

## 7. Kritische bijdragen

### Enige beschouwingen over de muzieksociologie van Paul Honigsheim

H. de Jager, *soc. drs.*

In de dertiger jaren week de Duitse socioloog Paul Honigsheim (geb. 1885) uit naar het buitenland. Tenslotte belandde hij in de Verenigde Staten van Amerika, waar hij van 1938 tot 1950 hoogleraar was aan de Michigan State University te East Lansing met o.a. leeropdrachten voor godsdienst- en muzieksociologie. Vanaf 1950 is hij emiritus, doch hij is nog steeds actief op het gebied van voordrachten en publicaties. Voor zover ik weet, dateren al zijn geschriften op het gebied van de muzieksociologie uit de laatste jaren: in 1955 verscheen in *Die Einheit der Sozialwissenschaften* een bijdrage *Musikformen und Gesellschaftsformen* (I). Vervolgens, in 1958, was in *Die Lehre von der Gesellschaft* het hoofdstuk *Soziologie der Kunst, Musik und Literatur* (II) van zijn hand. En nu (1960) verscheen in de 34e aflevering van het *Handwörterbuch der Sozialwissenschaften* nogmaals een bijdrage: *Musiksoziologie* (III). Wie verwacht, hier met drie verschillende aanwinsten voor de nog betrekkelijk schaarse literatuur op dit gebied van doen te hebben, komt echter bedrogen uit. In principe zijn dit drie identieke artikelen, waarvan opzet en uitwerking weinig verschillen en de formulering vaak zelfs practisch gelijk is.\*)

Afgezien hiervan kan gezegd worden, dat Honigsheim's muzieksociologie geheel is geschreven in de traditie van Max Weber die hij ook persoonlijk gekend heeft. Met zoveel woorden blijkt deze invloed uit de wijze waarop Honigsheim te werk gaat: „Die Termini werden in der Max Weberschen Weise zur Bezeichnung sog. Idealtypen verwandt, d.h. die letzteren sind nichts anderes als Abbreviationen, welche benutzt werden, um durch sie die Summe derjenigen geschichtlichen Wirklichkeiten zu bezeichnen, welche eine Anzahl von Merkmalen gemein haben”. (I—214). Dit gebruik van ideaaltypische beschrijvingen van allerlei verschijnselen heeft zeker voordelen als men in zulk kort bestek moet schrijven als in de hier besproken publicaties het geval was. Een groot nadeel is echter, dat een op deze wijze geschetst totaalbeeld zeer statisch uitvalt: bijna nergens krijgt de lezer bij Honigsheim enige informatie omtrent veranderingen en ontwikkelingen.

Weberiaans is ook zijn grote belangstelling voor het verleden: „Musiksoziologie setzt das Erforschtsein der Musikgeschichte voraus, einschliesslich der ethnologischen, und ist auf ihr aufgebaut” (III—485), evenals de grote aandacht voor religieuze factoren. Voorts legt Honigsheim er steeds de nadruk op, dat muzieksociologie *waardevrij* behoort te zijn (I—214, II—338, III—485) en m.i. terecht, aangezien juist deze waarde-

---

\*) Een reeds verschillende malen aangekondigd boek over muzieksociologie, laat nog steeds op zich wachten en zal, blijkens een informatie van de Ferdinand Enke Verlag, voorlopig nog niet verschijnen.

vrijheid de muzieksociologie wezenlijk onderscheidt van de muziekwetenschap en de aesthetica. De invloed van Weber blijkt tenslotte waar Honigsheim steeds spreekt over „der *gemeinte Sinn* der Musikproduktion”.

Ideaaltypisch onderscheidt Honigsheim aanvankelijk vijf hoofdtypen van „gemeinte Sinn der Musik” (I—214/15), later zeven (III—485/86). Muziek kan bedoeld zijn: 1) in religieus-magische zin, 2) ter verheerlijking, 3) ter opvoeding, 4) om vreugde te verwekken, 5) om de seksualiteit te dienen, 6) als gebruiksmuziek, en 7) als waarde in zichzelf. Aangezien deze categorieën elkaar veelal overlappen, alsmede om de dubbelzinnigheid van termen als „verheerlijking” en „gebruiksmuziek”, lijkt deze indeling weinig gelukkig.

