	Gurlitt (36)	Wenzel	15 (4%)	3,2
18	Gounod (34)	Schubert, Fr.	15 (4%)	1,3
19	Grieg (30)	Rennes	15 (4%)	1,3
20	Spindler (29)	Lange	14 (3%)	1,7

compositie van die componist kocht. In 1865 valt op dat op de eerste plek niet Czerny staat, maar Mendelssohn. Van Czerny werden gemiddeld meer werken per klant gekocht wat ervoor zorgt dat hij elk jaar bij populariteit onder unieke klanten lager op de lijst komt te staan. Ditzelfde zien we in 1878 ook met Heller gebeuren. Zowel Czerny als Heller schreven voornamelijk oefeningen voor de piano, deze zijn waarschijnlijk voor educatieve doeleinden in grotere aantallen zijn ingekocht.

Voor de jaren 1865 en 1878 valt op basis van de tabel 6 en 7 te concluderen dat een ordening op basis van het aantal klanten dat een werk van een componist koopt niet hele grote verschillen oplevert. Soms duiken er nieuwe namen op zoals Haydn en Rossini in 1865 en Gade in 1878. Het is echter in 1894 dat de verschillen groter zijn. Zo verdwijnen componisten als Delibes, Brandts Buijs, Van Milligen, Van Tal, Gurlitt, Vollstedt en Spindler en komen Lamartine, Dacre, Chopin, Ganne, Schubert, Rennes en Lange in de nieuwe lijst te staan. Met deze nieuwe lijst lijkt het erop dat opera onder klanten populairder was dan het aantal verkochte composities deed vermoeden. Drie van de top vijf componisten schreven voornamelijk voor opera of stonden daar om bekend (Wagner, Gounod en Mascagni). Daarnaast is het interessant dat de Nederlandse componist Catharina van Rennes op plaats negentien staat.

Voor de top twintig is tot nu toe vooral gekeken naar de aantallen en percentages en minder naar welke componisten in alle verschillende jaren consequent voorkwamen. In tabel 9 zijn daarom de populairste componisten die net iets meer dan 50% van de verkochte werken representeren per jaar onder elkaar gezet. In het groen staan de componisten vermeld die in meerdere jaren voorkomen waarbij ze alfabetisch geordend zijn. Helemaal onder in de tabel staan de rest van namen die wel tot populairste componisten behoren, maar die niet in de andere jaren voorkomen (in de top 50% verkochte werken van populairste componisten). De volgorde waarin de componisten staan zegt niets over het aantal verkochte werken; het is geen ranglijst.

Een groep van tien componisten komt elk jaar weer naar boven drijven. Zes componisten komen in zowel 1865 als in 1878 voor, en tien componisten in zowel 1865, 1878 als 1894. Er zijn geen componisten die zowel in 1865 als in 1894 voorkomen en 1878 hebben overgeslagen. Het was dus lastig om als componist terug te keren in de populairste groep, hoewel dit natuurlijk een momentopname is.

Net als voorheen wordt in deze tabel bevestigd dat in het jaar 1865 een kleinere groep componisten een groter deel van de lijst overheerst. Om te bepalen welke componisten tot de populairste behoorden en van wie meer dan 50% van de verkochte werken waren, werden ze allemaal van de meest verkochte componist tot minst verkochte gerangschikt. Vervolgens werden de percentages van het totaal bepaald en die werden vanaf de grootste componist steeds opgeteld. In 1865 hebben Czerny en Mendelssohn met 6,6% en 5,2% samen 11,8% (zie tabel 4). Als deze optelsom wordt

voortgezet dan wordt bij de 22^e componist de 50% overschreden. In 1878 is dit bij de 37^e componist en in 1894 bij de 47^e componist. Na verloop van tijd zijn er dus steeds meer componisten nodig om die 50% te halen. Dit verheldert dat de muzieksmaak zeker niet smaller werd, ook al ging het telkens om een relatief kleine groep componisten.

Tabel 9. Componisten van 50% meest verkochte werken		
1865	1878	1894
Beethoven	Beethoven	Beethoven
Czerny	Czerny	Czerny
Gounod	Gounod	Gounod
Köhler	Köhler	Köhler
Mendelssohn	Mendelssohn	Mendelssohn
Mozart	Mozart	Mozart
Schubert	Schubert	Schubert
Schumann	Schumann	Schumann
Spindler	Spindler	Spindler
Weber	Weber	Weber
Beyer	Beyer	
Donizetti	Donizetti	
Krug	Krug	
Meyerbeer	Meyerbeer	
Verdi	Verdi	
	Berens	Berens
	Brahms	Brahms
	Chopin	Chopin
	Gade	Gade
	Gobbaerts/Streabbog	Gobbaerts/Streabbog
	Haydn	Haydn
	Heller	Heller
	Rubinstein	Rubinstein
	Smith, S.	Smith, S.
	Wagner	Wagner
Ascher	Abt, Franz	Bach, J.S.
Bellini	Braungardt	Behr
Jungman	Burgmüller	Brandts Buijs, Jan
Leybach	Diabelli	Canne, Louis
Oesten	Händel	Dacre
Richard	Hol	Delibes
	Kuhlau	Dunkler
	Lange	Frank, César
	Lecocq	Gillet
	Planquette	Grieg

	Strauss Jr.	Gurlitt, Cornelius
	Suppé	Hol
		Lamartine, Th.
		Lange
		Leoncavallo
		Löschhorn
		Mascagni
		Reinecke
		Rennes
		Rose
		Schmitt, A.
		Tussenbroek, H. van
		van Antwerpen
		van Milligen
		van Tal
		Vollstedt
		Wenzel
22 (50,1%)	37 (50,02%)	47 (50,08%)

Het aantal componisten groeide dus met de jaren en het aandeel van de meest verkochte nam af. Tegelijkertijd kan op basis van de laatste tabel ook geconcludeerd worden dat er wel degelijk een groep componisten was die een vaste plek had gekregen in wat mensen aanschafte. De vraag is alleen welke soort muziek zij kochten en voor welke instrumenten die geschreven was.

Tabel 10. De verkochte bladmuziek per instrument(engroep).

	1865		1878		1894	
Soort bladmuziek	Aantal werken	% van totaal	Aantal Werken	% van totaal	Aantal werken	% van totaal
Piano	1736	74,28%	838	66,93%	733	41,00%
Piano vier of meer handen	181	7,74%	94	7,51%	123	6,88%
Mogelijk piano	54	2,31%	49	3,91%	161	9,00%
Stem (1 tot 4)	261	11,17%	176	14,06%	433	24,22%
Koor	2	0,09%	8	0,64%	107	5,98%
Fluit	2	0,09%	1	0,08%	-	-
Cello	8	0,34%	1	0,08%	7	0,39%
Viool	42	1,80%	18	1,44%	29	1,62%
Gitaar	-	-	1	0,08%	1	0,06%
Cornet	-	-	-	-	1	0,06%
Harmonium	-	-	-	-	6	0,34%
Orgel	-	-	-	-	3	0,17%

Pianotrio	9	0,39%	4	0,32%	5	0,28%
Klarinetkwintet	1	0,04%				
Strijkkwartet	1	0,04%	1	0,08%	13	0,73%
Viool cello fluit en piano	-	-	5	0,40%	-	-
Viool altviool cello of piano	-	-	1	0,08%	-	-
Pianokwartet	-	-	-	-	3	0,17%
Strijkocet	-	-	-	-	1	0,06%
Viool, harmonium en piano	-	-	-	-	1	0,06%
Tekstboekje	-	-	2	0,16%	7	0,39%
Partituur	2	0,09%	4	0,32%	13	0,73%
Handleiding/handboek	2	0,09%	20	1,60%	106	5,93%
Onbekend	36	1,54%	29	2,32%	35	1,96%
Totaal	2377	100%	1252	100%	1788	100%

Om te kunnen bepalen voor welke instrumenten de meeste bladmuziek werd gekocht, is dat hier onderzocht voor de top 50% van de werken van de bestverkochte componisten. Dit zijn de namen die te zien zijn in tabel 9. In tabel 10 is te zien dat de piano het meest dominante instrument is in de bladmuziekverkoop, hoewel de dominantie wat afneemt. In tabel 11 zijn daarnaast de percentages weergegeven van de verhouding tussen de stukken voor solo piano en die voor meerdere handen (quatre mains of meer). Wat opvalt is dat het aantal verkochte werken voor meer dan twee handen telkens rond de tien procent zit en dat er in 1894 zelfs een stijging is waar te nemen. En hoewel het aantal verkochte partituren van ensembles van het totaal niet heel groot is, is er in 1894 ook hier een stijging te zien in tabel 12. Dit zou erop kunnen wijzen dat mensen in deze tijd vaker samen gingen musiceren.

