

ARTIKELEN

‘Je moet onder aan de ladder beginnen’

Distinctie en hiërarchie binnen de klassieke en hedendaagse muziek*

Laura Vermeulen & Marcel van den Haak

- *Ik hoop dat ik het volhoud.*
- *Het valt wel mee, ik ben hier vier keer in de week (...).*
- *Ja, maar jij bent getraind!*
- *Dat is waar. Ik nam hier wel eens familie mee naar toe, die moesten na een halfuur met de bezemwagen mee!*

Deze conversatie tussen een man en een vrouw vond plaats voor aanvang van een concert tijdens de Gaudeamus Muziekweek 2009, in het Amsterdamse Muziekgebouw aan 't IJ. Op dit festival wordt nieuwe muziek gespeeld van hedendaagse componisten. Veel van de 'hedendaagse muziek', zoals gecomponeerde muziek uit de twintigste en eenentwintigste eeuw vaak genoemd wordt¹, doorbreekt de verwachtingspatronen van de bij veel luisteraars bekende 'tonale' muziek. Doordat de luisteraar weinig kans krijgt het verloop van een muziekstuk te voorvoelen, wordt deze muziek vaak als een complexe kunstvorm gezien, die alleen door ingewijden met een 'getraind oor' begrepen en gewaardeerd kan worden. De nieuwigheid en vernieuwendheid van de werken dragen hier verder toe bij. Een voorkeur voor hedendaagse muziek wordt daarom vaak gezien als de *acquired taste* van een relatief kleine groep mensen. Hedendaagse muziek vervult de rol van avant-garde binnen de (klassieke) muziekwereld, gewaardeerd door een specifieke fractie van de 'culturele elite'.

De vraag is of deze liefhebbers zich ook expliciet onderscheiden van mensen met een in hun ogen eenvoudiger smaak voor bekendere muziek, zoals impliciet de familie in bovenstaand citaat. Dankzij Bourdieu (1984) en anderen weten we dat mensen met veel cultureel kapitaal bij het waarderen van kunst meer op vormaspecten letten – de 'esthetische dispositie' – en zich hiermee bovendien onderscheiden van degenen met minder cultureel kapitaal. Dit leidt tot de voortdu-

* Dit artikel is een verslag van de Bachelor-scriptie van de eerste auteur, in combinatie met haar stage binnen het promotieonderzoek van de tweede auteur. Onze speciale dank gaat uit naar Hans Abbing, die de scriptie heeft begeleid, en naar Giseline Kuipers, Nico Wilterdink, enkele collega's en twee anonieme reviewers die kritisch hebben meegelezen met eerdere versies.

1 Over de definities en tijdsafbakeningen van 'hedendaagse muziek', ook wel 'moderne muziek', verschillen de meningen. In dit artikel doelen wij op de 20^e- en 21^e-eeuwse gecomponeerde, en veelal a-tonale, muziek.

rende reproductie van een culturele hiërarchie, waarbij 'complexe' kunstvormen meer door mensen uit hogere klassen en door hogeropgeleiden worden gewaardeerd en de status van 'hoge cultuur' krijgen. De culturele elite onderscheidt zich bovendien van de economische elite met haar hang naar vernieuwing en originaliteit: de avant-garde zet zich af tegen de status quo. Op den duur kan dit leiden tot erkenning en statusverhoging van de nieuwe kunst en tot opname in de canon, waarna er weer een nieuwe avant-garde opstaat. Naar de houding van consumenten van deze avant-gardistische kunst is weinig onderzoek gedaan. We weten niet of zij net als veel kunstenaars en critici neerkijken op de gevestigde kunst, en zo ja, met welke criteria zij dit doen. Omgekeerd weten we niet of de liefhebbers van deze gevestigde kunst opkijken tegen de vernieuwers of juist niet. Tot slot is niet bekend welke perceptie mensen hebben van de positie van deze kunst in de culturele hiërarchie: staat avant-garde hoger of juist lager aangeschreven dan de geconificeerde kunst, of zien mensen beide als gelijkwaardig?

Deze vragen hebben wij onderzocht binnen een specifiek veld, dat van de hedendaagse klassieke muziek. Deze muziek wordt door haar relatieve onbekendheid en de a-tonaliteit veelal als complex beschouwd. Hoewel de liefhebbers van deze muziek dus bij uitstek een interessante groep zijn om de wijze van luisteren, de distinctie en de hiërarchische percepties te bestuderen, worden zij – door hun kleine aandeel binnen de gehele bevolking – in veel sociologisch onderzoek naar cultuurdeelname en smaak genegeerd. We weten niet of dit publiek muziek daadwerkelijk meer om de complexiteit en vernieuwendheid waardeert dan een gemiddeld klassieke-muziekpubliek en in hoeverre er sprake is van onderlinge distinctie. Door middel van een exploratief onderzoek onder tien regelmatige bezoekers van concerten met hedendaagse muziek, die we vergelijken met tien mensen die regelmatig concerten met repertoire uit de klassieke en romantische stijlperiode (ca. 1750–1910)² bezoeken, willen we in dit artikel de volgende drie vragen beantwoorden:

Welke verwachtingen hebben liefhebbers van hedendaagse muziek van muziek en met welke criteria beoordelen zij hun muzikale voorkeuren en afkeuren? In hoeverre verschillen deze verwachtingen en criteria van die van liefhebbers van klassiek-romantische muziek?

In hoeverre onderscheiden liefhebbers van hedendaagse muziek zich van liefhebbers van klassiek-romantische muziek, en vice versa? Op grond waarvan doen zij dit? Met andere woorden: welke distinctiologica's hanteren beide groepen?

In hoeverre classificeren beide groepen muzikliefhebbers de posities van beide genres in een culturele hiërarchie? Is er een directe relatie tussen cultu-

2 Zowel de hedendaagse muziek als het repertoire uit de klassieke en romantische stijlperiode worden vaak onder de veel bredere noemer 'klassieke muziek' gevat, een term die gebruikt wordt om het verschil met volksmuziek en populaire muziek aan te duiden.

rele distinctie en hiërarchische perceptie, of betreft het hier verschillende logica's?

Alvorens deze drie vragen in drie respectievelijke empirische paragrafen te beantwoorden, zullen we in de volgende twee paragrafen dieper ingaan op de kenmerken van hedendaagse klassieke muziek en de theoretische implicaties die deze kenmerken hebben voor de vraagstellingen van dit onderzoek en op de methodologische overwegingen.

Hedendaagse muziek: complexe en vernieuwende 'hoge cultuur'?

De westerse tonale muziek, waaronder ook veel popmuziek, voert terug op het in de klassieke muziek dominante principe van de tonaliteit: alle harmonische bewegingen in het muziekstuk hebben daarin één gezamenlijk referentiepunt, de 'grondtoon' van de hoofdtoonsoort. Dit geeft ons een gevoel van richting in de muziek: we verwachten telkens dat de harmonie terug zal keren bij de bekende grondtoon. Al in muziek uit de romantische stijlperiode (circa 1820 tot 1910) werd deze grondtoon lastiger te ontdekken, maar pas in het begin van de twintigste eeuw liet een aantal componisten dit principe volledig los. Voorbeelden van deze muziek, die ook wel 'a-tonaal' heet, zijn muziek gebaseerd op het 'twaalftoonsysteem' van Schönberg, de *minimal music* van Glass en de 'toevalsmuziek' van Cage (Morgan, 1991; Slijter, 2008).

Rond 1970 werden composities uit verschillende stijlperiodes nog vaak gecombineerd in één concertprogramma, onder het motto 'geniet van Vivaldi, ontdek Schönberg'. Daarna heeft de hedendaagse muziek zich in Nederland echter snel ontwikkeld tot een apart genre, met eigen ensembles, zalen en festivals, en met een eigen publiek (Smithuijsen, 1996: 176-7). Niet-ingewijden keren zich van deze muziek af; in de ogen van publiek bij klassieke concerten is het muziek van 'muzikanten voor muzikanten' (Zoutman, 2000: 15). De componist Milton Babbitt (1916–2011) verdedigde de muziek in een essay tegen critici door haar met wiskunde, filosofie en natuurkunde te vergelijken. Daarvan wordt het meest geavanceerde werk door 'normale hoogopgeleide mensen' ook niet begrepen (Babbitt, 1958).

Babbitt onderscheidde zich expliciet van de grote groep mensen die voor het traditionele klassieke repertoire kiest. Hij baseert deze distinctie op de hoge complexiteit van hedendaagse muziek (vgl. Huron, 2006), wat een vaker gehanteerd criterium is in de kunstwereld. Gedurende de achttiende en negentiende eeuw ontleenden mensen uit de elite in toenemende mate status aan hun capaciteiten om complexe kunst te waarderen en aan de concentratie en training die hieraan ten grondslag ligt (Smithuijsen, 2001; Peterson, 1997; Levine, 1988: 213). Zo begonnen mensen uit de hogere klassen neer te kijken op populaire muziek en gingen zij ook binnen de klassieke muziek onderscheidingen aanbrengen: Gershwin heeft een lagere status dan Bach (Bourdieu, 1984: 128-9). Bourdieu beschrijft hoe mensen uit de hogere strata van de samenleving door hun opvoeding en opleiding een 'esthetische dispositie' hebben verworven, de vaardigheid

en de neiging om kunst te benaderen met de 'esthetische intentie haar als kunst-object te herkennen' (ibid.: 29). Zij zouden kunstwerken meer beoordelen op basis van vormaspecten en ze eerder in een artistieke en historische context plaatsen. Zij onderscheiden zich hiermee – al dan niet bewust en expliciet – van mensen met een in hun ogen 'simpeler' smaak, die een 'populaire esthetiek' hanteren. Deze mensen zouden het directe praktische nut van kunst belangrijker vinden en het onderwerp van een kunstwerk willen herkennen, begrijpen en emotioneel beleven (ibid., p. 128-9).

