



Vrije
Universiteit
Brussel

Sven De Boeck
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep Communicatiewetenschappen
Professor: Dr. Olga Van Oost

Masterproef communicatiewetenschappen

Pop, rock, jazz of hip hop? Rol van muziekgenreomschrijvingen anno 2012

Waarom het kind een naam nodig heeft

AFROHEAT BASS BELPOP CLASSICAL DISCO DRUM&BASS DUBVIBES ELECTRO
ELECTRONICA FUTUREBEATS GLOBAL SOUNDS HIPHOP HOUSE INDIEROCK JAZZ MOODY
ORIGINALS POP ROUGH SOULR&B TECHNO TROPICAL

Fig. 1

*Proeve ingediend voor het behalen van de graad van
Master in de Communicatiewetenschappen*

Academiejaar 2011-2012

Aantal woorden: 46 743

Ik verklaar plechtig dat ik de masterproef, *Pop, rock, jazz of hip hop? Rol van muziekgenreomschrijvingen anno 2012*, zelf heb geschreven.

Ik ben op de hoogte van de regels i.v.m. plagiaat en heb erop toegezien om deze toe te passen in deze masterproef.

Voorwoord

De uitdaging aangaan om een voorwoord te schrijven zonder in clichés te vervallen, bleek al snel een utopie toen ik in de eerste plaats de lezers van dit lijvige document wou bedanken voor hun interesse in dit werk. Aangezien dat voornemen nu toch niet meer waargemaakt kan worden, wil ik graag nog enkele betrokkenen specifiek eren.

Zo was deze studie in haar huidige vorm niet tot stand gekomen zonder het team achter 22tracks voor hun bereidwilligheid tot samenwerking: Vincent Reinders, Gilles de Smit en Koen Galle voor het beantwoorden van mijn vragen, maar ook de 22tracks-curatoren voor het retweeten van mijn enquête, die heel wat respondenten opleverde. De elf enthousiastelingen die onbezoldigd deelnamen aan een interview wil ik eveneens via deze weg bedanken. Daarnaast kreeg ik ook de nodige tips en hulp van vrienden, klasgenoten, familieleden, kennissen en andere geïnteresseerden die niet zelden een bron van inspiratie waren.

Door op deze manier verder te gaan, is het risico groot om in dit dankwoord allerlei mensen over het hoofd te zien, waardoor ik mezelf genoodzaakt voel om dit samenvattend in te dekken met de woorden: dank aan alle betrokkenen. En voor ik het vergeet: vooral mijn promotor Olga Van Oost, die steeds op korte termijn een gaatje in haar drukke agenda wist te vinden om mij met een reeks vragen te ontvangen en – niet onbelangrijk – van antwoord te voorzien, maar evenzeer voor het nalezen van verschillende stukken tekst en het leveren van bruikbare tips en aanbevelingen.

Inhoudsopgave

| | |
|---|-----------|
| VOORWOORD | 3 |
| INHOUDSOPGAVE | 4 |
| ABSTRACT | 7 |
| SYNOPSIS | 8 |
| 1. INLEIDING | 10 |
| 1.1. MAATSCHAPPELIJKE EN WETENSCHAPPELIJKE RELEVANTIE | 11 |
| 1.2. PROBLEEMSTELLING EN ONDERZOEKSVRAGEN | 13 |
| 1.3. THEORETISCH PERSPECTIEF EN METHODE | 15 |
| 2. LITERATUURSTUDIE | 17 |
| 2.1. TAAL EN HET ADJECTIEF | 19 |
| 2.2. GENRE LABELS | 24 |
| 2.3. IDENTITEIT, SUBCULTUUR, COMMUNITY | 32 |
| 2.4. BESLUIT | 42 |
| 3. METHODOLOGIE | 48 |
| 3.1. KWALITATIEF ONDERZOEK | 48 |
| 3.2. DE CASESTUDY | 50 |
| 3.2.1. 22TRACKS | 51 |
| 3.3. HET INTERVIEW | 57 |
| 3.4. STEEKPROEF | 59 |
| 3.5. STEEKPROEFTREKKING | 61 |
| 3.6. VRAGENLIJST | 63 |
| 3.7. ANALYSE | 70 |
| 4. EMPIRIE | 73 |
| 4.1. INLEIDING 22TRACKS | 73 |
| 4.2. VISIE OP GENRE LABELS | 75 |
| 4.2.1. GENRENAMEN | 75 |
| 4.2.2. INTERPRETATIE GENRES | 81 |
| 4.2.3. GENREHOPPEN | 88 |
| 4.2.4. POPMUZIEK | 90 |
| | 4 |