Tabel 11. De bladmuziek van de piano voor twee of meer handen tegen elkaar afgezet.						
Pianomuziek	1865		1878		1894	
Piano	1736	90,6%	838	89,9%	733	85,6%
Piano vier handen of meer	181	9,4%	94	10,1%	123	14,4%
Totaal	1917	100%	932	100%	856	100%

Naast de piano is ook de bladmuziek voor de stem (liederen) populair en die stijgt ook hard in 1894. De grote stijging van de koormuziek komt door de aankoop van de partituren voor het werk *David* van Richard Hol door de al eerdergenoemde J.J.

Koopman uit Nederlands-Indië. Van de 107 verkochte koorstukken waren er 98 door hem besteld, waardoor het totaal aantal niet representatief is voor het hele klantenbestand van Rahr. De verkoop van bladmuziek van andere instrumenten is vergeleken met die voor piano een stuk minder. Alleen voor viool wordt een stuk meer verkocht dan instrumenten als fluit, viool, cello, gitaar en orgel. Dit is opvallend omdat met name orgel vaak terugkomt in de advertenties van Rahr. Wellicht dat klanten partituren ook huurden, zoals in het archief van Rahr voor enkele jaren beschikbaar is in aangelegde registers. Misschien verklaart het feit dat Rahr bijvoorbeeld ook meedeelde aan de verhuur van bladmuziek in bibliotheken – iets wat de beschikbaarheid van muziek voor belangstellenden met minder inkomen of vermogen vergrootte – ook het lage aantal verkochte partituren.⁹⁸

Bij de verkoop van bladmuziek is er dus een duidelijke dominantie van de piano en daarnaast zang (met pianobegeleiding) zichtbaar. De indeling in genres is echter lastiger te maken, omdat de soorten werken zo divers zijn dat het te onoverzichtelijk zou worden om ze allemaal als dusdanig in een tabel te plaatsen. In tabel 14 wordt een overzicht gegeven van de belangrijkste genres, waarbij opgemerkt moet worden dat “salon” een restbegrip is geworden voor alles wat niet onder een andere noemer geplaatst kon worden.⁹⁹ Onder “salon” staan ook termen die wellicht elders ondergebracht kunnen worden, zoals “preludes en fuga’s” die ook onder “oefeningen” kunnen vallen, hoewel dit in aantallen niet heel veel zal uitmaken. Daarnaast zijn “fantasieën” vaak gebaseerd op operathema’s. Voor 1865 en 1878 is hiervoor al uitgelegd waarom ik ervoor gekozen heb om deze onder de desbetreffende operacomponist onder te brengen. Dit verandert echter niets aan de sterke afname van opera (of verwijzing naar een operathema in titels) in 1894. Hoewel de grote verkoop van werken van Hol (liederen en concertstuk) het percentage van de opera omlaag doet gaan, is ook het totaal aantal verkochte werken ten opzichte van 1878 met 33% gedaald en met de operette meegerekend zelfs met 40%. Tegelijkertijd is in tabel 4 te zien dat Rahr in 1894 58 werken van Wagner verkocht, waarmee Wagner bijna de helft van de

⁹⁸ *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779), 1.2.4.3. Partituren.

⁹⁹ Hieronder vallen bijvoorbeeld Aquarellen, Arabesken, Bagatellen, Barcarolles, Capriccio’s, Dansen, Galop Brillants, Fantasieën, Gavottes, Humoresken, Idylles, Impromptu’s, Intermezzo’s, Charakterstücke, Kinderstukken, Leichte stücke, Lyrische stukken, Marsen, Mazurka’s, Meditation, Menuetten (als ze geen onderdeel zijn van sonates), Melodie, Morceaux, Nocturnes, Novelleten, Pianolied (bv. Lieder ohne Worte), Preludes en fuga’s, Polka’s, Polonaises, Potpourri’s, Reveries, Romances, Scherzo’s, Serenades, Souvenirs, Stücke, Suites, Tarantellen, Tonbilder, Tonstücke en Variaties.

operacomposities vertegenwoordigde in dat jaar. Opera (inclusief operette en de vele pianobewerkingen van dit (sub)genre) lijkt dus aan populariteit te hebben verloren; de opkomende belangstelling voor Wagner kon dat niet compenseren.

Er zijn ook genres die gedurende de jaren populairder werden. Zo werden liederen een stuk geliefder. Het betrof daarbij vrijwel altijd zangstukken voor stem met pianobegeleiding. Ook handleidingen/handboeken laten een sterke stijging zien, al is ook in dit geval de verkoop van werken van Richard Hol grotendeels verantwoordelijk. De verkoop van oefeningen of etudes bleef ongeveer hetzelfde, al daalde die wel even in 1878. De sonate en sonatine stegen rond 1878 licht, maar daalden vervolgens snel in 1894. Dit genre is in tegenstelling tot salonstukken eenvoudiger in te delen doordat bij deze werken “sonate” of “sonatine” al in de titel werd vermeld. Misschien dat klanten meer behoefte hadden aan werken die beeldender waren dan de sonate. Zoals Leon Botstein al vaststelde was er in de tweede helft van de negentiende eeuw sprake van een grotere alfabetisering en die vertaalde zich ook naar de muziek. Mensen wilden graag over de muziek kunnen praten en daarbij verwachtten ze dat de muziek een verhaal zou verbeelden (programmamuziek).¹⁰⁰ Dit zou ook de groei van het aantal liederen kunnen verklaren aangezien die dit verhalende element vaak wel bevatten, zoals ook vaak aan de titels af te zien is.

Het aandeel van symfonische muziek, zoals symfonieën, ouvertures en concerto's is vrij laag waardoor een algemene ontwikkeling lastig te zien is. Het aandeel ervan lijkt vrij onveranderlijk te zijn, hoewel in 1894 plots het ballet opduikt. Dit komt door de grote verkoop van Delibes' *Sylvia* waarvan Rahr waarschijnlijk de uitgever was. Ook hier blijkt dat zijn bezigheden als uitgever medebepaalden wat zijn klanten aanschafden.

Tabel 12. Indeling van 50% van composities van bestverkochte componisten.						
Genres	1865	%	1878	%	1894	%
Salon	896	38,34%	452	36,10%	516	28,86%
Opera	467	19,98%	185	14,78%	124	6,94%
Operette	-	-	20	1,60%	-	-
Oefeningen/etudes/studies	332	14,21%	121	9,66%	191	10,68%
Lied	257	11,00%	170	13,58%	410	22,93%
Sonate/sonatine	167	7,15%	108	8,63%	40	2,24%
Concert(o)	28	1,20%	17	1,36%	13	0,73%

¹⁰⁰ Botstein, 'Listening through Reading', *19th-Century Music*, 143.