Complexiteit, een eigenschap van kunst die overigens lastig objectief is vast te stellen (vgl. Alexander, 2003: 226-7), is eerder een continuüm dan een dichotomie. Ganzeboom (1982) betoogt dat mensen die kunst prefereren die zij optimaal kunnen begrijpen, waar zij het 'stimuleringsoptimum' bereiken. We haken af bij kunst die we ofwel te eenvoudig, ofwel te ingewikkeld vinden. Om complexe kunst te kunnen waarderen dien je er veel ervaring mee te hebben, hetzij door opvoeding of opleiding, hetzij door gerichte oefening (ibid.). Het is daarom niet vreemd dat het kleine publiek van hedendaagse concerten (ongeveer 1% van de bevolking) gemiddeld hoger opgeleid is dan het toch al hoogopgeleide algemene concertpubliek (8%) (Maas et al., 1990; Smithuijsen, 1996). Uit een enquête onder concertbezoekers blijkt tevens dat bezoekers van hedendaagse muziek vaker zelf een instrument bespelen en een bredere muziekvoorkeur en grotere repertoirekennis hebben dan het algemene concertpubliek (ibid.).

Behalve als complex wordt hedendaagse muziek als vernieuwend gezien, een ander vaak gehanteerd distinctiecriterium. Het gaat hierbij zowel om hedendaagse muziek als geheel ten opzichte van het oudere repertoire als om de voortdurende innovaties erbinnen.³ Sinds de Romantiek en met name sinds de tweede helft van de negentiende eeuw wordt innovativiteit in toenemende mate als hét kenmerk van goede kunst gezien. Kunstenaars zijn niet langer ambachtslieden die hun opdrachtgevers met hun vakmanschap dienen te behagen, maar autonome romantische zielen die de kunst willen vernieuwen. Originaliteit werd het nieuwe toverwoord, clichés werden taboe. Het leidde tot een permanente revolutie van stilistische vernieuwingen (Bourdieu 1996). Volgens Bourdieu (1984) wordt kunst pas sinds deze veranderingen vooral beoordeeld op vormaspecten en op de positie in de kunstgeschiedenis. Distinctie op basis hiervan geschiedt met name door de culturele fractie van de elite – in Bourdieus termen: de mensen met veel cultureel kapitaal – die zich hiermee niet alleen onderscheidt van lagere klassen, maar ook van de in haar ogen meer behoudende economische elite. Hedendaagse muziek is te zien als de avant-garde, die zich distantieert van de dominante kunst: het bekende klassieke repertoire. Bezoekers van hedendaagse concerten blijken inderdaad niet alleen hoger opgeleid te zijn dan het reguliere concertpubliek,

3 Dit artikel handelt alleen over hedendaagse muziek die als complex en vernieuwend wordt gezien, en die bijvoorbeeld in het Muziekgebouw aan 't IJ ten gehore wordt gebracht. Vanzelfsprekend wordt heden ten dage tevens meer traditionele en meer toegankelijke muziek gecomponeerd (vgl. Don, 2012).

maar ze hebben bovendien een hogere culturele beroepsstatus en juist een relatief lager inkomen (Maas et al., 1990: 115-9).⁴

Hoewel dergelijke distinctieprocessen in zijn algemeenheid vaak onderzocht zijn, zijn sociologen zelden ingegaan op de kleine groep bij wie dit theoretisch bij uitstek zou moeten plaatsvinden: liefhebbers van avant-gardistische kunst. De bijzondere rol van de avant-garde binnen het ‘culturele veld’ (Bourdieu, 1992) of de ‘kunstwereld’ (Becker, 1982) is wel beschreven, maar dan werd meer ingegaan op de positie van de innovatieve en beeldenstormende kunstenaars zelf en van intermediairs (critici, programmeurs) dan op die van het publiek. De avant-garde die in dit artikel centraal staat, hedendaagse muziek, trekt een zodanig klein publiek dat het in kwantitatief bevolkingsonderzoek nagenoeg onzichtbaar is. Bourdieu zelf bijvoorbeeld nam het stuk *Le marteau sans maître* van Boulez op in zijn survey, te midden van vijftien oudere klassieke werken (1984: 516), maar de componist komt niet voor in de tabellen (p. 529) en nauwelijks in de tekst.⁵ In een vergelijkbaar omvangrijk onderzoek in Groot-Brittannië door Bennett et al. (2009: 79) wordt respondenten gevraagd naar Philip Glass’ *Einstein on the Beach*, maar omdat 84% van hen hier nog nooit van gehoord zegt te hebben, wordt ook deze componist verder genegeerd. In veel andere kwantitatieve onderzoeken wordt niet naar specifieke voorbeelden gevraagd, maar naar genres. Klassieke muziek wordt in deze studies meestal als één genre gezien, tegenover vele verschillende popgenres.⁶ In kwalitatief onderzoek is weliswaar ruimte voor meer genuanceerde onderscheiden dan de rigide genre-indelingen, maar ook hier is hedendaagse muziek wegens de te kleine groep liefhebbers afwezig (bv. Ollivier, 2008; Bellavance, 2008; Atkinson, 2011).

Daarom hebben wij een gericht onderzoek uitgevoerd onder deze kleine groep liefhebbers van hedendaagse muziek, die we vergelijken met het meer reguliere concertpubliek. We verwachten dat liefhebbers van hedendaagse muziek de complexe en vernieuwende aspecten van deze muziek sterk waarderen en dat zij zich hiermee – al dan niet expliciet – onderscheiden van het ‘eenvoudiger’ en traditionelere concertpubliek. Dit vergelijken we met het perspectief van de tweede groep, die waarschijnlijk in mindere mate een ‘esthetische dispositie’ bezit. Het is de vraag of dit traditionele publiek opkijkt tegen of eerder neerkijkt op de liefhebbers van ‘complexere’ hedendaagse muziek.

Tot slot willen we weten hoe mensen deze muziekgenres ten opzichte van elkaar rangschikken in een culturele hiërarchie. Vaak wordt klassieke muziek als geheel, net als bijvoorbeeld beeldende kunst en literatuur, tot de ‘hoge cultuur’ gerekend

4 Het gaat hier niet alleen om hedendaags klassiek, maar om de bredere categorie van zowel ‘complexe’ als ‘onconventionele’ podiumkunsten, waarmee een grote overlap bestaat.

5 In de schematische weergave van sociale posities en lifestyles (p. 128-9) staat Boulez in de uiterste hoek van de mensen met cultureel kapitaal, naast de in het survey vreemd genoeg niet voorkomende Webern en Xenakis. Op dezelfde hoogte staan o.a. kunstenaar Andy Warhol, avant-garde festivals, en galleries op de Rive Gauche.

6 Bekende voorbeelden zijn Peterson en Simkus (1992) en Bryson (1996). Een enkele keer wordt een verdere onderverdeling gemaakt, bijvoorbeeld tussen symfonische en kamermuziek, of wordt opera als genre toegevoegd (Van Eijck, 2001; Lievens en Waage, 2011). Voor een kritiek op de rigide genre-indelingen in kwantitatief onderzoek, zie o.a. Holt (1997).

en bijvoorbeeld popmuziek tot de lager geclassificeerde 'populaire cultuur'. De begrippen 'hoge', 'lage' en 'populaire cultuur' worden zowel in het culturele veld en de media als in de sociale wetenschappen veelvuldig gebezigd, waarbij vaak verwezen wordt naar de sociale status van de verschillende publieksgroepen (o.a. Van Eijck, 1998; De Haan en Knulst, 2000; Emmison, 2003; etc.).⁷ Het betreffen echter geen vastomlijnde, objectieve categorieën, maar sociale constructies, het resultaat van verschillende processen van distinctie (Levine, 1988; Peterson, 1997; Bourdieu 1996). Bovendien blijven hiërarchieën aan verandering onderhevig; een muziekgenre als jazz is bijvoorbeeld in de loop van de twintigste eeuw gestegen op de statusladder (vgl. Lopes, 2002). De afgelopen decennia zouden de scheidslijnen tussen hoog en laag verzwakt zijn, onder meer door de opkomst van (met name hoogopgeleide) 'culturele omnivoren' die veel verschillende genres, hoog en laag, combineren.⁸ Anderen betogen dat er weliswaar niet langer aparte domeinen van hoge en lage cultuur bestaan, maar dat binnen verschillende culturele disciplines en genres hiërarchisch onderscheid gemaakt wordt naar de *manier* van waarderen, vergelijkbaar met de hierboven beschreven distinctiecriteria (Holt, 1998; Lizardo, 2008).⁹

Of kunstliefhebbers zelf deze hiërarchisering aanbrengen is echter nauwelijks bekend¹⁰, en evenmin wat de plaats van avant-gardistische kunst is in een dergelijke hiërarchie. Als liefhebbers van avant-garde zich expliciet onderscheiden van de 'conservatieve' canon en hier status aan ontleen, zou dit in hun ogen een hogere positie voor avant-garde impliceren: vernieuwendheid boven behoudzucht (vgl. Lizardo, 2008). In het geval van hedendaagse muziek is complexiteit een extra factor die deze hogere positie zou legitimeren. Aan de andere kant wordt avant-garde vooral gewaardeerd door de 'gedomineerde' fractie van de 'dominante klasse', zoals Bourdieu (1984) de culturele elite omschrijft. Dit zou impliceren dat de meer traditionele, gecanoniseerde, 'hoge cultuur' boven de avant-garde staat: de canon is een voor vernieuwende kunst benaderbaar maar ondoordringbaar bolwerk. Deze vraag kunnen we ook fundamentele stellen: impliceert culturele distinctie automatisch een perceptie van 'hogere' en 'lagere cultuur', of worden aparte logica's gebruikt voor distinctie en voor perceptie van hiërarchie?

