

# **‘Bourdieu, were you listening?’**

**Het probleem van het waardeoordeel van klassieke muziek in  
esthetische en sociologische opvattingen**

Bachelorscriptie Muziekwetenschap

Auteur: Collin Gorissen

Studentnummer: 3466868

Begeleider: dr. Emanuel Overbeeke

Datum: 27 juni 2014

Academisch jaar 2013-2014, blok 3-4

## Inhoudsopgave

|  |    |
|--|----|
| 1. Inleiding.....  | 3  |
| 2. Germaans-romantische esthetiek in navolging van Kant .....                              | 11 |
| 3. Empirische kunstsociologie: Bourdieu als de ‘vulgaire’ antithese van de esthetiek ..... | 18 |
| 4. ‘Zuivere’ esthetiek: Roger Scrutons ‘The Aesthetics of Music’ .....                     | 25 |
| 5. ‘Zuivere’ kritiek: Julian Johnsons ‘Why Classical Music Still Matters’ .....            | 30 |
| 6. ‘Vulgaire’ kritiek: Hans Abbings ‘Van hoge naar nieuwe kunst’ .....                     | 36 |
| 7. Besluit .....   | 41 |
| Appendix: Een veranderend cultuurconsumptiepatroon.....                                    | 48 |
| Vergrijzing, het generatie-effect, populaire en gecanoniseerde cultuur .....               | 48 |
| Cultureel omnivorisme en veranderingen in smaak en consumptiewijze .....                   | 49 |
| Esthetisering van geld en <i>ideology of the trendiness</i> .....                          | 50 |
| Individualisering en informalisering .....   | 51 |
| Socialisatie en het <i>Bildungsideal</i> .....   | 51 |
| Kritische interpretaties .....   | 52 |
| Literatuurlijst.....   | 55 |

# 1.

## Inleiding

‘Ik luister eigenlijk uitsluitend naar klassieke muziek – Schubert en Mahler zijn mijn favorieten. (...) Niet zo lang geleden heb ik een cursus Mahler gevolgd bij Leo Samama, in het Concertgebouw. Ik leerde daar echt naar de muziek te luisteren en die te ontleden. Ik was op een middag, een paar uur voordat ik naar die cursus ging, uitgenodigd door een politiemans om eens in Amsterdam-Noord te komen kijken. Ik wist niet wat ik zag: mensen die zó primitief zijn dat ze niet eens een gewone zin kunnen uitspreken. Ze slaken kreten, vaak op harde toon, omdat ze toch wel heel graag begrepen willen worden. (...) Ik liep daar rond en probeerde die mensen te begrijpen, op dezelfde manier als dat ik me probeer te verdiepen in het geestelijk leven van dieren. Want als taal niet je eerste vervoermiddel is om je te uiten, omdat het je gewoon niet gegeven is om een zinnetje te zeggen, dan beweeg je je op een heel andere manier door de wereld dan wij. En dan zit ik even later bij dat clubje in het Concertgebouw moeilijke dingen over Mahler te leren en dan denk ik, denkend aan wat ik een paar uur daarvoor had gezien: iedereen noemt zich ook maar mens tegenwoordig.’<sup>1</sup>

Sommige citaten lijken enkel en alleen te bestaan voor het plezier van de socioloog, stelde Pierre Bourdieu ooit eens.<sup>2</sup> Let er bijvoorbeeld eens op dat in het bovenstaande citaat Mahler zelf geen spreekwoord krijgt (ook niet in de weggelaten delen van het interview). Het gaat hier om de ik-figuur in relatie tot Mahler: *ik* heb een cursus Mahler gevolgd, *ik* leer *moeilijke* dingen over Mahler, *ik* leer daar *echt* naar de muziek te luisteren. Vervolgens wordt Mahler ingezet om distantie te creëren. Deze intentie is samengevat in de stellingname: ‘iedereen noemt zich ook maar mens tegenwoordig.’ Blijkbaar zijn er mensen die wel mens zijn en mensen die geen mens zijn.

Oordelen over smaak zijn niet onschuldig of onbaatzuchtig. Ze kunnen, mits goed ingezet, functioneren als een vehikel voor andere belangen. Tegelijkertijd ontleent kunst zijn waarde aan smaakoordelen. Die waarde kan bestaan bij de gratie van overwegingen over wat goed en wat slecht is, wat mooi of lelijk is en wat bruikbaar of onbruikbaar is. Muziek en klassieke muziek heeft waarde, anders zouden mensen zich er niet voor willen inspannen

---

<sup>1</sup> “Yvonne Kroonenberg over La Motte, Mahler en primitieve mensen in de Action,” geraadpleegd 06-06-2014, <http://www.hpdetijd.nl/2014-04-16/de-culturele-agenda-van-yvonne-kroonenberg-la-motte-en-philomena/>.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, vertaald door Richard Nice (New York en Londen: Routledge, 2010 [1984]), xxix. Zie voetnoot 5 voor de bron waaruit de titel van deze scriptie afkomstig is.

ernaar te luisteren. De hieruit volgende hamvraag, de grote vraag, zoals Richard Taruskin haar formuleert, is:

‘(...) why is it that people sit still and enraptured in concert halls, intently watching and listening while people on stage zealously hit skins with sticks, blow into bass tubes or cane reeds, and scrape horsehair over sheep gut. Anybody who does this will know what *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* [doelmatigheid zonder doel] is all about without elaborate explanation (...). We know that art is valuable for its own sake, worth our time even if it does not give us new or useful knowledge.’<sup>3</sup>

Maar niemand, aldus Taruskin, kan deze vraag echt volledig beantwoorden, zelfs niet zij die zich hun hele leven hebben ingezet deze vraag te beantwoorden.<sup>4</sup> De esthetiek is de aangewezen tak van de filosofie die zich bezighoudt met vraagstukken over schoonheid, de eigenschappen en de waarde van kunst. Maar deze vraag is ook interessant voor een andere wetenschappelijke discipline buiten de geesteswetenschappelijke faculteit, namelijk de sociologie. Muziek kan haar waarde toegekend krijgen vanuit de esthetiek, via ‘zuiver’ redeneren over kunst en schoonheid. Muziek kan haar waarde ook toegekend krijgen door de groepen mensen die erin geïnteresseerd zijn en die hiervoor hun eigen persoonlijke maar ook collectieve gronden hebben. Echter, men zal niet veel esthetici horen zeggen dat de waarde van bepaalde muziekgenres of -soorten gelijk staat aan haar cumulatieve aandeel in luistercijfers, verkoopcijfers, optredens et cetera.

Maatschappelijke veranderingen kunnen de waarde van klassieke muziek verdrücken. In de eenentwintigste eeuw is het grootste gevaar voor de klassieke muzieksector de terugval in bezoekerscijfers van concertzalen. Muziekwetenschap heeft als discipline de keuze zich te engageren: door te commentariëren, door kritiek te leveren en door de waarde van klassieke muziek te demonstreren en door klassieke muziek te verdedigen. Natuurlijk hoeven musicologen dit absoluut niet te doen; zij kunnen zich ook interesseren voor bijvoorbeeld (wellicht ernstiger bedreigde) niet-westerse muziek of popmuziek. Zij kunnen zich ook enkel richten op klassieke muziekwetenschappelijke vraagstukken die betrekking hebben op muziekgeschiedenis of harmonieleer. Musicologen kunnen er ook voor kiezen iets te willen zeggen over hoe muziek in de samenleving functioneert, wat de rol en wat de waarde is van muziek in de samenleving. Zodra de musicoloog hiervoor kiest, moet hij zijn relatief veilige eigen discipline – met haar referentieel kader van historische, filosofische en muziektheoretische theorieën en bevindingen –

---

<sup>3</sup> Richard Taruskin, “Is There a Baby in the Bathwater? (Part I),” *Archiv für Musikwissenschaft* 63 nr. 3 (2006): 170.

<sup>4</sup> Ibid.

verlaten. Wil hij iets zeggen over muziek in de samenleving, dan krijgt de musicoloog met name te maken met concurrentie uit de sociologie. Problemen ontstaan zodra deze twee disciplines elkaars 'werkkerrein' betreden. Dit gebeurt zodra sociologie normatieve uitspraken doet over muziekesthetiek en andersom.

Deze scriptie is geschreven naar aanleiding van een recensie van Taruskin, genaamd *The Musical Mystique. Defending classical music against its devotees*. Taruskin bespreekt in deze recensie een drietal populariserende 'reddingsacties': een drietal essays geschreven door respectievelijk Julian Johnson, Joshua Fineberg en Lawrence Kramer ter verdediging van (de waarde van) klassieke muziek. Taruskin stelt naar aanleiding van het lezen van deze 'reddingsacties':

'Classical music has itself (among others) to blame for the quandary that it now faces (...). The discourse that supported its old prestige has lost its credibility. As with rising gorge I consumed these books [de door hem gerecenseerde titels], the question that throbbed and pounded in my head was whether it was still possible to defend my beloved repertoire without recourse to pious tommyrot, double standards, false dichotomies, smug nostalgia, utopian delusions, social snobbery, tautology, hypocrisy, trivialization, pretense, innuendo, reactionary invective, or imperial haberdashery.

On the evidence before me, the answer is no. The discourse supporting classical music so reeks of historical blindness and sanctimonious self-regard as to render the object of its ministrations practically indefensible. Belief in its indispensability, or in its cultural superiority, is by now unrecoverable, and those who mount such arguments on its behalf morally indict themselves.<sup>5</sup>

Deze laatste uitspraak is een sterk verwijt en een stellige conclusie. Taruskin heeft een uitgebreide redenering om te onderbouwen dat zijn verwijt terecht is. Voor nu is het belangrijk de gedeelde pijn of frustratie te erkennen die niet alleen Taruskin aanstipt, maar zeker ook gedeeld wordt door veel van zijn collega's. Die gedeelde pijn zit hem in het onvermogen als liefhebber van klassieke muziek of musicoloog het 'geliefde repertoire' te verdedigen tegen maatschappelijke veranderingen waardoor het draagvlak voor erkenning van de waarde van klassieke muziek is weggezaakt. Uitgaand van Taruskins woorden is het

---

<sup>5</sup> Richard Taruskin, "The Musical Mystique. Defending classical music against its devotees," boekbespreking van *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*, door Julian Johnson, *Classical Music, Why Bother? Hearing the World of Contemporary Culture Through a Composer's Ears*, door Joshua Fineberg en *Why Classical Music Still Matters*, door Lawrence Kramer, *New Republic*, 22 oktober 2007, <http://www.newrepublic.com/article/the-musical-mystique>.

bovendien moeilijk geworden (de waarde van) klassieke muziek te verdedigen zonder terug te vallen op de door hem genoemde klassieke fouten.

Moeilijk, maar niet onmogelijk. Ik wil in deze scriptie de vraag die Taruskin opgooit verder uitdiepen. Ik ben dus hoofdzakelijk geïnteresseerd in de vraag wat de mogelijkheden zijn voor het verdedigen van klassieke muziek in het geschreven woord. Het antwoord op deze vraag is normatief: het beschrijft een maatschappelijke situatie die er *zou* kunnen zijn in reactie op een geobserveerde situatie die er is in de maatschappij. Nauwkeuriger geformuleerd vaag ik me dus af: Hoe kunnen normatieve uitspraken gedaan worden over de maatschappelijke waarde van klassieke muziek in de eenentwintigste eeuw? Taruskin hint in zijn recensie zelf al op een antwoord op deze vraag:

'There will always be social reasons as well as purely aesthetic ones, and thank God for that. There will always be people who make money from it – and why not? – as well as those who starve for the love of it. Classical music is not dying; it is changing (...). Change can be opposed, and it can be slowed down, but it cannot be stopped. All three of our authors seem reluctant to acknowledge this ineluctable fact. But change is not always loss, and realizing this should not threaten but console.'<sup>6</sup>

'Klassieke muziek verandert.' Dat klopt. 'Verandering is niet altijd een verlies.' Dat klopt ook. Toch vind ik dit een tekort schietende conclusie van Taruskin. Hij verbiedt musicologen te beredeneren vanuit een 'Germaans-romantisch' standpunt en vanuit een visie waarin klassieke muziek als 'esthetisch autonoom' beschouwd wordt.<sup>7</sup> Taruskin wijst musicologen die het debat aan willen gaan terug naar de zijlijn, waar ze enkel kunnen toekijken (en eventueel onderzoeken) hoe klassieke muziek verandert. Taruskin stelt aan de hand van de drie besproken boeken: 'zo moet het niet'. De suggestie van hoe het dan wel moet, dus hoe men als musicoloog zijnde wel iets zinnigs kan zeggen als over veranderende klassieke muziek en veranderende maatschappelijke omstandigheden, blijft bij Taruskin uit. Fouten zijn er om geleerd van te worden, en de 'fouten' die Taruskin signaleert zijn een prima basis om van te leren en om op verder te borduren. Ik denk dat het zeer goed mogelijk is als musicoloog het debat over de 'bedreigde' waarde van klassieke muziek aan te gaan. Hetgeen hiervoor nodig is, is een analyse van de gehele situatie: van de centrale problemen met betrekking tot het toekennen van waarde aan klassieke muziek.

De spanning tussen de enerzijds descriptieve maar daardoor ook overredende empirische kunstsociologie en de anderzijds stellige muziekesthetiek vormt de kern van dit

---

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> 'Germaans-romantische' esthetiek is volgens Taruskin de traditie die de doctrine van 'esthetische autonomie' heeft gepopulariseerd. Ik kom in hoofdstuk 2 nog terug op deze twee begrippen.

betoog. Deze spanning is tevens het centrale probleem van deze scriptie en wordt versterkt doordat het concertbezoek in Nederland en elders terugvalt. Het 'moddergevecht' tussen empirische kunstsociologie enerzijds en 'Germaans-romantische' esthetiek anderzijds heeft tot dusver weinig productiefs opgeleverd en heeft een heldere blik op de maatschappelijke waarde van klassieke muziek belemmerd. Ik zal dit in de voorliggende tekst aantonen.

In navolging van Taruskin voer ik dit betoog met de overtuiging dat aan de sociale dimensie niet te ontsnappen valt. De aanleiding hiervoor wordt duidelijk in de voorliggende scriptie. Het ontbreken van de sociale dimensie is bijvoorbeeld de kritiek die Taruskin levert op het begrip van 'autonome kunst'.<sup>8</sup> Ik heb er daarom ook voor gekozen Franse socioloog Pierre Bourdieu een centrale rol te geven in deze scriptie, omdat zijn distinctietheorie vaak als achtergrond en tevens als verklaringsmodel geldt voor de discussie tussen kunstsociologen en muziekesthici. Met andere woorden: Bourdieu reikt een instrumentarium aan waarmee uitspraken over de waarde van klassieke muziek sociologisch geïnterpreteerd kunnen worden. De door hem uitgewerkte distinctietheorie is een 'ongemakkelijke' theorie: wetenschappers die discussie voeren op het gebied van de waarde van klassieke muziek zijn er vaak voor- of tegenstander van. Echter, de distinctietheorie is een theorie met meerdere gezichten, zo hoop ik te demonstreren. Als ik het in deze scriptie heb over empirische kunstsociologie, dan zal dit begrip altijd betrekking hebben op empirische kunstsociologie in navolging van Bourdieu.

Hoewel de in dit betoog omschreven kunstsociologische bevindingen vaak descriptief van aard zijn ('uit deze kwantitatieve analyse blijkt dat...'), hebben ze vaak impliciete normatieve of praktische implicaties. En alhoewel esthetici en musicologen vrij neutraal de 'regels' van de schoonheid kunnen ontdekken, laat ik aan de hand van de visie van Pierre Bourdieu en Lydia Goehr zien dat een dergelijke invalshoek ook normatief van aard kan zijn.<sup>9</sup> De veronderstelling dat kunst bijvoorbeeld een autonoom gegeven is, is afhankelijk van welke (sociale of esthetische) vooronderstellingen de lezer in acht neemt.

Het onderzoek is bedoeld als een aanzet tot theorievorming. Het is geen uitputtende behandeling van het hier genoemde probleem, maar bedoeld als een verkenning van het probleem. Het thema kunstsociologie en het thema muziekesthetiek behandel ik daarom globaal. De belangrijkste en meest relevante thema's uit deze disciplines zullen aan bod komen. Uit een breed scala aan geschikte teksten die gebruikt konden worden om op de vraagstelling in te gaan, heb ik er bijvoorbeeld enkelen geselecteerd. Deze teksten zijn geselecteerd in een volgorde die de onderliggende probleemstelling uitlichten. De

---

<sup>8</sup> Zie hiervoor: Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part I)," 163-185, Richard Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part II)," *Archiv für Musikwissenschaft* 63 nr. 4 (2006): 309-327 en Taruskin, "The Musical Mystique."

<sup>9</sup> Zie hiervoor hoofdstuk 3 en 4.

probleemstelling is de leidraad waarmee het antwoord op de vraagstelling geformuleerd wordt.

In hoofdstuk 2 behandel ik de ‘Germaans-romantische’ esthetiek. Deze term, een enigszins verwijtende vinding van Taruskin, is gestoeld op Kants *Kritik der Urteilskraft*. Ik behandel ook enkele bepalende ideeën van E.T.A. Hoffmann en Eduard Hanslick. Hoofdstuk 3 is gewijd aan het theoretisch kader van Pierre Bourdieu. Door empirische kunstsociologie in de Bourdieuse leest te behandelen, wil ik de afstand tussen ‘Germaans-romantische’ esthetiek en empirische kunstsociologie demonstreren. Hoofdstuk 4 tot en met 6 zijn respectievelijk gewijd aan de tekstanalyse van Roger Scrutons *Aesthetics of Music*, Julian Johnsons *Who Needs Classical Music* en Hans Abbings *Van hoge naar nieuwe kunst*. Deze analyse wordt in elk hoofdstuk aangevuld met een kritiek van de genoemde werken en besloten met de ‘lessen’ die we van deze werken en de bijbehorende kritiek kunnen leren. Scrutons *Aesthetics of Music* is een goed voorbeeld van de problemen ontrent het vanuit ‘esthetische’ hoek willen toepassen van maatschappijkritiek en het toekennen van maatschappelijke waarde aan klassieke muziek. Analyse van Julian Johnsons *Who Needs Classical Music* brengt enkele problemen naar voren in zowel zijn eigen denken over esthetiek als in het denken van zijn criticus Taruskin. Hans Abbings *Van hoge naar nieuwe kunst* is een voorbeeld van hoe over klassieke muziek gedacht kan worden vanuit een puur sociologische of economische hoek. Met behulp van een kritiek op zijn tekst wil ik aantonen dat een dergelijke invalshoek tekortschiet in het uitdrukken van de maatschappelijke waarde van klassieke muziek. Aan de hand van de drie behandelde boeken wil ik demonstreren dat kritiek die zich expliciet in een kamp plaats (het empirisch-sociologische of het muziekesthetische) zich goedgefundeerd kan laten bekritisieren door het andere kamp. Bij al deze voorbeelden is het zo dat de auteurs elkaars werkterrein betreden. In het besluit kom ik tot een aantal stellingen die leidend zijn bij het maken van weloverwogen uitspraken over de maatschappelijke waarde van klassieke muziek in de eenentwintigste eeuw. Het besluit en de conclusie waar deze scriptie naartoe werkt is dus van een normatieve en praktische aard. In het bijzonder wil ik de musicoloog dwingen kritisch en zelfreflexief nadenkt over het in deze scriptie behandelde probleem. Ik wil de musicoloog bovendien dwingen tot engagement. De voorstanders van waardebekrachtiging van klassieke muziek bevinden zich namelijk in een nadelige positie: zij moeten zich verdedigen tegen grootschalige veranderingen in de Nederlandse maatschappij.<sup>10</sup> In de appendix geef ik een overzicht van wat deze veranderingen behelzen. Ik concludeer de appendix met een bespreking van hoe de genoemde veranderingen de zogenaamde legitimiteit van klassieke muziek beïnvloeden. Ik geef ook een uitleg van de belangrijkste theoretische begrippen die sociologen gebruiken

---

<sup>10</sup> Ik beperk me in de appendix tot de Nederlandse situatie, omdat deze scriptie is geschreven in het Nederlands en zich ook richt op een Nederlands publiek.

om de verschillende veranderingsprocessen te duiden. Denk hierbij aan begrippen als individualisering, cultureel omnivormisme en vergrijzing. De in de appendix behandelde veranderingen zijn niet van wezenlijk belang voor de behandeling van de probleem- en vraagstelling. Echter, de appendix omvat wel wezenlijke aanvullingen en ‘correcties’ op het gedachtegoed van onder andere Bourdieu. Wil een musicoloog uitspraken doen over de maatschappelijke waarde van klassieke muziek in de eenentwintigste eeuw, dan zou hij of zij rekening moeten houden met de in de appendix behandelde maatschappelijke veranderingen en trends. De praktische implicaties van de beantwoording van de vraagstelling zijn dus niet compleet zonder een bespreking van het tijdsbestek en de situatie waar het op van toepassing zou dienen te zijn. Lezers die niet bekend zijn met de recente maatschappelijke ontwikkelingen met betrekking tot het veranderende cultuurconsumptiepatroon in Nederland worden daarom geadviseerd eerst de appendix te lezen. Hoofdstuk twee tot en met zeven besluit ik met een korte samenvatting van de besproken stof.