| | |
|--|-------------------|
| 4.2.5. MAINSTREAM | 97 |
| 4.2.6. DISCRIMINERENDE FUNCTIE | 102 |
| 4.3. SPREKEN OVER MUZIEK | 106 |
| 4.3.1. ADJECTIEVEN | 107 |
| 4.3.2. MUZIKALE VERTONING | 108 |
| 4.3.3. ARTIEST | 111 |
| 4.3.4. GENRES | 114 |
| 4.3.5. GEVOELENS EN EMOTIES | 117 |
| 4.3.6. ONGRIJPBAARHEID | 119 |
| 4.4. IDENTITEIT | 122 |
| 4.4.1. SHARING | 122 |
| 4.4.2. IK LUISTER DUS IK BEN | 125 |
| 4.4.3. JIJ LUISTERT DUS JIJ BENT | 130 |
| 4.5. BESLUIT | 133 |
| <u>5. ALGEMENE CONCLUSIE</u> | <u>140</u> |
| <u>6. BIBLIOGRAFIE</u> | <u>144</u> |
| 6.1. WETENSCHAPPELIJKE BRONNEN | 144 |
| 6.1.1. BOEKEN | 144 |
| 6.1.2. TIJDSCHRIFTARTIKELS | 147 |
| 6.1.3. NIET-GEPUBLICEEERDE ARTIKELS | 147 |
| 6.2. NIET-WETENSCHAPPELIJKE BRONNEN | 148 |
| 6.2.1. BOEKEN | 148 |
| 6.2.2. INTERNET | 148 |
| 6.2.3. ANDERE | 149 |
| <u>7. BIJLAGEN</u> | <u>150</u> |
| 7.1. BIJLAGE 1 | 150 |
| 7.2. BIJLAGE 2 | 151 |
| 7.3. BIJLAGE 3 | 152 |
| 7.4. BIJLAGE 4 | 153 |
| 7.5. BIJLAGE 5 | 154 |
| 7.6. BIJLAGE 6 | 155 |
| 7.7. BIJLAGE 7 | 156 |
| 7.8. BIJLAGE 8 | 157 |
| 7.9. BIJLAGE 9 | 158 |

| | |
|-----------------------------------|------------|
| 7.10. BIJLAGE 10 | 160 |
| 7.11. BIJLAGE 11 | 161 |
| 7.12. BIJLAGE 12 | 162 |
| 7.13. BIJLAGE 13 | 163 |
| 7.14. INTERVIEWTRANSCRIPTS | 167 |
| 7.15. ILLUSTRATIELIJST | 168 |

Abstract

Pop, rock, jazz or hip-hop? Role of music genre descriptions anno 2012

by Sven De Boeck – Vrije Universiteit Brussel (VUB)

Promoter: Prof. Dr. Olga Van Oost

2011-2012

Despite different approaches to music related topics, little is known about how music listeners evaluate *musical texts*. This study deals with the communicative aspect of music, mainly focusing on music genres. Keeping the problem definition in mind – *Pop, rock, jazz or hip-hop? Role of music genre descriptions anno 2012* – the aim of this work is to find out how people talk about music, and which role these genres have in a time where, due to technological evolution and other factors, it becomes more and more difficult to delineate fixed borders. Drawing on the work of Cultural Studies scholars (David Hesmondhalgh, ...), combined with sociological insights of authors like Simon Frith and Sarah Thornton, a theoretical framework was developed. This was used to test a variety of hypotheses using in-depth interviews with eleven listeners who make use of the genre based music streaming website 22tracks. The results indicate that – despite scepticism among the music consumers – there is no escape to the use of these genre names, since they play an important role in the evaluation of music, as well as for the music industry.