Het verschijnsel dat muziek, al naar gelang van verschillende sociale situaties, ook verschillende gestalten aanneemt, werd echter reeds onderkend door de 18e eeuwse componist en theoreticus Mattheson. Deze stelde in een wat wijdlopig betoog vast, dat zowel taalgebruik als muziek niet steeds hetzelfde zijn:

„Weil die besondere Anwendung und Zusammenfügung gewisser Wörter, Redensarten, Ausdrücke und Formalien, sowohl in heiliger Schrift, als im Gericht, bey Hofe, in Kanzeleien, auf Lehr-stühlen, in Briefen und täglichen Umgange einen mercklichen Unterschied des Styls, es sey um reden oder schreiben hervorbringet: so stehet leicht zu erachten, dasz die Tonkunst, da sich ihr Nutz und Gebrauch über Gottes-Häuser, Schaubühnen und Zimmer erstrecket, nothwendig auch, durch dergleichen Anwendung und Zusammenfügung gewisser Klänge, Gänge, Fälle, Zeit-Ordnungen und Geltungen, in ihrer Schreib- und Setzt-Art, sehr verschieden seyn müsse” 1)

Muzieksociologie wordt door Honigsheim gedefiniëerd als „de studie van de muziek voorzover deze op een of andere wijze in relatie staat tot de maatschappij” (III—485). Deze definitie kunnen we als volgt uitwerken: in de muzieksociologie — zover dit de muziekstukken betreft — gaat het nooit om de muziek en de intrinsieke eigenschappen daarvan *als zodanig* (Innenbetrachtung), doch steeds om het wederzijds verband tussen maatschappij en muziek. Het gaat om de invloed van de maatschappij op stijlen en vormen in de muziek (Aussenbetrachtung) en om de invloed van de muziek op de maatschappij. Volgens von Wiese is dit echter nog geen kunst-, resp. muzieksociologie, doch in principe nog een aangelegenheid van de kunst-, resp. muziekwetenschap zelf. Deze bedient zich daarbij van een sociologische beschouwingswijze in het kader van haar eigen discipline 2). Men kan over deze opvatting uiteraard twisten. In ieder geval is duidelijk dat, zolang de muziekwetenschap zich deze sociologische benaderingswijze nog niet geheel eigen heeft gemaakt, er voor de socioloog nog werk is.

Muzieksociologie omvat echter méér dan het onderzoek van de relatie tussen maatschappij en muziek. Wie in de sociologie een grote plaats toekent aan de sociale vormleer: de bestudering van de vormen van intermenselijk gedrag, i.c. de vormen van productie, reproductie en consumptie van muziek, die vindt bij von Wiese een aan-

1) Johann Mattheson: Der Vollkommene Capelmeister, 1739, p. 68.

2) L. von Wiese: „Methodisches über den Problemkreis einer Soziologie der Kunst”, in: Verhandlungen des 7. deutschen Soziologentages, Tübingen 1931, p. 126/27.

trekkelijk uitgangspunt: „Die Kunst erscheint uns... als ein Gebiet, auf dem sich Menschen aneinander binden oder voneinander lösen. Nur in dieser einen besonderen Funktion interessiert sie uns hier, eben nur als Bereich menschlicher Beziehungen. Was sie ausserdem ist... kann uns nur insoweit interessieren, als es zur Klärung des Mensch-Mensch-Verhältnisses beiträgt”<sup>3)</sup>. Het zal geen verwondering wekken, dat dit volgens von Wiese zelf het object bij uitstek van de kunst-, resp. muzieksociologie is. Het door hem gesignaleerde verschijnsel, dat de kunst de mensen ook van elkaar kan scheiden<sup>4)</sup> lijkt m.i. voor een groot deel verklaarbaar in termen van status en status-symboliek.

In ieder geval behoeft de socioloog zich niet bezig te houden met de *kwaliteiten* van de muziek; hij kan de door Honigsheim, e.a. voorgestane waardevrijheid betrachten en stijlkritiek overlaten aan muzikwetenschap en aesthetica. Voor zover de socioloog zich bezighoudt met muziek, zit het karakteristieke van zijn benadering dus in de „Aussenbetrachtung”: het beschouwen van de muziek a.h.w. van de buitenkant en het onderzoeken van „den Anteil sozialer Gestaltungen am Sosein der Kulturleistung”. (Rothacker). Het kernprobleem waarom het hierbij gaat, werd door Helmut Schoeck zeer raak geformuleerd als „de vraag of en in hoeverre het feit dat de mens een sociaal wezen is, ook in zijn geestesuitingen te onderkennen is”<sup>5)</sup>. De vraag is hoe uit het samenleven van mensen cultuur ontstaat, is echter in zijn laatste algemeenheid een metafysische vraag<sup>6)</sup>. In het algemeen kan waarschijnlijk gesteld worden, dat, hoe meer muziek voor sociaal duidelijk omschreven doeleinden geschreven is, hoe groter de invloed van de maatschappij op de muziek is<sup>\*</sup>). Omgekeerd: hoe meer muziek als autonome kunst wordt geschreven, als waarde in zichzelf wordt ondervonden (bij Honigsheim slechts één geval uit zeven), hoe geringer de sociale controle en hoe kleiner het aandeel dezer „sozialer Gestaltungen” is.