Interviews met abonneementhouders

We hebben deze vragen onderzocht door diepte-interviews te houden met twintig muzikliefhebbers: tien van hedendaagse muziek (20^e/21^e eeuw) en ter vergelijking tien van repertoire uit de klassieke (ca. 1750–1820) en romantische

7 Ook worden vergelijkbare begrippenparen gebruikt als *highbrow* en *lowbrow*; legitieme en illegitieme cultuur.

8 Het begrip is gemunt door Peterson en Simkus (1992). Voor een kritisch overzicht van literatuur sindsdien: Peterson (2005).

9 Zo worden er onderscheiden aangebracht binnen de dance (Thornton, 1995), de hiphop (Wermuth, 2002), de salsa (Bachmayer en Wilterdink, 2009) en de Nederlandstalige muziek (Van den Haak, 2011).

10 Het nog te verschijnen proefschrift van de tweede auteur handelt over deze vraag.

(ca. 1820–1910) stijlperiodes. Omdat we bij beide groepen de voorkeuren, opinies en percepties van geoefende luisteraars wilden achterhalen, is besloten om alleen met abonneementhouders te spreken. We hebben met medewerking van Stichting PROMS en Stichting Concertgebouworkest brieven verstuurd naar abonneementhouders van concertseries van beide stichtingen. Aanvullend hebben we abonneementhouders benaderd tijdens en na concerten uit de series.¹¹ De tien respondenten voor het klassiek-romantisch repertoire hadden een abonnement op de B-, D- of E-serie van het Koninklijk Concertgebouworkest in het Concertgebouw van Amsterdam. Deze series zijn samengesteld uit concerten van grote klassieke en (laat-)romantische symfonische werken, veelal door bekende dirigenten en solisten uitgevoerd. De tien respondenten over hedendaagse muziek waren abonneementhouders van de PROMS-serie in het Muziekgebouw aan 't IJ, ook in Amsterdam, waarin werken van zowel bekende als zeer recente componisten uit de twintigste eeuw op het programma stonden. In het vervolg zullen we simpelweg spreken van 'respondenten klassiek' en 'respondenten hedendaags'. Binnen elke groep hebben we met een gelijk aantal mannen en vrouwen gesproken.

Onze respondenten klassiek en hedendaags blijken in gelijke mate hoog te zijn opgeleid: de helft van beide groepen genoot als hoogste opleiding hoger beroeps- onderwijs; de andere helft wetenschappelijk onderwijs. Met betrekking tot beroepsachtergrond tekent zich wel een duidelijk verschil af. In overstemming met bevindingen van Maas et al. (1990:17) en met het onderscheid dat Bourdieu (1984) tussen de culturele en economische fractie van de maatschappelijke elite maakt heeft meer dan de helft van de respondenten hedendaags een achtergrond in de culturele sector (zij werken faciliterend in de muziek¹² en beeldende kunst of grafische vormgeving); de rest heeft een technisch of medisch beroep. De meeste respondenten klassiek hebben daarentegen een commerciële achtergrond; ze werken in de handel of het management of zijn middenstanders. De eerste groep is op één respondent na woonachtig in Amsterdam, terwijl respondenten klassiek relatief vaker uit kleinere plaatsen komen. De respondenten zijn tussen de 45 en 82 jaar oud, met een gemiddelde leeftijd van 64.

De interviews zijn door de eerste auteur gehouden in het voorjaar van 2010. Vóór het gesprek hoorden respondenten louter dat het interview zou gaan over hun muziekbeleving en muzieksmaak. In het eerste deel van het interview stonden de wijze van luisteren, de beschrijving van de muziekvoorkeur en de ontwikkeling ervan centraal. Dit deel sloten we af met drie geluidsfragmenten uit verschillende

- 11 De respons op de brieven was zeven voor abonneementhouders van de PROMS-serie, en slechts één voor het B-abonnement van Stichting Concertgebouworkest. De overige drie respondenten hedendaags zijn benaderd rondom concerten, net als zeven van de respondenten klassiek-romantisch. Twee respondenten klassiek-romantisch waren afkomstig uit het kennissenetwerk van de eerste auteur.
- 12 Twee respondenten hedendaags hebben zelf een beroepsopleiding tot uitvoerend musicus gevolgd. Hoewel dit hun wijze van luisteren en positie in het veld van muziekvoorkeuren zonder meer heeft beïnvloed, zijn hun antwoorden niet dusdanig verschillend van die van de overige respondenten hedendaags dat we ze hier achterwege willen laten.

periodes.¹³ Dit had als voordeel dat er niet alleen in abstracto over muziek gepraat werd, maar dat directe reacties op specifieke muziek geobserveerd en besproken konden worden. Ook sloten we zo uit dat we naar namen of muziekstukken vroegen die respondenten niet kenden. In het tweede gedeelte hebben we in oplopende mate van expliciteit gevraagd naar de mening over de voorkeuren van de andere groep en de perceptie van hiërarchieën. We sloten dit deel af met vragen naar de beelden die respondenten hadden bij de begrippenparen hoge en lage cultuur en goede en slechte smaak, binnen de wereld van de klassieke muziek. Als afsluiting vroegen we ze om dertig kaartjes met daarop namen van componisten uit de klassieke, romantische en hedendaagse stijlperiode te ordenen naar hun eigen voorkeur én naar de volgorde van wat volgens hen 'als hoge en lage cultuur staat aangeschreven binnen de wereld van de klassieke muziek'.¹⁴ Hiermee konden we de perceptie van een culturele hiërarchie nauwgezet bestuderen en deze afzetten tegen de persoonlijke smaak. Zodoende gebruikten we verschillende methoden om te achterhalen welke hiërarchische percepties mensen hebben en hoe deze zich verhouden tot smaak en distinctie. Maar bovenal lieten we de respondenten in hun eigen woorden over hun muziekvoorkeuren en -afkeuren vertellen.

Het beleven van emoties en het ethos van de inspanning

Als we vragen wat het in muziek is dat aanspreekt, antwoorden respondenten zonder uitzondering op zoek te zijn naar de ervaring geraakt te worden. De klanken treffen dan iets waardoor men geëmotioneerd raakt; het verstand speelt op dat moment geen enkele rol. Deze ervaring is echter zeldzaam. Tot de tijd dat zij optreedt, wordt in muziek rust, schoonheid en afleiding van het alledaagse gezocht (vgl. DeNora, 2000). De manier waarop dit gebeurt is voor de twee groepen respondenten sterk verschillend, evenals de ermee samenhangende behoeften en verwachtingen bij muziek.

Bij liefhebbers van klassieke muziek staan de woorden 'mooi', 'harmonieus' en 'aansprekend' centraal als ze beschrijven wat ze in muziek waarderen. Zij zoeken in muziek naar het schone en aangename, het meevoerende en het persoonlijke. Het lijkt belangrijk dat muziek behaagt; veel van hen contrasteren het 'schrille' en 'chaotische' van moderne muziek met de 'lieflijke klanken' van het klassieke en romantische repertoire. Voor anderen mag muziek ook 'heftig' zijn, er 'stevig tegenaan gaan', zoals een 78-jarige voormalige eigenaar van een chemische han-

13 De muziekfragmenten bestonden uit telkens de eerste minuut van de volgende stukken: het eerste deel van de tweede symfonie van Mahler (1895), uitgevoerd door het Koninklijk Concertgebouw Orkest o.l.v. Riccardo Chailly; deel één van *Répons* van Boulez (1981), uitgevoerd door Ensemble IRCAM o.l.v. de componist; het Allegretto uit de honderdste symfonie van Haydn (1794), uitgevoerd door het Orkest van de 18^{de} eeuw o.l.v. Frans Brüggem.

14 Bij de eerste vier interviews vroegen we naar de 'status' die de muziek van de betreffende componisten heeft onder het publiek van klassieke muziek, en pas later naar 'hoge en lage cultuur'. Omdat het woord 'status' in de latere interviews nog steeds werd gebruikt als toelichting, zijn wij van mening dat de verandering in vraagformulering geen gevolgen heeft gehad voor de interpretatie van de vraag.

delsonderneming zegt over werk van Brahms. Ook wil men graag door de muziek worden meegevoerd of zelfs, zoals een logopedist en amateurmusicus over opera's van Richard Strauss en Wagner zegt, 'overvloedig' worden. Daarbij benadrukken veel respondenten klassiek het belang van invoelbare emoties en het persoonlijke. Zo zeggen zij zich te willen kunnen identificeren met de persoonlijkheid van de solist, dirigent of componist. Ten slotte draait het beluisteren van muziek voor deze respondenten veelal om stemmingsbeïnvloeding, of, in de woorden van eerder genoemde ondernemer, 'het aanspreken van het gevoel'. Als we een respondente klassiek, een bedrijfspsychologe (64), vragen wat muziek haar brengt, zegt ze:

'Innerlijke rust. De emotie, als het je raakt dan ga je je gelukkig voelen, het is bijna een drug zou ik zeggen. Het maakt toch wel dat je je wat lichter voelt en wat blijer.'

Hoewel veel respondenten hedendaags geen voorkeur hebben voor het grootse en emotionele van romantische muziek, waardeert een aantal van hen de wijze waarop muziek stemming kan beïnvloeden. Zij dromen graag weg bij bekende klassieke muziek op de radio of cd, of draaien deze voor de sfeer, als achtergrondmuziek. Zonder uitzondering geven de respondenten hedendaags echter aan dat ze bij concertbezoek iets anders van muziek verlangen: zij willen dat muziek uitdaagt, prikkelt en verrast. In plaats van meevoeren mag de muziek hen actief aanspreken, hen op het puntje van de stoel laten zitten (vgl. Smithuijsen, 1996). Zij beleven plezier aan het actief nadenken wat de muziek hen brengt.