Key words: music, communication, music genres, music talk, identity, subcultures

Synopsis

Speculeren of Skrillex onder het genre dance, pop, dubstep, electro, dan wel *brostep* valt, lijkt vele muzikfans te fascineren. Sommige luisteraars houden het liever breed – pop, dance – terwijl anderen iets specifiekere termen – dubstep, electro – of zelfs zeer gedetailleerde namen – *brostep* – verkiezen. Mede door allerlei technologische evoluties is er meer dan ooit sprake van een versplintering in het muzieklandschap, waar nieuwe muziekgenres als paddenstoelen uit de grond rijzen – en in sommige gevallen weer even snel verdwijnen.

Deze studie buigt zich over dit genrefenomeen en iets algemener over hoe luisteraars over muziek converseren. De probleemstelling luidt dan ook *Pop, rock, jazz of hip hop? Rol van muziekgenreomschrijvingen anno 2012*. Hoe staan muziekconsumenten tegenover muziekgenres? Gebruiken zij zelf ook genreomschrijvingen? Hoe ver gaan ze daarin? Waarom verkiezen ze brede of specifieke genrenamen? En hoe omschrijven ze hun favoriete artiesten wanneer ze al deze classificaties maar niets vinden? Het zijn slechts enkele van de vele vragen die bijdragen tot het oplossen van de probleemstelling.

In een theoretisch luik worden in drie hoofdstukken over de taal, genre labels en het identiteitsconcept verschillende opvattingen van academici tegenover elkaar geplaatst. Zowel auteurs uit de Cultural Studies school – bijvoorbeeld David Hesmondhalgh – als theoretici met een sociologische achtergrond – Simon Frith, Sarah Thornton – komen aan bod. Maar evenzeer zijn bevindingen van (post-)structuralisten als Roland Barthes relevant. Doel van de hele uiteenzetting is om tot een leidraad met theoretische stellingnames te komen die dient als opstap naar de empirie.

Maar eerst volgt een methodologisch gedeelte waarin beargumenteerd wordt waarom kwalitatief onderzoek de beste manier is om de onderzoeksvragen empirisch te behandelen. Eveneens krijgt de gratis muziekstreaming website 22tracks – die in dit onderzoek als casestudy fungeert – heel wat aandacht. Een platform met 22 playlists – die een breed spectrum aan muziekgenres belichamen en bovendien een redelijk aparte genrenaam meekrijgen – bestaande uit 22 nummers omvat immers het juiste publiek om antwoorden op de probleemstelling te vinden. Daarnaast wordt het ook duidelijk waarom er voor diepte-interviews met de luisteraars van 22tracks gekozen wordt.

De onderzoeksresultaten worden in de analyse gebundeld op basis van drie grote thema's die uit de elf interviews met de 22tracks-gebruikers voortkomen; zijnde hun visie op genre labels, hoe ze spreken over muziek en hun opvattingen over het identiteitsconcept. Zo staat het bijvoorbeeld vast dat muziekconsumenten over alle mogelijke muziekgerelateerde zaken converseren, maar wat opvalt is dat het in het merendeel van de gevallen niet zozeer om de muziek zelf gaat – met andere woorden het geluid – maar veeleer over fait divers, de carrière van een artiest en wat een nummer met iemand doet, om maar enkele elementen aan te halen. De ondervraagden wijzen ook op de moeilijkheid om muziek te vertalen naar woorden.