Geregeld worden nog de degens gekruist over de omvang van de sociale invloeden op de kunst. Hierover maakt Zwilgmeyer de opmerking: „Voor een geesteswetenschappelijk onderzoek van de cultuurinhouden staat de „Sinnzusammenhang”, waar mogelijk „das rein Geistige” centraal. Deze wijze van onderzoek heeft de tendens om alle „werkelijkheidsproblemen” terug te dringen, d.w.z. dus de betrekkingen van de „Sinnzusammenhang” met psychische of sociale momenten”. Steeds zal, volgens Zwilgmeyer, de kunsthistoricus proberen de immanente wetmatigheid der kunsthistorische ontwikkeling over te waarden en als vormlogica op te vatten<sup>\*\*</sup>). Daar-

<sup>3)</sup> idem, p. 127.

<sup>4)</sup> idem, p. 128.

<sup>5)</sup> Geciteerd bij W. Stark: *Sociology of Knowledge*, Glencoe 1958, p. 13.

<sup>6)</sup> L. von Wiese: *Soziologie. Geschichte und Hauptprobleme*. 5e druk Berlijn 1954, p. 146.

<sup>\*</sup>) Hoe groot de sociale controle in de sector van de amusementsmuziek is, moge blijken uit de studie van Howard S. Becker: „The professional dance musician and his audience”, in: *Am. Journal of Sociology* LVII, p. 136 e.v.

<sup>\*\*</sup>) Zo schreef Dr. K. L. Piccardt onlangs: „De stijlgeschiedenis staat als zuivere vorm-geschiedenis in beginsel los van de algemene menselijke historie en vormt op zichzelf gezien een volkomen gaaf geheel, al wil ik incidentele externe invloeden niet geheel uitsluiten”, en: „De vormspraak, het materiaal waarvan de kunst zich bedient, doorloopt een eigen natuurlijke ontwikkeling. De kunsthistorie in grote trekken gezien, dus als geschiedenis der stijlvormen, is derhalve een immanent, autonoom proces, waarbij in principe geen plaats is voor inwerking van buiten”. *Kernvragen der kunstgeschiedenis*, 1960, p. 49 resp. 50.

mee roept hij dan de reactie op van de sociaalhistoricus (en socioloog), die zijnerzijds probeert vooral het sociale moment op de voorgrond te schuiven<sup>7)</sup>. Men moet deze twee beschouwingswijzen echter niet zozeer als concurrenten zien, doch als *elkaar aanvullende methoden*.

Behalve voor muziek-in-relatie-tot-de-maatschappij en de vormen van sociaal-muzikaal gedrag van mensen, heeft de muzieksociologie ook belangstelling voor deze zich-gedragende mensen zelf: voor de componisten en uitvoerende kunstenaars en de status die zij hebben, alsmede voor het publiek, dat in omvang en samenstelling zeer uiteenlopend kan zijn. Ook hiervan geeft Honigsheim een typologie (III—487).

