

Een vreemdeling in het land van de hoge kunst

De burger die hoge kunst consumeert, voelt zich superieur, stelt Hans Abbing. Klassieke muziek moeten we voortaan net als popmuziek zien als 'recreatie, decoratie en vermaak'. Vanwaar deze pedanterie?

HANS ABBING

VAN HOGE NAAR NIEUWE KUNST

Historische Uitgeverij Groningen, 142 blz., € 20,-

DOOR [DOOR CYRILLE OFFERMANS](#)

Hoge kunst, daar had ik al lang niet meer van gehoord. Eigenlijk kan ik me die term, of het verschijnsel dat ik me daarbij voorstel, alleen herinneren uit de lectuur van zeer oude boeken, die van Proust bijvoorbeeld, waarin de standsbewuste maar doorgaans leeghoofdige dwepers met die kunst in alle scherpste op hun nummer worden gezet. Ik durf er gif op in te nemen dat ik hem zelf nooit, tenzij ironisch, gebruikt heb.

Verbazingwekkend daarom dat er nu een boek verschijnt met de titel Van hoge naar nieuwe kunst. Even dacht ik nog met een kleine historische studie over het fin de siècle of de beginjaren van het modernisme van doen te hebben, maar dat bleek niet het geval. Het gaat over de huidige situatie in de kunst.

De auteur van dit polemische geschrift, Hans Abbing, is geen kunstkenner, geeft hij zelf toe, hij is socioloog, en dan weet je wel ongeveer wat je te wachten staat. Als sociologen over kunst schrijven gaat het altijd over de buitenkant, over de verkoop van boeken, bezoekersaantallen, de sociale stratificatie van het kunstpubliek, de samenstelling van jury's of de geheimzinnige netwerken van machtige figuren die voorschrijven wat de moeite waard is en wat rommel. Dat is ook in dit boek het geval. De kunst zelf doet er niet zo veel toe, de auteur is vooral geïnteresseerd in de sfeer waarin kunst 'geconsumeerd' wordt. Dat verklaart ook de mateloosheid van de titel: alleen wie niet gehinderd wordt door veel nauwkeurige kennis van afzonderlijke romans, schilderijen of muziekwerken durft zich op zo'n abstract en generaliserend niveau met kunst in het algemeen bezig te houden.

Abbing presenteert zijn geschrift als een essay. Het blijkt naar eigen zeggen te gaan om een verdieping van gedachten die hij eerder in zijn inaugurele rede – als gasthoogleraar kunstsociologie aan de Universiteit van Amsterdam – heeft uitgesproken. Maar een essay is het niet. Bij alle verschillende definities die er van dit genre bestaan, zijn er toch een paar kenmerken waar iedereen het over eens is.

Het eerste: de essayist duikt meteen in het diepe. Anders dan de man van de wetenschap heeft hij een hekel aan gedraal op de startblokken. Als Abbing eindelijk van start gaat heeft hij de lezer al getraakteerd op een 'Vooraf' en een 'Inleiding', waarin hij zijn stellingen ondubbelzinnig, met veel definiërend geweld betreft en zich indekt tegen alle mogelijke bezwaren. Het tweede kenmerk: de essayist heeft een persoonlijke toon. Hij heeft een hekel aan de onpersoonlijke stijl van de wetenschapper die niets durft te zeggen zonder per voetnoot naar geleerde voorgangers te verwijzen. Abbing doet zijn beweringen, hoe boud dan ook, in de stijl van de ambtenaar die zich uitsluitend beroept op de onwrikbare letter van de wet, in zijn geval: het werk van Cas Wouters, Norbert Elias en Pierre Bourdieu.

Een paar van die beweringen ter illustratie. 'De hoge kunst zoals wij die kennen is de kunst van een voorbije tijd. Hoge kunst is netjes. Het is de kunst van welopgevoede, beschaafde mensen en hiervan zijn er steeds minder. Deze mensen houden als vanzelf hun emoties in.' Zo begint de inleiding. Twee pagina's verder lezen we dat hoge kunst zelfs heilig is, verder dat 'de hoger opgeleiden (...) distinctie ontlenden aan de consumptie van hoge kunst'. Want ja, nogmaals (en in het verloop van zijn 'essay'

zal Abbing het nog een paar honderd keer herhalen) 'hoge kunst is deftig, en deftige mensen houden zich in'.