Ouverture	26	1,11%	20	1,60%	12	0,67%
Symfonie	21	0,90%	31	2,48%	35	1,96%
Religieuze muziek	22	0,94%	17	1,36%	31	1,73%
Toneelmuziek	12	0,51%	22	1,76%	15	0,84%
Handboek/handleiding	2	0,09%	21	1,68%	106	5,93%
Rondo/rondino/rondinetto	30	1,28%	10	0,80%	5	0,28%
Ensemble	10	0,43%	10	0,80%	18	1,01%
Albums (verzamelbanden)	2	0,09%	14	1,12%	19	1,06%
Volksliederen	-	-	-	-	33	1,85%
Tekstboekjes	-	-	2	0,16%	7	0,39%
Ballet	-	-	-	-	65	3,64%
Ander symfonisch werk	-	-	-	-	99	5,54%
Catalogus	-	-	-	-	1	0,06%
Onbekend	65	2,78%	32	2,56%	42	2,35%
Totaal	2337	100%	1252	100%	1788	100%

Om te kunnen bepalen of er over deze jaren ook canonvorming zich heeft voorgedaan moet onder meer gekeken worden naar levensdata van de componisten en dan met name of zij nog leefden wanneer hun werken werd verkocht. Een belangrijk onderdeel van het idee van canonisering is immers dat er gedurende de negentiende eeuw steeds meer werken werden verkocht en gespeeld van componisten die al overleden waren. In tabel 14 zijn die gegevens van de drie jaren weergegeven en in figuur 10 is dit visueel afgebeeld.

Tabel 13. Verhouding levende en al gestorven componisten.			
	1865	1878	1894
Gestorven	17 (34%)	21 (42%)	24 (48%)
Levend	29 (58%)	28 (56%)	23 (46%)
Onbekend	4 (8%)	1 (2%)	3 (6%)
Totaal	50 (100%)		

Tabel 14. Verdeling nationaliteit van top 50 componisten.			
Nationaliteit	1865	1878	1894
Belgisch	1 (2%)	1 (2%)	2 (4%)
Boheems	1 (2%)	-	-
Brits	1 (2%)	1 (2%)	2 (4%)
Deens	1 (2%)	1 (2%)	2 (4%)
Duits	24 (48%)	31 (62%)	24 (48%)
Frans	6 (12%)	5 (10%)	2 (4%)
Hongaars	1 (2%)	2 (4%)	1 (2%)

Iers	1 (2%)	-	-
Italiaans	7 (14%)	2 (4%)	2 (4%)
Nederlands	2 (4%)	2 (4%)	9 (18%)
Noors	-	-	1 (2%)
Pools	2 (4%)	1 (2%)	1 (2%)
Russisch	-	1 (2%)	1 (2%)
Onbekend	3 (6%)	1 (2%)	1 (2%)

10. Percentage (%) levende en gestorven componisten per jaar.

Jaar	Gestorven (%)	Levend (%)	Onbekend (%)
1865	34	58	8
1878	42	55	3
1894	48	46	6

HUA, Archief Rahr (779), inv.nr. 178, 186, 193, 140.

Van de vijftig bestverkochte componisten was in 1865 34% niet meer in leven. Dit percentage liep in 1878 op tot 42% en in 1894 vormde het al bijna de helft van de componisten. Het aandeel dode componisten was in dat jaar 2 procentpunt meer dan de nog levende componisten. Logischerwijs nam tegelijkertijd het aandeel van de levende componisten af. In bijlage 1 is een overzicht gegeven van het jaar van overlijden van de componisten en de status van levend of overleden. Hieruit blijkt dat in 1865 alle overleden componisten Duits, Italiaans of Pools waren, terwijl componisten van alle andere nationaliteiten nog leefden. In 1878 zijn het wederom alleen Duitsers, Polen en Italianen die onder “gestorven” vallen. In 1894 zijn er ook Belgen, Britten, Fransen, Hongaren en een Nederlander (Eduard Dunkler) die niet meer leefden. Dit is opvallend, want in 1894 zijn er negen Nederlanders in de top vijftig waarbij er nog acht in leven zijn waarmee de verhouding overleden-gestorven van Nederlanders (11%-89%) een veel groter aandeel aan levende componisten kent dan de verhouding in totaal van dat jaar (48%-46%).

In alle jaren is de verdeling van nationaliteiten van de composities ongelijk verdeeld zoals te zien is in tabel 15. Duitse componisten zijn in elk jaar in de top vijftig dominant waarbij het aandeel altijd rond de 50% zit of er zelfs ver overheen gaat. Een andere opvallende ontwikkeling is de afname van het aantal Franse componisten in 1894.

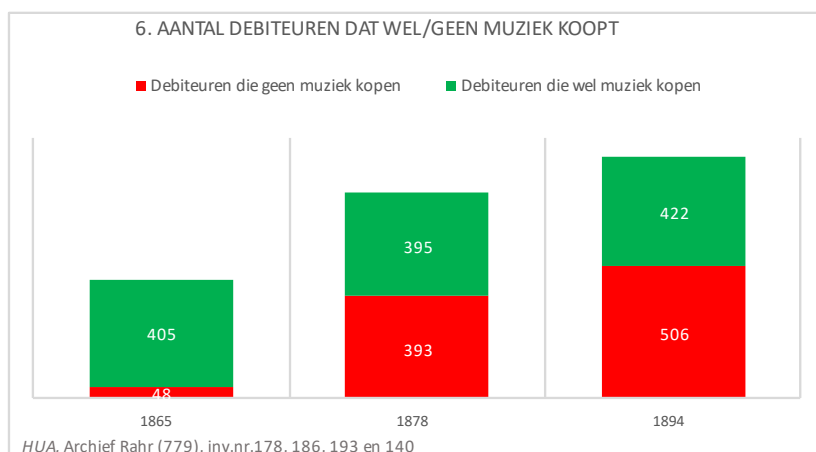
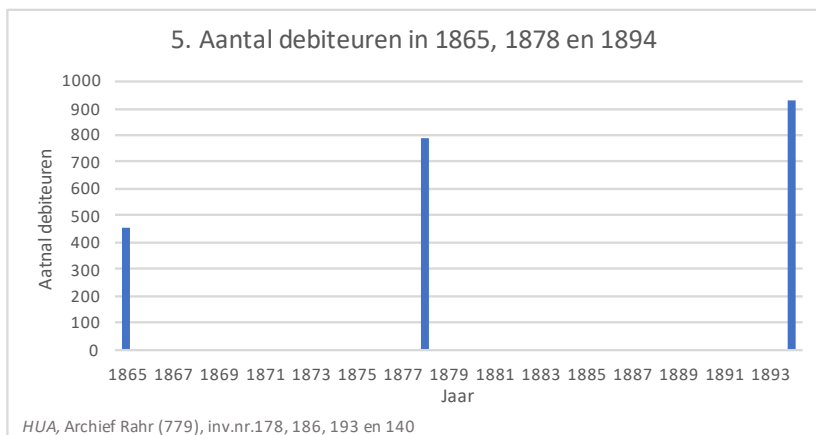
Zij zijn waarschijnlijk verdrongen door de Nederlandse componisten waarvan Rahr uitgever was. Ondanks de grote verkoop van die laatste groep heeft dit er nauwelijks voor gezorgd dat Duitse componisten minder dominant werden. Vergeleken met 1878 is het aandeel Duitsers weliswaar gedaald, maar nog steeds domineren zij de lijst. Dit kan erop wijzen dat de klanten een voorkeur hadden voor de muziek uit de Duitstalige landen.

De aanwezigheid van Nederlandse componisten in 1894 zou het bestaande beeld in de historiografie kunnen bevestigen over het jaar 1880 als een cesuur in de Nederlandse muziekgeschiedenis. Thomas Delpeut bekritiseerde de visie dat Nederland voor die tijd niet echt een eigen muzikale stijl zou hebben gehad.¹⁰¹ Wellicht dat de Duitse achtergrond van Rahr daarom de uitkomsten zou kunnen hebben beïnvloed. Hij had een belangrijke bemiddelende rol tussen Nederlandse muzikkliefhebbers en internationale leveranciers wat vervolgens weer invloed zou hebben op processen van smaakvorming.