Ik wil de discussie beperken tot ‘klassieke muziek’. Hieronder versta ik in de eerste plaats het ijzeren repertoire (‘van Mozart tot Mahler’) en in mindere mate de vroegere meesters (vanaf Monteverdi) tot aan de vroegmodernen (tot aan Webern). Hedendaagse of moderne kunstmuziek laat ik buiten beschouwing, omdat deze muziek hele specifieke en ambigue problemen kent. Theodor Adorno heeft bijvoorbeeld uitgebreid geschreven over de eigenheid en esthetiek van moderne kunst en muziek.<sup>11</sup> Om niet bij elke uitspraak over klassieke muziek de uitzondering van moderne muziek te hoeven behandelen, laat ik deze laatste muziek goeddeels buiten beschouwing. Adorno’s ambigue positie tussen theoretisch kunstsocioloog enerzijds en estheticus van de moderne muziek anderzijds zorgen er bovendien voor dat zijn gedachtegoed eigenlijk een aparte behandeling verdienen. Daarom behandel ik het gedachtegoed van Adorno niet uitgebreid, maar laat ik hem aan het woord wanneer zijn bevindingen relevant zijn.

Rest mij nog te benadrukken dat ik met deze scriptie in de eerste plaats hoop bij te dragen aan het kritische debat over de waarde van klassieke muziek in het huidige tijdperk, door juist expliciet voor een interdisciplinaire benadering te kiezen. In een vorige scriptie heb ik me expres beziggehouden met sociologische in plaats van musicologische vraagstukken. De belangrijkste en meest relevante punten uit deze vorige scriptie dienden als het voorwerk voor de voorliggende scriptie en heb ik uiteengezet in de appendix. Ik denk dat het duidelijk wordt dat inzichten afkomstig uit deze disciplines kunnen bijdragen aan een uitgebreider en

---

<sup>11</sup> Max Paddison, “Adorno’s Aesthetics of Modernism,” in *Adorno, Modernism and Mass Culture. Essays on Critical Theory and Music* (Londen: Kahn & Averill, 2004), 48-50. Paddison bespreekt in het genoemde essay voornamelijk Adorno’s *Ästhetische Theorie*.

beter begrip van de waarde van klassieke muziek, zodra men vertrouwd raakt met de denkwijzen binnen deze disciplines.

## 2.

### Germaans-romantische esthetiek in navolging van Kant

In het artikel *Is There a Baby in the Bathwater?* van Richard Taruskin gaat de musicoloog in op het idee van esthetische autonomie en geeft hij een historische interpretatie van dit principe. Taruskin demonstreert hoe het idee van esthetische autonomie invloed heeft op de uitvoeringspraktijk van klassieke muziek. Richard Taruskin lokaliseert het begin van wat hij noemt de 'Germaans-romantische' esthetiek bij Immanuel Kant, en dan wel specifiek bij de *Kritik der Urteilskraft*.<sup>12</sup> In de *Kritik der Urteilskraft* komt Kant tot een aantal belangrijke esthetische vooronderstellingen. Kants esthetiek krijgt hier relatief veel aandacht, omdat de in de volgende hoofdstukken aan de orde komende auteurs zich allemaal uitlaten over hoe ze tegenover deze esthetiek staan. Roger Scruton, voornamelijk bekend als conservatief filosoof, stelt bijvoorbeeld dat de *Kritik der Urteilskraft* een van de belangrijkste boeken over esthetiek is en dat het boek aan de bakermat ligt van de moderne esthetiek.<sup>13</sup>

Oordelen over schoonheid zijn volgens Kant gefundeerd in een gevoel van genoeg. Deze oordelen zijn verbonden met de persoonlijke esthetische ervaring. Ik kan me laten vertellen dat een bepaald muziekstuk erg mooi is, maar ik kan deze mogelijke schoonheid pas daadwerkelijk ervaren als ik deze muziek hoor. Deze ervaring is dus klaarblijkelijk subjectief: ik kan de schoonheid ervaren, maar niet aantonen met behulp van begrippen en bewijzen. Men kan bijvoorbeeld beargumenteren dat een Bachfuga ingenieus in elkaar steekt en daardoor een compositionele schoonheid heeft. Deze compositionele schoonheid is echter iets anders dan de muzikale esthetische ervaring.<sup>14</sup> Deze specifieke ervaring kan ik alleen voelen en niet iemand anders.

Echter, oordelen over schoonheid zinspelen op een bepaalde algemene geldigheid. Het zijn namelijk oordelen over het object (kunst of natuur); toegewezen eigenschappen aan het object. Die eigenschappen zijn het product van redeneren. Het redeneren zelf is gebaseerd op universele rationaliteit. Door aanspraak te doen op andermans rationaliteit, probeer ik eenzelfde redenering over een gevoel van genoeg en dus eenzelfde oordeel over schoonheid af te leiden. Hoewel de compositionele schoonheid van een Bachfuga beargumenteerd kan worden, zullen de subjectieve muzikale ervaringen bij deze composities

---

<sup>12</sup> Het begrip 'Germaans-romantische esthetiek' zet Taruskin niet in om een esthetische traditie op een afstandelijke manier te bespreken, maar gebruikt hij doelbewust om kritiek te kunnen leveren op deze door hem geïdentificeerde esthetische traditie. Ik gebruik het begrip 'Germaans-romantische esthetiek' om dezelfde traditie aan te duiden ('van Kant tot Adorno'), maar zonder de intentie dezelfde kritische connotatie mee te nemen. Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part I)," 164.

<sup>13</sup> Roger Scruton, *Kant* (Oxford: Oxford University Press, 1982), 79.

<sup>14</sup> Het is denkbaar dat al lezende zijn innerlijk gehoor gebruikt om het werk te 'horen'. Dit is echter iets anders dan de schoonheid van de compositie, die bijvoorbeeld vergelijkbaar is met de mathematische schoonheid van sommige equaties.

sterk uiteenlopen. Om deze te verwoorden zijn rationele begrippen nodig: om instemming te zoeken of juist om verschillen in opvattingen duidelijk te maken. Kant stelt op basis van deze vooronderstelling dat smaakoordelen subjectief en tegelijkertijd universeel geldig kunnen zijn. Scruton stelt wel dat de oplossing voor deze 'smaakantinomie' (dat wil zeggen: de tegenstrijdigheid tussen de subjectieve, maar tegelijkertijd universeel geldige smaakoordelen) wankel is en tekortschiet.<sup>15</sup>

Scruton identificeert bij Kant het onderscheid tussen zintuiglijke en contemplatieve genoegens. Het aan de schoonheidservaring te ontleenen genoegen is een onmiddellijk ervaren genoegen. Maar het contemplatieve genoegen kenmerkt zich doordat deze onmiddellijke ervaring samengaat met reflexieve contemplatie van het object. Kenmerkend van een 'zuiver', dus esthetisch smaakoordeel is het gelijktijdig optreden van de schoonheidservaring en contemplatie van het object. Dit genoegen en dit oordeel is iets anders dan het zintuiglijk genoegen van bijvoorbeeld eten en drinken.<sup>16</sup> Kant:

'Everyone must allow that a judgement on the beautiful which is tingled with the slightest interest, is very partial and not a pure judgement of taste. One must not be in the least predisposed in favour of the existence of the thing, but must preserve complete indifference in this respect, in order to play the part of judge in matters of taste.'<sup>17</sup>

Schoonheid definieert Kant als '(...) the form of *purposiveness* in an object, so far as this is perceived in it *apart from the representation of an end*.'<sup>18</sup> De beleving van schoonheid geeft een plezierig en onbaatzuchtig genoegen, in tegenstelling tot de beleving van dat wat (een voor te stellen doel) bevredigt.<sup>19</sup> Interesse in het doel van een object – datgene wat er (tevens in de verbeelding) causaal uit kan volgen – bezoedelt het smaakoordeel.<sup>20</sup> Smaakoordelen dienen namelijk gebaseerd te zijn op de gedaante waarin de doelmatigheid van een object zich voordoet. Want: '(...) the judgement of taste is an aesthetic and not a cognitive judgement, and so does not deal with any *concept* of the character or of the internal or external possibility, by this or that cause, of the object, but simply with the relation of the powers of representation to one another in so far as they are determined by a

---

<sup>15</sup> Scruton, *Kant*, 81-83 en Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, vertaald door James Creed Meredith (Oxford: Oxford University Press, 2007 [1790]), 26. Zie ook: Kant, *Critique of Judgement*, §55, §56, §57, 165-169. Ik heb in deze scriptie citaten van primaire bronnen geciteerd in de Engelse vertaling. Deze conventie heb ik overgenomen van Scruton en Edward Lippman. Zij citeren primaire bronnen ook in de Engelse vertaling.

<sup>16</sup> Scruton, *Kant*, 83-84.

<sup>17</sup> Kant, *Critique of Judgement*, §2, 36-37.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>19</sup> *Ibid.*, §5, 42.

<sup>20</sup> Voorbeelden hiervan geeft Kant onder andere in §13 en §14: *Ibid.*, §13 en §14, 54-57.

representation.<sup>21</sup> Denk bijvoorbeeld aan een schilderij: de compositie van vormen en kleuren zijn de factoren die het plezier van schoonheid oproepen. Een kaaspunt afgebeeld op een stilleven interesseert de toeschouwer door de weergave of compositie van deze kaaspunt. Omdat het schone een universeel geldig genoegen schenkt en omdat smaakoordelen oordelen zijn gebaseerd op het (ervaren) genoegen of ongenoegen van een object, zijn beoedelde smaakoordelen niet universeel geldig.<sup>22</sup> Het verlangen naar de kaaspunt zelf – een doelstelling die tot bevrediging kan leiden – is niet iets waar het universeel geldige smaakoordeel zich op kan baseren. Later in de *Critique* omschrijft Kant hoe de natuur en verschillende kunstdisciplines de beleving van schoonheid uitlokken. De beleving van ‘schone kunsten’ onderscheidt zich in zijn opvattingen van andere zaken die genoegen schenken doordat het voldoet aan zijn voorwaarde van de hier omschreven ‘doelmatigheid zonder doel’. De liefhebberij voor en schepping van kunst en ook muziek is hierdoor in wezen onbaatzuchtig.<sup>23</sup>

Let erop dat ondanks dat Kant de concepten smaak, schoonheid en doelmatigheid uitlegt en beschrijft, deze uitleg ook normatieve implicaties heeft. De praktijk dient de door Kant uitgewerkte theorie te volgen om tot geldige oordelen over schoonheid te komen. Kant stelt bijvoorbeeld dat iedereen onverschillig moet zijn tegenover het bestaan van (het doel van) het object om tot een geldig smaakoordeel te komen.

Ironisch genoeg – en dit is ook wat Taruskin benadrukt – had Kant geen hoge dunk van muziek als kunstvorm en plaatste hij muziek ook onderaan zijn hiërarchie van de kunsten.<sup>24</sup> Deze laatdunkende houding tegenover muziek en de daaruit volgende lage plaats in de hiërarchie is later onder andere ‘gecorrigeerd’ door E.T.A. Hoffmann en Arthur Schopenhauer. Muziek zou volgens Schopenhauer de representatie te boven gaan.<sup>25</sup> En muziek, aldus Hoffmann is ‘the most romantic of all arts, (...) for its sole object is the infinite,’ en: ‘music discloses to man an unknown realm, a world that has nothing in common with the external sensual world that surrounds him, a world in which he leaves behind him all definite feelings to surrender himself to an inexpressible longing.’<sup>26</sup> Hoffmann benadrukt hier een onverwoordbare kwaliteit die bij Kant niet zo aan het licht komt: muziek heeft de mogelijkheid

---

<sup>21</sup> Ibid., §11, 52. Zie ook §10 voor Kants definitie van doelmatigheid.

<sup>22</sup> Ibid., §11, 42, 51. Zie voor een vergelijkbare uitleg van deze alinea: Ibid., 83-84.

<sup>23</sup> Ibid., §44, 134-135. Zie ook: Ibid., §51.

<sup>24</sup> Ibid., §53, 158.

<sup>25</sup> Dit is het narratief dat Taruskin schetst. Taruskin, “Is There a Baby in the Bathwater? (Part I),” 167-169.

<sup>26</sup> Erst T.A. Hoffmann, “Beethoven’s Instrumental Music,” *Zeitung für die elegante Welt* (1813), in *E.T.A. Hoffmann’s Musical Writings*, geredigeerd door David Charlton (Cambridge: Cambridge University Press 1989), 96. Geciteerd in Edward Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics* (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1992), 210.

de luisteraar een glimp te doen opvangen van een bovenaards te noemen fenomeen.<sup>27</sup> De Weense muziekcriticus Eduard Hanslick daarentegen richt zich in zijn esthetische opvattingen vooral op de formele eigenschappen van muziek. Hij eist ook van de luisteraar een strenge vorm van onbaatzuchtigheid. Muzikale schoonheid rust volgens Hanslick geenszins in de emotionele ervaring die muziek teweegbrengt. Het enige wat geldt is de muzikale structuur of vorm; hieraan ontleent muziek haar esthetische waarde en hier dient de luisteraar zijn aandacht naar te richten. De muzikale structuur is namelijk het onderwerp van de muziek, omdat de structuur het product is van menselijk denken. De door muziek uitgelokte emotionele ervaringen daarentegen zijn slechts het product van de fysieke eigenschappen van muziek.<sup>28</sup> De socioloog en musicoloog Cas Smithuijsen brengt deze esthetische opvatting in verband met een 'trend' die na 1850 gemeengoed werd in de concertzaal: het aannemen van een afstandelijke, geconcentreerde luisterhouding en het onderdrukken van gedragsimpulsen. Het ideaal dat Hanslick voorschrijft is de kritische, onderlegde luisteraar.<sup>29</sup> Bij Theodor Adorno is later een soortgelijk standpunt terug te vinden. Adorno maakt het onderscheid tussen de 'structurele' luisteraar en de 'emotionele' luisteraar. Dit laatste type luisteraar zou bevattelijker zijn voor invloeden van de zogenaamde cultuurindustrie en daarom verdient het structureel luisteren de voorkeur.<sup>30</sup> Taruskin stelt dat het principe van esthetische autonomie zijn meest radicale uitwerking heeft gekregen in het werk van Adorno. De muziek die zich volgens Adorno het sterkst distantieert van de sociale en politieke werkelijkheid, heeft in paradoxale zin de sterkste sociale en politieke implicaties.<sup>31</sup>

Het aanvechten van de esthetische autonomie van muziek is schreeuwen langs de zijlijn, zo stelt Taruskin.<sup>32</sup> Naar zijn idee is het in de eerste plaats problematisch dat muziek de status van esthetisch autonoom kan verkrijgen, omdat het muziek loskoppelt van sociale

---

<sup>27</sup> Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part I)," 165-166. Kant stelt echter wel dat esthetische ideeën geen onderliggend concept nodig hebben om gedacht te kunnen worden en daardoor tevens onverwoordbaar of bovenaards zijn. Zie: Kant, *Critique of Judgement*, §49, 142-143.

<sup>28</sup> Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music. A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, Vertaald door Gustav Cohen (Londen: Novello, 1891), 128. Geciteerd in Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, 300-301.

<sup>29</sup> Cas Smithuijsen, *Een verbazende stilte. Klassieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal*, Dissertatie (Amsterdam, Boekmanstudies, 2001), 93.

<sup>30</sup> Theodor W. Adorno, "Typen musikalischen Verhaltens," in *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen* (Frankfurt am Main Suhrkamp 1975), 5-10. Cultuurindustrie is het begrip dat hanteert om de industrie van gestandaardiseerde, makkelijk te consumeren cultuurgoederen aan te duiden. Deze goederen – televisieprogramma's, popmuziek, kitsch, et cetera – zouden volgens Adorno de massa's passief maken en slaaf maken van door kapitalisme gecreëerde kunstmatige behoeften. Zie voor Adorno's eigen uitleg: Theodor W. Adorno, "The schema of Mass Culture" en "The Culture Industry Reconsidered" in *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, geredigeerd en vertaald door Jay M. Bernstein (Londen en New York: Routledge, 2001), respectievelijk 61-97 en 98-106.

<sup>31</sup> Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part I)," 170, Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part II)," 323.

<sup>32</sup> Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part I)," 166

belangen. Met als basis Kants esthetische redeneringen is kunst en ook muziek als esthetisch autonoom te beschouwen.<sup>33</sup> Latere esthetici zoals Schopenhauer en Hoffmann plaatsten muziek op een voedstuk en beargumenteerde tevens de esthetische autonomie van muziek. Hierdoor kon muziek haar vooraanstaande positie in de negentiende en twintigste eeuw opbouwen. Maar ze kon tevens een cordon sanitaire zichzelf leggen en zich hierdoor loskoppelen van de bloederige aardse werkelijkheid. Door bijvoorbeeld uit te gaan van het 'bloedeloze' verloop van de kunstgeschiedenis werd het mogelijk de relevante argumenten van 'vulgaire sociologen en marxisten' terzijde te schuiven. Een scheefgegroeide muziekhistoriografie, uitvoeringspraktijk, muziekkritiek en compositiepraktijk is volgens Taruskin uiteindelijk het gevolg geweest.<sup>34</sup> De van de gemoedstoestanden van de wereldse geschiedenis ontkoppelde muziekhistoriografie typeert Taruskin als een romantische historiografie: als een zelfopgelegde maar inaccurate modus van geschiedschrijving.<sup>35</sup>

Autonome kunst, doelmatigheid zonder doel, universaliteit en transhistoriciteit van het schone, de 'zuiverheid' van bepaalde genoegens en kunstdisciplines, contemplatie, de ongrijpbaarheid en onverwoordbaarheid van muzikale ervaringen, de schoonheid van muzikale structuren; het zijn ideeën die het denken over kunst, muziek en klassieke muziek bepaald hebben. Deze ideeën zijn, net zoals Taruskin stelt, nog steeds dominant. Dit valt te demonstreren met een voorbeeld: een reactie op de bezuinigingen van kabinet-Rutte I van Cornelis de Bondt, voormalig componist. Het citaat is voorzien van mijn cursivering. De gecursiveerde woorden en woordgroepen wijzen op die plaatsen in het citaat waar Germaans-romantische ideeën en begrippen terug te vinden zijn:

'Kunstenaars moeten [tegenwoordig] op hun hurken gaan zitten om de massa's weer aan de kunst te krijgen, de *zintuiglijke smaak* dient het liefst stante pede bevredigd te worden, en de marktwerking is daar een uitstekend instrument voor. *Hoe meer zielen, hoe meer vreugd*. De kassa rinkelt, en de BV NL draait op volle toeren. Muziek die lekker swingt, romans in heldere jip-en-janneketaal, en schilderijen die 'net echt'

---

<sup>33</sup> Ibid., 164.

<sup>34</sup> Ibid., 180.

<sup>35</sup> Ibid., 163-185, Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part II)," 318. Het dient wel gezegd te worden dat andere historiografen zoals Carl Dahlhaus en Leo Treitler flink gestoeid hebben met de vraag in hoeverre de 'buitenwereld' met zijn politieke en sociale onstuimigheden meegenomen dient te worden in muziekgeschiedschrijving. Taruskin keert zich echter tegen de (volgens hem) door Carl Dahlhaus opgelegde en geforceerde keuze tussen het schrijven van een '*geschiedenis* van kunst' tegenover het schrijven van een '*geschiedenis* van *kunst*.' Volgens Taruskin is het onzinnig een keuze tussen deze twee historiografische invalshoeken, want de '*geschiedenis* van *kunst*' kan niet zonder een uitputtende '*geschiedenis* van kunst.' Wordt met deze geschiedenis geen rekening gehouden, dan ontstaat volgens Taruskin de door hem omschreven historiografische scheefgroei. Zie: Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part I)," 163-185, Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part II)," 319.

lijken. 'Kunst is immers een kwestie van smaak', zo vertelt staatssecretaris Zijlstra te pas en te onpas, 'ik wil er blij van worden.' Dat wil een hond ook, want ook honden hebben een smaak, en reken maar dat je ze blij kunt maken met een stukje vlees (...).