En daar zit 'm het probleem. De burger die hoge kunst consumeert, is 'vervreemd van zijn gevoel, hij voelt zich superieur, hij heeft een rigide en autoritaire persoonlijkheid. Zijn zelfcontrole bewijst zijn superioriteit.' Even later bekent Abbing weliswaar dat zijn vader hem ooit toevertrouwde tijdens het luisteren naar Elisabeth Schwarzkopf 'droevige, boze, maar ook erotische gevoelens' te hebben, maar daar zal de bezoeker van het Concertgebouw nooit iets van laten blijken. Die zit daar maar vervreemd te zijn van zijn gevoel, strak voor zich uit te kijken, en 'bewegingloos' en 'ingehouden' te luisteren, en dat alles om zich te onderscheiden van het cultuurplebs dat zoveel bewegingloosheid niet kan opbrengen.

Als liefhebber van klassieke – en alle serieus te nemen – muziek sta ik wel even te kijken van deze onverbiddelijke kwalificaties. Het was me in het Muziekgebouw aan 't IJ of het Muziektheater aan de Amstel nooit zo opgevallen dat ik tussen louter autoritaire, zich superieur voelende persoonlijkheden zat die in hun voorkeuren en hun reacties bovenal geleid werden door hun distinctiedrift. Heb ik mijn ogen dan al die keren in mijn zak gehad? In het Concertgebouw misschien wel, in de Stopera natuurlijk niet.

Abbing ziet in de opera sinds de negentiende eeuw niets dan verstarring, ik dank aan het lang geleden ook door mij met scepsis bejegende genre een aantal van de indringendste esthetische ervaringen van de laatste vijftien jaar. Nergens anders dan in het Amsterdamse Muziektheater is de opera zozeer verrijkt met de verworvenheden van het twintigste-eeuwse modernisme als juist hier – met dank aan Pierre Audi, Reinbert de Leeuw, Willy Decker, Hartmut Haenchen, Dario Fo, Peter Greenaway, Peter Sellars en uiteraard aan Händel, Wagner, Alban Berg, Sjostakovitsj, Tan Dun, Louis Andriessen, Bernd Alois Zimmermann, John Adams, Messiaen en vele anderen.

Misschien moet ik Abbings ergernis zoeken in het inderdaad soms bespottelijk lange applaus na afloop, misschien ook in het 'bravo' of 'brava' waarmee een altijd wel aanwezige malloot zijn connoisseurschap na een aria demonstreert, maar een beetje aanstellerij kom je overal tegen, dat lijkt me nog geen reden voor een collectieve fossielverklaring als die van Abbing. En trouwens: is kunst, en bovenal muziek, behalve de hoogste uiting waartoe de menselijke geest in staat is (Schopenhauer), niet ook altijd een vorm van 'hogere nuttelosheid' (Kees Fens), respectievelijk van 'beheerste aanstellerij' (Nabokov)?

Dat de auteur zijn sociologische langetermijnvisie aan Elias ontleent, en dus aan het in vergelijking met het egalitaire Nederland zo formele en hiërarchische Frankrijk, verklaart veel van zijn overdrijvingen. Des te nieuwsgieriger was ik naar zijn eigen ervaringen in de wereld van de klassieke muziek: daar zouden de kwalen van de hoge kunst zich het zuiverst manifesteren.

Abbing geeft toe geen kenner van die muziek te zijn. Zijn expertise ontleent hij vooral aan de blokfluitlessen die hij tot zijn zestiende kreeg. Hoewel hij zich ook nu nog graag 'door vrienden laat meenemen naar klassieke concerten of de opera', houdt hij tegenwoordig (hij is van 1946) meer van popmuziek. Niettemin vindt hij klassieke muziek zo belangrijk dat 'die het verdient om zo goed mogelijk voort te leven in de muziek van de toekomst'. Oef, dat lijkt een narrow escape – waar die toegeeflijkheid vandaan komt is niet helemaal duidelijk.