Klanten

In 1865 bestond de firma H. Rahr al dertig jaar in Utrecht en in die periode had de winkel een groot netwerk opgebouwd van klanten. In figuur 5 is die groei weergegeven door middel van staafdiagrammen die gebaseerd zijn op de gegevens uit tabel 15. Het aantal debiteuren groeide vooral hard tussen 1865 en 1878. Dit is vooral te verklaren aan de hand van de debiteuren die geen muziek kochten. In 1865 is dat aantal maar 48 terwijl dat in 1878 393 is en in 1894 506. Deze debiteuren kochten geen muziek, maar schaften bijvoorbeeld een piano aan of huurden die. Ook waren er veel mensen bij die alleen een openstaande rekening hadden wat “aan saldo” genoemd werd. Veel debiteuren betaalden (een deel) van de rekening in een jaar, maar veel van hen hadden op 31 december hetzelfde bedrag openstaan als op 1 januari.

¹⁰¹ Delpeut, ‘Een te herziene eeuw Nederlandse muziek’, 8.



Het aantal debiteuren dat wel muziek kocht verschilt per jaar maar weinig (zie figuur 6). Van 1865 tot 1878 daalde het van 405 naar 395 (-2,5%) en steeg vervolgens naar 422 (+6,8%). Op basis van de bevolkingsgroei tussen 1878 en 1894 zou ook een grotere groei van het aantal klanten verwacht kunnen worden. In 1878 had Utrecht ongeveer 65.000 inwoners; in 1894 waren dit er 90.000.¹⁰²

Het aantal composities dat gemiddeld per klant werd

gekocht daalde sterk in 1878, maar ging daarna weer wat omhoog. De mediaan van het aantal verkochte werken per klant is 3 of 2 wat betekent dat in elk jaar de meeste mensen ongeveer hetzelfde aantal werken kocht. Net als het gemiddeld aantal gekochte werken is bij de gemiddelde uitgave aan gekochte werken hetzelfde patroon waar te nemen: eerst een sterke daling in 1878 en vervolgens een lichte stijging. De mediaan ligt in de verschillende jaren ook wat dit betreft veel dichterbij elkaar dan het gemiddelde. De

Tabel 15. Algemene totalen	1865	1878	1894
Aantal debiteuren	453	788	928
Aantal debiteuren dat geen muziek koopt	48	393	506
Aantal debiteuren dat wel muziek koopt	405	395	422
Gemiddeld aantal gekochte werken	11,6	6,3	8,8
Mediaan aantal gekochte werken	3	2	3
Gemiddelde uitgave aan gekochte werken	13,6	7,91	10,1
Mediaan uitgave gekochte werken	3,5	2,75	3,1
Aantal gekochte werken	4705	2500	3718
Totale uitgave aan werken (fl.)	5525,21	3125,18	4247,19

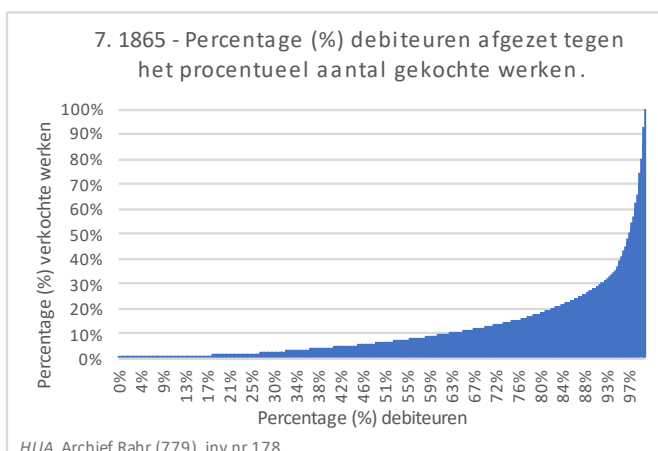
¹⁰² P.D. 't Hart, *Leven in Utrecht 1850-1914. Groei naar een moderne stad* (Hilversum, 2005) 29.

meeste mensen geven dus ongeveer hetzelfde bedrag uit, hoewel dat per jaar wel een beetje verschilt, maar niet zoveel als het verschil in gemiddelde.

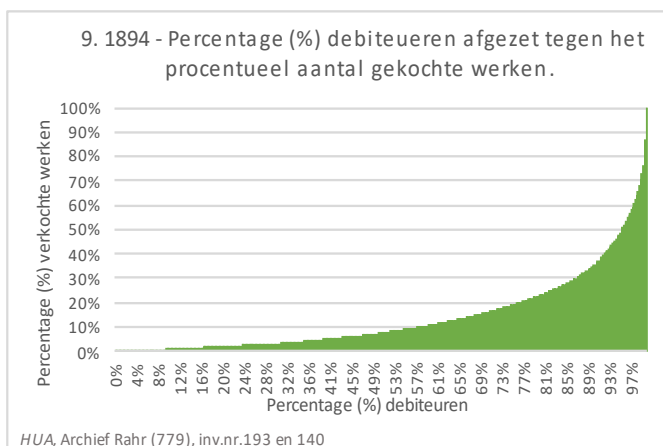
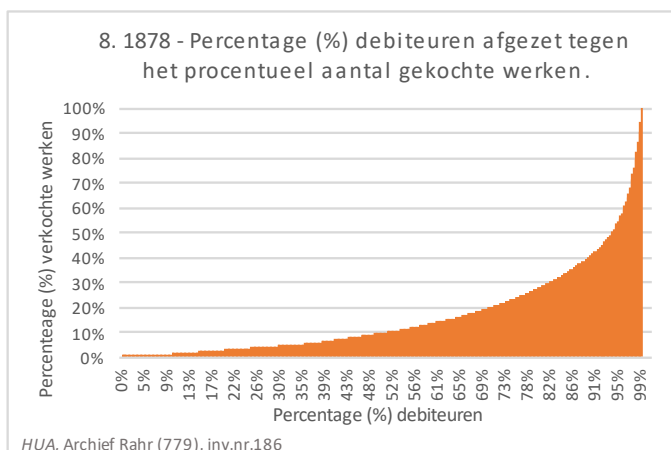
Voordat gekeken wordt naar hoe het aantal verkochte werken verdeeld is over de individuele klanten wordt eerst aandacht besteed aan de representatie van bedrijven/organisaties, vrouwen en mannen per jaar zoals deze in tabel 16 zijn weergegeven.

Tabel 16. Debiteuren onderverdeeld per groep.						
Aantal klanten per groep	1865	1878	1894	1865	1878	1894
Bedrijf/organisatie	14	11	49	3,1%	1,4%	5,3%
Onbekend	18	0	325	4,0%	0,0%	35,0%
Vrouw	77	212	273	17,0%	26,9%	29,4%
Man	344	565	281	75,9%	71,7%	30,3%
Totaal	453	788	928	100%	100%	100%

Onder bedrijf/organisatie vallen alle namen in de debiteurenboeken die niet naar individuele personen terugverwijzen. Het gaat dan bijvoorbeeld om boekhandels, studentensociëteiten, muziekgezelschappen of -scholen. In 1894 is van een groot gedeelte van debiteuren niet te zeggen om wat voor persoon het gaat, omdat Rahr in die gevallen alleen de initialen opschreef. In 1878 heeft Rahr bij iedere persoon een aanhef geschreven. Dit kon een adellijke titel zijn zoals “baron(esse)” of “jonkheer/jonkvrouw”, maar ook “mevrouw” of “de Heer”. Het aantal vrouwen onder de clientèle steeg hard tussen 1865 en 1878: van 17,0% naar 26,9%. Dat is +58,2% (of +9,9%-punt). Deze stijging zette door in 1894. Het aandeel mannen daalde daarentegen een beetje tussen 1865 en 1878. De gegevens van 1894 doen vermoeden dat het grootste deel van de debiteuren die



onder de noemer “onbekend” vallen mannen zijn, omdat het percentage 30,3% erg laag is vergeleken met voorgaande jaren.