Inzake de genre labels zelf, houden de meeste 22tracks-luisteraars er een brede interpretatie van een genre op na. Toch valt het bij sommigen op dat ze hun eigen strak afgebakende idee hebben over hoe een zeker genre moet klinken of wat het kan en mag omvatten. Een minderheid verwerpt het genregegeven, maar geeft inderdaad impliciet toe aan het bestaan – en belang – ervan door er toch (onbewust) gebruik van te maken, of door andere categorisering en lijstjes van bands aan te halen.

Ten slotte wordt het duidelijk dat muziekconsumenten sceptisch tegenover het hele genregebeuren staan, met als voornaamste argument dat grenzen steeds verder vervagen, waardoor er sprake is van culturele hybridisering en de constructie van nieuwe stijlen. Desalniettemin beseffen en erkennen de luisteraars – al dan niet impliciet – dat genres onmisbaar zijn, zowel in het beoordelingsproces van muziek als voor de industrie.

1. Inleiding

Chillwave, witch house en footwork. Het zijn maar drie van de ontelbare muziekgenreomschrijvingen waar Jan Modaal nog nooit van gehoord heeft. Toch maken muziekliefhebbers volop gebruik van zulke vreemde benamingen. Waar er enkele (tientallen) jaren geleden nog simpelweg van pop, rock, jazz of hip hop gesproken werd, gelden nu specifiekere termen. Niet geheel onbegrijpelijk, want mede door allerlei technologische evoluties ontstaan er steeds meer kruisbestuivingen tussen verschillende traditionele muziekgenres, waardoor we ook over subgenres, stromingen en vertakkingen spreken. Maar waarom plakken luisteraars zo graag een stempel op een nummer of artiest? En hoe ver reikt deze stempel? Een relatief onbekende Britse DJ/producer omschrijft het als volgt:

“I think people just need to get over the whole ‘genre’ thing. There is so much musical cross pollination out there and language just can’t keep up very well. Moreover, why spend so much time wondering what exactly it is I’m playing when you could be dancing instead? As Elvis Costello said: ‘Writing about music is like dancing about architecture’.”¹

Of Elvis Costello deze uitspraak al dan niet voor het eerst in de mond nam, is voer voor speculatie op allerlei blogs en internetfora en doet er hier niet toe. Het gaat er eerder om dat deze zin treffend is voor de problematiek rond het bespreken van muziek. Dat zal verder in dit onderzoek – met name in de literatuurstudie – duidelijk worden, wanneer er verschillende visies en inzichten van auteurs gepresenteerd worden. Maar vooraleer het theoretische gedeelte wordt aangevat, wordt het onderwerp eerst in zijn dagelijkse context geschetst. Die draagt immers ook bij tot de maatschappelijke relevantie van het onderzoek. En daar hoort ook een wetenschappelijke verantwoording bij, om vervolgens iets meer te zeggen over de probleemstelling en afbakening van het onderzoek. Ten slotte worden er in deze inleiding nog kort enkele theoretische concepten aangehaald, alsook de te volgen methodologie. Dat laatste wordt overigens ook – na de literatuurstudie – gedetailleerder toegelicht in een apart hoofdstuk. De eigenlijke analyse omvat het grootste deel van de studie en ter afsluiting volgt nog een algemene conclusie.

¹ BURNS (Jason). Statusupdate Facebook, in: *Facebook*, 6 december 2011. [Online] <http://www.facebook.com/Jasonburnssound?sk=wall>, zie bijlagen: p. 150 [06/12/2011]