'Je wilt er ook iets van. En dat krijg je overigens niet altijd. (...) Bij nieuwe muziek is het maar de vraag wat je krijgt. Je gaat zelf je daar een mening over vormen, want dat is wel degelijk wat er gebeurt, dat je zit te luisteren en dat je denkt: wat kan ik hiermee, wat doet ie nou eigenlijk en wat spreekt me daarin aan of wat kan ik daarin volgen of wat treft me en welk deel is het beste of het mooiste? Je kunt er eindeloos over nadenken en dat is een soort van hersengymnastiek die ik erg leuk vind.'
(medewerkster PROMS-serie, 45, respondente hedendaags)

Dit plezier in het actief zoeken naar elementen in de muziek die aanspreken gaat bij twee respondenten samen met het verwerpen van een voorkeur voor verbeeldingen in de muziek. De volgende voormalig bouwkundig ambtenaar vergelijkt de wijze waarop zij hedendaagse muziek verkiest boven romantisch repertoire met haar waardering voor beeldende kunst uit dezelfde stijlperiodes:

'Rembrandt vind ik heel mooi, maar je ziet wat de afbeelding is. Dan zie ik dat het heel knap is. Mooi licht. Maar bij een modern schilderij ga ik zoeken naar kleurcontrasten en verhoudingen. Dus een beetje beoordelen. En dan kan het mooi zijn en niet mooi. Verrassend. Er hoeft geen afbeelding in te zitten. Een Mondriaan bijvoorbeeld. Daar kan ik heel erg door geraakt worden.'

Het appreciëren van de mogelijkheid zelf op zoek te gaan naar patronen en contrasten gaat voor respondenten hedendaags samen met het waarderen van complexiteit. Moeilijke muziek geeft enkelen de ervaring 'volledig in de muziek gezogen te worden, zó dat er op dat moment maar één ding is', aldus een ecooloog van 65. En een 71-jarige galeriehoudster zegt:

'Naar modern luister je écht, want anders is er niks aan of het is verwarrend. Dus je bent er dan hélemaal mee bezig. En dat betekent dus ook een ontspanning na je werk. Je wordt niet afgeleid, je gaat niet zitten denken aan problemen of aan familie. Dat heb ik bij Beethoven absoluut [wel], dan ga ik liggen dromen.

Beide groepen respondenten beschrijven hedendaagse muziek als moeilijker dan het klassieke repertoire. Dit verschil wordt duidelijk uit de reacties op de muziekfragmenten die we de respondenten voorlegden. Respondenten klassiek noemen Haydn 'prettig luisterbaar', Mahler 'uitdagend en spannend' en Boulez 'chaotisch' en 'niet te volgen', terwijl respondenten hedendaags Haydn met 'ronduit saai' afdoen, Mahler 'spannend maar voorspelbaar' noemen en Boulez 'uitdagend' vinden. In de woorden van Ganzeboom (1982) bevinden respondenten hedendaags zich op een andere plek op het 'stimuleringsoptimum' dan de liefhebbers van klassiek.

Naast het waarderen van complexiteit en een actieve houding komt uit de verhalen van respondenten hedendaags nog iets anders naar voren. Zonder uitzondering vertellen zij dat het het onbekende is dat hen in een werk aanspreekt. Ieder van hen geeft aan door muziek verrast te willen worden: zij vinden het leuk af te moeten wachten of het onbekende bevalt. Het meest kernachtig wordt dit verwoord door de eerder geciteerde 65-jarige ecooloog. Als we hem vragen wat hij van muziek verlangt, antwoordt hij prompt: 'nieuw'. En de volgende respondent hedendaags, een 82-jarige en voormalig gynaecoloog:

'En toen [in de serie hedendaags] kon ik iets nieuws horen wat voor mij erg boeiend was. Ik vond het wel leuk om het bekende nog eens te horen, maar het was eigenlijk veel plezieriger om iets te horen wat ik nog niet kende. Af en toen had ik ineens een ontdekking van iets dat onbekend was en dat een hele andere emotie gaf dan de muziek die ik tot dan toe had gehoord. Dát boeide me.'

Het waarderen van het nieuwe gaat echter niet vanzelf. Iedereen onderkent dat het moeilijk is om naar hedendaagse muziek te luisteren. Veel eigentijdse muziek wordt ook door de liefhebbers als los, niet te volgen of zelfs als tegennatuurlijk ervaren. Met uitzondering van één respondent bij wie hedendaagse muziek al in het ouderlijk huis klonk, zeggen alle respondenten hedendaags dan ook deze muziek te moeten hebben leren waarderen. Hun ervaring is: gewoon doen, tijd uittrekken en eraan wennen. Het leren begrijpen vergt inspanning en een open luisterhouding:

'Ik heb de PROMS voortdurend gevolgd. Maar in het begin wist ik niet wat ik er mee aan moest hoor. Hélemaal niet. Ik kon er niks mee en ik dacht... hard werken [lacht]. En: wél doen.'

(galeriehoudster, 71, respondente hedendaags)

Voor respondenten hedendaags draait het luisteren naar moderne muziek om een benaderingswijze. Zij zeggen allemaal de zaal in te gaan met de bereidwilligheid daar iets tegen te komen wat hen mogelijk tegenstaat. Naast onbevangenheid vergt dit doorzettingsvermogen: niet na twee maten afhaken, maar verwachtingen achterwege laten en de muziek op je af laten komen. De open houding ten aanzien van het nieuwe wordt een doel op zich. Voor sommige respondenten is hedendaagse muziek een oefening open te blijven staan voor nieuwe 'luisterimpulsen'. De 65-jarige ecooloog stippelt zelfs een ontwikkelingsplan uit: 'Het kan afstotend zijn. (...) Je moet de lat steeds hoger leggen, niet beginnen bovenaan'. Het moeite willen doen voor muziek komt, op één uitzondering na, bij alle respondenten hedendaags terug. Het neemt de vorm aan van een houding die we het 'ethos van de inspanning' noemen: men beschouwt de bereidheid zijn best te doen voor het nieuwe als iets dat in zichzelf waardevol is. De eerder geciteerde galeriehoudster verwoordt dit het meest kernachtig en begeistert:

'Je moet het jezelf aan willen leren, en dat bedoel ik met die moeite. Er zijn dingen waarvan ik denk: gadver, ik wil het niet horen. En dan denk ik: hou nou eens even op, want je sluit je daarmee onmiddellijk af van de omgeving. Je moet even uit jezelf treden, niet terugtreden in jezelf, maar je moet bereidwillig zijn.'

Moeite doen is ook leuk (vgl. Smithuijsen, 1996; Schulze, 1992). Gevraagd naar haar kennismaking met de hedendaagse muziek zegt ze:

'De oefening, het is echt oefening. Het lijkt net alsof ik vreselijk hard zit te werken, maar het is ook, ik vind het echt spannend! En daarom wil ik het doen, het gééft me iets, ik heb een heel voldaan gevoel altijd, daarna, als ik zoiets gedaan heb en ervan genoten heb.

LV: En waar komt dat vandaan, het voldane gevoel?

Ik weet het niet! Ja waarschijnlijk is het: je hebt iets bereikt. Ik denk dat het daarmee te maken heeft, en dat dat het zo boeiend maakt.'

Een voorkeur voor hedendaagse muziek lijkt dan met recht een *acquired taste*. Men heeft zich het waarderen van deze kunstvorm, en de luisterhouding die dit vereist, eigen moeten maken. Dit blijkt ook uit de luisterbiografieën van de respondenten. Beide groepen zeggen dat hun ouders naar het 'echte klassieke werk', de 'gekende' of 'geheide' klassieken zoals Mozart, Beethoven en Brahms luisterden. Zelf zijn ze pas later meer genres of componisten gaan ontdekken. Hoewel

alle respondenten hun eigen muzieksmaak als breed omschrijven¹⁵, waarden respondenten hedendaags uiteindelijk méér verschillende subgenres van de klassieke muziek dan respondenten klassiek (vgl. Smithuijsen, 1996). Zij zijn naast nieuwere muziek als Sjostakovitsj, Mahler en een groot gedeelte van de hedendaagse muziek ook oudere muziek (renaissance, barok) gaan waarden. Hoewel bij alle respondenten de uitbreiding van de voorkeur binnen de klassieke muziek pas na de adolescentie plaatsvond, geschiedde zij bij respondenten hedendaags op een meer plotselinge wijze of onder invloed van een nieuwe sociale omgeving. Voor sommigen werd de hedendaagse muziek door een andere vorm van kunst, zoals literatuur of moderne dans, geïntroduceerd. Het merendeel van de respondenten hedendaags vertelt echter via het beroepsleven met deze muziek kennis te hebben gemaakt: zij gingen zich door het werken met andere (moderne) kunst voor hedendaagse muziek interesseren. Bij anderen kwamen vrienden of de partner uit een milieu waarin interesse voor het nieuwe en de wens om uitgedaagd te worden, hoog in het vaandel stonden. Veel van deze respondenten zijn de hedendaagse muziek, waar zij zich aanvankelijk geen raad mee wisten, pas na regelmatig concertbezoek muziek gaan waarden.

In de actieve luisterhouding, het ethos van de inspanning en de openheid voor nieuwe muziek herkennen we de esthetische dispositie, zoals beschreven door Bourdieu. Respondenten hedendaags houden ervan uitgedaagd te worden door muziek en letten daarbij graag op vormaspecten, het zoeken naar en beoordelen van patronen, terwijl respondenten klassiek liever gevoelsmatig door muziek worden meegevoerd. Verschillen in de mate van esthetische dispositie zijn dus niet alleen zichtbaar tussen hogere en lagere klassen, maar ook binnen de 'elite' van klassieke-muziekluisteraars, zoals ook Bourdieu suggereert. Het aspect van de esthetische dispositie dat mensen kunst in een kunsthistorische context plaatsen zien we bij onze respondenten echter niet terug. Slechts één respondente hedendaags, de 45-jarige PROMS-medewerkster, vertelt een muziekstuk te waarden omdat het op kundige wijze naar andere muziekstukken verwijst. Respondenten zeggen weliswaar het 'nieuwe' van hedendaagse muziek te waarden, maar refereren daarmee eerder naar het voor hen onbekende dan naar het 'vernieuwende' in de muziekgeschiedenis.