Maar we hebben de waarschuwing begrepen: toekomst is er voor de klassieke muziek alleen als ze een voorbeeld neemt aan de popmuziek. De toeschouwers moeten de hele vertoning als 'recreatie, decoratie en vermaak' gaan zien, hun gevoelens meer de ruimte geven (of in het sociologenlatijn van de auteur: 'op beheerste wijze toegeven aan de impuls om emoties te uiten'), dus af en toe een beetje met elkaar gaan kletsen, zich te goed te doen aan een zak popcorn of een stukje gaan wandelen. Op die manier kunnen zelfs Monteverdi, Mahler en Messiaen nog ooit het walhalla van de 'nieuwe kunst' betreden.

Specifieke muzikale scholing is daarvoor echt niet nodig. Iedereen komt tegenwoordig al automatisch zo vaak in contact met klassieke muziek, 'via de televisie en de bioscoop', dat hij over ruim voldoende

'basiscompetentie' beschikt om van die muziek te kunnen genieten. Tot mijn verrassing blijkt klassieke muziek tegenwoordig zelfs 'alomtegenwoordig', zij het vooral dankzij de 'toegepaste klassieke muziek', zoals we die tegenkomen 'in bioscoop- en televisiefilms, in televisieseries en soaps, in computerspellen (games) en in mindere mate ook in de introductiefilmpjes van terugkerende programma's (leaders) en reclame'. Verder mogen we in het bijzonder de massaal bezochte concerten van André Rieu niet vergeten.

Tja, er zijn mensen die daar anders over denken. Elmer Schönberger bijvoorbeeld, Nederlands beste muzikessayist en -criticus, tevens componist, theaterauteur en romancier, beklagt juist de alomtegenwoordigheid van de populaire muziek plus de desastreuze effecten daarvan op het vermogen tot geconcentreerd luisteren: 'Denk pop- en amusementsmuziek weg en de wereld verandert onherkenbaar. Het wordt stil op straat, radiozenders doen er het zwijgen toe, er vallen gaten in gesprekken, er verschijnen witte bladzijden in de moderne literatuur, het collectieve geheugen wordt gemutileerd, de economie stort half in. Denk Couperin, Chausson en Cage weg en de wereld is nog precies even luidruchtig.'

Dat staat in het openingsessay van Het gebroken oor (2005), een selectie uit de vele honderden briljante essaytjes die Schönberger schreef voor Vrij Nederland over één welomschreven muziekstuk of één welomschreven uitvoering. Schönberger breekt een lans voor het enige luisteren dat recht doet aan de muziek die hij bespreekt, het intensieve, autonome luisteren; in contextuele aspecten is hij alleen geïnteresseerd als die relevant zijn voor de muziek.

En terecht. Dat menig achttiende-eeuws barokdansje of menig negentiende-eeuws romantisch deuntje zich uitstekend leent als achtergrondstrijkje op 21ste-eeuwse recepties en partijen, waar de gasten sowieso meer oog hebben voor elkaar dan oor voor de muziek, wil niet zeggen dat de beste componisten, en zeker de meesterwerken van de beste componisten, niet de grootst mogelijke ernst en toewijding verdienen.

De meest raadselachtige paradox van het boekje van Abbing is deze: Abbing pleit voor informalisering van de 'hoge kunst', maar doet dat in zowat het meest formele proza dat ik in jaren las. Zijn tekst lijkt stilistisch en compositorisch aansluiting te zoeken bij de traditionele verdediging van 'de hoge kunst zoals wij die kennen als de kunst van een voorbije tijd'. Hij definieert razend autoritair, hij formuleert op een manier die het ergste doet vrezen voor de bruutheid waarmee hij zijn gevoelens onderdrukt en hij toont nauwelijks enige werkelijke interesse in de muziek als zodanig.

Om te voorkomen dat hij zich verliest in frivoliteiten heeft hij bovendien – blijkens zijn 'Vooraf' – een peloton hulptroepen van meer dan twintig man ingeschakeld. Toch heeft niet één van die mensen hem gewezen op het bestaan en het stilistische nut van het verwijswoord, en evenmin op de slaapverwekkende effecten van de repetitio ad absurdum. Een behoorlijke redacteur had van dit pedante boekje niets heel gelaten. © DOOR CYRILLE OFFERMANS / De Groene Amsterdammer