Wat Honigsheim onder het hoofd: „Kombination von Körper, Stimme und Instrument und Genesis von reiner Instrumentalmusik” (III—492) te berde brengt, lijkt nogal aanvechtbaar. Uit het Christendom ontwikkelde zich sinds het einde der Middeleeuwen een „Kultur getrennter Sphären”. Hierdoor is vanaf het begin van de Nieuwe Tijd, volgens Honigsheim, „eine spezielle Herausstellung der Mathematik und der auf ihr aufgebauten Disziplinen aus dem Umklammertsein durch Religion und Theologie erleichtert. *Hiermit ist auch die Möglichkeit eines Interesses an einer Musiktheorie gegeben, die auf Mathematik aufgebaut ist*”. Daardoor zou dan een muziekpraxis mogelijk geworden zijn, waarin het aankomt op „mathematisch-physikalisch richtiges Strukturiertsein der Musik als solcher”, waardoor muziek tenslotte tot doel in zich zelf wordt. Deze theorie doet echter vreemd aan, wanneer men b.v. bij Curt Sachs leest, dat Th. van Aquino stelde, dat „music proceeded from principles known from arithmetic”<sup>8)</sup>. Ook Leichentritt beschrijft uitvoerig, hoe gedurende de Middeleeuwen, onder invloed van Boëthius, muziek als onderdeel van de mathematische wetenschappen werd beschouwd<sup>9)</sup>. Aangezien dus de mathematica steeds al een rol heeft gespeeld in de muziek, lijkt het meer verantwoord het ontstaan van een zelfstandige instrumentale muziek in Europa (vooral na 1600) in samenhang te zien met de toenemende secularisatie. Bovendien hing het opkomen van de natuurwetenschappen zelf ook daarmee samen.

Tengevolge van de machtige positie van de Kerk was in Europa lange tijd de kerkmuziek de officiële kunstmuziek. In de eerste eeuwen van het Christendom waren de muziekinstrumenten geweerd omdat deze werden gezien als overbodige luxe en omdat ze werden geassocieerd met het heidendom<sup>10)</sup>. Bovendien beriep men zich op Paulus, die in zijn brief aan de Corinthiërs had geschreven: „... indien gij met uw tong geen verstaanbare volzin spreekt, hoe zal men het gesprokene begrijpen?”<sup>11)</sup>. Thomas van Aquino (1225—1275) verdedigde later de superioriteit van de zang nog eens met de volgende — door Leichentritt vertaalde — woorden: „Instrumental music as

7) Franz Zwilmeyer: „Kultur”, in: Handbuch der Soziologie, 1956, deel II, pp. 1115 en 1117.

8) Curt Sachs: Rhythm and Tempo, New York 1953, p. 163.

9) Hugo Leichentritt: Music, History, and Ideas. Harvard Univ. Press 1950, p. 53.

10) J. Handschin: Musikgeschichte im Ueberblick, Bazel 1948, p. 98. Eveneens: G. Reese: Music in the Middle Ages, New York 1940, p. 61 e.v.

11) O. Ursprung: Die Katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931, p. 4. Ook het Calvinisme in Nederland heeft zich later op deze tekst beroepen: „Aangaande het spelen der Orgelen in de Gemeenten, houd men, dat het gansch behoort afgheset te wesen, volgende de leere Pauli, 1 Cor. 14, 19”. Artikel 50 der Dordtsche Synode 1574, geciteerd bij W. H. Thijsse: „Het orgel in de Calvinistische eeredienst”, in: Caecilia en de Muziek 1941, p. 7.

well as singing is mentioned in the Old Testament, but the Church has accepted only singing on account of its ethical value: instruments were rejected because they have a bodily shape and keep the mind too busy, induce it even to carnal pleasure. Therefore their use is unwise, and consequently the Church refrains from instruments in order that by the praise of God the congregation may not be distracted from concern with bodily matters"<sup>12</sup>). Merkwaardig is hierbij overigens, zoals Dent opmerkt, dat de Kerkvaders ondanks hun afwijzing, aan de verschillende instrumenten een mystieke betekenis toekenden. Dit toont volgens hem aan, dat zij kennelijk preekten voor hoorders die goed met de instrumenten bekend waren<sup>13</sup>).

W.D. Allen vermeldt nog een factor die mogelijk van invloed is geweest voor de afwijzing van instrumenten door het vroege Christendom. Gebaseerd op Genesis 4 : 21 („En de naam van zijn broeder was Jubal; hij is de vader geworden van allen die cither en fluit bespelen”), geloofde men dat de menselijke stem bij de Schepping gegeven was; instrumenten en instrumentale muziek daarentegen werden beschouwd als mensenwerk: „uitgevonden” en „kunstmatig”<sup>14</sup>).