Zoals we reeds zagen, sluit de sterkere mate van esthetische dispositie bij liefhebbers van hedendaagse muziek het emotionele aspect van het luisteren geenszins uit. Ten eerste bleek hoe respondenten hedendaags een onderscheid maken naar de context waarin ze muziek luisteren: hedendaags wordt door hen in de concertzaal en op aandachtige wijze beluisterd, terwijl klassiek soms thuis klinkt als achtergrondmuziek, of om bij weg te dromen (vgl. DeNora, 2000). Daarbij brengen zij tegelijkertijd verschil aan tussen kunst (hedendaags) en gebruiksmuziek (klassiek). Ten tweede raken zij ook in de concertzaal, bij actief luisteren naar hedendaagse muziek, geëmotioneerd. Sommigen zijn geraakt door de schoonheid van de patronen die zij ontdekken. Voor anderen is het de kennismaking met onbekende emoties, zoals bleek in het citaat van de gynaecoloog hierboven, wat heden-

15 Ook in ander onderzoek omschrijven de meeste respondenten hun eigen muzieksmaak in eerste instantie als breed, of ze nu van klassiek, populair, of beide houden (Atkinson, 2011).

daagse muziek aantrekkelijk maakt. Een 40-jarige geluidstechnicus en muziekrecensent zegt ook wel eens 'boos' te willen worden van muziek:

'Muziek mag confronteren, emoties oproepen en dan graag ook emoties die ik niet ken. Kunst maakt het mogelijk om met nieuwe emoties kennis te maken.'

Ten slotte treden er bij het luisteren gevoelens van voldaanheid en trots op: de moeite die ze hebben moeten doen voor het luisteren naar volgens hen lastige muziek is uiteindelijk beloond.¹⁶

Emotie is dus voor alle muzikliefhebbers belangrijk; andere aspecten, zoals het waarderen van het actief zoeken naar patronen komen daar voor de liefhebbers van de 'moeilijke' hedendaagse muziek bij. Ook Roose (2008) wees er op grond van een onderzoek onder Vlaamse concertbezoekers op dat de factor 'emotie' voor alle bezoekers een belangrijke rol speelt. Daarnaast wil de selecte groep hoogfrequente bezoekers, de 'inner circle', liever vernieuwende en intellectueel uitdagende muziek horen en minder graag bekende muziek.¹⁷ Uiteindelijk zoeken mensen in muziek, na meer of minder inspanning, naar de zeldzame ervaring van 'het sublieme', aldus Hennion (2001).

Distinctie op basis van inspanning en openheid

Respondenten hedendaags *genieten* niet alleen van het resultaat van hun eigen inspanningen, ze onderscheiden zich er ook mee van het bekendere en in hun ogen eenvoudiger klassiek-romantische werk. Allereerst is er trots op de eigen voorkeur voor complexe muziek, het repertoire waarvoor men moeite heeft gedaan het te leren waarderen. Impliciet of expliciet beschrijven een aantal respondenten hedendaags een ladder van complexiteit. Deze brengt ons van muziek die volgens hen gemakkelijk in het gehoor ligt (pop), via klassieke muziek, naar de complexe hedendaagse muziek. Gevraagd naar de verandering van zijn muzieksmaak zegt de 65-jarige ecooloog:

'In eerste instantie luister je naar de top-40 muziek. Muziek die snel, makkelijk in het gehoor ligt. En ik ga nu naar muziek [concerten in de PROMS-serie] waar je echt moeite voor moet doen om naar te luisteren, het mooi te vinden. Dat vind ik een ontwikkeling, dat vind ik geen verandering.'

16 Schulze (1992: 145) beschouwt dit 'Vergnügen des Dekodieren', genot van het decoderen, als onderdeel van de manier waarop met 'hoge cultuur' wordt omgegaan.

17 De emotionele factor speelt bij deze 'inner circle' weliswaar een kleinere rol, maar blijft groot. Op de factor 'escapisme' verschillen de groepen bezoekers niet van elkaar. Rössel (2011) vindt onder Duitse operabezoekers een vergelijkbaar onderscheid tussen de mensen met 'algemeen cultureel kapitaal' (hoogopgeleide operaliefhebbers) en degenen met 'specifiek cultureel kapitaal' (opera-experts), die meer op een analytische manier luisteren zonder het emotionele aspect te verliezen.

Zijn 'groeimodel' omvat méér dan pop en hedendaagse muziek. Op het klassiek-romantische repertoire, waar hij vertelde eerder van te hebben gehouden, is hij inmiddels 'volledig uitgekeken':

'Dat zit in het groeimodel hè. Je moet onder aan de ladder beginnen met klimmen. Je begint niet boven aan de ladder, dan ben je aan het afdalen.'

Hoewel de andere respondenten hedendaags zich in genuanceerdere taal uitlaten, gebruiken ook zij het discours van nieuwheid, verrassing en uitdaging om zich te distantiëren van 'bekende' of 'makkelijke' muziek. Dit is in sommige gevallen popmuziek, maar vaker het bekende klassieke repertoire. Ook degenen in deze groep die de klassieke werken nog steeds waarderen gebruiken termen die impliciet een lagere status uitdrukken om dit deel van de voorkeur te beschrijven: deze muziek is 'toch *ook* wel heel dierbaar', of simpelweg 'een feest der herkenning'. Deze tegenstrijdigheid komt naar voren als we de volgende respondente, de medewerkster van de PROMS-serie (45), vragen naar muziek waar ze vroeger wél, en nu niet meer van houdt:

'Het is niet zo dat het... nou ja, wel een beetje zo, dat af en toe dat als ik ijzeren repertoire hoor, dat ik denk: dat hoeft niet meer zo nodig voor me. Maar dat betekent niet dat ik niet nog van mooie muziek houd, maar... het moet niet saai zijn! [lacht]. Je bent wel kritischer wat dat betreft denk ik. Je vraagt iets meer van datgene wat je als luisterrepertoire toegeworpen krijgt.'

Ze onderscheiden zich niet alleen van de klassiek-romantische muziek, maar ook van degenen die hiervan houden. Dit blijkt als we hen expliciet vragen naar ideeën over andermans voorkeur voor klassiek en romantisch repertoire. Klassiek-luisteraars zijn in de ogen van respondenten hedendaags niet bereid deze inspanning te leveren. Het ethos van de inspanning en de open luisterhouding krijgen een distinctief element. Respondenten plaatsen een bereidwillige nieuwsgierigheid tegenover een 'saai' voorkeur voor het bekende, zoals deze voormalige gynaecoloog (82):

LV: 'En gesteld nu mensen die alleen maar van klassieke muziek houden, wat vindt u van hun muziekvoorkeur?'

'Ja, de gewone serie hè van het Concertgebouw, ja dat... Dat vind ik een beetje jammer omdat je dan altijd dingen hoort die je al kent hè. Daar komt het een beetje op neer. Of althans, die stukken zou ik kennen.'

Bij het neerkijken op de keuze van het publiek van het klassiek-romantische repertoire komt ook de waarde van het je willen ontwikkelen terug.

LV: 'Hoe wordt de hedendaagse muziek gezien door de traditionele klassiek-liefhebber?'

'Door de klassieke mensen? Daar zijn ze nog niet aan toe. Dat kunnen ze niet waarderen. Dat moet je toch wel veel oefenen.'

(voormalig bouwkundig ambtenaar, 69, respondente hedendaags)

'Het meeste publiek is niet ontwikkeld. Heeft nooit leren luisteren, heeft nooit een eigen smaak ontwikkeld, hobbelt achter de menigte aan.'

(ecoloog, 65, respondent hedendaags)

Dit zijn geluiden die je wellicht eerder zou verwachten uit de mond van klassiek-liefhebbers die de luisteraars van popmuziek veroordelen. Respondenten hedendaags distantiëren zich van een door hen als groep gedefinieerd publiek van klassieke concerten. Zij verwijten dit publiek niet alleen dat ze geen moeite doen nieuwe muziek te leren kennen, ze beschuldigen hen ook van statusconsumptie: concertbezoek om het aanzien waarin het zou resulteren in plaats van muzikale redenen. Dergelijke motieven zien zij bij het eigen publiek minder terug. Hier herkennen we de distinctie van de culturele ten opzichte van de economische elite. Het praten over het klassiek-romantische publiek als groep versterkt daarbij het beeld van de eigen voorkeur als bewust, individualistisch en hoger ontwikkeld.

Veel respondenten hedendaags kennen mensen in hun directe omgeving die het klassiek-romantische repertoire prefereren en die hún voorkeur voor hedendaagse muziek raar of niet de moeite waard vinden. Ze nemen hen dan ook liever niet mee naar concerten. Soms vinden zij het flauw dat mensen niet wat meer hun best doen, maar veelal denken zij inderdaad dat deze muziek te moeilijk voor hen is. Ze beschouwen de strijd bij voorbaat als verloren. Deze sociale nabijheid van mensen met een andere smaak verzwakt hun distinctie enigszins.

Ook respondenten klassiek gebruiken echter het criterium complexiteit als distinctiologica, hoewel zij eerder de woorden 'mooi' en 'behagend' gebruikten om te beschrijven wat hen in muziek aanspreekt. Als het gaat om het vergelijken met andermans voorkeur noemen ook zij echter, net als respondenten hedendaags, hun favoriete muziekstukken 'moeilijker', 'serieuzer' of 'complexer' dan andere. Ze vergelijken deze werken – veelal symfonieën van Mahler of Sjostakovitsj of stukken van Sibelius die ze vroeger te modern vonden en die ze met moeite hebben leren waarderen – met 'makkelijker' muziek die 'iedereen kent', zoals composities van Beethoven en Strauss. Ze hebben de laatste al 'zo vaak' gehoord, dat ze 'algemeen' zijn geworden. Ook komt bij hen de openluisterhouding als distinctiologica terug. De voorkeur van vrienden voor bekend repertoire noemen zij 'behoudend', een kwalificatie die in één adem wordt genoemd met de termen 'makkelijker' en 'bekender'.