1.1. Maatschappelijke en wetenschappelijke relevantie

De (gespecialiseerde) media staan bol van artikels waarin journalisten, artiesten en andere actoren uit de muziekindustrie zich uitlaten over de discussie rond muziekgenres. Een mooi voorbeeld is een opiniestuk uit *De Morgen* (17/08/2011) waarin muziekjournalist Bart Steenhaut uithaalt naar de zogenaamde puristen: “*muzikale racisten met oogkleppen die zichzelf voor de voeten struikelen*”². Het stuk werd geschreven naar aanleiding van Jazz Middelheim en bevat allerlei redenen waarom Lady Linn, een Belgische artieste wiens muziek als ‘pop’ bestempeld wordt, wél op het jazzfestival thuishoort. Het artikel is een antwoord op de publieke discussie waarbij verschillende muzikliefhebbers hun mening verkondigden over de beslissing om Lady Linn te programmeren voor Jazz Middelheim. De dag na publicatie van het opiniestuk stonden er tussen de lezersbrieven meteen twee replieken op Steenhauts tekst, om maar te illustreren hoe gevoelig het onderwerp ligt. En zo kunnen er nog voorbeelden van Rock Werchter – waarbij Milk Inc. in 2009 kop van jut was toen bekend gemaakt werd dat de dance-act het festival mocht afsluiten – en I Love Techno³ – waar de programmatie van rockband Klaxons (of is *nu-rave* een betere term) in 2007 voor velen uit den boze was – aangehaald worden.

Maar ook buiten de grenzen van de traditionele media discussiëren muziekconsumenten over genregerelateerde onderwerpen. Wanneer de organisatoren van I Love Techno hun event op Facebook promoten door te linken naar de nieuwste videoclip van Katy B, volgt een ellenlange lijst met negatieve commentaren omdat “een dubstepartieste niet thuishoort op een technofestival”. Voor blogs en online fora geldt hetzelfde, want ook daar verkondigen luisteraars hun mening over deze genrekwesties. Ze claimen een genre en bakenen het af naargelang hun smaak, door onder andere te stellen dat artiest x, nummer y en geluid z daar wel of niet toe behoren⁴. En in sommige gevallen gebeurt

² STEENHAUT (Bart). Purisme is muzikaal racisme, in: *De Morgen*, 17 augustus 2011. [Online] <http://www.demorgen.be/dm/nl/2461/De-Gedachte/article/detail/1305642/2011/08/17/Purisme-is-muzikaal-racisme.dhtml>, zie bijlagen: p. 151 [17/08/2011]

³ Bijvoorbeeld: VAN ALBOOM (Ben). R.I.P. I Love Techno, in: *Strictly Personal*, 20 juli 2011. [Online] <http://www.strictlypersonal.be/archive/2011/07/20/r-i-p-i-love-techno.html>, zie bijlagen: p. 152 [26/09/2011] en DECUYPERE (Peter). Waarom I Love Techno wél van naam moet veranderen!, in *Omerta*, 20 juli 2011. [Online] <http://www.omerta.be/archives/949>, zie bijlagen: p. 153 [26/09/2011]

⁴ Bijvoorbeeld: ST. PAUL. Heb je ook échte dubstep?, in: *St. Paul*, 16 maart 2011. [Online] <http://www.stpaul.nl/2011/03/heb-je-ook-echte-dubstep/>, zie bijlagen: p. 154 [15/02/2012]

het in de omgekeerde richting, wanneer niet het genre, maar de artiest zelf persona non grata wordt. Voorbeeld bij uitstek hier is de Amerikaan Skrillex, die door evenveel mensen gehaat als geliefd wordt om zijn agressieve elektronische muziek die – hoeft het gezegd – redelijk uniek en/of apart is⁵.

Daarbovenop biedt dit thema mogelijk antwoorden op vragen die door de sector zelf nog onbeantwoord zijn. Zo bundelt Poppunt, het aanspreekpunt voor muzikanten en dj's in Vlaanderen, een aantal mogelijke scriptieonderwerpen op zijn website⁶ waarbij ook onderzoek naar muziekgenres aan bod komt, wat impliceert dat dit gegeven nog niet volledig uitgediept is. Maar naast deze veeleer maatschappelijke illustratie, is er ook op wetenschappelijk niveau heel wat geschreven over de hiaten in de academische wereld met betrekking tot muziekgenres en de receptie van allerlei teksten. Vooraleer dat wat meer verduidelijkt wordt, is het van belang om deze studie te schetsen binnen het wetenschapsveld. Want allereerst past dit onderzoek binnen de communicatiewetenschappen omdat het studieonderwerp – muziek – eenvoudigweg een vorm van communicatie is. Meer bepaald wordt er onderzocht *hoe* er gecommuniceerd wordt over muziek, vermits genreomschrijvingen iets meer zeggen over hoe iets klinkt – of zou moeten klinken, zoals zal blijken.