Kunst vraagt altijd om een *actieve houding*. Daar zitten massa's mensen inderdaad niet op te wachten. Prima, ieder zijn meug, maar verlang niet van de kunst dat zij zich gedraagt als een afwerkhoertje (...).

In plaats van helder te denken, hebben we geleerd onze *gevoelens en emoties maximaal te cultiveren*; we zijn een oudewijvencultuur geworden, en uiteraard is de kunst dan de pispaal. Want kunst gaat niet in de eerste plaats over de persoonlijke zintuiglijke smaak, maar over *universele humane waarden*, waarbij de zintuiglijke smaak en de emoties wel aan de orde komen, maar op een algemener niveau. Zo kan, door de projectie van onze persoonlijke beleving, de *ervaring van schoonheid en troost* ontstaan. En die beleving is van een *hogere orde* dan het smaakoordeel van niveau hond of koe.<sup>36</sup>

De structuur van de redenering valt als volgt op te vatten: de (zuivere) schoonheidservaring is van een hogere orde. Kunst kan, door een wisselwerking tussen persoonlijke beleving (subjectief) en universele humane waarden (objectief), deze beleving of ervaring teweegbrengen. Hiervoor is een actieve houding vereist. Helaas hebben we geleerd onze (door Hanslick kwalijk genomen!) gevoelens en emoties maximaal te cultiveren. De (doelmatige) smaak van de massa's is niet op een lijn te trekken met de doelen (doelmatigheid zonder doel) van kunst.

Zo geconstrueerd blijkt uit deze redenering in ieder geval al een afkeer voor de doelmatige smaak. De schoonheidservaring- of beleving die met kunst gepaard gaat is in ieder geval van een hogere orde.<sup>37</sup> Het doelmatige smaakoordeel van de massa's, gebonden aan de door deze massa's als superieur beschouwde subjectieve smaakervaring, is van een lagere orde, van niveau 'hond of koe.' Het is deze afkeer (tegenover '*the coarse*', '*the vulgar*', tegenover '*quasi-animal gratifications*') die Pierre Bourdieu het sterkst hekelst en waar hij de 'superioriteitswaan' van de hogere culturele en maatschappelijke strata tegenoverplaatst.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Cornelis de Bondt, "De kunst is geen afwerkhoertje," *De Volkskrant*, 24 juni 2011.

<sup>37</sup> Uit het artikel blijkt niet precies wat de Bondt onder deze schoonheidservaring verstaat. Het is desondanks aannemelijk dat deze schoonheidservaring verband houdt met Kants doelmatigheid zonder doel.

<sup>38</sup> Zie: Bourdieu, *Distinction*, 488-490.

## Resumé

Zuivere smaakoordelen zijn volgens Kant zowel subjectief als universeel geldig. De onderliggende logische afleiding schiet echter tekort. Schoonheid kenmerkt zich door doelmatigheid zonder doel. De beleving van de 'schone kunsten' is gebaseerd op zuivere smaakoordelen en is hierdoor onbaatzuchtig. Hoffmann en Schopenhauer hielpen de reputatie van muziek te versterken door haar transcendentale kwaliteiten te beargumenteren. Hanslicks en Adorno's esthetiek vallen samen met het doel tot gestructureerd en ingehouden luisteren in de concertzaal. De verkregen esthetische autonomie en het romantisch wereldbeeld had volgens Taruskin het gevolg dat het muziek ontkoppelde van de sociale werkelijkheid. Ik sluit me aan bij Taruskins visie dat deze ontkoppeling nadelig was voor het begrip van muziek en muziekgeschiedenis.

### 3.

## Empirische kunstsociologie: Bourdieu als de ‘vulgaire’ antithese van de esthetiek

Zowel Pierre Bourdieu als Theodor Adorno waren kunstsociologen met een marxistische inslag. Hun theoretische bevindingen liepen echter sterk uiteen. Bourdieu kwam via kwantitatief onderzoek tot fundamenteel andere conclusies dan de meer theoretische of filosofische Adorno. Voor Adorno was Kants esthetiek van onbaatzuchtigheid een fundamentele vooronderstelling. Kritische kunst, juist en onbaatzuchtig beschouwd, dwingt de toeschouwer tot nadenken over ongelijkheid en rechtvaardigheid in de maatschappij.<sup>39</sup> Voor Bourdieu was eerder het tegenovergestelde geldig. Bourdieu's opvattingen zijn gebaseerd op zijn idee dat klassenverhoudingen zijn te definiëren op basis van smaak, waarbij bijvoorbeeld de dominante klassen hun bevoorrechte plaats in de maatschappelijke hiërarchie verantwoorden op basis van consumptie van de meest legitieme cultuur. Tegenover de opvattingen van Bourdieu vallen dus de opvattingen van Adorno en *Frankfurter Schule* te plaatsen. Bij Adorno en de *Frankfurter Schule* staat het idee centraal dat de massacultuur in de moderne maatschappij ware klassenverhoudingen latent maakt. Socioloog David Gartman stelt dat beide opvattingen evenzeer waar zijn en elkaar zelfs kunnen aanvullen. Dit is voor de Nederlandse situatie aannemelijk zodra men rekening houdt met de in de appendix geschetste ontwikkelingen.<sup>40</sup>

Ik beperk me in deze discussie voornamelijk tot het onderzoek en theoretisch kader van Bourdieu. In de appendix laat ik een groot aantal cultuursociologen en sociologische bevindingen aan bod komen.<sup>41</sup> Het verschil met deze cultuursociologen en Bourdieu (en enkelen van zijn navolgers) is dat Bourdieu expliciet de polemie met esthetici aangaat, door te pogen enkele fundamentele esthetische veronderstellingen onderuit te halen. De handigheid van het theoretisch kader van Bourdieu is dat deze representatief is voor de empirische kunst- en cultuursociologie en tegelijkertijd gebruikt kan worden als verklaringsmodel voor het handelen van muziekesthetici. Dit laatste heeft onder andere

---

<sup>39</sup> David Gartman, “Bourdieu and Adorno. Converging Theories of Culture and Inequality,” in *Culture, Class, and Critical Theory. Between Bourdieu and the Frankfurt School* (New York en Londen: Routledge, 2013), 132-134.

<sup>40</sup> David Gartman, “Modern Culture as Mass Unity or Ranked Diversity,” in *Culture, Class, and Critical Theory. Between Bourdieu and the Frankfurt School* (New York en Londen: Routledge, 2013), 1-2, 9, Gartman, *Bourdieu and Adorno*, 140, 151. Zie voor een tekstfragment waarin Bourdieu het hier omschreven idee uiteenzet: Pierre Bourdieu, *Distinction*, 225-230.

<sup>41</sup> De term ‘cultuur’ is breder dan ‘kunst’ en kan ook betrekking hebben op ontwikkelingen die niets te maken hebben met een van de kunstdisciplines.

binnen de muziekwetenschap en esthetiek tot kritiek geleid.<sup>42</sup> Bourdieu plaatst namelijk de estheticus en academicus zelf in een sociologische categorie en het handelen van de estheticus wordt sociologisch verklaard. Dit gaat een stap verder dan interpretatieve sociologie.

Bourdieu stelt in zijn boek *La Distinction* dat cultuur 'legitiem' gemaakt en gehouden wordt door die partijen en klassen die daar belang bij hebben. Vervolgens lijkt de waarde van deze legitieme cultuur universeel en vanzelfsprekend, alsmede de 'smaak' van zij die deze legitieme cultuur vervolgens (op de 'juiste' manier) consumeren.<sup>43</sup> De 'goede smaak' – de winnaar in de legitimiteitsstrijd, staat dan vervolgens tegenover de 'slechte smaak', de 'wansmaak,' of de verliezers van de strijd. Het met voldoende competentie interpreteren van en praten over 'goede kunst' is vervolgens het middel waarmee de dominante klassen zich onderscheiden van de lagere klassen.<sup>44</sup> De dominante klassen proberen dus hun eigen smaak (voor kunst, maar ook voor eten, kleding, sport, *lifestyle* et cetera) voor te doen laten komen als 'goede smaak' en als de enige legitieme vorm van leven. Dit streven gaat gepaard met een 'afkeer voor het oppervlakkige,' een afkeer voor het 'vulgaire,' het 'populaire' en het 'lage'.<sup>45</sup> Deze distinctie is een middel waarmee sociale stratificatie bevordert en gedefinieerd kan worden.

Naast zogenaamd economisch kapitaal (materiële en immateriële goederen die inwisselbaar zijn voor geld), cultureel kapitaal (toegeëigende en uiteenlopende vormen van kennis) en sociaal kapitaal (de grootte en de te mobiliseren macht van iemands netwerk) theoretiseert Bourdieu ook het bestaan van symbolisch kapitaal.<sup>46</sup> Symbolisch kapitaal wordt in de kunstwereld vooral uitgedrukt in gedeelde consensus over artistieke kwaliteit en waarde.<sup>47</sup> Symbolisch kapitaal heeft ook een onderliggende (en fluctuerende) economische waarde.<sup>48</sup> De 'symbolische bankiers' of de invloedrijke individuen die er direct of indirect belang bij hebben dat kunstobjecten symbolische en economische waarde krijgen, consacrerend het object en haar maker.<sup>49</sup> Daarmee bedoelt Bourdieu dat de galeriehouder, uitgever, de intendant et cetera het kunstobject en haar maker(s) op de markt brengt en aandacht naar het kunstobject toetrekt. Deze consecratie is alleen mogelijk zodra er een

---

<sup>42</sup> Dit kan worden gedemonstreerd aan de hand van de kritiek van Roger Scruton en Julian Johnson op Bourdieu. Ik kom hier op terug in Hoofdstuk 4 en 5.

<sup>43</sup> Bourdieu, *Distinction*, 247. Het verschil tussen de 'juiste' en 'onjuiste' manier van kunstwaardering en consumptie bespreekt Bourdieu op bladzijde 20-48.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 49-52.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 247-249.

<sup>46</sup> Zie voor een omschrijving van de eerste drie kapitaalvormen: Pierre Bourdieu, "The Forms of Capital," vertaald door Richard Nice, *Readings in Economic Sociology*, geredigeerd door: Nicole Woolsey Biggart (Malden, Mass: Blackwell Publishers, 2002): 281-283.

<sup>47</sup> Pierre Bourdieu, "The Production of Belief. Contribution to an Economy of Symbolic Goods," vertaald door Richard Nice, *Media, Culture and Society* 2 (1980): 265.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 262.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 263.

breed artistiek veld bestaat met consensus over de symbolische waarde van kunst. Het achterliggende doel van de 'consecratie' is het bouwen van een reputatie voor alle betrokken partijen. Kunst ontleent dus volgens Bourdieu haar waarde aan het bestaan van het artistiek veld, aan de consensus over artistieke kwaliteit en de inzet van belanghebbende partijen. Uit deze beredenering volgt dat de waarde van kunst bestaat bij de gratie van collectief geloof.<sup>50</sup> In deze opvatting heeft kunst geen eigen intrinsieke waarde.

Deze laatste opvatting heeft zeker onder esthetici maar ook onder kunstsociologen tot discussie geleid. De problemen die esthetici hebben met Bourdieu's theorieën komen later aan bod, maar hier wil ik kort de inhoudelijke kritiek van de Belgische kunstsocioloog Pascal Gielen uiteenzetten. Het is volgens Gielen bijvoorbeeld hoogst onwaarschijnlijk dat de door Bourdieu veronderstelde drang tot het binnenhalen van (meer en meer) kapitaal (bewust, dan wel onbewust) als verklaringsmodel kan dienen voor *alle* artistieke productie.<sup>51</sup> Pascal Gielen wijst er daarnaast op dat kunst wel als autonoom te denken valt, want:

'Romans verhouden zich echter ook tot andere romans, schilderijen tot andere schilderijen, dansvoorstellingen tot dansvoorstellingen, ... en ze doen dit volgens hun eigen artistieke conventies. De laatste onderscheiden zich van sociale, economische, politieke, ... codes. (...) dat neemt natuurlijk niet weg dat kunstproducten in economisch, politieke, sociale, ... termen kunnen worden gezet en ingezet. Het is echter bijzonder vreemd wanneer een cultuursocioloog de artistieke mogelijkheid overslaat.'<sup>52</sup>

Dit inzicht onderbouwt Gielen met een verwijzing naar collega-socioloog Niklas Luhmann, die het geciteerde in soortgelijke bewoording onderbrengt.<sup>53</sup> Gielen komt vervolgens tot de conclusie dat het kunstveld uit (handelende) mensen bestaat en uit objecten.<sup>54</sup> Het kunstobject kan namelijk zelf ook een specifieke invloed hebben op mensen. Middels interactie met een kunstwerk kunnen mensen namelijk anders gaan kijken naar andere mensen en zaken kijken. Gielen stelt dus dat kunstobjecten op een performatieve manier ook kunnen ingrijpen in de sociale werkelijkheid.<sup>55</sup> Dat kunstobjecten ook in sociologische zin als autonoom te denken zijn, valt weg in de (logica van de) distinctietheorie.<sup>56</sup>

---

<sup>50</sup> Ibid., 265.

<sup>51</sup> Pascal Gielen, *Kunst in Netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst* (Leuven: LannooCampus, 2003), 105-106.

<sup>52</sup> Ibid., 102-103.

<sup>53</sup> Zie hiervoor: Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt am Main Surhkamp 1995).

<sup>54</sup> Gielen, *Kunst in Netwerken*, 107.

<sup>55</sup> Ibid., 109.

<sup>56</sup> Ibid., 107.

Gielen citeert de Franse kunstsociologe Nathalie Heinich om tot een verklaring te komen voor deze Bourdieuse eigenaardigheid. Volgens Heinich is de moeilijkheid om een kunstwerk als autonoom object te beschouwen te verklaren door de verschillen in onderliggende waardeoriëntaties die de kunstwereld en sociologie hebben. De sociologie als opkomende wetenschap is namelijk geworteld in onderzoek naar het collectieve, het cultureel bepaalde, het sociale en de (sociale) conventie. Kunst vanaf de negentiende eeuw is sterker gebonden aan het individuele en persoonlijke, aan de expressie van innerlijke gevoelens en aan het 'genie'. Het autonome en singuliere kunstwerk past niet goed in een wetenschap die vooral gefixeerd is op onderzoek naar collectief sociaal handelen. Bovendien zijn (de oorzaken van) ongelijkheid een belangrijk thema binnen de sociologie vanaf de jaren zestig. De distinctietheorie is voortgekomen uit de wens om sociale ongelijkheid te kunnen verklaren.<sup>57</sup> De marxistische erfenis is bovendien ook een verklaring voor Bourdieu's denken in noties van kapitaal, accumulatie en onderdrukking.<sup>58</sup> Doordat Bourdieu deze wetenschapstheoretische visie als basis voor zijn denken laat fungeren, wordt de estheticus automatisch onderdeel van een sociologische logica waaraan hij niet ontsnappen kan.

Gielen:

'Het bestaan van een kunstwerk is [volgens Bourdieu] van een gemeenschappelijke *illusio* [collectief geloof in de waarde van kunst – een 'sociale fictie'] afhankelijk. Wanneer alles echter van een collectief geloof zou afhangen, zouden eveneens alle kunstwetenschappen op een sociale fictie berusten. Enkel een kunstsociologie volgens de Bourdieusiaanse leest, geniet dan nog enige legitimiteit binnen de academische wereld. Bourdieu gedraagt zich met andere woorden absoluut relativistisch ten aanzien van de kunstwetenschappen en de kunstwereld, maar wordt een universalist als het op sociologische verklaringsgronden komt.'<sup>59</sup>

Op basis van dit citaat en de voorgaande discussie kan gesteld worden dat er zeker kanttekeningen geplaatst kunnen worden bij Bourdieu's gesloten visie op kunst en de kunstwereld. Wil men echter de distinctietheorie zelf onderuit halen, dan moet men demonstreren dat de kunstwereld en haar publiek niet overeenkomstig met deze theorie handelen. Bourdieu probeert in het voorwoord van de Engelse editie van *La Distinction* de universele geldigheid van zijn theorie te onderbouwen, maar collega-sociologen hebben gedemonstreerd dat deze onderbouwing onvoldoende is.<sup>60</sup> Uit herhaalonderzoek blijkt wel

---

<sup>57</sup> Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie* (Parijs: Éditions de Minuit, 1998), 8. Geciteerd in Gielen, *Kunst in Netwerken*, 107-108.

<sup>58</sup> Gielen, *Kunst in Netwerken*, 103.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>60</sup> Zie hiervoor: Bourdieu, *Distinction*, xiii-xvi.

dat de theorie in grote lijnen klopt. Onder andere in het Verenigd Koninkrijk, Australië en Nederland zijn sociologen aan de slag gegaan met Bourdieu's ideeën.<sup>61</sup> Abraham de Swaan nam bijvoorbeeld veel van Bourdieu's theoretische inzichten over en vertaalde deze naar de Nederlandse situatie.<sup>62</sup> Ook zijn samenlevingen veranderd sinds het moment dat Bourdieu zijn eigen metingen deed. Dit demonstrenen ook enkele sociologen die aan bod komen in de appendix. De muziksocioloog Timothy Taylor beargumenteert bijvoorbeeld dat distinctiedrang nog zeker bestaat, maar dat de manieren en middelen hiervoor inmiddels zijn veranderd. Zogenaamde *Trendy Distinction* vervangt volgens Taylor de klassieke Bourdieuse distinctie.<sup>63</sup> Bovendien is het klassieke aanzien van 'hoge' kunst en klassieke muziek flink verwaterd in de eenentwintigste eeuw vergeleken met de twintigste eeuw.<sup>64</sup>

Het uitlokken van de polemiek bewaart Bourdieu voor de laatste paar bladzijden van *Distinction*. Het postscriptum genaamd *Towards a 'vulgar' critique of 'pure' critiques* bestaat uit een korte oorlogsverklaring aan Kant en aan op *Kritik der Urteilskraft*-gebaseerde esthetiek. Zo verklaart Bourdieu stellig: '(...) if we must now allow the 'return of the repressed', having produced the truth against which, by immense repression, the whole of legitimate aesthetics has been constructed, this is not only in order the truths won to a final test (...), but also in order to prevent the absence of direct confrontation from allowing the two discourses [(Kantiaanse) esthetiek en Bourdieu's eigen distinctietheorie] to coexist peacefully as parallel alternatives, in two carefully separated universes of thought and discourse.'<sup>65</sup> Eerder in dit hoofdstuk werd wel gesteld dat het waarheidsgehalte (Bourdieu's *truth* in het voorgaande citaat) van Bourdieu's theoretisch kader afhangt van de bereidheid van de lezer om in Bourdieu's neomarxistische visie mee te gaan. Dit moet in het achterhoofd gehouden worden, omdat Bourdieu met het gebruik van zijn eigen theoretisch kader tot de conclusie komt dat het filosofisch veld (met zijn eigen geschiedenis, tradities, sleutelfiguren en 'reproductiemechanismen') een klasse apart is. De door Bourdieu omschreven kritische 'deconstructie' van *Kritik der Urteilskraft* door Jacques Derrida biedt bijvoorbeeld niet een daadwerkelijk doortastend inzicht in de tekst van Kant, omdat Derrida 'niet uit de deelname

---

<sup>61</sup> Respectievelijk: Tony Bennett, Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal en David Wright, *Culture, Class, Distinction* (Londen en New York: Routledge, 2009), Tony Bennett, Michael Emminson en John Frow, *Accounting for Tastes: Australian Everyday Cultures* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) en Harry Ganzenboom, *Cultuurdeelname in Nederland. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten* (Assen/Maastricht: Van Gorcum, 1989).

<sup>62</sup> Zie voor een voorbeeld: Abraham de Swaan, *Kwaliteit is Klasse. De sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil* (1985), geraadpleegd 09-06-2014, <http://deswaan.com/597-2/>.