'Ik denk dat vrienden... Ja laat ik het zo zeggen dat ik denk dat wij bereid zijn om, nou ja, ook open te staan voor andere soorten muziek dan alleen het ijzeren repertoire.'

(bedrijfspsychologe, 64, respondente klassiek)

Net als respondenten hedendaags hanteren deze liefhebbers van klassiek-romantisch repertoire bij het vergelijken van de eigen en andermans muziekvoorkeur een 'complexiteitsladder', waarin we wederom het 'stimuleringsoptimum' herkennen. Zij kijken neer op minder complexe muziek, maar dit betekent niet per se dat

zij opkijken tegen complexere muziek. Hedendaagse muziek staat bij veel respondenten klassiek-romantisch niet 'boven' hun eigen voorkeur, maar lijkt überhaupt geen plek te krijgen. Door enkelen van hen wordt deze muziek als zodanig chaotisch ervaren dat ze het niet eens als muziek kwalificeren. De 78-jarige voormalig eigenaar van een chemische handelsonderneming bijvoorbeeld zegt er niets mee te hebben: 'Want ik denk dat daarbij belangrijk is, of je echt van mening bent dat het muziek is.' Veelal weten deze mensen zich echter, zoals ze vaak zelf toegeven, eenvoudigweg geen raad met de muziek. 'Ja, daar heb je het weer. Gewoon een beetje getokkel op die viool en cello. Daar komt helemaal, voor mij geen mooie muziek uit', aldus een voormalig chemisch analiste.

Veel respondenten klassiek sluiten zich echter niet voor de muziek af. Zo zegt deze respondente in reactie op een fragment van Boulez:

'Ik stel me hier niks bij voor. Ik zit hiernaar te luisteren en veel verder kom ik niet. Ik denk, nou, ja, nou interessant, maar dan heb ik het ook wel gezien. Ik wil dit ook best een keer in het Concertgebouw horen om maar wat te noemen. En dan achteraf denk ik misschien van, nu, dat was toch leuk. Zonder dat ik het zou willen hebben of nog eens een keer willen horen.'

LV: 'Maar interessant om...?'

'Ja ik vind het wel léuk om te horen. Het is niet van: 'o jongens, ze spelen vals'.

(voormalig handelaar interieurstoffen, 72, respondent klassiek)

Anders dan waardering lijkt sprake van sympathie, of eerder: de ontkenning van een antipathie. Ook door veel anderen lijkt de hedendaagse muziek niet als 'complex' te worden erkend, maar eerder met de termen 'interessant' en 'leuk' apart te worden gezet. Enkele respondenten klassiek kijken wél op tegen de complexere hedendaagse muziek. Veelal vinden zij het dan ofwel boeiend ontwikkelingen te volgen die met de hedendaagse muziek worden ingezet, óf zij hebben sterke bewondering voor haar luisteraars. De volgende respondent klassiek, een voormalig houthandelaar van 71, waardeert de belezen voorkeur voor hedendaagse muziek van zijn zoon, en beaamt daarmee impliciet de lagere status van zijn eigen smaak.

'Mijn oudste zoon heeft een hele brede smaak. Maar die weet heel veel van muziek. Die leest veel en... Hij is dol op muziek, maar heeft veel meer feitelijke kennis... Hij vindt mijn keuze voor muziek typisch behoudend, wat ik ook ben, en voor een wat oudere man die eigenlijk niet verder is gekomen dan Beethoven, Brahms, Schumann, Tsjaikovski en de opera's. En [lachend] daar zit wel een kern van waarheid in ja.'

LV: 'Bent u het daarmee eens?'

'Ja, daar schaam ik me ook helemaal niet voor.'

Op bovenstaande uitzonderingen na, gaat distinctie van respondenten hedendaags ten opzichte van klassiek-romantische luisteraars dus niet samen met het opkijken door respondenten klassiek naar hedendaagse muziek. Deze muziek is

voor veel mensen te onbekend en te afwijkend om er een hoge status aan toe te kennen. Hoewel beide groepen respondenten ideeën over de waarde van complexe en nieuwe muziek delen, leidt dit niet automatisch tot een door allen erkende culturele hiërarchie.

Tegenstrijdige hiërarchische logica's

Hoewel respondenten met hun open luisterhouding en ethos van de inspanning duidelijke oordelen vellen over de eigen muzieksmaak en die van anderen, voelen bijna alle respondenten grote weerzin zich uit te spreken als we hen expliciet vragen naar hiërarchische ideeën. Het denken in termen als 'hoge en lage cultuur' en 'goede en slechte smaak' associëren ze met superioriteitspretenties, waar ze nadrukkelijk afstand van willen nemen. Sommigen zeggen niet te kunnen beoordelen wat hoog of laag is. Dit levert echter veel tegenstrijdigheden op. Zo zien sommigen wel degelijk een verschil in kwaliteit en hebben anderen zich juist ten aanzien van de eigen en andermans smaak in sterk waarderende termen uitgesproken. De ecooloog die eerder geciteerd werd met zowel een laddermetafoor als met de distinctieve uitspraak dat het meeste publiek 'niet ontwikkeld' is en 'achter de menigte aan [hobbelt]', relativeert dit later in het interview. Over zijn broer, die vóór het einde wegliep uit een concert hedendaagse muziek, zegt hij:

'Hij vond de muziek gewoon helemaal niets. Nou dat mag. Ja waarom niet? Kijk ik vind appels lekker, maar als jij het niet lekker vindt, vind ik prima. Heb ik helemaal geen last van hoor.'

De tegenstrijdigheid wordt opgelost met wat we de logica van de individuele voorkeur noemen: smaakverschillen worden gerechtvaardigd door te verwijzen naar het idee dat smaak subjectief en persoonlijk is en dat er daarom niet over geoordeeld mag worden. Het adagium 'over smaak valt niet te twisten' is de meest voorkomende versie van deze logica. Smaak is een persoonlijke eigenschap waarover men geen mening mag hebben: 'Je vindt iets mooi of je vindt iets niet mooi, maar dat is persoonsgebonden', aldus een 50-jarige juriste en respondente klasiek. Als mensen toch een heldere mening hebben, zoals vaak met betrekking tot lichte muziek, kunnen deze oordelen direct worden gerelativeerd, zoals de voormalig chemisch analiste doet: 'Dan denk ik: leven en laten leven. Als zij dat willen, doe maar!' In een andere veelgebruikte vorm van deze logica wordt geprobeerd negatieve oordelen over andermans smaak niet aan de *persoon* van de ander te verbinden. Respondenten hedendaags legitimeren smaakverschillen met anderen door naar de andere opvoeding en achtergrond van deze anderen te verwijzen, ook al verklaren ze hun eigen smaak juist niet uit hun milieu van herkomst: hedendaagse muziek zeggen ze immers uit zichzelf of onder invloed van een nieuwe sociale omgeving te hebben leren waarderen.

Dit verzet tegen hiërarchisch denken lijkt vooral een uitdrukking van sociaal wenselijk gedrag. In een vermeend egalitaire en individualistische samenleving wordt het als een taboe beschouwd om in termen van inferioriteit of superioriteit te

denken (Van Eijk 2011; Wouters, 2008; Van den Haak, 2009). Veel pogingen om hiërarchische oordelen te vermijden resulteren indirect toch in een hogere of lagere classificatie van een muziekvoorkeur. Juist als mensen zich verzetten tegen een bepaalde opinie, komt impliciet naar voren wat in hun ogen de dominante of meest logische mening is, in onderstaand voorbeeld een lage status voor hedendaagse muziek:

‘Nou dat [programma in het Muziekgebouw aan 't IJ] spreekt mij niet aan. Maar dat is een heel goed voorbeeld. Ik ga er niet naar toe, maar ik vind niet dat je kunt zeggen dat dat een lagere vorm van cultuur is dan wanneer je naar Beethoven luistert.’

(voormalig houthandelaar, 71, respondent klassiek)

Ondanks hun onwil tot hiërarchiseren geven veel mensen gehoor aan onze vraag om dertig kaartjes met namen van klassieke, romantische en hedendaagse componisten te ordenen naar wat binnen de wereld van de klassieke muziek als hoog staat aangeschreven en om deze rangschikking toe te lichten.¹⁸ Hoewel we gezien hebben dat veel respondenten de logica van de complexiteit hanteren om op andere, simpeler, muziek neer te kijken of – in enkele gevallen – tegen moeilijker muziek op te kijken, blijken slechts drie van hen hieruit de conclusie te trekken dat hedendaagse muziek hogere cultuur is dan klassiek-romantische.¹⁹ Opvallend genoeg gaat het hier om drie liefhebbers van klassiek-romantische muziek, die dus hun eigen voorkeur lager inschatten dan hedendaagse muziek. Zij definiëren hoge cultuur als minder toegankelijk en als bestemd voor een klein publiek. Hoewel twee van hen het publiek van hedendaagse muziek van snobisme verdenken, bewonderen zij mensen met een voorkeur voor hedendaags en zouden zij er zelf ook beter bekend mee willen worden.