Hoe was het aantal verkochte werken verdeeld over de grootste en kleinste klanten? Net als bij de componisten geef ik dit weer in grafieken waarbij in dit geval de klanten zijn afgezet tegen het aantal composities (zie figuur 7, 8 en 9). Van elke klant is het percentage berekend dat diegene aan composities kocht en vervolgens zijn alle klanten gerangschikt van klein naar groot. De percentages zijn daarna van klein naar groot steeds bij elkaar opgeteld en in een grafiek verwerkt zodat te zien is welk deel van de klanten verantwoordelijk was voor welke hoeveelheid aan gekochte werken. 1865

vertoont daarbij de scherpste stijging met een duidelijke breuk vanaf de 95%. Dit betekent dat 5% grootste klanten een groot deel van de werken aanschafte. In tabel 17 is deze verdeling per groep van 10% weergegeven. Net als bij de componisten is 1878 gelijkmatiger verdeeld dan de andere jaren en 1865 is het meest ongelijkmatig verdeeld. Het is dus de vraag of er een verband is tussen de groep debiteuren die het meeste kocht en de meest verkochte componisten.

Tabel 17. Percentage gekochte werken per groep van 10%, geordend van de kleinste naar de grootste klant.

	0-10%	10-20%	20-30%	30-40%	40-50%	50-60%	60-70%	70-80%	80-90%	90-100%
1865	0,9%	0,9%	1,1%	1,7%	2,0%	2,7%	3,7%	5,0%	9,7%	72,4%
1878	1,5%	1,6%	1,6%	2,1%	3,1%	4,1%	5,5%	8,4%	12,8%	59,4%
1894	1,1%	1,1%	1,1%	1,9%	2,4%	3,6%	4,9%	6,9%	12,0%	64,8%

Adressen

Zoals in het eerste hoofdstuk al aan de krantentitels te zien was, maakte Rahr voornamelijk reclame in Utrechtse kranten en op basis van de adressen wordt bevestigd dat het grootste deel van zijn clientèle uit zijn eigen stad kwam. In tabel 18 zijn de top tien van meest voorkomende plaatsen van 1878 en 1894 die in het debiteurenboek stonden opgenomen. In 1865 werden de plaatsnamen of adressen van klanten heel weinig opgeschreven en daarom zijn ze hier niet in de tabel opgenomen. Het aandeel van Utrecht in de klantenkring van Rahr daalt tussen 1878 en 1894 van 68,4% naar 60,8%. Amsterdam is een opvallende stijger terwijl Maarssen uit de top tien verdwijnt waar die voorheen op plek drie stond. Het aantal debiteuren uit die plaats daalt zelfs van veertien naar één. Arnhem komt in 1878 niet voor en dit is waarschijnlijk vanwege het bestaan van een filiaal aldaar. In 1865 kwamen er, voor zover na te gaan, nog twee klanten uit die plaats, in 1878 niemand en in 1894 negen. Ook in de kolonie Nederlands-Indië woonden klanten, zoals de eerdergenoemde J.J. Koopman.

Tabel 18. 1878 - top tien plaatsen			1894 - top tien plaatsen		
Plaats	Aantal debiteuren	% van totaal	Plaats	Aantal debiteuren	% van totaal
Utrecht	539	68,4%	Utrecht	564	60,8%
Zeist	22	2,8%	Amsterdam	28	3,0%
Maarssen	14	1,8%	Zeist	21	2,3%
Amersfoort	10	1,3%	s-Gravenhage	17	1,8%
Amsterdam	10	1,3%	Driebergen	15	1,6%
Vianen	10	1,3%	Hilversum	12	1,3%
Woerden	9	1,1%	Amersfoort	9	1,0%
Doorn	7	0,9%	Arnhem	9	1,0%
Driebergen	7	0,9%	De Bilt	8	0,9%
Aan de Hommel	6	0,8%	Nederland-Indië	8	0,9%
onbekend	1	0,1%	onbekend of onduidelijk	45	4,8%

Van de in Utrecht wonende klanten is van een groot deel bekend waar ze exact woonden. De top tien met de meeste door klanten van Rahr bewoonde straten staat in tabel 19. In 1878 schreef Rahr van bijna alle klanten het adres of de plaatsnaam op. Van de 539 klanten van Rahr uit Utrecht dat jaar is van 210 niet opgeschreven in welke straat ze woonden. In 1894 geldt dat voor 41 van de 564 debiteuren. In zowel 1878 als 1894 is de volgorde van de top drie hetzelfde. In 1894 zijn de nieuwe straten in de top tien de Biltstraat, de Bleijenburgstraat, de Weistraat en de Voorstraat.

Tabel 19. 1878 - top tien straten in Utrecht		1894 - top tien straten in Utrecht	
Straatnaam		Straatnaam	
Oudegracht	28	Oudegracht	33
Maliebaan	19	Maliebaan	32
Nieuwegracht	12	Nieuwegracht	23
Oud Kerkhof	10	Biltstraat	19
Parkstraat	10	Kromme Nieuwgracht	19
Kromme Nieuwgracht	9	Bleijenburgstraat	18
Weerdsingel	9	Weistraat	15
Maliesingel	8	Catharijnesingel	11
Buiten de Weerd	7	Parkstraat	11
Catharijnesingel	7	Voorstraat	11
Utrecht (adres onbekend)	210	Utrecht (adres onbekend)	41

Uit de tabel blijkt dat veel klanten van Rahr zich tot de vermogende klasse van de stad mochten rekenen. De Maliebaan was in de tweede helft van de negentiende eeuw de straat waar de rijken woonden en aan de Oudegracht waren veel rijkere winkeliers gevestigd.¹⁰³ Klanten van Rahr kwamen dus voornamelijk uit de hogere klassen, maar verder onderzoek zal moeten uitwijzen hoe het klantenbestand van Rahr er precies uitzag.

Het zijn echter niet alleen adressen die een indicatie kunnen geven van de klasse waar klanten toe gerekend konden worden. Zoals al eerder is opgemerkt werden bij sommige klanten ook de adellijke titels geschreven als ze die hadden. Dit waren titels als graaf, baron/baronesse, jonkheer, jonkvrouw, freule of douairière. Afgaand op deze gegevens waren er in 1865 negentien mensen van adel, in 1878 waren dat er 81 en in 1894 72. De meest opvallende persoon die bij de adellijke titels staat is Prins Hendrik der Nederlanden. Hij huurde in 1878 vanaf 13 september voor een maand een piano en daarvoor stuurde Rahr een Pleijelpiano naar Soestdijk. Waarschijnlijk werd die gebruikt voor de “soirée musicale” die op 14 september gehouden werd ter gelegenheid van het huwelijk van de prins.¹⁰⁴ Dit om aan te geven dat Rahr ook contact had met de allerhoogste kringen binnen de adel.

¹⁰³ Patricia Debie, 'Van tuinpaviljoen naar koepelkamer. Geschiedenis en ontwikkeling van de Utrechtse Maliebaan', *Bulletin KNOB* 2 (2011) 71.

¹⁰⁴ 'Vervolg der Nieuwstijdingen', *Algemeen Handelsblad* (14 september 1878) 2.

Naast het kwantificeren van de adellijke titels kunnen ook de beroepen van klanten een methode zijn om de verdeling in klassen te bekijken. Rahr hield niet van iedere klant bij welk beroep diegene uitoefende. Van het jaar 1865 schreef hij dit in ongeveer 30% van de gevallen op. In 1878 in ongeveer 12 % en in 1894 van bijna 20% van alle klanten. De grootste groepen die in elk jaar voorkomen zijn de boekhandelaren, de muziekonderwijzers, (hoog)leraren, mensen met een militaire functie (kolonel, korporaal, luitenant, majoor, officier) en studenten. Verder zijn er vaak een aantal muziekverenigingen, notarissen, directeurs van bedrijven en dominees aanwezig. Ook zijn er beroepen die maar één keer genoemd worden en sommige daarvan lijken van een lagere klasse afkomstig dan de rest. In 1894 gaat het bijvoorbeeld over beroepen als kapper, kassier, machinist en schoorsteenveger. Van die laatste is het nog maar de vraag of diegene zich tot de lagere klassen kon rekenen, omdat die persoon mogelijk de eigenaar van het bedrijf was.¹⁰⁵ Verder onderzoek zal moeten uitwijzen hoe het klantenbestand van Rahr er precies uitzag en wat dit, samen met de verkochte composities, zegt over de sociaaleconomische ontwikkelingen in Utrecht en het veranderende cultureel kapitaal van klassen.