<sup>63</sup> Timothy D. Taylor, *The Sounds of Capitalism. Advertising, Music, and the Conquest for Culture* (Chicago en Londen: University of Chicago Press, 2012), 237-238. Timothy D. Taylor, "Advertising and the conquest of culture," *Social Semiotics* 19, nr. 4 (2009): 419-421. Zie de appendix voor verdere onderbouwing van dit standpunt.

<sup>64</sup> Dit is met name wat cultuursociologe Susanne Jansen betoogt. Zie voor haar betoog de appendix in deze scriptie.

<sup>65</sup> Bourdieu, *Distinction*, 487-488.

aan het filosofisch spel stapt.<sup>66</sup> Derrida geeft namelijk blijk van het beleven van gecultiveerd 'tekstplezier' door Kant te interpreteren en te becommentariëren. Door de 'moeilijke' Kant te bestuderen en op ingenieuze wijze te interpreteren, speelt Derrida in wezen mee in het gecultiveerde spelletje van filosofen. Bourdieu eindigt zijn betoog met de stelling dat:

'(...) the philosophical sense of distinction is another form of the visceral disgust at vulgarity which defines pure taste as an internalized social relationship, a social relationship made flesh; and a philosophically distinguished reading of the *Critique of Judgement* cannot be expected to uncover the social relationship of distinction at the heart of a work that is rightly regarded as the very symbol of philosophical distinction.'<sup>67</sup>

Doordat Bourdieu menselijk handelen als streven naar kapitaal en profijt ziet, kan het streven van filosofen (en dus esthetici) hier geen uitzondering op zijn. Het lezen, (geïnformeerd) interpreteren en eventueel schrijven van zware filosofische pillen levert zowel distinctieprofijt als 'zuiver' tekstplezier. Bourdieu roept de filosofie en dus ook de 'Kantiaanse' esthetici tot verantwoording door ze te confronteren met hun eigen (onbewust op 'profijt' gericht) handelen. Zijn eigen in de empirie gefundeerde kritiek wordt daarom alvast 'vulgair,' want zijn kritiek pleit namens de empirische werkelijkheid.

In een interview met *de Volkskrant* nuanceert Bourdieu zijn eenzijdige standpunt dat interesse in kunst altijd is gebaseerd op het streven naar het vergaren van kapitaal:

'Ik heb met dat boek [*La Distinction*] eigenlijk een kritiek geschreven op het esthetisch geloof, op die religie van de kunst waar alle intellectuelen aan meedoen en als ik nou aan het eind van mijn boek zou zeggen: er is nog een uitweg, hoor, het mooie is ècht mooier dan het lelijke, grote kunst is au fond beter dan kleine kunst, dan onthouden de lezers alleen dat en vergeten ze alles wat ik daarvóór heb geschreven. Dan zijn ze gerustgesteld. Intellectuelen willen zo verschrikkelijk graag horen dat kunst goed is... En dan heb ik dus dat hele boek voor niets geschreven! Er zijn dingen die ik niet wil zeggen omdat ik vrees verkeerd begrepen te zullen worden. (...)

Overall wordt een hoge waarde toegekend aan ascese, inspanning, zelfoverwinning. Dat is dus kennelijk iets universeels. Ik denk dat het ascetisme, de pure smaak, superieur is in menselijkheid aan de niet-gecultiveerde smaak. Ik denk dat bij voorbeeld avant-garde-schilders superieur zijn aan de makers van populaire plaatjes. En inderdaad precies om deze reden: om toegang tot die kunst te krijgen

---

<sup>66</sup> Zie: *Ibid.*, 496-500.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 502.

moet je je inspannen, je moet je kunstgeschiedenis kennen, je moet zien waar het een ontkenning van of een commentaar op is.<sup>68</sup>

Er is dus duidelijk sprake van discrepantie tussen wat Bourdieu als theoreticus verkondigt en wat hij als privépersoon vindt: Bourdieu formuleert hier netjes wat Kant, zijn navolgers en met name Cornelis de Bondt ook al vonden. De kritiek van Bourdieu was dus niet in de eerste plaats gericht op esthetiek als zodanig, maar op de minder prettige kant van esthetiek als 'religie': de sociale stratificatie die het mogelijk maakt.

### Resumé

Bourdieu's stratificatie- en distinctietheorie en Adorno's theorie van de massacultuur zijn evenzeer waar. Bourdieu's distinctietheorie is nog niet gefalsificeerd, alhoewel lokale en tijdsgebonden varianten en correcties noodzakelijk zijn. De dominante klassen zetten legitieme kunst en smaak in om zich te kunnen onderscheiden van andere (lagere) klassen. Deze legitimatie gaat gepaard met een afkeer voor de 'slechte smaak'. De distinctietheorie staat de autonomie van het kunstwerk ten onrechte niet toe, aldus Gielen. Menselijk handelen is bij Bourdieu *de facto* gericht op het verkrijgen van kapitaal. Filosofische en esthetische productie is derhalve gericht op het verkrijgen van distinctieprofijt. *La Distinction* is opgezet als oorlogsverklaring. Ik sluit me aan bij Gielen, maar ik erken tevens de invloed en implicaties van distinctie.

---

<sup>68</sup> Bart van Heerikhuizen, "Genieten van kunst als religie van intellectuelen. Een interview met Pierre Bourdieu," *De Volkskrant*, 25 november 1989. Ook de Swaan kwam tot een soortgelijk inzicht: 'Een kunstwerk is een opgave en het genot ervan ook. En wie zich nooit heeft ingespannen om zo'n opgave te volbrengen, niet in de kunst, niet in de sport, niet in de techniek of in de wetenschap, die heeft iets gemist: het sublieme. Die is platzak.' Zie: Swaan, *Kwaliteit is Klasse*.

## 4.

### ‘Zuivere’ esthetiek: Roger Scrutons ‘The Aesthetics of Music’

De Engelse filosoof Roger Scruton is onder andere bekend als conservatief geaard criticus, maar ook als een productief schrijver van esthetische verhandelingen over uiteenlopende onderwerpen. Zijn *Aesthetics of Music* is een voorbeeld van een op zichzelf staande muziekethiek. Dit is ook precies wat Scruton voor ogen heeft. Scruton stelt in het voorwoord van het boek dat hij het concept ‘muziek’ als vertrekpunt heeft genomen.<sup>69</sup> Scruton stelt dus geen reactie op een reactie van een filosofisch boekwerk te willen schrijven, maar een esthetiek die begint bij nul en bestaande muziekethiek als referentie heeft. Hij loopt in het boek systematisch door alle elementen die muziek kenmerken: geluid, tonen, verbeelding, expressie, tonaliteit, vorm, et cetera. *Aesthetics of Music* is voornamelijk interessant omdat Scruton zich poogt te verdedigen tegen kunstsociologie en Bourdieu. In dit hoofdstuk richt ik me voornamelijk op deze tweestrijd.

In het hoofdstuk waarin Scruton het begrip of element expressie bespreekt, stelt de filosoof dat een kunstsociologisch oordeel niet opgevat dient te worden als een esthetisch oordeel. Volgens Scruton is bijvoorbeeld de ‘sociologische’ observatie dat Heavy Metal de vervreemding (van de maatschappij) en frustraties van jongeren uitdrukt, nadrukkelijk geen esthetisch oordeel. In plaats daarvan is het ‘(...) a sociological hypothesis, concerning the state of mind evinced by a style of music, regardless of whether any of its instances succeed in giving real expression, in the aesthetic sense, to that state of mind or to any other.’<sup>70</sup> Met deze stelling trekt Scruton een lijn tussen het werkterrein van de esthetiek en het werkterrein van sociologie. Hierop voortbordurend komt hij tot de stelling dat sociologisch-kritische inmenging in de beschouwing van muziek geen waardevolle bijdrage levert aan het begrip van muziek, mede omdat ze in een verkeerd marxistisch begrip van ideologie gefundeerd is.<sup>71</sup> Scruton bekritiseert de tendens om overal verborgen machtsrelaties en ‘(culturele) constructen’ achter te zoeken. Hij stelt:

‘A work of art may express and endorse the social conditions which gave rise to it; but it may also question them. And if it is a great work of art, it will transcend them entirely, to see into the human heart. Its meaning as *ideology* may be what interests us the least, when we see it as a work of art. The masses of Palestrina are important, not because they mystify those princely powers on which the Counter-Reformation

---

<sup>69</sup> Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), viii-ix.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 149-150.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 428-432. Zie bijvoorbeeld de kritiek van Scruton op de feministische benadering van Susan McClary en haar analyse van *Carmen* of van Monteverdi: Scruton, *The Aesthetics of Music*, 431-432.

depended, but because they present, in musical form, an astonishing human experience – an experience of serene belief in the midst of tumultuous change, of timeless stasis in the stream of time – so helping us to understand this feeling and know it as a well-grounded physical possibility we are led not to share the feeling, but to sympathize. As to whether it is right or wrong to feel such things, how can we know, except through the critical mediation on the possibilities of emotion which is the true business of art?<sup>72</sup>

Het is niet gek dat Scruton de ‘critical mediation on the possibilities of emotion’ centraal stelt in een boek met muziekesthetiek als onderwerp. Daarom is het ook te begrijpen dat Scruton de socologisch-kritische invalshoek, die in zijn perspectief betrekking heeft op allerlei sociale of ideologische randvoorwaarden, er niet werkelijk toe doet. Het is in het perspectief van Scruton dus absurd om zulke secundaire zaken op hetzelfde niveau te plaatsen als, zoals hij het zelf omschrijft, *the true business of art*. Het gaat hem dus niet zozeer om een uitgebreide ontkenning van kritiek in de trant van de ‘Marxisten’, alhoewel Scruton wel de theoretische beginselen van door marxisme geïnspireerde beschouwingen van muziek als onzinnig verklaart.

Op Scrutons *Aesthetics of Music* is een uitgebreide reactie gekomen van Lydia Goehr. Goehr komt tot de conclusie dat Scruton meer succes had gehad als hij een minder alomvattende muziekesthetiek had geschreven. Ze stelt: ‘(...) The issue is less with what he puts aside (though I have objections to that too) than with the uncritical assertiveness with which he does it. For with each instance of this uncritical assertiveness, from his very first line to his last, he renders his apparently straight philosophy conservatively crooked.’<sup>73</sup> Ze vervolgt:

‘I do not want to conclude merely that Scruton has left too much out of his musical aesthetics. That is not, in itself, an interesting argument. Rather, my criticism has been designed to identify a fracture, almost a paradox, in his account that is revealed whenever he sets something aside as philosophically irrelevant. This fracture has appeared before in the philosophical enterprise. Generally put: the more pure a particular philosophy claims to be, the more impure it usually reveals itself; the more vehemently philosophers claim to be distanced, the more they usually prove

---

<sup>72</sup> Ibid., 430-431.

<sup>73</sup> Lydia Goehr, “The Aesthetics of Music by Roger Scruton,” *Journal of the American Musicological Society* 52 nr. 2 (1999), 409.

themselves involved; the more totalizing they claim their account to be, the more they usually have to put aside.<sup>74</sup>

Op basis van dit citaat is het te beredeneren dat Scruton geldige uitspraken over de waarde van muziek kan doen, want hij kan, werkend binnen zijn eigen filosofische discipline en met behulp van onderbouwing via andere esthetische of filosofische boekwerken een heel eind komen. Het probleem ontstaat zodra Scruton poogt uitspraken te doen over de maatschappelijke waarde van muziek. Zodra Scruton dergelijke uitspraken doet, komt de sociale bepaaldheid van zijn eigen denken boven drijven. Inderdaad, nadat Scruton Bourdieu en andere door marxisme geïnspireerde gearde standpunten terzijde heeft geschoven, kan hij vrolijk alle ‘vulgaire’ muziek (dat wil zeggen: ‘Dionysische popmuziek’) met behulp van zijn ‘zuivere’ esthetiek afdoen als monsterlijk.<sup>75</sup>

Als weerwoord tegen de ‘Marxistische’ bemoeienis in esthetiek stelt Scruton dat de specifieke vragen en problemen van esthetiek ‘ontdekt werden’ toen filosofen pogingen ondernomen esthetische ideeën te omschrijven. Deze specifieke vragen zijn volgens Scruton onveranderlijk en transhistorisch.<sup>76</sup> Hetzelfde geldt volgens Scruton voor de esthetische impuls of de drang om schoonheid te ervaren. Deze impuls is altijd latent aanwezig bij de mens, maar bloeit pas op onder de juiste culturele omstandigheden.<sup>77</sup> Met deze stelling als basis ageert Scruton tegen het onder andere door Bourdieu aangehaalde idee dat esthetiek als ideologisch instrument diende voor dominante klassen. Hiertegenover stelt Scruton dat muziek intrinsiek esthetisch is en dat muziek niet te reduceren valt tot cultureel wapentuig in een klassenstrijd. Uit het bovenstaande citaat blijkt volgens Scruton bovendien dat de esthetische impuls universeel en tevens transhistorisch is.<sup>78</sup>

Maar in een soortgelijke trant kan beredeneerd worden dat distinctiedrang – het via middelen definiëren van het ‘zelf’ tegenover de ‘ander’ – ook universeel en transhistorisch is: overal en in elke cultuur vertonen mensen distinctiedrang zodra ze hiervoor voldoende middelen ter beschikking hebben. ‘Wat er ook gebeurt, men zal kapitaal vergaren,’ is een onderliggende premisse in Bourdieu’s denken. ‘Wat er ook gebeurt, men zal schoonheid willen ervaren,’ is dan de premisse van Scruton. De distinctietheorie is nog niet onderuit gehaald. De Bourdieuse tendens dat mensen smaak inzetten als stratificerend pressiemiddel is eveneens nog geldig, zo blijkt.<sup>79</sup> Met deze tendens heeft Scruton moeite, net zoals marxisme in het algemeen. Inzichten zoals die van Bourdieu, volgens Scruton, ‘fall ready-

---

<sup>74</sup> Ibid., 398-409.

<sup>75</sup> Scruton, *The Aesthetics of Music*, 496, 500-505.

<sup>76</sup> Ibid., 98, 219.

<sup>77</sup> Ibid., 478.

<sup>78</sup> Ibid., 477.

<sup>79</sup> Zie voor enkele bewijzen hiervoor de appendix in deze scriptie.

made from the Marxian literary machine, and owe their appeal to the political agenda which instantly engages with them.<sup>80</sup>

‘Marxistische’ of kritische theorie is inderdaad gemoeid met het blootleggen van ‘verborgen machtsrelaties.’ Maar dit heeft alles te maken met het door Bourdieu geïdentificeerde gegeven dat groepen ‘natuurlijk (lijkende) superioriteit’ kunnen verkondigen door deze relaties verborgen te houden. Als men dit gegeven aannemelijk acht (wat Scruton niet doet), dan valt het snel te zien dat Scrutons eigen betoog net zozeer ‘ideologisch’ is als hetgeen de ‘ideologen’ die hij bekritiseert verkondigen.<sup>81</sup> Het is bovendien relevant op te merken dat Bourdieu de ‘afkeer jegens het oppervlakkige’ (in dit geval: tegen ‘monsterlijke’ popmuziek) kenmerkend acht voor de hogere klassen. Scruton handelt conform Bourdieu’s theoretische voorspellingen: uit een ‘zuiver’ of natuurlijk smaakperspectief volgt een afkeer voor en afwijzing van het ‘vulgaire’.<sup>82</sup> Het wordt hierdoor duidelijk dat Scruton zich wel *moet* keren tegen ‘ideologische’ of ‘marxistische’ kritiek, want zijn eigen cultuurkritiek valt bij het aannemen van de ‘marxistische’ kritiek.

Er is een zeer belangrijk verschil te ontdekken tussen de wetenschapstheoretische visies van Scruton en Bourdieu. Scruton gaat uit een universele geldigheid van (zijn) esthetiek. Hij stelt dat filosofen en esthetici de universele regels en ‘wetten’ van de esthetica ontdekten. Het is dus aan de estheticus deze wetten op een juiste manier te beschrijven. Bourdieus visie daarentegen is eerder relativistisch. Bourdieu gaat er bijvoorbeeld vanuit dat Kant en zijn navolgers ook met gemak in een sociologische categorie of klasse te plaatsen zijn, en dat derhalve ook hun filosofische neigingen via sociologische principes te verklaren zijn. Waarschijnlijk is het voor de christelijke en conservatieve Scruton een stuk meer voor de hand liggend dat esthetische wetmatigheden (net zoals God) kunnen bestaan en dat deze wetmatigheden universeel en transhistorisch kunnen zijn. Deze fundamenteel verschillende uitgangspunten leiden hier tot een poging het standpunt van de ander onschadelijk te maken. Goehr stelt echter terecht dat het om filosofische redenen terzijde schuiven van ‘ideologische’ invalshoeken Scrutons muziekesthetiek niet noodzakelijkerwijs ‘zuiverder’ maken. Scrutons poging om een ‘zuivere’ esthetiek te schrijven resulteert in deze opvatting eerder in een portret van de auteur en zijn liefde voor klassieke muziek dan in geldige muziekesthetische universalia.

---

<sup>80</sup> Ibid., 476-477.

<sup>81</sup> Let er bovendien op dat Bourdieu een wapen in de strijd gooit waar Scruton zich nooit op beroept: kwantitatieve onderzoeksmethoden en -resultaten. Scrutons kritiek is gericht op de ‘ideologische’ inslag en niet op de voltallige argumentatiestructuur van Bourdieu.

<sup>82</sup> Bourdieu voorspelt bijvoorbeeld dat de filosoof met een ‘afkeer voor het oppervlakkige’ Plato erbij zal halen om het pessimistische argument van de filosoof extra kracht bij te zetten. Dit is inderdaad wat Scruton doet. Zie: Scruton, *The Aesthetics of Music*, 496.

## Resumé

Sociologische beschouwingen doen er volgens Scruton niet toe bij de beschouwing van muziek. Omdat Scruton vanuit zijn esthetische theorie alsnog uitspraken doet over maatschappelijke aarde van populaire muziek en haar luisteraars, betreedt hij het onderzoeksveld van sociologie. Het bevooroordeeld maatschappelijk engagement gefundeerd in 'zuivere' esthetiek verzwakt Scrutons assertie dat zijn uitspraken 'zuiver' zijn en vrij zijn van ideologie. Goehr toont dit aan. De door filosofen ontdekte esthetische veronderstellingen kenmerken zich bij Scruton door universaliteit en transhistoriteit. Bourdieu's 'Men zal kapitaal vergaren' valt hierdoor te plaatsen tegenover Scrutons 'men zal schoonheid willen ervaren'. Ik sluit me aan bij de kritiek van Goehr, maar laat de mogelijkheid van het bestaan van een 'esthetische dimensie' naast een 'sociale dimensie' open.

## 5.

### **‘Zuivere’ kritiek: Julian Johnsons ‘Why Classical Music Still Matters’**

Vergeleken met Roger Scruton neemt de Engelse musicoloog Julian Johnson een minder radicale positie in. Hun teksten vertonen veel overeenkomsten, maar ook verschillen.<sup>83</sup> Terwijl Scruton uit is op het formuleren van een alomvattende esthetische definitie van (‘goede’) muziek en vervolgens tot een kritiek komt van slechte of monsterlijke (pop)muziek, wil Johnson de waarde van klassieke muziek eerder verdedigen in het licht van maatschappelijke veranderingen. Hij verdedigt deze waarde door ze te omschrijven. Zijn belangrijkste stelling is dat klassieke muziek of kunstmuziek ‘iets anders’ of ‘iets meer’ doet dan populaire muziek. Johnson tracht vervolgens deze verschillen in kaart te brengen.<sup>84</sup>

Johnson opent zijn betoog met een kritische stelling die ageert tegen de sociologische methode. Hoewel de sociologische methode zeker relevante onderzoeksresultaten kan produceren, zijn ze er niet sterk genoeg in gericht of niet geschikt genoeg om een discussie over de waarde en betekenis van muziek zelf vorm te geven.<sup>85</sup> Met dit argument keert Johnson zich ook tegen Bourdieu. Alhoewel Johnson de distinctietheorie niet ontkent, vindt hij deze wel te eenzijdig. Door enkel en alleen empirisch te demonstreren hoe muziek gebruikt wordt en te poneren hoe ‘het nou eenmaal is’, wordt de muziek volgens Johnson zelf tekort gedaan. Deze kritiek is in lijn met de eerder genoemde kritiek van Pascal Gielen. Vanuit sociologische visie van Bourdieu beredeneerd is smaak altijd een sociale categorie in plaats van een esthetische categorie. Dit is volgens Johnson maar in beperkte mate een vruchtbare benadering van muziek.<sup>86</sup> In plaats van de demonstreren ‘wat er gebeurt’, poogt Johnson namelijk te demonstreren ‘wat er kan gebeuren’ zodra klassieke muziek ervaren wordt. De waarde van klassieke muziek komt aan het licht in deze ervaring.<sup>87</sup> Op basis van deze redenering is vast te stellen dat Johnson streeft naar een esthetische inschatting van de waarde van muziek die culturele en maatschappelijke waarde onderbouwt.