Hun logica wordt echter niet gedeeld door de liefhebbers van hedendaagse muziek zelf, noch door de overige respondenten klassiek. Het merendeel van de respondenten schat namelijk in dat hedendaagse muziek een *lagere* positie op de statusladder inneemt dan muziek uit het klassieke en romantische stijlrepertoire. Het meest gebruikte argument voor deze lage waardering is de relatief marginale positie die hedendaagse muziek inneemt. Respondenten klassiek redeneren dat hoge cultuur samenhangt met een grote toegankelijkheid binnen de wereld van de klassieke muziek. Volgens enkelen van hen heeft dat wat binnen de klassieke muziek algemeen bekend is en wat bij een breed publiek wordt gewaardeerd het meeste aanzien. Een populairder variant van deze sociale logica is de redenering dat hoge cultuur geassocieerd wordt met ‘het groepje’ van de concertelite – waar geen van de respondenten zichzelf toe rekent – en dat bepaalt welke status aan muziek binnen het genre klassiek wordt toegekend. Ook de erkenning door specialisten speelt voor een enkele respondent een rol. Respondenten hedendaags stemmen in grote lijnen met deze argumentatie in. Hoge cultuur wordt door bijna

18 Drie respondenten willen deze vraag niet beantwoorden; aan twee anderen is het wegens tijdsbrek niet gevraagd.

19 Daarnaast leggen twee respondenten hedendaags een meer gemengde ordening neer.

ieder van hen geassocieerd met de gemiddelde bezoeker van het klassieke concert, met het 'gevestigde publiek', of met muziek waar je 'met goed fatsoen naar toe kunt'. Men ervaart hoe de 'gevestigde muziekwereld' uiteindelijk de meeste zeggingskracht heeft bij het bepalen van de status van muziek. Deels ligt dit aan de kleine omvang van de hedendaagse muziekwereld. Als we hem vragen hoe liefhebbers van klassiek en romantisch repertoire tegen een voorkeur voor hedendaagse muziek aankijken, zegt een 67-jarige technicus: 'Ik denk dat ze daar helemaal niet tegen aan kijken. Hè, daar ga je niet naar toe, dat is lawaai.' Ook een hedendaags componist als Joey Roukens stelt in *NRC Handelsblad* (Spel, 2011) dat hedendaags klassiek zelfs bij de culturele elite nauwelijks bekend is: 'Cultureel geïnteresseerden lezen eigentijdse romans en stellen zich op de hoogte van actuele beeldende kunst, maar ze luisteren naar Coldplay en niet naar [de jonge Britse componist] Thomas Adès.'

De grote definitiemacht van het gevestigde concertpubliek komt volgens een aantal van deze respondenten doordat het publiek bij klassiek en romantisch repertoire zijn gelijk al heeft bewezen: klassieke werken worden nog steeds gespeeld. Bij de hedendaagse muziek is daarentegen nog niet zeker wat de tand des tijds zal doorstaan.

'Je komt al vrij snel tot deze scheidingslijn van muziek van vóór 1900, waar alleen maar het overgebleven bekende repertoire gespeeld wordt, en daarna. Dit is muziek waar veel mensen nog nooit naar geluisterd hebben en zo af en toe zal daar ook wel eens een stukje bij zitten waarvan je denkt: dat hoeft niet nog een keer...'

(leidinggevend technicus, 67, respondent hedendaags)

Later zegt deze man over de kaartjes:

'Dit is de geheide populaire muziek en dit is de moderne muziek. Ik denk dat de laatste nog te weinig uitgekristalliseerd is om te voorspellen wat daar over vijftig jaar nog van gespeeld wordt.'

Dit gebrek aan uitkristallisering wordt wellicht versterkt door wat pianist Ralph van Raat de 'premièrecultuur' noemt: nieuwe muziek wordt vaak slechts één keer uitgevoerd. 'De muziek krijgt geen kans om repertoire te worden', zegt hij in *NRC Handelsblad* (Don, 2012).

Als het om de perceptie van een culturele hiërarchie gaat, sluiten respondenten hedendaags zich aan bij het oordeel van de gevestigde muziekwereld. Boven de belangrijkste distinctiologica, die gebaseerd is op hun openheid voor nieuwe en complexe muziek, laten zij het oordeel van de tijd prevaleren. Het is de logica van de anciënniteit: de status van muziek in het verleden en haar eeuwigheidswaarde, inclusief het verwachte aanzien in de toekomst, spelen hier de belangrijkste rol. Zoals componist Reinbert de Leeuw in het *NRC* (Spel, 2011) voorspelt: '[L]aten we wel zijn, groter dan Bach zal niemand worden.'

Conclusie

Uit ons exploratieve onderzoek onder tien abonneementhouders van hedendaagse muziek en – ter vergelijking – tien van klassiek-romantische muziek blijkt ten eerste dat er grote verschillen tussen beide groepen muzikliefhebbers bestaan. Hoewel vrijwel alle respondenten een zekere mate van complexiteit zeggen te waarderen en zich voorstaan op de inspanningen die ze hiervoor hebben verricht, zijn hierin gradaties waarneembaar. De liefhebbers van hedendaagse muziek scheppen meer plezier in het horen van nieuwe, onbekende en ‘moeilijke’ hedendaagse muziek. Bij een aantal klassieke respondenten is dit ook enigszins het geval, maar zij luisteren vooral om de gevoelens die muziek teweegbrengt. Dit betekent niet dat emoties voor de respondenten hedendaags onbelangrijk zijn in muziek: zij willen worden geconfronteerd met nieuwe emoties en zien zich graag beloond voor hun inspanning.

Het is vooral dit ‘ethos van de inspanning’ dat zich uit in distinctie. Mensen kijken neer op anderen die geen moeite willen doen om ‘moeilijke’ muziek te waarderen; en sommigen kijken op naar degenen die juist meer inspanningen verrichten dan zichzelf, op degenen die ‘verder’ zijn. Dit komt overeen met de theorie van Bourdieu, zij het dat mensen de nadruk leggen op de eigen keuze om zich al dan niet te verdiepen in bepaalde muziek. Zij koppelen dit los van bijvoorbeeld het milieu van herkomst. De specifieke distinctiologica van de avant-garde, namelijk dat kunst vernieuwend dient te zijn ten opzichte van de gevestigde kunst, moet voor dit publiek genuanceerd worden. Liefhebbers van hedendaagse muziek willen graag ‘nieuwe’ composities horen die ze nog niet kennen en waar ze dus onbevangen naar kunnen luisteren, maar dit hoeft niet per definitie ‘vernieuwend’ te zijn ten opzichte van eerdere muziek. Innovativiteit wordt door luisteraars niet zo expliciet benoemd als bij andere actoren in de kunstwereld alsmede in de populaire cultuur²⁰ gebruikelijk is. Zij laten zich met name voorstaan om hun open houding: onbekende (en moeilijke) muziek moet worden omarmd, en wie dit niet doet heeft volgens sommigen van hen een te beperkte blik. Deze logica wordt door de luisteraars van klassiek-romantische muziek in mindere mate overgenomen dan die van de complexiteit. Mensen uiten zich dus op basis van individuele eigenschappen als inspanning en openheid op hiërarchische wijze, maar deze hiërarchie wordt – mede door de grote mate van onbekendheid met de meest complexe muziek – niet door iedereen gedeeld.

Hoewel distinctie van en opkijken tegen anderen om hun culturele smaak en attitude uitingen zijn van hiërarchisch denken, hoeft het resultaat hiervan – ‘moeilijke’ en ‘nieuwe’ (dan wel ‘vernieuwende’) kunst staat boven ‘eenvoudige’ en ‘conservatieve’ kunst – niet overeen te komen met de expliciete culturele hiërarchie die mensen desgevraagd percipiëren. Mensen die op anderen neerkijken vanwege hun culturele smaak beschouwen hun eigen voorkeur niet per se als ‘hogere cul-

20 In populaire muziek geschiedt distinctie – naast innovativiteit, originaliteit en in iets mindere mate complexiteit – vaak op basis van een gepercipieerde authenticiteit, dat wordt afgezet tegen het vermoeden van commerciële motieven bij de artiest (bv. Thornton, 1995; Wermuth, 2002; Van den Haak, 2011).

tuur’. De complexiteits- en nieuwheidslogica verliezen het nu van de sociale en anciënniteitslogica: zowel de meeste liefhebbers van klassiek-romantische als van hedendaagse muziek beschouwen de muziek waar de gevestigde concertelite van houdt en die zich over de eeuwen heen bewezen heeft als ‘hoge cultuur’. Met hedendaagse muziek onderscheiden de liefhebbers zich weliswaar van in hun ogen conservatieve luisteraars, maar de muziek wordt door hen als te marginaal gezien om in de klassieke-muziekwereld status te verwerven.

Hier komt bij dat veel mensen zich ondanks hun distinctieve neigingen afkerig uiten van hiërarchische rangschikkingen. Wellicht vanuit het ideaalbeeld van een egalitaire en individualistische samenleving weigeren velen zich expliciet uit te spreken over hoge en lage cultuur, goede en slechte smaak. Complexiteit, een open luisterhouding, anciënniteit, de smaak van elites, dit alles valt weg tegen de logica van de persoonlijke voorkeur, waarover niet te twisten valt. Ons onderzoek heeft deze verschillende logica’s kunnen ontrafelen door mensen verschillende soorten vragen te stellen. Uit open vragen over de eigen en andermans smaak blijken distinctieve neigingen, die geïnterpreteerd kunnen worden als een uiting van hiërarchisch denken. Deze hiërarchie wordt ontkend of gerelativeerd zodra er gericht naar gevraagd wordt, en deels omgedraaid wanneer het gedefinieerd wordt als een expliciete rangorde. Dit betekent niet dat mensen inconsistent zijn of dat de ene logica meer ‘waar’ is dan de andere, maar dat verschillende definities van culturele hiërarchieën naast elkaar bestaan. Hoewel een culturele hiërarchie het resultaat is van langdurige distinctieprocessen, kan distinctie afwijken van hiërarchische perceptie. Soms wordt al te gemakkelijk gezegd dat de scheidslijnen tussen hoog en laag vervaagd zijn of dat distinctie geen rol meer speelt.