¹⁰⁵ Onder de naam "Pelganta": *Het Adresboek der stad Utrecht, 1895. Deel 1895-1896* (Utrecht, 1895) 144.

Conclusie

In de historiografie was al veel onderzoek gedaan naar smaakvorming en canonisering in de muziek, maar dit richtte zich voornamelijk op de concertcultuur en heeft nog maar weinig oog gehad voor de muziekpraktijken in de privésfeer. Daar kwam bij dat de rol van muziekhandelaren en -uitgevers ook onderbelicht was. In Nederland was er lang sprake van cesuur-denken met 1880 als omslagpunt, het punt waarop de muziekcultuur in Nederland serieuzer zou worden door professionalisering en de oprichting van nieuwe muziekinstituties. Om deze cesuurgedachte te nuanceren vroeg Thomas Delpeut zich af welke nieuwe inzichten de bestudering van muziekwinkels en -uitgevers kon bieden over de muziekcultuur van Nederland in de tweede helft van de negentiende eeuw. Daarom stond in dit onderzoek de vraag centraal wat de betekenis was van de Utrechtse muziekwinkel H. Rahr als schakel tussen publiek, componisten en uitgevers in processen van smaakontwikkeling gedurende de tweede helft van de negentiende eeuw.

Om de rol van Rahr als muziekhandelaar en -uitgever te bestuderen heb ik zowel kwalitatief als kwantitatief onderzoek gedaan. Het kwalitatieve deel van het onderzoek draaide om de vraag hoe de muziekwinkel functioneerde en wat Rahrs positie was in de plaatselijke muziekcultuur. Tegelijkertijd was er aandacht voor de internationale contacten en de manier waarop Rahr zich presenteerde in advertenties. In het kwantitatieve deel van het onderzoek ging het over de verkoopcijfers en de klanten. Zo heb ik vast kunnen stellen dat het aantal verkochte componisten in de onderzochte periode toenam, terwijl het aantal verkochte composities over die periode verminderde. Het toegenomen aantal concurrenten in de stad zou ervoor gezorgd kunnen hebben dat muziek die Rahr verkocht ook elders beschikbaar werd. Hiermee kan dus niet meteen gesteld worden dat de muziekcultuur ook commercialiseerde. Het toegenomen aantal componisten zou ook kunnen duiden op een groeiende markt voor bladmuziek, maar het zou eveneens zo kunnen zijn dat Rahr door de concurrentie genoodzaakt was om het aanbod te vergroten.

Een groot deel van Rahrs muziekaanbod was afkomstig van uitgevers uit Duitsland. Dit maakte dat een groot deel van de verkochte componisten van Duitse oorsprong was. Doordat de clientèle van Rahr voornamelijk in Utrecht woonde,

betekent dit dat Rahr een belangrijke positie innam tussen de componisten, uitgevers en de klanten en een belangrijke schakel was tussen de Nederlandse en Duitse muziekcultuur. Zijn Duitse achtergrond zal hier ook een invloed op hebben gehad. Tegelijkertijd was de groeiende dominantie van Duitse uitgevers en componisten in de negentiende eeuw een ontwikkeling die zich in heel Nederland voltrok zoals Elbert van Zoeren al vaststelde.

Het jaar 1894 laat daarnaast ook een opvallende ontwikkeling zien waarbij Rahr steeds meer werken van Nederlandse componisten verkocht. Dit zou erop kunnen wijzen dat Nederlandse componisten populairder werden en daarmee serieuzer werden genomen door het publiek. Tegelijkertijd is ook vastgesteld dat wanneer we het aantal klanten tellen dat de werken van deze componisten kocht, we moeten concluderen dat er weinig Nederlanders in de top twintig overblijven, hoewel Richard Hol op nummer één blijft staan. Deze Nederlandse componisten werden dan ook voornamelijk in grotere aantallen gekocht door boekhandelaren die het waarschijnlijk weer in hun winkel verkochten aan klanten. H. Rahr was niet alleen een muziekwinkel, maar ook een uitgever en die twee rollen zien we hier duidelijk door elkaar heen lopen. Verder onderzoek zal moeten uitwijzen welke werken van Rahr in de dataset door hemzelf werden uitgegeven (ook van de jaren 1865 en 1878).¹⁰⁶

De vraag die nu nog beantwoord moet worden is of we kunnen constateren dat er processen van smaakontwikkeling en canonvorming plaatsvonden. Op basis van dit onderzoek zijn er verschillende aanwijzingen die dit zowel bevestigen als tegenspreken. Aan de ene kant nam het aantal componisten over de jaren heen toe en het aandeel van de populairste componisten af. Dit is tegen de verwachting in aangezien bij canonvorming aangenomen wordt dat een kleinere groep componisten steeds populairder werd. Aan de andere kant is er vastgesteld dat er een groep componisten is die elk jaar terugkomt in de lijst van meest verkochte componisten. Daar komt bij dat in de periode 1865-1894 een groeiend aandeel componisten al dood is op het moment dat er een compositie van diegene verkocht wordt.

¹⁰⁶ Zie hiervoor bijvoorbeeld de catalogus van H. Rahr in de bibliotheek van het Utrechts Archief: *HUA*, 'Catalogus van H. Rahr, muziekuitgever Achter St. Pieter 4, te Utrecht', <https://hetutrechtsarchief.nl/collectie/386DEE143CFF50DAB0F80F5B8BC342F6> (geraadpleegd op 15 maart 2022).

In deze scriptie is vooral onderzoek gedaan naar canonvorming wanneer naar alle componisten en composities wordt gekeken. Weber stelde echter al vast dat we eigenlijk niet kunnen spreken van één canon, maar dat elk genre vaak een eigen proces van canonvorming had. Er is dus meer onderzoek nodig door te kijken naar de composities die Rahr verkocht om te bepalen hoe canonvorming precies per genre werkte.

Wat we nu ook nog niet weten is of er ook verschillen waren tussen groepen klanten. Waren er klanten met een andere muzieksmaak en kan dit verklaard worden aan de hand van de klassen waar ze toe behoorden en was hiermee sprake van sociale distinctie? In welke leeftijdscategorieën bevonden de klanten zich en kunnen we op basis daarvan ook iets zeggen over hun muzieksmaak en daarmee misschien zelfs een ontwikkeling waarnemen over de jaren heen? Deze vragen vergen een nauwkeurig onderzoek naar de adressen van klanten die nu voor een deel al beschikbaar zijn, maar van veel klanten ook nog onbekend zijn. Naast de adressen zijn ook de beroepen van klanten een belangrijk aspect om mee te nemen in de bestudering van Rahrs clientèle. Dit onderzoek zou niet alleen een bijdrage kunnen zijn aan het onderzoek naar muziekcultuur, maar ook naar de sociaaleconomische ontwikkeling van Utrecht in de tweede helft van de negentiende eeuw.

Daarnaast zou onderzoek naar het contact tussen de muziekwinkel en de klant een beter beeld kunnen opleveren over de link tussen de Nederlandse en Duitse muziekcultuur. Bestelde Rahr bijvoorbeeld muziek op aanvraag van klanten of werd dit voornamelijk bepaald door het aanbod van een aantal uitgevers waarmee hij in contact stond? En wat gebeurde er met de gekochte bladmuziek? Gingen mensen met die muziek thuis op een instrument spelen of gaven ze bladmuziek wellicht weg aan anderen? In de dataset staan bijvoorbeeld muziekleraren die soms meerdere werken van dezelfde componist kochten.¹⁰⁷ Gaven ze deze werken aan hun leerlingen om thuis te gaan spelen? En welke invloed had dit vervolgens op de verspreiding van composities in het Utrechtse muziekleven?