Naarmate zich naast de Kerk andere levensgebieden begonnen te ontwikkelen — „eine Kultur getrennter Spähren”, zoals Honigsheim zegt — die zelf ook muziek voortbrachten, nam de belangrijkheid der instrumenten toe. Aanvankelijk was dit de muziek der „Fahrende Leute”, die ondanks de heftige tegenstand van de Kerk bij het volk en zelfs in de kloosters (!) een gul onthaal vonden. Spruit citeert een vermakelijk geval van twee Franciscanen, die — verdwaald — 's nachts bij een Benedictijnerklooster aanklopten en om onderdak vroegen. Door hun vuile en gescheurde kleren werden zij voor speellieden gehouden. Toen echter hun ware identiteit bleek, werden zij door de teleurgestelde Benedictijnen met schoppen en slagen de poort weer uitgewerkt. <sup>15</sup>).

Andere voorbeelden van wereldlijke instrumentale muziek vinden we o.a. in de begeleiding van de troubadours, de „Turmmusik” van de vrije steden, de muziek in gebruik bij het leger en de muziek van de verschillende „leisure classes” die in de loop der tijd ontstonden. Vanuit deze wereldlijke sectoren ging vaak grote invloed uit op de kerkmuziek. Instrumenten — in de 9e eeuw het orgel, later ook andere — drongen geleidelijk in de kerk door evenals wereldlijke melodieën. Dit blijkt wel uit een door van den Borren geciteerde klacht van Erasmus:

„We hebben in onze kerken toegang verleend aan een zeer gekunstelde theatrale muziek, aan een garrewar van schreeuwende stemmen, zoals men er, menen we, nooit gehoord heeft in de Griekse en Romeinse theaters. De menselijke stem wedijvert er met het geratel van hoornen, trompetten, fluiten en schalmeien. Men hoort er liefdezangen of obscene wijzen, in den aard van die, welke de dansen van lichtekooien en jongleurs begeleiden. Men ijlt naar de kerk, als naar het theater, om zich de oren aangenaam te laten kittelen”<sup>16</sup>).

<sup>12</sup>) Leichentritt, loc. cit., pp. 34/5.

<sup>13</sup>) E. J. Dent: „Social aspects of music in the Middle Ages”, in: Oxford History of Music, Introd. Vol. 1929, p. 187.

<sup>14</sup>) W. D. Allen: *Philosophies of Music History*, New York 1939, p. 7 en p. 51.

<sup>15</sup>) J. Spruit: „Speelmansrecht in de Middeleeuwen”, in: *Mens en Melodie* 1960 (XV), p. 84.

<sup>16</sup>) Ch. van den Borren: *Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden*, Antwerpen 1948. deel I p. 234.

Aan deze toestanden werd door het Concilie van Trente (1545—1563) een einde gemaakt. In 1904 werden de voorschriften betreffende de R.K. kerkmuziek nog eens bevestigd in de encycliek *Motu Proprio* van Paus Pius X, waaraan ik ontleen:

„Daar de moderne muziek bij voorkeur in profanen dienst gesteld wordt, zal met grooter zorgvuldigheid moeten worden gewaakt, opdat de toonzettingen in modernen stijl, welke in de kerk toegelaten worden, niets profaans bevatten, geen herinneringen aan motieven, in het theater gebruikt bevatten, en niet geschoeid zijn, zelfs niet in haar uiterlijke vormen, op de gang der profane stukken”.

In bijzondere gevallen, binnen gepaste grenzen en met het nodige voorbehoud, zullen ook andere instrumenten (dan het orgel) kunnen worden toegelaten, echter nooit zonder speciaal verlof<sup>17)</sup>. Ook het Calvinisme en het Lutheranisme hebben zich teweergesteld tegen wereldlijke invloeden op hun kerkmuziek.

Uiteraard was het Honigsheim in zijn „skizzenhafte Ueberblicke” niet mogelijk, zijn gedachten zeer gedetailleerd uit te werken. Wat dit betreft kan men zijn boek met belangstelling tegemoet zien. Aangezien hij zich tot nu nog niet over de *methodologie* van de muzieksociologie heeft uitgelaten, is het te hopen, dat hij ook aan dit belangrijke aspect aandacht zal besteden, daar hij een der zeer weinige sociologen is, die zich meer dan incidenteel met dit onderwerp heeft beziggehouden. Zijn boek zou verder zeer aan waarde winnen, indien daarin ook meer aandacht werd geschonken aan de eigen tijd, vooral aan de mogelijkheden en resultaten van empirisch sociaal onderzoek. Dit laatste facet komt in de drie hier besproken artikelen geheel niet ter sprake.

---

17) *Motu Proprio*, Nederlandse uitgave, Leiden 1904, p. 17 en p. 29.