Centraal in Johnson’s redenering is een tweedeling tussen klassieke muziek of muziek die functioneert als kunstmuziek en populaire muziek. Bij klassieke muziek en bij populaire muziek horen twee verschillende manieren van luisteren. Populaire muziek kan prima als achtergrondmuziek dienen. Ook sommige klassieke muziek kan functioneren als

---

<sup>83</sup> Ik geef in de voetnoten aan waar Scruton en Johnson met elkaar op een lijn zitten.

<sup>84</sup> Julian Johnson, *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value* (Oxford: Oxford University press, 2002), xii-xiii, 6-7.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 4-5.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 12, 112.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 5-8.

amusements- en achtergrondmuziek. Klassieke muziek kan echter het beste beluisterd worden in stilte en concentratie.<sup>88</sup>

Klassieke muziek wordt in de praktijk vaak beoordeeld alsof het dient te functioneren als populaire muziek. Johnson stelt dat klassieke muziek en populaire muziek niet met elkaars beoordelingscriteria tot een geldig oordeel kunnen komen.<sup>89</sup> Verwijzend naar Kant stelt Johnson dat klassieke muziek geen direct aanwijsbare functie heeft, maar dat de waarde van het werk blijkt zodra de luisteraar *echt* gaat luisteren. Dat wil zeggen: de luisteraar laat zijn egocentrische of doelmatige behoeften tijdelijk varen en geeft zichzelf over aan het werk.<sup>90</sup> Muziek kan inderdaad functioneren als symbool voor iets dat buiten zichzelf ligt en kan dus functioneren als symbool voor status, rijkdom, macht en aantrekkingskracht. Muziek kan dus met andere woorden functioneren als distinctiemiddel. Deze uiterlijke functie van muziek is volgens Johnson te scheiden van de innerlijke werking of constructie van een (autonoom) muzikaal werk.<sup>91</sup>

Johnson noemt een aantal kenmerken van klassieke muziek of kunstmuziek die hij naast de eigenschappen van populaire muziek plaatst. Muziek is gearrangeerd geluid en klassieke muziek kenmerkt zich doordat het discursief gestructureerd is. De complexe eenheid van kunstmuziek is tegelijkertijd een logisch geheel en een fysieke ervaring waar de luisteraar zowel een emotionele, intellectuele als spirituele band mee aan kan gaan.<sup>92</sup> Kunst en klassieke muziek zoeken bovendien de grenzen van de mogelijkheden van de menselijke ervaring op of proberen deze te overstijgen.<sup>93</sup> Daarnaast is het tevens mogelijk dat klassieke muziek de positie van de luisteraar verandert en hem dwingt anders naar de wereld te kijken.<sup>94</sup>

Johnson plaatst deze schets van klassieke muziek tegenover populaire muziek, die in zijn opvatting niet functioneert als kunstmuziek. Populaire muziek zou in de eerste plaats vooral zijn populariteit ontleenen aan zijn uiterlijke functie. Technologische ontwikkelingen zoals geluidsdragers hebben vooral gunstig uitgekapt voor populaire muziek. Middels technologie kan muziek overal en altijd dienen als achtergrondmuziek en scherp onder controle worden gehouden (men kan de muziek inschakelen en uitschakelen op elk gewenst moment.) Door deze ontwikkelingen wordt muziek uiteindelijk passiever beluisterd dan in de concertzaal.<sup>95</sup> Klassieke muziek, muziek die volgens Johnson juist om actief en reflexief luisteren vraagt, kan veel minder goed functioneren in deze omgeving: 'Classical music is at

---

<sup>88</sup> Ibid., 35-37.

<sup>89</sup> Ibid., 46.

<sup>90</sup> Ibid., 39. Scruton noemt dit punt ook. Zie Scruton, *The Aesthetics of Music*, 460-461.

<sup>91</sup> Johnson, *Who Needs Classical Music?*, 41-42, 58.

<sup>92</sup> Ibid., 61.

<sup>93</sup> Dit is een constatering die ook terug te vinden is bij Hoffmann en Schopenhauer.

<sup>94</sup> Ibid., 68-70. Gielen beaamt hetzelfde.

<sup>95</sup> Ibid., 53-54.

odds with contemporary culture precisely because of its insistence on the tension between the bodily and the intellectual, the material and the spiritual, the thinglike and its transcendence in thought. For it is striking that much of contemporary culture appears to be in complete denial of this tension.<sup>96</sup> Deze cultuur en de bijbehorende populaire muziek is volgens Johnson oppervlakkig en gebaseerd op schijnvernieuwingen bevorderd door technologische misleiding.<sup>97</sup>

Het is volgens Johnson te makkelijk om te stellen dat de keuze en inschatting van de waarde van bepaalde muziek een kwestie van smaak is. Keuzes zijn volgens Johnson niet altijd goed geïnformeerd en worden mede beïnvloedt door een dominante commerciële cultuur. Zodra marktlogica toegepast wordt op kunst en muziek, wordt het voor de consument een kwestie van persoonlijke keuzevrijheid tussen verschillende soorten muziek.<sup>98</sup> Echter, cultuur is volgens Johnson geen keuze maar een objectieve en confronterende kracht. Net zoals wiskunde en natuurkunde is cultuur en ook muziek onderdeel van een objectief sociaal veld. Dat veld ontsluit centrale ideeën over hoe we denken over de wereld, en consensus binnen veld is daarom niet uitsluitend gebaseerd op individuele smaak. Muziek en klassieke muziek ontleen hun waarde tevens aan deze objectieve aanwezigheid.<sup>99</sup>

De keuze voor klassieke muziek is een ethische keus, aldus Johnson. De keuze voor kunst en klassieke muziek is een keuze voor contemplatie, vergelijkbaar met de keuze voor een religie. Contemplatie wordt volgens Johnson binnen de dominante mainstreamcultuur onderdrukt. Dit maakt de dominante mainstreamcultuur discutabel, mede omdat het idee dat kunst en muziek functioneert als afleiding dominant is binnen mainstreamcultuur.<sup>100</sup> Marketeers vermarkten en verpakken klassieke muziek als ontspanningsmiddel, als een serie afleidende en goed in het gehoor liggende 'hits', bijvoorbeeld in uitzendingen van Classic FM. De waarde van klassieke muziek ligt volgens Johnson echter niet in haar vermogen tot het bieden van ontspanning, maar in haar uitnodiging tot contemplatie.<sup>101</sup>

De reactie van Richard Taruskin op het essay van Johnson is uiterst kritisch. Vooral de typering van populaire muziek valt bij Taruskin slecht in de smaak. Taruskin hekelt de redenering van Johnson dat klassieke muziek enkel en alleen 'anders' is, terwijl hij daar volgens Taruskin eigenlijk mee bedoelt dat klassieke muziek beter is dan populaire muziek. De dichotomie tussen klassieke muziek of kunstmuziek en populaire muziek is volgens

---

<sup>96</sup> Ibid., 56-57.

<sup>97</sup> Ibid., 58-59.

<sup>98</sup> Deze standpunten deelt Johnson met Adorno.

<sup>99</sup> Johnson, *Who Needs Classical Music?*, 116-117. Scruton hekelt ook het 'esthetisch relativisme', zie: Scruton, *The Aesthetics of Music*, 496-498. Zie ook bladzijde 378-379 voor verdere onderbouwing van zijn argument.

<sup>100</sup> Johnson, *Who Needs Classical Music?*, 121-122.

<sup>101</sup> Ibid., 75-76, 125-127.

Taruskin een geforceerde dichotomie, omdat beide soorten muziek voor heel uiteenlopende redenen gewaardeerd en beluisterd worden. Kunstmuziek is net zoals populaire muziek plezierig om naar te luisteren, benadrukt Taruskin. Het claimen van een unieke ('hogere') functie voor klassieke muziek is daarom onzinnig. Ook is Taruskin van mening dat Johnson de keuze of afwijzing voor klassieke muziek onterecht betitelt als een grote ethische kwestie. Dit alles getuigt volgens Taruskin van een (volgens hem kwalijk te nemen) Germaans-romantische esthetische denkwijze. Door zich te baseren op deze denkwijze maakt Johnson net zoals Theodor Adorno een compleet verkeerde inschatting van de uiteenlopende waarde die populaire muziek kan hebben, aldus Taruskin.<sup>102</sup>

Het is volgens Taruskin duidelijk dat Johnson zich niet verdiept heeft in de materie die hij bekritiseert.<sup>103</sup> Het is inderdaad zo dat populaire muziek kan functioneren als kunstmuziek (in de zin die Johnson aan het begrip geeft) en dit geeft de auteur – zeer zeker geïnformeerd door Taruskins kritiek – ook indirect toe in het voorwoord van de pocketversie van het boek. Johnson: 'I greatly regret that I failed to escape the dangers of unhelpful oppositions, particularly that between classical music and pop, which I freely admit to characterizing in an inadequate and one-dimensional way.' En: 'It would be better if you, the reader, supply your own repertoire. I am far more concerned with arguing for a particular *function* of music rather than for a particular repertoire.' Johnson gaat verder:

'(...) for that reason, I ditched the term "classical music" early on in favour of the more open-ended label of "music as art". I am arguing not for the absolute value of a few great works, preserved in glass cases in a museum, but for a kind of experience that music makes possible. What worries me is the closing down of a cultural space without which certain kinds of musical experience are unlikely to happen.'<sup>104</sup>

Zoals in de eerdere hoofdstukken naar voren kwam pleit Taruskin voor een relativistische houding tegenover klassieke muziek en stelt hij dat verandering niet altijd gelijk staat aan achteruitgang. Hij bekritiseert bovendien het idee van Adorno en Johnson dat de keuze voor populaire muziek geen vrije ('geïnformeerde') keuze is, maar een door de cultuurindustrie gemanipuleerde keuze. Omdat consumenten van populaire muziek geen (ontwikkelde) smaak hebben, consumeren ze zonder kritische terughoudendheid alles wat de cultuurindustrie ze voorschotelt. Deze redenering is volgens Taruskin onzinnig, want luisteraars van populaire muziek hebben wel een 'ontwikkeld smaakorgaan' en beslissen

---

<sup>102</sup> Taruskin, "The Musical Mystique."

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Johnson, *Who Needs Classical Music?*, xii.

hiermee welke muziek de tand des tijds overleeft en klassiek wordt.<sup>105</sup> Maar hier gaat Taruskin voorbij aan het feit dat musici en popartiesten een grotere dominantie in de samenleving hebben naarmate het verwachte rendement op deze artiesten groter is. Platenmaatschappijen en hun aandeelhouders gunnen ‘veilige investeringen’ grotere productie- en marketingbudgetten, zorgen voor meer media-aandacht, zorgen voor meer of grotere tournees et cetera. Bourdieu beschrijft uitvoerig dat de waarde en populariteit van muziek niet spontaan ontstaat, maar doelbewust wordt geproduceerd door het discours of veld (artistiek dan wel economisch). Als het economisch veld aan terrein heeft gewonnen en het artistiek veld aan terrein heeft verloren, dan volgt hieruit klassieke muziek of kunstmuziek inderdaad verdrukt wordt. Dit gegeven komt ook uitgebreid in de appendix aan bod, onderbouwd met empirische bevindingen. Voor nu is het relevant te vermelden dat de populariteit van klassieke muziek inderdaad heeft ingeboet en dat populaire muziek inderdaad populairder geworden is. De stelling van David Gartman dat zowel de distinctietheorie als Adorno’s theorie over de dominantie van de cultuurindustrie geldig is, is dus voor de Nederlandse situatie aannemelijk zodra de in de appendix genoemde onderzoeken in acht worden genomen.

De vraag is vervolgens: wat gaat er verloren als deze trend doorzet? Ondanks de ferme kritiek van Taruskin is het belangrijk op te merken dat in Johnsons betoog een groot aantal standpunten over de waarde van klassieke muziek zijn uitgewerkt. Deze standpunten zijn van esthetische aard. Johnson is vooral bang voor het verlies van ‘(...)a kind of experience that music makes possible.’<sup>106</sup> Johnson duidt hier waarschijnlijk op een aantal idiosyncratische effecten en eigenschappen van kunstmuziek: het naderen van de grenzen van menselijke ervaring, contemplatie, een veranderde ‘blik’ op de wereld en het identificeren van discursieve muzikale structuren. Deze effecten en eigenschappen zijn niet voorbehouden aan klassieke muziek in traditionele zin, maar kunnen ook eigen zijn aan populaire muziek. Dit geeft Johnson ook in zijn voorwoord aan, en dat maakt zijn betoog een stuk sympathieker.

Ik wil graag de door Johnson genoemde esthetische eigenschappen en effecten van klassieke muziek meenemen, zonder zijn pessimisme tegenover populaire cultuur en muziek over te nemen. De Germaans-romantische esthetische argumenten vind ik in tegenstelling tot Taruskin wel interessant. Taruskins uitweg lijkt te duiden op relativisme en afstandelijkheid tegenover de vermeende waarde van muziek. Deze theoretische aanpak heeft ook zijn nadelen. Als muziek namelijk geen esthetische (of symbolische) waarde toegekend krijgt, dan zal ze haar waarde moeten ontleen aan economische of sociologische definitiemechanismen.

---

<sup>105</sup> Taruskin, “The Musical Mystique.”

<sup>106</sup> Johnson, *Who Needs Classical Music?*, xii.

## Resumé

Kunstmuziek en dus klassieke muziek heeft volgens Johnson een objectieve aanwezigheid. Kunstmuziek onderscheidt zich van populaire muziek doordat kunstmuziek discursief gestructureerd is en met gestructureerd luisteren benaderd dient te worden, doordat het contemplatie in plaats van ontspanning biedt, doordat het de grenzen van de menselijke ervaring opzoekt en doordat het de positie van de toehoorder kan veranderen. Deze punten werden in andere bewoordingen genoemd door Schopenhauer, Hoffmann, Hanslick en Gielen. Kunstmuziek en contemplatie worden volgens Johnson (en Adorno) door oppervlakkige mainstreammuziek en massacultuur onderdrukt. De kritiek van Taruskin op Johnsons bevooroordeelde inschatting van populaire muziek is (deels) terecht. Het is naar mijn idee kwalijk dat Taruskin de door Johnson en zijn voorgangers naar voren geschoven en bedreigde esthetische waarde van klassieke muziek niet erkent.

## 6.

### **‘Vulgaire’ kritiek: Hans Abbings ‘Van hoge naar nieuwe kunst’**

De boeken van Scruton en Johnson lijken gericht te zijn op lezers die het bij voorbaat al eens zijn met de stelling van de twee esthetici: klassieke muziek is aantoonbaar esthetisch superieur of anders dan populaire muziek. Zowel Scruton als Johnson benadrukken dat goede smaak ‘ontwikkeld’ dient te worden.

Het idee dat de luisteraar voldoende culturele competenties moet bezitten om klassieke muziek op de juiste manier te kunnen ervaren heeft onder andere geleid tot de kritiek van Hans Abbing. Abbing, kunstsocioloog en econoom, ageert uitgesproken tegen de ‘hoge’ kunst, de bijbehorende cultuur en wijze van consumptie. Abbing is goed geïnformeerd over maatschappelijke ontwikkelingen die omschreven worden in de appendix. Hij laat deze ontwikkelingen samen met de inzichten van Bourdieu de leidraad zijn van zijn betoog. Het hier te bespreken essay *Van hoge naar nieuwe kunst* is hierdoor een goede casus voor het demonstreren van hoe een ‘vulgaire’ – dus door empirische sociologie en Bourdieu geïnformeerde argumentatie in elkaar kan steken.

Abbing geeft in zijn voorwoord aan dat hij esthetische waarde opvat als een sociale waarde. De toegekende esthetische waarde is volgens Abbing afhankelijk van tijd, plaats, generatie, sociale klasse, levensfase en de persoonlijke geschiedenis.<sup>107</sup> Dezelfde sociologische invalshoek is kenmerkend voor Bourdieu. Ook geeft Abbing aan noch expert te zijn op het gebied van popmuziek, noch op het gebied van klassieke muziek. Naar zijn idee kan zijn beperkte kennis op het gebied van pop- en klassieke muziek voordelig werken, omdat hij zo inzichten naar boven kan brengen die voor de ingewijde liefhebber onzichtbaar zijn.<sup>108</sup>

Abbing gaat in zijn essay onder andere in op vergrijzing en informalisering. Hij beschouwt informalisering als een verklarende factor achter het zogenaamde generatie-effect.<sup>109</sup> Vervolgens zet Abbing zijn dichotomie uiteen van ‘hoge’ en ‘nieuwe’ kunst. Bij elk van deze artistieke velden hoort, aldus Abbing, een specifieke consumptiecultuur die met elkaar op gespannen voet staan. Toehoorders van klassieke muziek in uitvoering vinden het volgens Abbing vanzelfsprekend dat deze muziek in stilte en met toewijding beluisterd wordt. Volgens Abbing zijn er mensen, ‘die denken dat kunstwerken een eigen aard hebben die ongeacht tijd en plaats enkel tot zijn recht komt bij [deze ene] geëigende consumptiewijze

---

<sup>107</sup> Hans Abbing, *Van hoge naar nieuwe kunst* (Amsterdam: Historische Uitgeverij, 2009), 9.

<sup>108</sup> Ibid.

<sup>109</sup> Ibid., 11-13. Het generatie-effect is het gegeven dat vergrijzing in de concertzaal zorgt voor teruglopende publiekscijfers en dat er een (te) beperkte aanwas is van nieuw of jong publiek. Zie de appendix voor een uitgebreidere uitleg van het begrip.

(...).<sup>110</sup> Maar het 'eigenlijke kunstwerk' bestaat niet volgens Abbing, want het kunstwerk verandert zodra de sociale *setting* verandert.<sup>111</sup> De gepercipieerde complexiteit van een kunstwerk is bovendien relatief (want afhankelijk van tijd, plaats en sociale context) en daarom is 'hoge' kunst noodzakelijkerwijs niet complexer dan 'populaire' kunst. Abbing ontkent bovendien het bestaan of de noodzaak van formeel aangeleerde culturele competentie om van kunst te kunnen genieten. Bij klassieke muziek bijvoorbeeld verwerft men de benodigde basiskennis in het dagelijks leven door klassieke muziek te horen in bijvoorbeeld films en op de televisie. Het gegeven dat mensen niet (meer) naar de concertzaal komen, kan daarom niet liggen aan het gebrek aan culturele competentie. Derhalve moet volgens Abbing de concertzaal niet artistiek ontoegankelijk zijn, maar sociaal ontoegankelijk zijn.<sup>112</sup>

In het verdere verloop van het essay belicht Abbing (in de trant van cultuursocioloog Norbert Elias, Bourdieu en Abraham de Swaan) het ontstaan van de 'hoge' kunsten, de rol van informalisering en technologische ontwikkelingen. Abbing schetst hier onder andere het beeld dat een klasse van welgestelde kunstliefhebbers bang is voor een inflatie van de distinctiewaarde van hoge kunst tegenover 'populaire' kunst door marktwerking en informalisering. De cultuurspreidinggedachte binnen deze groep richt zich hierdoor logischerwijs op verheffing van het volk in plaats van het eroderen van de kunst.<sup>113</sup> Omdat er publiek wordt gezocht bij de door de overheid gefinancierde en specialistische 'kunst-kunst' (een term van de Swaan) of commissiekunst, lijkt deze kunst achter te blijven bij de veranderende publiekssmaak. Het publiek wil zich, aldus Abbing, niet voegen naar de ingesleten contemplatieve consumptiewijze van 'hoge' kunst. Vandaar dat er volgens Abbing een omslag nodig is in de manier waarop de producenten van de cultuursector 'hoge' kunst en dan met name klassieke muziek presenteren. Doet de sector dit niet, dan wordt de 'hoge' kunst vergeten door de veranderde maatschappij. De kunstwereldelites moeten daarom tot inkeer komen.<sup>114</sup>

Het essay van Abbing onderbouwt de economische superioriteit van de door (de maatschappij breed gedragen) nieuwe kunst. De beweging van hoog naar nieuw is bovendien een beweging die parallel loopt met het veranderend cultuurconsumptiepatroon. Nieuwe kunst of populaire kunst heeft meer kans van slagen omdat zij zich richt op de markt.