Kortom, met dit onderzoek hebben we een beter inzicht gekregen in de rol van een muziekwinkel en -uitgever in het netwerk van klanten, componisten en andere winkels en uitgevers. Verder onderzoek zal moeten uitwijzen welke invloed dit netwerk

¹⁰⁷ Zie in de dataset bijvoorbeeld onder de naam Boekelman, Ferrée of Bätz.

had op smaakvorming van verschillende soorten klanten en welke invloed zij vervolgens weer hadden op de muziekcultuur in Utrecht en daarbuiten.

Bronnen

Tijdschriften en boeken

Adresboek van Utrecht, De Bilt en Zeist, 1889-1890 (Utrecht, 1889).

Barth, Herbert, *Jahrbuch der Musikwelt: The Yearbook of the music world, Volume 1* (Bayreuth, 1949).

Bierens de Haan, J., A.J. de Beaufort, H.E. Boeke, E.A. Lieftrinck, W. Oorthuijs, G.C.D. Rutgers van Rozenburg (eds.), *Het Utrechtsch studentenleven 1636-1936* (Utrecht, 1936).

Brom, A. (Jr.), *Catalogus van de bibliotheek der Nederlandsche Organisten-Vereeniging* (1929).

Bulletin Mensuel des Publications Étrangères reçues par le Département des Imprimés de la Bibliothèque Nationale (Parijs, 1894).

Caecilia: algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland

- 9:21 (november 1852).
- 14:8 (april 1857).

Catalogus der nationale tentoonstelling van Nederlansche en Koloniale Nijverheid te Arnhem 1879 (Arnhem, 1879).

Handboek der Nederlandsche muziekliteratuur ('s-Gravenhage, 1890).

Het Adresboek der stad Utrecht, 1894 (Utrecht, 1894).

Het Adresboek der stad Utrecht, 1895 (Utrecht, 1895).

Keller, G. , Philip Kruseman, Sem Dresden, *Geïllustreerd muzieklexicon* ('s-Gravenhage, 1932).

Nieuw adresboek van de stad Utrecht; bevattende eene volledige alphabetische naamlijst met woonplaats en beroepen der voornaamste inwoners van Utrecht, benevens eene alphabetische naamlijst der beroepen, bedrijven enz., 1878 (Utrecht, 1878).

Nieuw adresboek van de stad Utrecht; bevattende eene volledige alphabetische naamlijst met woonplaats en beroepen der voornaamste inwoners van Utrecht, benevens eene alphabetische naamlijst der beroepen, bedrijven enz. (Utrecht, 1880).

Nieuw Arnhemsch adresboek met de gemeenten Velp, Rosendaal, Oosterbeek en Westervoort (Arnhem, 1890).

Nieuwsblad voor den boekhandel 53:42 (25 mei 1886).

Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker: Als Nachschlagewerk und Studienquelle der Welt-Musikliteratur, Volume 1 (Wenen, 1904).

Volledig adresboek der stad Utrecht; benevens alphabetische naamlijst der voornaamste beroepen, bedrijven, enz., 1863-1864 (Utrecht, 1863).

Volledige gids van de feestelijkheden ter gelegenheid van het heugelijk bezoek aan Utrecht van H.M. Wilhelmina, Koningin der Nederlanden, en H.M. Emma, Koningin-Weduwe, Regentes van het Koninkrijk, op 10 juni 1892. (Utrecht, 1892).

Kranten

Algemeen Handelsblad:

- 'Piano's van Erard te Parijs en Londen, groot depot bij H. Rähr, te Utrecht' (27 augustus 1851).
- 'Advertentien' (5 september 1865).
- 'Vervolg der Nieuwstijdingen' (14 september 1878).

Arnhemsche courant:

- 'Advertentie' (18 oktober 1871).
- 'Advertentie' (25 oktober 1872).

De Nederlander: nieuwe Utrechtsche courant (staatkundig- nieuws-, handels- en advertentieblad):

- 'Advertentien. Kerkelijk Concert' (25 augustus 1849).

Het nieuws van den dag: kleine courant:

- 'Piano-Magazijn en Muziekhandel.' (15 mei 1871).
- 'Advertentie' (1 maart 1887).

Leeuwarder courant, 'Advertentie' (25 januari 1874).

Landbouw-courant:

- 'Advertentie (13 maart 1873).
- 'Advertentie (2 maart 1876).

Nederlandsche staatscourant, 'Advertentie', (22 juli 1865).

Utrechtse courant:

- 'Advertentien' (22 februari 1836).
- 'Advertenties' (22 december 1942).
- 'Advertentien' (22 oktober 1836).
- 'Advertentien' (25 januari 1837).
- 'Advertentien' (13 mei 1839).

Utrechtsche provinciale en stads-courant: algemeen advertentieblad:

- 'Advertentien' (14 oktober 1842).
- 'Programma voor het Vocaal en Instrumentaal Concert van H.J. Dahmen' (17 maart 1843).
- 'Advertentien' (6 november 1844).
- 'Publieke vermakelijkheden. Harmonie-Concert' (25 november 1846).
- 'Gemengde aankondigingen. Muzijk- en Muzikinstrumentmagazijn' (22 september 1847).
- 'Eerste Stads-concert' (22 november 1854).
- '2de Stads-Concert' (21 januari 1856).
- 'Opstaande piano's' (25 november 1864).

Utrechts volksblad: sociaal-democratisch dagblad, 'Advertenties' (29 maart 1941).

Vlissingse Courant, 'Oefening en Genoegen' (16 september 1888).

Websites

Imslp.org, "Bote&Bock", [https://imslp.org/wiki/Bote %26 Bock](https://imslp.org/wiki/Bote_%26_Bock).

Archief

Het Utrechts Archief, Burgerlijke Stand van de gemeenten in de provincie Utrecht 1811-1902 (481):

- 2. Registers van huwelijk en echtscheiding, 1822-1902, 271-967 Utrecht, 1811-1902,

inv.nr. 949-01, Utrecht, 1835 (08-07-1835 t/m 30-12-1835).

- 3. registers van overlijden, 1811-1902, inv.nr. 444-01, Utrecht 1865 (11-07-1865 t/m 31-12-1865).

Het Utrechts Archief, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779):

- 1.1.1., inv.nr. 1, Ingekomen stukken, 1848-1952, z.j.
- 1.1.1., inv.nr. 2-18 Kopieboeken van uitgaande brieven, 1869-1922.
- Inv.nr. 6, 1877 sep-1880 jul.
- 1.2.2.1.8., 176-197 Debiteurenboeken, 1847-1852, 1860-1899, 1914-1923, z.j.:
 - inv.nr. 178, 1865.
 - inv.nr. 186, 1878.
 - inv.nr. 193, 1891-1894.
- 1.2.2.1.5., Journalen, inv.nr. 140, 1893 jun – 1895 nov.
- 1.2.1., inv.nr. 40-54, “Werkboekjes”, register van dagelijks door persoon verrichte werkzaamheden, 1858-1864, 1873-1880, 1884-1893.
- 1.2.4.3. Partituren
- 1.2.5., Documentatie, inv.nr. 302 Folders van diverse uitgevers van muziekpartituren en grammofoonplaten, 1900-1901, 1936-1940, z.j.

Het Utrechts Archief, Gemeentebestuur van Utrecht 1813-1969, deel 2: stukken over afzonderlijke onderwerpen zonder classificatienummers (1007-2), 11655-11779, Registers van inschrijving van militieplichtigen, deels met alfabetische staten van voorlopig vrijgestelden uit voorgaande jaren, waarvan een aantal in afzonderlijke banden, 1815-1907, inv.nr. 11736, 1864.

Literatuur

Arnout, Anneleen, *Streets of Splendor. Shopping Culture and Spaces in a European Capital City (Brussels, 1830-1914)* (Oxon, 2019).