Omdat dit artikel echter verslag doet van een exploratief en comparatief onderzoek onder twintig concertbezoekers, zou het nuttig zijn om de bevindingen te toetsen onder andere en grotere groepen. Te denken valt ten eerste aan andere actoren in de wereld van de (hedendaagse) klassieke muziek: componisten, musici, programmeurs en critici – professionals kortom.²¹ Zoals eerder gezegd is de rol van de avant-garde binnen het culturele veld wel geanalyseerd, maar niet bekend is wat de (tegenstrijdige?) opinies van actoren in het veld zijn ten opzichte van hiërarchieën. Speelt innovativiteit bij culturele professionals bijvoorbeeld een grotere rol dan bij consumenten, leidt dit net als complexiteit tot distinctie, en zo ja, heeft deze distinctie bij hen wel degelijk het gevolg dat hedendaagse muziek als hoger wordt gepercipieerd op de muzikale ladder? Ten tweede zou deze case vergeleken kunnen worden met andere terreinen van avant-garde, zoals hedendaagse beeldende kunst, vernieuwend toneel of experimentele films. Het is bijvoorbeeld denkbaar dat door de grotere publieksacceptatie van twintigste-eeuwse kunststromingen distinctie- en hiërarchiseringsprocessen in de beeldende kunst op een andere wijze verlopen dan in de muziek. Wellicht heeft Kandinsky in de afgelopen eeuw een hogere status verkregen dan Schönberg, wordt Kiefer als minder marginaal ervaren dan Boulez. Ook in deze velden kunnen professionals en

21 Het verschil tussen consumenten en professionals is relatief. Zoals eerder bleek, zijn de respondenten hedendaags in dit onderzoek grotendeels werkzaam in de culturele sector, zij het niet per definitie in de hedendaagse muziek.

consumenten vergeleken worden. Ten derde kunnen de verschillende hiërarchische logica's worden onderzocht in bredere lagen van de bevolking dan bij gespecialiseerde liefhebbers. Zijn 'gemiddelde' Nederlanders bijvoorbeeld eerder geneigd om zich tegen culturele hiërarchieën te verzetten, of werken de verschillende logica's bij hen op een vergelijkbare manier? Het nog niet gepubliceerde promotieonderzoek van de tweede auteur zal hier nader op ingaan. Tot slot lijkt het zeer nuttig om dergelijke onderzoeken ook in andere landen uit te voeren. Het taboe op uitingen van superioriteit en inferioriteit is in dit artikel gelinkt aan het egalitaire en individualistische zelfbeeld van veel Nederlanders (vgl. Van Eijk, 2011), maar is wellicht meer universeel.²² Dat de genoemde relativeringen ontbreken in het werk van Bourdieu, kan zowel met de specifieke tijd en plaats ervan (Frankrijk in de jaren zestig en zeventig) te maken hebben als met de specifieke, triangulerende methode van ons onderzoek. Deze benaderingswijze verdient het derhalve om in andere settings en andere landen gebruikt te worden om ook daar verschillende distinctielogica's en hiërarchische ideeën te achterhalen.

Literatuur

- Alexander, V.D. (2003) *The Sociology of the Arts. Exploring fine and popular forms*. Malden/Oxford: Blackwell Publishing.
- Atkinson, W. (2011) The context and genesis of musical tastes: Omnivorousness debunked, Bourdieu buttressed. *Poetics* 39: 169-186.
- Babbitt, M. (1958) Who cares if you listen? <http://www.palestrant.com/babbitt.html>, gevonden op 23-12-2011.
- Bachmayer, T. en N. Wilterdink (2009) Salsa is klasse. Een onderzoek naar de samenhang tussen de statuskenmerken van Latijns-Amerikaanse immigranten en hun voorkeuren voor verschillende soorten salsamuziek. *Sociologie*, 5(3) 343-375.
- Becker, H.S. (1982) *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bellavance, G. (2008) Where's high? Who's low? What's new? Classification and stratification inside cultural "Repertoires". *Poetics* 36(2-3) 189-216.
- Bennett, T. et al. (2009) *Culture, class, distinction*. Londen: Routledge.
- Bourdieu, P. (1984 [1979]) *Distinction. A social critique of the judgement of taste*. Londen: Routledge.
- Bourdieu, P. (1996 [1992]) *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press.
- Bryson, B. (1996) "Anything but heavy metal." Symbolic exclusion and musical dislikes. *American Sociological Review* 61(5) 884-899.
- DeNora, T. (2000) *Music in everyday life*. Cambridge: University Press.
- Don, F. (2012) Eeuwig nieuw. *NRC Handelsblad*, 6-9-2012.
- Eijck, K. van (1998) Leefstijlen van stijgers en dalers. De invloed van sociale mobiliteit op culturele consumptiepatronen. *Mens & Maatschappij* 73(1) 27-46.
- Eijck, K. van (2001) Social differentiation in musical taste patterns. *Social Forces* 79(3) 1163-1184.
- 22 Wouters (2008: 83-85) veronderstelt de eerste optie. Volgens hem is de verhouding tussen verschillende lagen in de bevolking ongemakkelijker en zijn superioriteitsgevoelens meer taboe naarmate sociale ongelijkheid afneemt. Vander Stichele (2007) vond in Vlaanderen vergelijkbare ambivalenties.

- Eijk, G. van (2011) Klassenverschillen in Nederland: percepties, ontkenning en moraliteit. *Sociologie* 7(3): 248-269.
- Emmison, M. (2003) Social class and cultural mobility. Reconfiguring the cultural omnivore thesis. *Journal of Sociology* 39(3) 211-230.
- Ganzeboom, H. (1982) Cultuurdeelname als verwerking van informatie of verwerving van status: een confrontatie van twee alternatieve verklarende theorieën aan de hand van reeds verricht onderzoek. *Mens en Maatschappij* 57(4) 341-372.
- Haak, M. van den (2009) "Cultuurbarbaren, welkom!" Het verheffingsdiscours in het tv-programma Cultuurshake. In: M. Aerts en M. van den Haak (red.), *Popvirus. Popularisering van religie en cultuur*. Amsterdam: Aksant, 103-124.
- Haak, M. van den (2011) Eén pot nat of niet? Distincties in de Nederlandstalige muziek. In: C. Brinkgreve et al., *Cultuur en ongelijkheid*. Diemen: AMB, 122-135.
- Haan, J. de en W. Knulst (2000) *Het bereik van de kunsten. Een onderzoek naar veranderingen in de belangstelling voor beeldende kunst en podiumkunst sinds de jaren zeventig*. Den Haag: Sociaal en Cultureel Planbureau.
- Hennion, A. (2001) Music lovers. Taste as performance. *Theory, Culture & Society* 18(5) 1-22.
- Holt, D.B. (1997) Distinction in America? Recovering Bourdieu's theory of taste from its critics. *Poetics* 25(2-3) 93-120.
- Holt, D.B. (1998) Does cultural capital structure American consumption? *Journal of Consumer Research* 25(1) 1-25.
- Huron, D. (2006) *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: The MIT Press.
- Levine, L.W. (1988) *Highbrow / lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge / Londen: Harvard University Press.
- Lievens, J. en H. Waage (red.) (2011) *Participatie in Vlaanderen 2. Eerste analyses van de Participatiesurvey 2009*. Leuven: Acco.
- Lizardo, O. (2008) The question of culture consumption and stratification revisited. *Sociologica* 2/2008.
- Lopes, P. (2002) *The rise of a jazz art world*. Cambridge: University Press.
- Maas, I., R. Verhoeff en H. Ganzeboom (1990) *Podiumkunsten en publiek: een empirisch-theoretisch onderzoek naar omvang en samenstelling van het publiek van de podiumkunsten*. Rijswijk: Ministerie van WVC.
- Morgan, R.P. (1991) *Twentieth - Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Ollivier, M. (2008) Modes of openness to cultural diversity: Humanist, populist, practical, and indifferent. *Poetics* 36(2-3): 120-147.
- Peterson, R.A. (1997) The rise and fall of highbrow snobbery as a status marker. *Poetics* 25(2-3): 75-92.
- Peterson, R.A. (2005) Problems in comparative research: the example of omnivorousness. *Poetics* 33(5-6) 257-282.
- Peterson, R.A. en A. Simkus (1992) How musical tastes mark occupational status groups. In: M. Lamont en M. Fournier (red.), *Cultivating differences. Symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago: The University of Chicago Press, .
- Roose, H. (2008) Many-voiced or unisono? An inquiry into motives for attendance and aesthetic dispositions of the audience attending classical concerts. *Acta Sociologica* 51(3) 237-253.
- Rössel, J. (2011) Cultural capital and the variety of modes of cultural consumption in the opera audience. *The Sociological Quarterly* 52: 83-103.

- Schulze, G. (1992) *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt: Campus.
- Sligter, J. (2008) *Syllabus Muziek van de 20ste Eeuw*. Eigen uitgave.
- Smithuijsen, C. (1996) Hoorspel. Luisteraars van hedendaagse muziek onderzocht. In: E. Schönberger (red.) *Ssst! Nieuwe ensembles voor nieuwe muziek*. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 164-195.
- Smithuijsen, C. (2001) *Een verbazende stilte. Klassieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal*. Amsterdam: Boekmanstudies.
- Spel, M. (2011) Vernieuwen hoeft niet meer. *NRC Handelsblad*, 29-12-2011.
- Thornton, S. (1995) *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Vander Stichele, A. (2007) De culturele alleseter? Een kwantitatief en kwalitatief onderzoek naar 'culturele omnivoriteit' in Vlaanderen. Leuven: Katholieke Universiteit (proefschrift).
- Wermuth, M. (2002) *No sell out. De popularisering van een subcultuur*. Amsterdam: Aksant.
- Wouters, C. (2008) *Informalisering. Manieren en emoties sinds 1890*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Zoutman, R. (2000) *Het publiek voor nieuwe muziek in Rotterdam: achtergronden, meningen en wensen van 112 concertbezoekers*. Rotterdam: Rotterdamse Kunststichting.