---

<sup>110</sup> Ibid., 30, 37. Abbing onderbouwt deze stelling op bladzijde 34-37 verwijzend naar Barbara Smith en Howard Becker. Zowel Becker als Smith ontkennen eveneens het bestaan van het 'eigenlijke kunstwerk'. Howard Becker, "The work itself" (paper voor de 'conference on the sociology of art', Genoble, November 1999). Barbara Smith, *Contingencies of value. Alternative perspectives for critical theory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), 33. Geciteerd in Abbing, *Van hoge naar nieuwe kunst*, 35. Let erop dat Gielen en Heinich anders over deze stelling denken.

<sup>111</sup> Abbing, *Van hoge naar nieuwe kunst*, 37.

<sup>112</sup> Ibid., 38-43.

<sup>113</sup> Ibid., 60-62, 64-65.

<sup>114</sup> Ibid., 124-125, 131-135.

De nieuwe kunst neemt namelijk de wensen van de afnemer (het publiek) als uitgangspunt. De nieuwe kunst kan hierdoor bovendien rondkomen zonder overheidssubsidie.<sup>115</sup>

Uit deze redenering blijkt al dat Abbing de economische waarde van kunst en ook muziek als belangrijk uitgangspunt heeft. De nieuwe kunst is in dit narratief de kunst die haar bestaansrecht ontleent aan het gegeven dat ze de niet-consumentgerichte hoge kunst wegconcurrereert. Abbing verbaast zich bijvoorbeeld over de 'ontkenning van de economie' door de hoge kunsten. Ook verbaast hij zich erover dat het verdienmodel van klassieke muziek niet 'efficiënte' technologische ontwikkelingen incorporeert.<sup>116</sup> Voor Abbing is het enigszins gissen naar de bestaansredenen van concertetiquette. Hij komt tot de conclusie dat het waarschijnlijk een distinctietrucje moet zijn:

'Het ingehouden gedrag [in de concertzaal] maakte weliswaar veel indruk, maar maakte het leven er niet makkelijker op. De verdringing van gevoel leidde tot gevoelsarmoede. De hoge kunstperiode bracht culturele rijkdom in de vorm van een exclusieve toegang tot de klassieke muziek, maar ook culturele armoede. De elite miste een deel van de ontwikkelingen in kunst en cultuur.'<sup>117</sup>

Tegenover dit citaat wil ik het volgende citaat van Scruton zetten:

'That which is revealed to me in aesthetic experience is revealed as inalienably mine, and also yours and also his and hers: as the common property of all who enter the dance of sympathy. This, I believe, is the *cultural* significance of the silent audience in the concert hall, as it is of the silent listener at home. And it also explains the compelling need for applause in the concert hall: the need for the audience to release into the public air the enormous weight of social emotion that has grown in silence.'<sup>118</sup>

Het verschil tussen de twee tekstfragmenten is dat Abbing vanuit sociologisch perspectief naar het ingehouden gedrag in de concertzaal kijkt en dat Scruton vanuit esthetisch perspectief naar dit functionele gedrag kijkt. Omdat Abbing een 'buitenstaander' is, neemt hij geen notie van deze esthetische dimensie: voor diegene die klassieke muziek niet beluistert met inachtneming van enkele esthetische principes (bijvoorbeeld: emotionele distantie om de muzikale structuur van een werk te kunnen ontlenen), moet het geheel van concertetiquette een vreemd aandoende praktijk zijn. Abbing valt terug op Bourdieu voor een verklaring van

---

<sup>115</sup> Ibid., 121-124.

<sup>116</sup> Ibid., 64-66.

<sup>117</sup> Ibid., 68. Uit een ander tekstfragment blijkt ook dat Abbing het ingehouden gedrag in de concertzaal eerder als distinctietrucje ziet dan als functie voor de ervaring van muziek. Zie: 48-52.

<sup>118</sup> Scruton, *The Aesthetics of Music*, 463.

dit fenomeen. Omdat de esthetische dimensie ontbreekt, wordt hoge kunst in economische en sociologische termen uitgelegd.<sup>119</sup> De stilte in de concertzaal is echter een functionele stilte: het is een voorwaarde om gestructureerd naar de discursieve klassieke muziek te kunnen luisteren. Deze stilte is gefundeerd in de erfenis van de Germaans-romantische esthetiek: ze werd pas gemeengoed nadat de esthetische reputatie van klassieke muziek was gevestigd. Maar, zoals Abbing terecht opmerkt, er was ook zeker sprake van distinctiedrang onder de burgerlijke en aristocratische lagen van de bevolking.<sup>120</sup>

Omdat *Van hoge naar nieuwe kunst* een essay is, is het de auteur geoorloofd sneller conclusies te trekken. Abbing legt helaas causale verbanden die in de empirische sociologie niet geoorloofd zijn. Wil men bijvoorbeeld kunnen zeggen dat klassieke concerten van Het Concertgebouw niet artistiek, maar sociaal ontoegankelijk zijn, dan zou de auteur dit moeten baseren op een vrij uitgebreid kwantitatief onderzoek. Abbing had dus moeten vaststellen dat de sociale ontoegankelijkheid van uitvoeringen van klassiek muziek causaal volgt uit de onafhankelijke variabele sfeer. De noodzaak van culturele competentie voor het beschouwen van hoge kunst iets is waar Bourdieu uitgebreid op ingaat. Bourdieu onderbouwt deze bevinding bovendien met cijfers.<sup>121</sup>

Uit deze twee observaties blijkt al dat Abbing vrij vastbesloten is (in economie en sociologie gefundeerde) gelijk te krijgen. Uit het bovenstaande valt echter op te maken dat Abbing geen daadwerkelijk begrip heeft van het veld van 'hoge' kunst. Abbing heeft misschien inzichten naar boven gebracht die voor de ingewijde liefhebber wellicht onzichtbaar zijn. Hij doet dit echter op een uitgesproken economische of sociologische en uiteindelijk eenzijdige manier. Voor de ingewijde liefhebber, die zich meer op esthetische principes baseert, is er aanleiding tot kritiek: esthetische principes worden in Abbings betoog weggelaten of ondermijnd. De uitkomst is dat Abbings oplossingen en ideeën, alhoewel ze vanuit economisch en commercieel oogpunt misschien uitkomsten bieden, op weinig steun kunnen rekenen van de klassieke muzikliefhebber. Echter, de noodzaak tot vernieuwing wordt, zoals Abbing ook demonstreert, ingegeven door maatschappelijke veranderingen. Het narratief van Abbing is gebiedend in de ogen van de estheticus en de klassieke muzikliefhebber. De keuze die klassieke muziek te wachten staat lijkt te bestaan uit twee kwaden: toegeven aan de noodzaak tot 'vulgaire vernieuwing', of trouw blijven aan de 'zuivere consumptiewijze.' De keuze bestaat met andere woorden uit schande maken als afvallige of ten onder gaan als martelaar.

---

<sup>119</sup> Abbing is zich wel bewust van het bestaan van deze esthetische dimensie, maar hij ziet deze niet van wezenlijk belang en hij neemt deze niet mee in zijn betoog. Zie: Abbing, *Van hoge naar nieuwe kunst*, 51.

<sup>120</sup> Zie: Smithuijsen, *Een verbazende stilte*, 91-99.

<sup>121</sup> Zie: Bourdieu, *Distinction*, 20-48. De benodigde culturele competentie noemt Bourdieu de 'esthetische dispositie': het vermogen vorm boven functie te denken.

## Resumé

Klassieke muziek is volgens Abbing sociaal ontoegankelijk en het hedendaagse publiek wil zich niet aanpassen aan de ingehouden consumptierituelen behorend bij uitvoeringen van klassieke muziek. Wil klassieke muziek als kunstvorm overleven, dan moet zij zich in de toekomst aanpassen aan de publieke vraag in plaats van zich uitsluitend te richten op het aanbod en distinctieprofijt. Vanuit economisch of sociologisch perspectief kan deze stelling geldig zijn, maar vanuit esthetisch perspectief niet. Abbing kan de esthetische dimensie niet meenemen in zijn betoog en kan hierdoor enkel uitspraken doen over de economische en sociale waarde van klassieke muziek. Het gebrek aan de esthetische dimensie zorgt voor incorrecte en onvoldoende onderbouwde redeneringen. Abbing wijst naar mijn idee terecht op de noodzaak tot vernieuwing, maar zijn onderbouwing is incorrect en te eenzijdig.

## 7. Besluit

Het in deze scriptie omschreven moddergevecht is een moddergevecht tussen twee uitersten, namelijk 'vulgaire' empirische kunstsociologie volgens de leer van Bourdieu en 'zuivere' of Germaans-romantische esthetiek. De partijen in dit moddergevecht weigeren concessies te doen en houden vast aan hun eigen standpunten en logica. Het gebrek aan 'water bij de wijn' is een probleem: het maakt de discussie tussen kunstsociologie en muziekethiek een weinig productieve discussie. 'Zuivere' muziekethiek en 'vulgaire' kunstsociologie zouden daarom zich met een openstaande en onbevengende blik naar elkaars standpunten en theorieën moeten kijken. Zij zouden naar mijn idee zelfs moeten samenwerken om tot goede, gebalanceerde inzichten te komen. Ik zal hieronder uiteenzetten hoe dit mogelijk kan zijn.

Sociologische, esthetische of musicologische inzichten kunnen betrekking hebben op kunst of op groepen mensen. Dat wil zeggen: het kunnen inzichten zijn over hoe kunst zich verhoudt tot kunst en mensen zich verhouden tot mensen. Zij kunnen ook interdisciplinair zijn: hoe kunst zich verhoudt tot kunst en mensen, hoe mensen zich verhouden tot mensen en kunst. 'Zuivere' muziekethiek sluit 'vulgaire' kunstsociologie uit en 'vulgaire' kunstsociologie sluit 'zuivere' muziekethiek uit. De oorzaak hiervan valt als een antinomie te formuleren:

- 1) De esthetische autonomie van het kunstwerk is onmogelijk, omdat het bestaan van kunst altijd berust op collectief geloof en dus op een sociaal construct.
- 2) De sociologische dimensie is irrelevant, omdat zij bijzaak is in het onderzoek naar universele en transhistorische esthetische wetten of omdat in de sociologische dimensie muziek functioneert als middel voor iets anders (distinctie, kapitaalvorm) in plaats van het doel van het onderzoek.

Misschien berust de waarde muziek inderdaad op een sociale constructie van collectief geloof. Echter, met deze vooronderstelling is een productieve discussie over de waarde van klassieke muziek niet denkbaar, omdat het de mogelijke waarde van kunst direct relativiseert. Om het wat stellig te formuleren: een dialoog met een concertpianist waarin bij voorbaat de 'eigenlijke waarde' van pianomuziek ontkend of gerelativeerd wordt is net zo onproductief als een dialoog met een kardinaal waarin het bestaan van God bij voorbaat ontkend of gerelativeerd of wordt. Zonder het idee van kunst als intrinsiek waardevol wordt klassieke muziek overgelaten aan de economische en sociologische logica en terminologie. De

waarde van klassieke muziek laat zich bar slecht vertalen in puur economische en sociologische terminologie, net zoals de expressieve kracht van muziek zich bar slecht laat vertalen in neurologische terminologie.<sup>122</sup> De terminologie van de geesteswetenschappen, van de filosofie, van de esthetiek en van de literatuur is hier daarentegen uiterst geschikt voor: het is een ‘menselijke’ terminologie. Economische, sociologische en neurologische begrippen en denkkaders kunnen zeker bijdragen aan het begrip van muziek, maar ze kunnen als afzonderlijke disciplines het begrip van muziek niet volledig uitleggen.<sup>123</sup> Het inherente ‘gevaar’ van de doctrine van esthetische autonomie die Taruskin identificeert dient afgewogen te worden tegenover het gevaar van andere interpretaties die in één wetenschappelijke discipline zijn gefundeerd. Als er een les uit het voorgaande getrokken kan worden, dan is het dat muziek niet ‘monotheïstisch’ benaderd kan worden zodra de discipline ook uitspraken wil doen in de ruimte die gedeeld wordt met andere wetenschappelijke disciplines.

Kunstsociologen en muziekesthetici die zowel het sociologisch als esthetisch perspectief meenemen in hun beschouwingen hebben uiteindelijk meer zeggingskracht over de maatschappelijke waarde van kunst en van muziek. Een collega-kunstsocioloog als Gielen kan bijvoorbeeld met meer gemak en zeggingskracht dan Scruton de zwakten van Bourdieu’s theoretisch referentiekader aantonen. Door te refereren naar de historische ontwikkeling en de eigenheden van de sociologische wetenschap zijn Gielen en Heinrich beter in staat kritiek te leveren dan Scruton en Johnson, die op een minder constructieve manier (en terloops) Bourdieu ‘onschadelijk’ pogen te maken. Door vanuit esthetisch standpunt kritiek te leveren blijft de discussie eenzijdig en wordt deze zelfs voorspelbaar. Goehr toonde aan de hand van *The Aesthetics of Music* aan dat een poging tot een ‘zuivere’ esthetiek van muziek zichzelf in de voet schiet zodra deze esthetiek wordt uitgebouwd tot een kritiek van hedendaagse muziekcultuur. Aan de hand van *Who Needs Classical Music?* beargumenteerde Taruskin dat de ideologische inslag niet weg te denken valt in uitspraken over klassieke muziek. Dit idee is wat mij betreft geldig voor zowel historische als niet-historische uitspraken. Een nadere analyse van *Van hoge naar nieuwe kunst* ten slotte demonstreert dat een gebrek aan bekendheid met esthetische begrippen tot scheve

---

<sup>122</sup> Dit punt en andere argumenten in dit besluit worden elders in andere bewoordingen ook naar voren gehaald. Een betoog dat aan de in dit besluit genoemde criteria voldoet is bijvoorbeeld: Henk Smeijsters, *Klassieke muziek is een onmisbare vorm van weten. Een pleidooi voor het Limburgs Symfonie Orkest en andere orkesten* (Brief aan de Tweede Kamerfracties, juni 2011), geraadpleegd 14-06-2014, <http://kenvak.hszuyd.nl/files/LSO.pdf>. De recensie van Cyrille Offermans over *Van hoge naar nieuwe kunst* heeft een vergelijkbare strekking: Cyrille Offermans, “Een vreemdeling in het land van de hoge kunst,” *De Groene Amsterdammer*, 29 april 2009.

<sup>123</sup> Bourdieu doet bijvoorbeeld (expres) geen uitspraken over de artistieke waarde van symbolisch kapitaal maar omschrijft het slechts met een sociologische logica, wetend dat de sociologische dimensie andere zaken aan het licht brengt dan de esthetische dimensie. Zie: Bourdieu, “The Production of Belief,” 263-267 en Heerikhuizen, “Genieten van kunst als religie van intellectuelen.”

redeneringen leidt, waarin subjecten *de facto* handelen volgens Bourdieuse en economische logica, de leukheid en dus rendabiliteit het belangrijkste beoordelingscriteria voor muzikale praktijken worden en waarin het kunstwerk zelf überhaupt geen spreekrecht krijgt. De kunstsociologie van Abbing is, in tegenstelling tot die van Gielen, eenzijdig en incompleet. De musicoloog zal daarom eerder heil vinden bij een kritische interpretatie van Bourdieu dan bij de parodie van Abbing.

Uit de tekstanalyse van de in deze scriptie behandelde bronnen en hun kritieken komt naar mijn idee werkelijke probleem naar voren: het gebrek aan consensus over het idee dat muziekesthetiek en kunstsociologie elkaar kunnen aanvullen, mits de wederzijdse ontkenning en onverenigbaarheid geaccepteerd en tegelijkertijd gedoogd wordt. Ik kom daarom tot de volgende normatieve stelling: willen normatieve uitspraken over de maatschappelijke waarde van klassieke muziek relevant zijn voor de eenentwintigste eeuw, dan dienen zij zowel de 'zuivere' muziekesthetische als de 'vulgaire' kunstsociologische invalshoek of dimensie te erkennen. Een onderlinge afweging tussen de twee invalshoeken is mogelijk, mits een van de twee invalshoeken niet ondermijnd wordt. Een dergelijke erkenning is noodzakelijk, omdat de kunstsocioloog of de estheticus zijn eigen werkterrein verlaat en hierdoor noodgedwongen zijn wetenschappelijke opvattingen moet afzwakken.

Deze houding tegenover uitspraken over de waarde van klassieke muziek lost niet het fundamentele vraagstuk op of klassieke muziek esthetisch autonoom al dan niet collectief geloof is. Dit vraagstuk valt ook niet snel op te lossen, omdat beide opvattingen in wezen geketend zijn in de grondbeginselen van respectievelijk de geesteswetenschappen en de sociale wetenschappen. Er zou als het ware een *Positivismusstreit* met een duidelijke uitkomst en verbrede wetenschappelijke invloed voor nodig zijn voordat er duidelijkheid mogelijk is over dit vraagstuk. Het gebrek aan het laatste woord over het vraagstuk hoeft geen probleem te zijn, zolang zowel sociologen als esthetici ervan uitgaan dat beide opvattingen waar kunnen zijn, dat beide opvattingen naast elkaar zouden kunnen bestaan en dat beide opvattingen elkaar kunnen aanvullen in plaats van in de weg staan.<sup>124</sup>

De behandeling van Bourdieu leidt tot de tweede normatieve stelling: oordelen over de maatschappelijke waarde van klassieke muziek in relatie tot andere muziekgenres kunnen klassieke muziek classificeren ten opzichte van andere genres, maar dienen vrij te zijn van uitgesproken afkeer jegens deze genres. Als men geen rekening houdt met deze stelling, dan valt men makkelijk in de Bourdieuse valstrik: het kader waarin het verwijt kan ontstaan van superioriteitswaan en distinctiedrang. Bourdieu's navolgers staan te popelen de muziekexegeet te beschuldigen van zelfingenomen elitisme en het blij geven van

---

<sup>124</sup> Bourdieu probeert er doelbewust voor te zorgen dat esthetiek zich over moet geven aan sociologie. Ik sluit me echter aan bij de kritiek van Gielen: het kunstwerk kan ook in sociologische zin autonoom gedacht worden.

distinctiedriften. De lijst van personen die zich in deze scriptie hier in ieder geval schuldig aan maken is: Kroonenberg, de Bondt, Scruton en Johnson. De kritiek van Taruskin kan in deze discussie hiervoor leidend zijn: politieke correctheid is een voorwaarde voor de auteur om niet op de lachspieren van kritische buitenstaanders te willen werken. Muziekgenres dienen als gelijkwaardig beschouwd te worden.