Bashford, Christina, ‘Learning to Listen: audiences for chamber music in early-Victorian London’, *Journal of Victorian Culture* 4:1 (1999) 25-51.

Bashford, Christina, ‘Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in

- Nineteenth-Century Britain', *Journal of the American Musicological Society* 63:2 (2010) 291-360.
- Bashford, Christina, Roberta Montemorra Marvin, *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800-1930* (Woodbridge, 2016).
- Borsay, Peter, *Leisure cultures in urban Europe, c.1700-1870: a transnational perspective* (Manchester, 2016).
- Botstein, Leon, 'Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience', *19th-Century Music*, 16:2 (1992) 129-145.
- Bourdieu, Pierre, *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, vertaler Richard Nice, (1984).
- Debie, Patricia, 'Van tuinpaviljoen naar koepelkamer. Geschiedenis en ontwikkeling van de Utrechtse Maliebaan', *Bulletin KNOB* 2 (2011) 71.
- Delpeut, Thomas, 'Een te herziene eeuw Nederlandse muziek. Onderzoeksperspectieven voor de negentiende-eeuwse muziek- en concertgeschiedenis', *BMGN – Low Countries Historical Review* 129:4 (2014) 4-31.
- Delpeut, Thomas, 'Kunstrechters en leekegedachten. Caecilia en de strijd om muzieksmaak (1871-1877)', *Tijdschrift voor tijdschriftstudies* 32 (2012) 127-138.
- Dunning, Albert, *De Muziekuitgever Gerhard Fredrik Witvogel en zijn fonds. Een bijdrage tot de geschiedenis van de Nederlandse muziekuitgeverij in de achttiende eeuw* (Utrecht, 1966).
- Furnée, Jan Hein, 'Muziek voor de haute volée. Concert Diligentia en het Haagse muzikleven in de negentiende eeuw', *Holland* 40 (2008) 189-216".
- Hart, P.D. 't, *Leven in Utrecht 1850-1914. Groei naar een moderne stad* (Hilversum, 2005) 29.
- Johnson, James H., *Listening in Paris: A Cultural History* (Los Angeles, 1995).
- Knoop, Femke, *Hirsch & Cie Amsterdam (1882-1976)* (Hilversum, 2018), 290, 292.
- Lenferink, Marieke, "Masterscriptie: De historische winkelpui in Utrecht, 1850-2010. Ontwikkeling, betekenis en huidig beleid" (2010) 18.
- Lenneberg, Hans, 'Music Publishing and Dissemination in the Early Nineteenth Century. Some Vignettes', *The Journal of Musicology* 2:2 (1983) 174-183.
- Lesger, Clé, Jan Hein Furnée, 'Shopping Streets and Cultures from a Long-Term and Transnational Perspective. An Introduction' in: Clé Lesger en Jan Hein Furnée (eds.),

- The Landscape of Consumption. Shopping Streets and Cultures in Western Europe, 1600-1900* (2014) 1-16.
- McVeigh, Simon, 'A Free Trade in Music: London during the Long 19th Century in a European Perspective', *Journal of Modern European History* 5:1 (2007) 67-94.
- Middell, Matthias, 'European History and Cultural Transfer', *Diogenes* 48/1:189 (2000) 23-30.
- Müller, Sven Oliver, 'Analysing Musical Culture in Nineteenth-Century Europe: Towards a Musical Turn?', *European Review of History: Revue européenne d'histoire* 17:6 (2010) 835-859.
- Müller, Sven Oliver, 'Angleichung und Abgrenzung Perspektiven des Musiklebens in Europa im 19. Jahrhundert', *Themenportal Europäische Geschichte* (2015).
- Nuccio, Massimiliano, Marco Guerzoni, Tally Katz-Gerro, 'Beyond Class Stratification: The Rise of the Eclectic Music Consumer in the Modern Age', *Cultural Sociology* 12:3 (2018) 343-367.
- Pieper, Antje, *Music and the Making of Middle-Class Culture: A Comparative History of Nineteenth-Century Leipzig and Birmingham* (Basingstoke, 2008).
- Rasch, Rudolf, *Music Publishing in Europe 1600-1900. Circulation, Institutions, Representation* (2005).
- Riley, Matthew & Smith, Anthony D., *Nation and Classical Music. From Händel to Copland* (Woodbridge, 2016).
- Schrover, Marlou, *Een kolonie van Duitsers. Groepsvorming onder Duitse immigranten in Utrecht in de negentiende eeuw* (Amsterdam, 2002).
- Scott, Derek B., *Sounds of the Metropolis: The 19th Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna* (Oxford, 2018).
- Sumner Lott, Marie, *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities* (Urbana, 2015).
- Tuksar, Stanislav, 'Zagreb Salon Music in the Second Half of the 19th Century: "The Darker Side of the Moon"?', *Musicology Today. Journal of the National University of Music Bucharest* 41:1 (2020) 29-44.
- Weber, William, 'Musical Canons', in: Paul Watt, Sarah Collins & Michael Allis (red.), *The Oxford Handbook of Music and Intellectual Culture in the Nineteenth Century* (Oxford, 2020) 319-342.

- Weber, William, 'The History of Musical Canon', in: Mark Everist en Nicholas Cook eds., *Rethinking Music* (Oxford, 1999) 340-359.
- Weber, William, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms* (Cambridge, 2009).
- Weber, William, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830-1848* (Londen, 2016).
- Zoeren, Elbert van, *De muziekuitgeverij A.A. Noske (1896-1926). Een bijdrage tot dertig jaar Nederlandse muziekgeschiedenis* (Meppel, 1987).

Bijlagen

Bijlagen 1 t/m 3: Dit zijn de debiteurenboeken van de jaren 1865, 1878 en 1894. Voor dit onderzoek heb ik de debiteurenboeken van het jaar 1865 en 1894 ingevoerd in een Excel bestand en deze hieronder weergegeven. Van het jaar 1878 was tot en met pagina 186 al ingevoerd dus ik heb vanaf pagina 187 t/m 567 ingevoerd. De debiteurenboeken zijn afkomstig uit *Het Utrechts Archief*, Muziekhandel H. Rahr te Utrecht en te Arnhem (779). Het jaar 1865 komt uit inventaris nummer 178, 1878 uit nummer 186 en 1894 uit 193 met aanvullingen uit inventarisnummer 140 wat een journaal is (staan allemaal onder 1.2.2.1. Boekhouding: 1.2.2.1.5. Journalen en 1.2.2.1.8. Debiteurenboeken).

Bijlagen 4 t/m 6: Dit zijn bewerkingen van de debiteurenboeken. Hier heb ik alle namen van de klanten onder elkaar gezet en het adres onder een andere kolom gezet. Tevens heb ik van elke klant het aantal gekochte composities geteld en hier ook de totale uitgaven bijgezet.

Bijlagen 7 t/m 9: Dit zijn ook bewerkingen van de debiteurenboeken. Het zijn lijsten van composities die alfabetisch geordend zijn op de achternaam van de componist. De debiteurenboeken voldeden niet helemaal, omdat Rahr vaak met afkortingen werkte en dezelfde naam van een componist soms anders spelde. Daarnaast zijn afkortingen in de composities daar waar nodig aangevuld; deze aanvullingen staan niet tussen vierkante haken. Deze vierkante haken zijn wel in bijlagen 1 t/m 3 te vinden, omdat het hier om de originele data gaat.

Om te bepalen of een compositie of componist echt bestond, heb ik vaak het internet geraadpleegd. De sites die ik het meest gebruikt heb zijn IMSLP.org, Google Books, Wikipedia, Hofmeister en Delpher. Via Google heb ik ook vaak de zoekmachine gebruikt en daarbij soms een gedigitaliseerd pianowerk gevonden waar een voorblad op stond met een overzicht van opusnummers van een componist.¹⁰⁸

Bijlage 10: Lijst van componisten met geboorte- en sterftejaar.

¹⁰⁸ Met 'Hofmeister' bedoel ik deze website: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/>