Om tot de derde stelling te komen wil ik teruggaan naar de vragen die Taruskin oproept. Ik stelde eerder dat de positie waarin Taruskin de musicoloog dwingt een lastige, passieve positie is. Dat muziekgenres gelijkwaardig zijn hoeft niet te betekenen dat ze gelijk aan elkaar zijn. Muziekgenres kunnen geïnterpreteerd worden met behulp van de begrippen en termen die ervoor ontwikkeld zijn en ze het beste omschrijven. De begrippen die door de Germaans-romantische esthetiek ontwikkeld zijn, lenen zich bijzonder goed voor de specifieke omschrijving van klassieke muziek. Taruskins kritiek op Johnson was dat hij de redenering 'klassieke muziek is *anders* dan populaire muziek' gebruikte om impliciet te beredeneren dat klassieke muziek beter is dan popmuziek. Dit hoeft naar mijn idee niet waar te zijn. Taruskin toont terecht aan waar Johnson vervalst tot het uiten van een superioriteitswaan, maar Johnson betreurt deze waan in zijn voorwoord. Ik geloof Johnson op zijn woord als hij stelt dat hij er in de eerste plaats op uit is om een bepaalde *functie* van klassieke muziek of kunstmuziek te verdedigen. Begrippen zoals esthetische autonomie, doelmatigheid zonder doel, universaliteit en transhistorische van het schone, de 'zuiverheid' van bepaalde genoegens en kunst disciplines, contemplatie, de ongrijpbaarheid en onverwoordbaarheid van muzikale ervaringen en de schoonheid van muzikale structuren zijn begrippen die esthetische waarde toekennen aan klassieke muziek of kunstmuziek. Deze begrippen dienen in de eerste plaats te functioneren als begrippen om over (de waarde van) klassieke muziek of kunstmuziek te denken en niet om de 'superioriteit' van klassieke muziek of kunstmuziek te benadrukken (alhoewel men kan beargumenteren dat zodra een 'groter, uitgebreider, ontwikkelder' repertoire aan begrippen gebonden is aan een muziekgenre, dit automatisch impliceert dat het desbetreffende genre 'beter' is.) Ze wijzen, zoals Johnson stelt, naar bepaalde idiosyncratische functies van bepaalde muziek. Bovendien zijn zulke begrippen noodzakelijk om überhaupt over de waarde van muziek na te kunnen denken. Het is, zoals Taruskin benadrukt, weinig tactvol om kritiek te leveren op 'onkundige' interpretaties die vooral neerkomen op de 'leukheid' en externe functies van muziek. Maar klassieke muziek en kunstmuziek is meer dan leuk alleen. Dat hebben in ieder geval de klassen van esthetici, musicologen en iedereen die gepassioneerd is voor klassieke muziek aangetoond. Eerder in dit besluit werd bovendien benadrukt dat sociologische en economische begrippen zich slecht lenen voor de omschrijving van idiosyncratische eigenschappen van klassieke muziek of kunstmuziek. Filosofische, literaire, esthetische en musicologische begrippen zijn hier het enige weermiddel tegen, want 'wanneer alles (...) van een collectief geloof zou

afhangen, zouden eveneens alle kunstwetenschappen op een sociale fictie berusten,' stelde Gielen eerder.<sup>125</sup> Taruskin heeft beargumenteerd dat het idee van esthetische autonomie in ieder geval voor de muziekhistoriografie de nodige misverstanden en gebreken heeft teweeggebracht. Echter, Taruskin pleit in de eerste plaats voor een erkenning van de 'sociale dimensie', maar erkent tegelijkertijd de waarde van muziek: 'we know that art is valuable for its own sake, worth our time even if it does not give us new or useful knowledge.'<sup>126</sup> Als sociologen zoals Abbing gelijk krijgen, dan mag men er vanuit gaan dat er 'iets van waarde' verloren kan gaan. Ik spreek hier zowel over kwaliteiten van populaire muziek als van klassieke muziek, namelijk de kunstmuziekfactoren of esthetische factoren die Scruton, Johnson en de gehele generatie van Germaans-romantische esthetici beschrijven. Taruskin stelt: 'There will always be social reasons as well as purely aesthetic ones, and thank God for that.'<sup>127</sup> Natuurlijk, men zal altijd de esthetische impuls voelen (zoals Scruton stelt) en men zal altijd naar contemplatie zoeken, maar deze zoektocht verloopt gemakkelijker onder bepaalde gunstige sociale, politieke en economische omstandigheden. Deze omstandigheden vallen buiten het bestek van deze scriptie, maar hangen in ieder geval samen met het maatschappelijk draagvlak voor en de erkenning van de veelzijdige verschijningsvormen van kunst en muziek.

Ik sluit me aan bij Taruskins visie dat het 'dichotomiseren' van het begrip muziek in 'klassiek' en 'populair', maar ook in 'hoog' en 'laag' eerder verwarring dan duidelijkheid schept. De correctie die Johnson naderhand via zijn voorwoord moest aanbrengen is tekenend voor deze verwarring. Musicologen kunnen en moeten stappen over de zelfingenomen visie waarin het uitzitten en met competentie interpreteren van een Beethovensymfonie per definitie beter is dan het met plezier luisteren naar Classic FM als afleiding en ontspanning. Ik neem van Johnson graag aan dat het in stilte beluisteren van en contempleren over een Beethovensymfonie inderdaad een waardevolle bezigheid is, en wel omdat de doelmatigheid zonder doel en haar esthetische posteriteit dan ten volle in de praktijk kunnen worden gebracht en ervaren. Maar met gebruik van hetzelfde esthetisch instrumentarium kan ik naar elk willekeurig popnummer luisteren.

Ik sluit me echter niet aan bij Taruskins relativistische visie. Kunst verandert inderdaad en dit is niet altijd slecht. Maar Taruskin weigert in zijn betoog te erkennen dat het verlies van de waarde die de Germaans-romantische traditie omschreven heeft in wezen een slechte zaak is, terwijl hij wel benadrukt dat deze traditie heeft geholpen de positie van klassieke muziek op te bouwen.<sup>128</sup> Het verbod op de 'Germaans-romantische' esthetische invlanshoek is een inconsistentie in Taruskins argumentatie. Om dit punt te illustreren wil ik

---

<sup>125</sup> Gielen, *Kunst in Netwerken*, 111.

<sup>126</sup> Taruskin, "The Musical Mystique."

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Taruskin, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part I), 180.

terugkeren naar twee citaten die aan het begin van deze scriptie aangehaald werden. Taruskin stelde dat:

'The discourse supporting classical music so reeks of historical blindness and sanctimonious self-regard as to render the object of its ministrations practically indefensible. Belief in its indispensability, or in its cultural superiority, is by now unrecoverable, and those who mount such arguments on its behalf morally indict themselves.'

En:

'(...) [Ik begon me af te vragen] whether it was still possible to defend my beloved repertoire without recourse to pious tommyrot, double standards, false dichotomies, smug nostalgia, utopian delusions, social snobbery, tautology, hypocrisy, trivialization, pretense, innuendo, reactionary invective, or imperial haberdashery.<sup>129</sup>

Om Taruskins vraag te beantwoorden: waarschijnlijk niet helemaal en dit is ook niet per se kwalijk. Zolang uitspraken over de maatschappelijke waarde van klassieke muziek de kritiek van 'vulgaire' sociologie niet meenemen en niet in Bourdieuse valstrikken vallen, kan er wel dergelijk gesproken worden over de Germaans-romantische eigenschappen van muziek. Sociale distinctie en esthetisch, onbaatzuchtig genot gaan echter bij elke uitvoering van klassieke muziek hand in hand, net als bij de uitvoering van welke muziek dan ook. Bourdieu functioneerde in dit betoog als de Darwinist die met de feiten aan komt zetten. Door zijn 'ontmaskering' is het niet meer mogelijk te pleiten voor de waarde van klassieke muziek zonder terug te vallen op utopische desillusies (want deze zijn een goede drijfveer voor het willen bepleiten van de waarde van klassieke muziek), een gezonde maar beperkte dosis snobisme (want geen smaakoordeel is onschuldig; mensen zullen altijd smaakoordelen vormen over verschillende muziekgenres) en hypocrisie (want de 'onverenigbare' zuivere muziekesthetiek en vulgaire kunstsociologie dienen beide aangenomen en serieus genomen te worden).

'Classical music is not dying; it is changing (...). Change can be opposed, and it can be slowed down, but it cannot be stopped,' stelt Taruskin.<sup>130</sup> Escapistische desillusies, beheerst snobisme en hypocrisie kunnen ook niet vermeden worden. De impuls om waarde toe te kennen aan klassieke muziek kan namelijk ook niet afgewend worden, tenzij deze muziek geheel uit het collectief geheugen verdwijnt. Normatieve uitspraken over de

---

<sup>129</sup> Taruskin, "The Musical Mystique."

<sup>130</sup> Ibid.

maatschappelijke waarde van klassieke muziek moeten dus onherroepelijk samengaan met normatieve, onbegrensde desillusies, onvermijdelijk snobisme en noodzakelijke hypocrisie. Volgens Bourdieu zijn we allemaal snobs, hijzelf inclusief. Dat gegeven hoeft dus niet er ons van te weerhouden (in Germaans-romanticisme gefundeerde) esthetische waarde zin toe te kennen aan klassieke muziek, lijkt mij.

### **Resumé**

Normatieve uitspraken over de maatschappelijke waarde van klassieke muziek in de eenentwintigste eeuw kunnen gedaan worden door:

1) zowel de 'zuivere' muziekesthetische als de 'vulgaire' kunstsociologische invalshoek of dimensie te erkennen, waarbij een onderlinge afweging tussen de twee mogelijk is maar waarbij geen van de twee invalshoeken ondermijnd wordt. Dit is mogelijk zodra de musicoloog veronderstelt dat beide invalshoeken evenzeer waar kunnen zijn, naast elkaar zouden kunnen bestaan en elkaar kunnen aanvullen.

2) in ieder geval vrij te zijn van uitgesproken afkeer jegens andere muziekgenres. Dit is mogelijk zodra de musicoloog met een kritische 'Bourdieuise' blik naar zijn eigen werk kijkt.

3) te erkennen dat (geestdriftig) utopisme, (onvermijdelijk) snobisme en (noodzakelijke) hypocrisie zoals Taruskin deze erkent onherroepelijk samengaan met deze uitspraken.

## Appendix

### Een veranderend cultuurconsumptiepatroon

Deze appendix schetst een beeld van het cultuurconsumptiepatroon en zijn ontwikkeling in de laatste tien tot twintig jaar. De plaats van klassieke muziek in dit patroon krijgt bijzondere aandacht, alsmede de oorzaken die een verklaring bieden voor de veranderingen in het cultuurconsumptiepatroon. Het cultuurconsumptiepatroon behorend bij klassieke muziek omvat de landelijke consumptie van klassieke muziek in receptieve zin. Consumptie van klassieke muziek in receptieve zin duidt hier op concertbezoek en het luisteren van klassieke muziek op een cd-opname, de radio, computer, et cetera.<sup>131</sup> Het in deze appendix gevoerde betoog is goeddeels gebaseerd op mijn vorige scriptie. Deze vorige scriptie diende tevens als basis voor de voorliggende scriptie.<sup>132</sup>

#### Vergrijzing, het generatie-effect, populaire en gecanoniseerde cultuur

Uit onderzoek van het Sociaal en Cultureel Planbureau blijkt dat er in Nederland sprake is van vergrijzing van het concertpubliek: het aantal oude bezoekers is relatief toegenomen en het aantal jongere bezoekers is relatief afgenomen.<sup>133</sup> De publieke aandacht gaat tevens in toenemende mate naar populaire cultuur in plaats van naar gecanoniseerde cultuur.<sup>134</sup>

De Duitse socioloog Thomas Hamann diept het begrip vergrijzing onder het Nederlandse concertpubliek verder uit door te stellen dat er niet alleen sprake is van vergrijzing, maar ook van een zogenaamd generatie-effect. Hij stelt op basis van zijn onderzoek naar de publieksopbouw bij verschillende Nederlandse orkesten dat er sprake is van een afnemende aanwas van jong publiek.<sup>135</sup> Voortbordurend op deze stelling is het goed

---

<sup>131</sup> Andries van den Broek, Jos de Haan en Frank Huysmans, *Cultuurminnaars en Cultuurmijders. Het culturele draagvlak 6* (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2005), 5.

<sup>132</sup> Zie: Collin Gorissen, *Trendy publiek voor traditionele kunst? Jongvolwassen publiek als doelgroep in een 'gedetraditioniseerde' samenleving*, Bachelorscriptie (Utrecht: Universiteit Utrecht 2013).

<sup>133</sup> Verschillende auteurs gebruiken verschillende termen om het begrip 'gecanoniseerde cultuur' aan te duiden. Ik gebruik het begrip 'gecanoniseerde cultuur', maar hier valt net zo goed te lezen: 'hogere' cultuur, legitieme cultuur, traditionele cultuur en highbrow. Insgelijks valt het begrip 'populaire cultuur' te vervangen door 'lagere cultuur' of lowbrow. Ik gebruik deze vervangende termen niet omdat ze gebaseerd zijn op de klassieke hiërarchie van cultuurvormen, die de in dit hoofdstuk genoemde commentatoren juist in twijfel trekken. Onder gecanoniseerde cultuur valt doorgaans: klassieke muziek, opera, ballet en toneel. Onder populaire cultuur valt doorgaans: popmuziek, cabaret, film en musical. Andries van den Broek, Jos de Haan en Frank Huysmans, *Cultuurbewonderaars en Cultuurbeoefenaars. Trends in Cultuurparticipatie en Mediagebruik* (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2009), 49-51.

<sup>134</sup> Andries van den Broek, *Kunstminnend Nederland? Interesse en bezoek, drempels en ervaringen. Het culturele draagvlak 12* (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2013), 42.

<sup>135</sup> Thomas K. Hamann, "Musikkultur – Einfluss der Bevölkerungsentwicklung auf Publikum und Konzertwesen," in *Musik im Alter: Soziokulturelle Rahmenbedingungen und individuelle Möglichkeiten*, onder geredigeerd door van Heiner Gembris (Frankfurt: Peter Lang, 2008), 201-203.

mogelijk dat de aanwas van nieuw, jong publiek te klein is om het ouder wordende publiek te compenseren. In een latere meting van Nederlandse sociologen komt een vergelijkbaar resultaat naar voren. Uit dit onderzoek blijkt de voorspelling van Hamann te kloppen. Voor de generatie geboren na 1985 blijkt dat deze beduidend minder snel uitvoeringen van klassieke muziek bezoekt dan het cohort 1935-1944 en 1945-1955. Hetzelfde geldt voor het cohort 1965-1974 en het cohort 1975-1984.<sup>136</sup> Marion Duimel merkt op dat ouderen in de leeftijdscategorie 50-64 gedurende deze periode meer popmuziekuitvoeringen dan uitvoeringen van klassieke muziek zijn gaan bezoeken. Voor de leeftijdscategorieën 65-79 en 80-plus is dit niet het geval. Op basis van dit gegeven concludeert Duimel dat de *babyboomers* die zijn opgegroeid met popmuziek nu deze blijvende interesse laten blijken.<sup>137</sup>

Hamann onderzoekt onder andere de mogelijkheid dat mensen die dichter bij de eeuwwisseling geboren zijn, een andere muziekvoorkeur hebben. Hij komt tot de conclusie dat de algehele muzieksmaak zich veel meer dan vroeger tot populaire muziek richt.<sup>138</sup> Een soortgelijke stelling onderbouwen de Nederlandse cultuursociologen Koen van Eijck, Jos de Haan en Wim Knulst. Zij kwamen de conclusie dat tussen 1983 en 1999 de consumptie van populaire cultuur verhoudingsgewijs groter werd ten opzichte van als 'hoog' bestempelde of gecanoniseerde cultuur. Een meerderheid van de ondervraagden gaf aan zowel populaire als gecanoniseerde cultuur te consumeren. Echter, het aandeel van respondenten in de leeftijdscategorie 16-39 en met ten minste een middelbaar schooldiploma dat zowel populaire als hogere cultuur consumeerde, daalde van 82% in 1983 naar 73% in 1999. Het aandeel van respondenten in dezelfde leeftijdscategorie en scholingsniveau dat uitsluitend populaire cultuur consumeerde steeg van 15% in 1983 naar 26% in 1999. Bovendien gaven de respondenten in de categorie 16-39 aan in toenemende mate meer populaire dan gecanoniseerde cultuur te consumeren, namelijk van 42% in 1983 naar 53% in 1999. Voor de leeftijdscategorie 40 en ouder gold een vergelijkbare beweging naar consumptie van populaire cultuur, maar deze beweging naar populaire cultuur was minder groot.<sup>139</sup>

### **Cultureel omnivorisme en veranderingen in smaak en consumptiewijze**

Voor de tendens om zowel populaire als hogere cultuur te consumeren bestaat de term cultureel omnivorisme. Deze term duidt op het consumeren van zowel populaire als

---

<sup>136</sup> Andries van den Broek, Jos de Haan, Marjon Schols, Annet Tiessen-Raaphorst en Desirée Verbeek, "Verschillen in vrijetijdsbesteding," in *Sociaal en Cultureel Rapport 2010. Wisseling van de wacht: generaties in Nederland*, geredigeerd door: Andries van den Broek, Ria Bronneman-Helmers en Vic Veldheer (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2010), 362-363.

<sup>137</sup> Marion Duimel, "Naar het stenen tijdperk of naar de Stones?," *Boekman* 86 (2011): 13, 15-16.

<sup>138</sup> Hamann, "Musikkultur," 210.

<sup>139</sup> Koen van Eijck, Jos de Haan en Wim Knulst, "Snobisme hoeft niet meer. De interesse voor hoge cultuur in een smaakdemocratie," *Mens en Maatschappij* 77 nr. 2 (2002): 160-161.

gecanoniseerde cultuur. Hoewel van Eijck, de Haan en Knulst aantoonen dat er een algehele tendens bestaat richting consumptie van populaire cultuur (naast consumptie van zowel populaire als gecanoniseerde cultuur), draagt het begrip van de omnivore cultuurconsument bij aan hoe we cultuurconsumptie in de eenentwintigste eeuw in zijn algemeenheid moeten beschouwen.

Koen van Eijck, Lara van Bree en Karin Derickx doen de suggestie dat in de praktijk liefhebbers van klassieke muziek vaak deze muziek als ontspannende achtergrondmuziek beschouwen. Dit geldt volgens van Eijck, van Bree en Derickx ook voor hoogopgeleide luisteraars.<sup>140</sup> Van den Broek demonstreert dat 36% van de respondenten minimaal eens in de paar weken naar klassieke muziek op de radio, cd, iPod et cetera luistert. Bovendien maakt van den Broek het onderscheid tussen potentieel publiek en publieksbereik. Als 50% van de respondenten uit het onderzoek geïnteresseerd zegt te zijn in klassieke muziek en het publieksbereik 14% is, dan is 36% van deze geïnteresseerden potentieel publiek. Uit deze cijfers is echter niet te herleiden welk deel van het potentiële publiek wegblijft uit de concertzaal omdat het klassieke muziek beschouwt als achtergrond- of ontspannende muziek, maar demonstreert dat de passieve consumptie van klassieke muziek een factor is waar rekening mee gehouden dient te worden.

### **Esthetisering van geld en *ideology of the trendiness***

Een invloedsfactor die socioloog Nico Wilterdink aanhaalt is de 'esthetisering' van geld en producten die het bezit van geld uitdrukken en/of esthetiseren. In de visie van Wilterdink verdrukt deze vorm van materialistisch vertoon via reclame de kunst- en cultuur(sector).<sup>141</sup> De musicoloog Timothy Taylor noemt eveneens de toegenomen invloed van reclame op de perceptie van (de waarde van) kunst en cultuur, maar stelt dat reclamemakers en zogenaamde culturele intermediairs vooral hun eigen 'schoonheidsleer' weerspiegelen, namelijk de leer van wat 'hip', 'cool' en 'trendy' is en van wat de bijbehorende *lifestyles* zijn. In navolging van Bourdieu stelt Taylor dat al sinds de jaren '80 deze manier van presenteren in zwang is geraakt bij de *new petit bourgeoisie*, de klasse waartoe de reclamemakers behoren. Volgens Bourdieu is deze klasse betrokken bij de productie (en consumptie) van nieuwe cultuurproducten, die de middenweg nemen van gecanoniseerde en populaire cultuur.<sup>142</sup> Volgens Taylor is deze klasse – de propagandisten van een *ideology of the*

---

<sup>140</sup> Koen van Eijck, Lara van Bree en Karin Derickx, *Een klassiek experiment: Wat gebeurt er met de houding en opvatting ten aanzien van klassieke concerten wanneer niet-liefhebbers deze daadwerkelijk bijwonen?* (Paper voor de vierde Conferentie Onderzoek in Cultuureducatie, Nijmegen, juni 2010), 2.

<sup>141</sup> Nico Wilterdink, "Blijvende grenzen," *Boekman* 65 (2005), 40.

<sup>142</sup> Bourdieu, *Distinction*, 326. Taylor, *The Sounds of Capitalism*, 233-234.

*trendiness* – een dominante klasse van smaakmakers geworden in de Verenigde Staten. Reclamemakers voor klassieke muziek zijn bovendien reclametechnieken gaan gebruiken die ontleend zijn aan de populaire- en massacultuur.<sup>143</sup> Koen van Eijck, Lara van Bree en Karin Derickx stellen dat de door Taylor omschreven situatie ook van toepassing is op Nederland.<sup>144</sup>

### **Individualisering en informalisering**

De Nederlandse cultuursociologe Susanne Janssen noemt individualisering en informalisering als twee factoren die de perceptie van gecanoniseerde cultuur beïnvloeden. De socioloog Ulrich Beck beschrijft het proces van individualisering als volgt: 'In developed modernity – to be quite blunt about it – human mutuality rest no longer on solidly established traditions, but, rather, on a paradoxical collectivity of reciprocal individualization.'<sup>145</sup> Met deze beredenering wijst Beck op een bepaalde mentaliteit, namelijk die van 'met zijn allen voor onszelf' in plaats van 'met zijn allen voor ons allen'. In navolging van Paul Schnabel stelt Janssen dat ook de hedendaagse Nederlandse bevolking minder het idee heeft in een gestratificeerde maatschappij te leven. Dit wordt weerspiegeld in de losse omgangsvormen die mensen hanteren: de zogenaamde informalisering.<sup>146</sup> Het begrip 'individualisering,' zo beargumenteert ook Schnabel, benadrukt terecht de toename aan keuzevrijheid van het individu. De socioloog Marc Elchardus geeft in plaats van het gebruik van de term individualisering de voorkeur aan de term 'detraditionalisering'. Met het gebruik van deze term wil hij benadrukken dat tradities en traditionele autoriteiten aan terrein verliezen in de samenleving.<sup>147</sup>

### **Socialisatie en het *Bildungsideal***

Janssen komt tot de conclusie dat voor met name jonge hoogopgeleide cultuurconsumenten het onderscheid tussen populaire cultuur en gecanoniseerde cultuur – die van oudsher een

---

<sup>143</sup> Taylor, *The Sounds of Capitalism*, 237-238. Zie ook: Taylor, "Advertising and the conquest of culture," 419-421.

<sup>144</sup> Eijck, "Een klassiek experiment," 2-3.

<sup>145</sup> Ulrich Beck en Elisabeth Beck-Gernsheim, *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences* (Londen: Sage, 2002), xxi.

<sup>146</sup> Paul Schnabel, "Het zestiende Sociaal en Cultureel Rapport kijkt zestien jaar vooruit," in *Sociaal en Cultureel Rapport 2004. In het zicht van de toekomst*. (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2004), 53-54. Geciteerd in: Susanne Janssen, *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving. De classificatie van cultuuruitingen in Nederland en andere Westerse landen na 1950*, oratie (Rotterdam: Erasmus Universiteit, 2005), 27.

<sup>147</sup> Marc Elchardus, *We lopen een culturele revolutie achter*, oratie (Den Haag: Wiardi Beckmanstichting, 2004), 10-11, geraadpleegd 18-03-2014, [http://oud.wbs.nl/uploads/publicaties/Elchardus,%20Mark%20We%20lopen%20een%20culturele%20revolutie%20achter\\_SD2004-3.pdf](http://oud.wbs.nl/uploads/publicaties/Elchardus,%20Mark%20We%20lopen%20een%20culturele%20revolutie%20achter_SD2004-3.pdf).

zekere speciale status genoot – nauwelijks meer een rol speelt. Volgens de cultuursociologe “voelen [de jonge cultuurconsumenten] zich niet meer verplicht om zich exclusief, intensief of überhaupt met kunst bezig te houden – of op zijn minst te doen alsof”.<sup>148</sup> Deze ontwikkeling hangt samen met de manier waarop kinderen en jongeren opgevoed worden, aldus van Eijck, de Haan en Knulst. Als men tijdens de primaire of secundaire socialisatiefase (dat wil zeggen: ‘van huis uit’ of op school) geen ontzag en aanzien voor gecanoniseerde cultuur aangeleerd krijgt, dan zal men ook minder snel geneigd zijn op een latere leeftijd alsnog speciale interesse te tonen voor deze gecanoniseerde cultuur.<sup>149</sup> Jos de Haan en Wim Knulst beargumenteren bovendien dat het *Bildungsideal* op de universiteiten verloren is gegaan sinds de vergaande onderwijshervormingen in de jaren zeventig. Dit zou volgens de twee sociologen mede een oorzaak zijn voor de weggevallen interesse in gecanoniseerde cultuur.<sup>150</sup> Zowel Janssen als de Haan en Knulst halen een betoog aan van Abraham de Swaan, namelijk de door hem gesignaleerde overgang van een zogenaamd bevelshuishouden naar een onderhandelingshuishouden. Hiermee duidt hij onder andere op de toegenomen inspraak binnen en buiten huishoudens en het hiermee samenhangende vertrouwen op het eigen oordeel en de eigen smaak.<sup>151</sup> De overgang naar een onderhandelingshuishouden hangt, aldus Janssen, samen met individualisering.<sup>152</sup>

### Kritische interpretaties

De hier geschetste ontwikkeling zijn door verschillende cultuursociologen kritisch benaderd. Het boek van Hans Abbing is hier een voorbeeld van en werd uitgebreid besproken in hoofdstuk zes.

Janssen maakt in navolging van de Amerikaanse socioloog Paul DiMaggio het onderscheid tussen culturele classificatiesystemen, namelijk culturele hiërarchie en de universaliteit van cultuur. Hiërarchische classificatiesystemen bepalen de ‘plaats’ van een cultuurvorm in termen van prestige. Universele classificatiesystemen verwijzen naar de mate waarin de maatschappij de classificatie of genre-indeling van cultuurvormen erkennen.<sup>153</sup> Janssen komt tot de conclusie dat de universaliteit van gecanoniseerde cultuur is afgenomen

---

<sup>148</sup> Janssen, *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving*, 18.

<sup>149</sup> Eijck, “Snobisme hoeft niet meer,” 174. Zie ook: Jos de Haan en Wim Knulst, *Het bereik van de kunsten. Het culturele draagvlak 4* (Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2000), 200, 203-204.

<sup>150</sup> Haan, *Het bereik van de kunsten*, 203-205.

<sup>151</sup> Zie voor het gehele betoog: Abram de Swaan, *De mens is de mens een zorg. Opstellen 1971-1981* (Amsterdam: Meulenhoff, 1997), 96-106. Geciteerd in Janssen, *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving*, 27 en Haan, *Het bereik van de kunsten*, 204-205.

<sup>152</sup> Janssen, *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving*, 27.

<sup>153</sup> *Ibid.*, 6. Zie ook: Paul DiMaggio, “Classification in Art,” *American Sociological Review* 52 nr. 4 (1987): 441-445.

en dat de hiërarchie waarin gecanoniseerde kunst een vrij vooraanstaande plaats innam is afgezwakt. Ze eindigt met de conclusie dat:

‘(...) het soortelijk gewicht van Kunst (...) is vandaag de dag wel minder groot dan in de jaren vijftig of zestig. Men kan dat ontkennen, betreuren of via de (her)invoering van leeslijsten en canons proberen te bestrijden, maar die tijd komt nooit meer terug. Daarvoor zijn de geschetste veranderingsprocessen te fundamenteel en te vergevorderd.’<sup>154</sup>

Politicooloog Hans Blokland bekritiseert de kunstwereld door de kunstwereld te verwijten van gebrek aan engagement met de samenleving en met het brede publiek. Volgens Blokland was er een ‘ontoereikend’ tussengebied waarin het publiek zijn culturele competenties kon ontwikkelen. Men werd ‘meteen geconfronteerd met een reactie op een reactie van een interpretatie van een interpretatie van Brecht’.<sup>155</sup> Mede doordat kunstenaars zichzelf ‘ontkoppelde’ van de samenleving door zich te richten op kunst voor andere kunstenaars en commissies, werd de distantie tussen de ‘hermetische’ kunstwereld en het (‘per definitie domme’) publiek des te groter. Deze ontwikkeling leidde volgens Blokland uiteindelijk tot moeilijker wordende politieke en maatschappelijke legitiemering van kunst.<sup>156</sup> Het betoog van Bourdieu heeft bovendien niet genoeg impact in de kunstwereld en de politiek gehad. Blokland:

‘Het probleem van het distinctiestandpunt was natuurlijk dat het de legitiemering van elk cultuurbeleid onmogelijk maakte. Men kan toegeven dat groepen en individuen altijd kunst en cultuur hebben gebruikt om de eigen superioriteit uit te dragen, en men vervult een emancipatoire rol wanneer men dit aan de kaak stelt, maar wanneer men het hier vervolgens bij laat en zich slechts behaaglijk wentelt in de rol van ‘ontmaskeraar,’ dan staat men vervolgens volledig met lege handen wanneer een voorbijkomende populist of marktdenker de logische conclusie trekt dat het spenderen van zuurverdiende belastinggelden aan deze windhandel van bovenmodale blaaskaken een vorm van diefstal is. Op welk inhoudelijk argument, op welk criterium van ‘kwaliteit’, zou men zich immers nog kunnen baseren?’<sup>157</sup>

Zoals in deze scriptie aan bod is gekomen zijn ‘kwaliteitscriteria’ of waardetoekenningen gebaseerd te zijn op zowel esthetische als kunstsociologische argumenten. Een kleine

---

<sup>154</sup> Janssen, *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving*, 31.

<sup>155</sup> Hans Blokland, “Nederlands cultuurpolitiek drama,” *Socialisme & Democratie* 4 (2012): 12.

<sup>156</sup> *Ibid.*, 12-13.

<sup>157</sup> *Ibid.*, 14.

hoveelheid snobisme en hypocrisie is daarbij onvermijdbaar. Blokland stelt ten slotte dat de kunstwereld zichzelf weer moet zien te legitimeren in de samenleving door weer onderdeel te worden van de samenleving en de publieksvraag serieus te nemen.<sup>158</sup>

De kritiek van Blokland is gericht op de gehele kunstwereld. Bij klassieke muziek is het ‘tussengebied’ tussen licht en zwaar wel sterk aanwezig. Het gros van de zaalprogrammering is namelijk nog altijd ‘van Mozart tot Mahler’. Echter, het argument dat Blokland aanvoert is wel relevant: de kunstwereld dient zich te kunnen legitimeren tegenover de samenleving en hierdoor is een kritische blik naar het eigen handelen noodzakelijk. Stadsschouwburgdirecteur Melle Daamen komt tot een vergelijkbare conclusie. Volgens Daamen is er sprake van overaanbod. Hij stelt dat de culturele sector kritisch naar zichzelf moet kijken in het licht van de hier omschreven maatschappelijke veranderingen en dat er scherpe keuzes door de sector zelf gemaakt dienen te worden. Het orkestenbestel zou bijvoorbeeld op de schop moeten, want de aanwas van jong publiek zal hoe dan ook beperkt blijven.<sup>159</sup> De meest uitgesproken standpunten van Janssen, Blokland, Daamen (en ook Abbing) daargelaten, lijken de in deze appendix omschreven veranderingen en implicaties weerklank te vinden in de culturele sector zelf. Een recent rapport van de Raad voor Cultuur bijvoorbeeld erkent de ‘uitdaging’ die de veranderingen in het cultuurconsumptiepatroon met zich meebrengt.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Ibid., 16.

<sup>159</sup> Melle Daamen, “Kiezen en vertragen,” *NRC Handelsblad*, 7 december 2013.

<sup>160</sup> Raad voor Cultuur, *De Cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland* (Den Haag: Raad voor Cultuur, 2014), 13-14, 35-36, 42.

## Literatuurlijst

Abbing, Hans. *Van hoge naar nieuwe kunst*. Amsterdam: Historische Uitgeverij, 2009.

Adorno, Theodor W. "The schema of Mass Culture" en "The Culture Industry Reconsidered." in *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, geredigeerd en vertaald door Jay M. Bernstein, respectievelijk 61-97 en 98-106. Londen en New York: Routledge, 2001.

Adorno, Theodor W. "Typen musikalischen Verhaltens," in *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*, 13-31. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

Beck, Ulrich en Elisabeth Beck-Gernsheim. *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. Londen: Sage, 2002.

Becker, Howard, "The work itself." Paper voor de 'conference on the sociology of art', Grenoble, November 1999.

Bennett, Tony, Michael Emminson en John Frow. *Accounting for Tastes: Australian Everyday Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Bennett, Tony, Mike Savage, Elizabeth Silva, Alan Warde, Modesto Gayo-Cal en David Wright. *Culture, Class, Distinction*. Londen en New York: Routledge, 2009.

Blokland, Hans. "Nederlands cultuurpolitiek drama." *Socialisme & Democratie* 4 (2012): 9-23.

Bondt, Cornelis de. "De kunst is geen afwerkhoertje." *De Volkskrant*, 24 juni 2011.

Geraadpleegd 14-06-2014.

<http://www.volkskrant.nl/vk/nl/3184/opinie/article/detail/2457130/2011/06/24/De-kunst-is-geen-afwerkhoertje.dhtml>.

Bourdieu, Pierre. *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Vertaald door Richard Nice. New York en Londen: Routledge, 2010 [1984].

Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." Vertaald door Richard Nice. In *Readings in Economic Sociology*, onder redactie van Nicole Woolsey Biggart, 280-291. Malden, Mass: Blackwell Publishers, 2002.

Bourdieu, Pierre. "The Production of Belief. Contribution to an Economy of Symbolic Goods." Vertaald door Richard Nice. *Media, Culture and Society* 2 (1980): 261-293.

Broek, Andries van den. *Kunstminnend Nederland? Interesse en bezoek, drempels en ervaringen. Het culturele draagvlak 12*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2013.

Broek, Andries van den, Jos de Haan en Frank Huysmans. *Cultuurbewonderaars en Cultuurbeoefenaars. Trends in Cultuurparticipatie en Mediagebruik*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2009.

Broek, Andries van den, Jos de Haan en Frank Huysmans. *Cultuurminnaars en Cultuurmijders. Het culturele draagvlak 6*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2005.

Broek, Andries van den, Jos de Haan, Marjon Schols, Annet Tiessen-Raaphorst en Desirée Verbeek. "Verschillen in vrijetijdsbesteding." In: *Sociaal en Cultureel Rapport 2010. Wisseling van de wacht: generaties in Nederland*, onder redactie van Andries van den Broek, Ria Bronneman-Helmers en Vic Veldheer, 359-383. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2010.

Daamen, Melle. "Kiezen en vertragen." *NRC Handelsblad*, 7 december 2013.

DiMaggio, Paul. "Classification in Art." *American Sociological Review* 52, nr. 4 (1987): 440-455.

Duimel, Marion. "Naar het stenen tijdperk of naar de Stones?" *Boekman* 86 (2011): 13-23.

Eijck, Koen van, Jos de Haan en Wim Knulst. "Snobisme hoeft niet meer. De interesse voor hoge cultuur in een smaakdemocratie," *Mens en Maatschappij* 77, nr. 2 (2002): 153-177.

Eijck, Koen van, Lara van Bree en Karin Derickx. *Een klassiek experiment: Wat gebeurt er met de houding en opvatting ten aanzien van klassieke concerten wanneer niet-liefhebbers deze daadwerkelijk bijwonen?* Paper voor de vierde Conferentie Onderzoek in Cultuureducatie, Nijmegen, juni 2010.

Elchardus, Marc. *We lopen een culturele revolutie achter*. Oratie. Den Haag: Wiardi Beckmanstichting, 2004. Geraadpleegd 18-03-2014.

[http://oud.wbs.nl/uploads/publicaties/Elchardus,%20Mark\\_We%20lopen%20een%20culturele%20revolutie%20achter\\_SD2004-3.pdf](http://oud.wbs.nl/uploads/publicaties/Elchardus,%20Mark_We%20lopen%20een%20culturele%20revolutie%20achter_SD2004-3.pdf).

Ganzenboom, Harry. *Cultuurdeelname in Nederland. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten*. Assen/Maastricht: Van Gorcum, 1989.

Gartman, David. "Modern Culture as Mass Unity or Ranked Diversity" en "Bourdieu and Adorno. Converging Theories of Culture and Inequality." In *Culture, Class, and Critical Theory. Between Bourdieu and the Frankfurt School*, respectievelijk 1-11 en 131-165. New York en Londen: Routledge, 2013.

Gielen, Pascal. *Kunst in Netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*. Leuven: LannooCampus, 2003.

Goehr, Lydia. "The Aesthetics of Music by Roger Scruton." *Journal of the American Musicological Society* 52, nr. 2 (1999): 398-409.

Gorissen, Collin. *Trendy publiek voor traditionele kunst? Jongvolwassen publiek als doelgroep in een 'gedetraditionaliseerde' samenleving*. Bachelorscriptie. Utrecht: Universiteit Utrecht 2013.

Haan, Jos de en Wim Knulst. *Het bereik van de kunsten. Het culturele draagvlak 4*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2000.

Hamann, Thomas K. "Musikkultur – Einfluss der Bevölkerungsentwicklung auf Publikum und Konzertwesen." In: *Musik im Alter: Soziokulturelle Rahmenbedingungen und individuelle Möglichkeiten*, onder redactie van Heiner Gembris, 198-211. Frankfurt: Peter Lang, 2008.

Hanslick, Eduard. *The Beautiful in Music. A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*. Vertaald door Gustav Cohen. Londen: Novello, 1891.

Heerikhuizen, Bart van. "Genieten van kunst als religie van intellectuelen. Een interview met Pierre Bourdieu." *De Volkskrant*, 25 november 1989.

Heinich, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Parijs: Éditions de Minuit, 1998.

Hoffmann, E.T.A. "Beethoven's Instrumental Music." Vertaald door Martyn Clarke. In: *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings*, onder redactie van David Charlston, 96-102. Cambridge: Cambridge University Press 1989.

HP de Tijd. 'Yvonne Kroonenberg over La Motte, Mahler en primitieve mensen in de Action.' geraadpleegd 06-06-2014.

<http://www.hpdetijd.nl/2014-04-16/de-culturele-agenda-van-yvonne-kroonenberg-la-motte-en-philomena/>.

Janssen, Susanne. *Het soortelijk gewicht van kunst in een open samenleving. De classificatie van cultuuruitingen in Nederland en andere Westerse landen na 1950*. Oratie. Rotterdam: Erasmus Universiteit, 2005.

Johnson, Julian. *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*. Oxford: Oxford University press, 2002.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*, vertaald door James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press, 2007 [1790].

Lippman, Edward. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1992.

Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Surhkamp 1995.

Offermans, Cyrille. "Een vreemdeling in het land van de hoge kunst." *De Groene Amsterdammer*, 29 april, 2009.

Paddison, Max. "Adorno's Aesthetics of Modernism." In: *Adorno, Modernism and Mass Culture. Essays on Critical Theory and Music*, 43-80. Londen: Kahn & Averill, 2004.

Schnabel, Paul. "Het zestiende Sociaal en Cultureel Rapport kijkt zestien jaar vooruit." In: *Sociaal en Cultureel Rapport 2004. In het zicht van de toekomst*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau, 2004.

Scruton, Roger. *Kant*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Smeijsters, Henk. *Klassieke muziek is een onmisbare vorm van weten. Een pleidooi voor het Limburgs Symfonie Orkest en andere orkesten*. Brief aan de Tweede Kamerfracties, juni 2011, geraadpleegd 14-06-2014, <http://kenvak.hszuyd.nl/files/LSO.pdf>.

Smith, Barbara. *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

Raad voor Cultuur. *De Cultuurverkenning. Ontwikkelingen en trends in het culturele leven in Nederland*. Den Haag: Raad voor Cultuur, 2014.

Swaan, Abraham de. *De mens is de mens een zorg. Opstellen 1971-1981*. Amsterdam: Meulenhoff, 1997.

Swaan, Abraham de. *Kwaliteit is Klasse. De sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil* (1985). geraadpleegd 09-06-2014. <http://deswaan.com/597-2/>.

Taruskin, Richard. "Is There a Baby in the Bathwater? (Part I)," *Archiv für Musikwissenschaft* 63, nr. 3 (2006): 163-185.

Taruskin, Richard, "Is There a Baby in the Bathwater? (Part II)," *Archiv für Musikwissenschaft* 63, nr. 4 (2006): 309-327.

Taruskin, Richard. "The Musical Mystique. Defending classical music against its devotees." Boekbespreking van *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*, door Julian Johnson, *Classical Music, Why Bother? Hearing the World of Contemporary Culture Through a Composer's Ears*, door Joshua Fineberg en *Why Classical Music Still Matters*, door Lawrence Kramer. *New Republic*, oktober 22, 2007. Geraadpleegd 06-06-2014. <http://www.newrepublic.com/article/the-musical-mystique>.

Taylor, Timothy D. "Advertising and the conquest of culture." *Social Semiotics* 19, nr. 4 (2009): 405-425.

Taylor, Timothy D. *The Sounds of Capitalism. Advertising, Music, and the Conquest for Culture*. Chicago en Londen: University of Chicago Press, 2012.

Wilterdink, Nico. "Blijvende grenzen." *Boekman* 65 (2005).