Het thema kan daarnaast op een interdisciplinair niveau bestudeerd worden, omdat er naast een communicatieve ook een sociologische invalshoek aan verbonden is; zo wordt 'de sociologie van muziek' bijvoorbeeld gedefinieerd als "*de studie van de sociale aspecten van muziek*"⁷. Iets concreter gesteld, wijzen ook auteurs als David Hesmondalgh – te plaatsen binnen de Cultural Studies traditie – op de vreemde vaststelling dat er een tekort is aan studies die verklaren waarom en hoe mensen allerlei teksten – en in het bijzonder muzikale teksten – evalueren. Zo haalt hij het voorbeeld aan van Simon Frith's sociologische benaderingen van muzikale esthetiek, waarbij er wel indrukwekkende academische en journalistieke bronnen aangehaald worden, maar

⁵ Bijvoorbeeld: JANSE (Inge). Skrillex: miskend genie of overhyped joker?, in: *Eclectro*, 10 januari 2012. [Online] <http://www.eclectro.nl/2012-01-10-skrillex-miskend-genie-of-overhyped-joker>, zie bijlagen: p. 155 [15/02/2012]

⁶ POPPUNT. *Scriptie-onderwerpen*. S.l., s.d. [Online] <http://poppunt.be/public/info.jsp?f=4977&lang=>, zie bijlagen: p. 166 [02/11/2011]

⁷ SUPICIC' (Ivo). *Music in society: a guide to the sociology of music*. Pendragon Press, New York, 1987, p. 5.

het behandelen van het discours over muziek door doorsnee luisteraars en niet-professionelen blijft achterwege.⁸ Iets waar Frith in zijn werk *Performing Rites: Evaluating Popular Music* overigens zelf naar verwijst. “*The importance of value judgment for popular culture [...] has been quite neglected in academic cultural studies*”⁹.

En ook Joke Hermes wijst met haar ‘fallacy of meaningfulness’ op een misvatting binnen de Cultural Studies. “*The academic assumption that popular cultural goods must signify something [...]. Popular culture [...] has much to do with sociability, and how we talk about texts, as with interpretation, and how we read them.*” Daarmee bedoelt ze dat consumenten van populaire cultuurproducten net gebruik maken van de teksten omdat ze zo alledaags zijn, zonder daar diep over te moeten reflecteren of complexe verklaringen achter te zoeken – wat Hermes trouwens onderzocht bij lezeressen van vrouwenmagazines.¹⁰ Daarnaast opperen Hargreaves, Miell en MacDonald nog dat studies van allerlei manieren waarop mensen zichzelf percipiëren in relatie tot muziek de kracht hebben om bepaalde fenomenen – die anders nooit toegankelijk zijn – van muzikaal gedrag en muzikale ervaringen te contextualiseren. Zeker in tijden waarin muzikale belevenissen ontzettend snel veranderen onder invloed van de globalisering.¹¹

1.2. Probleemstelling en onderzoeksvragen

Er bestaat ontzettend veel literatuur waarin muziekgenres tot op het bot geanalyseerd worden, maar de consument staat daarbij zelden centraal.¹² Terwijl het net boeiend is om te weten hoe al deze genreafbakeningen effectief door de luisteraars gebruikt en gepercipieerd worden. Voor de industrie zelf zijn genreomschrijvingen enorm belangrijk. In tijden van muzikale overproductie probeert de platenmaatschappij haar

⁸ HESMONDHALGH (David). Audiences and everyday aesthetics: Talking about good and bad music, in: *European Journal of Cultural Studies*, 2007a, vol. 10, nr. 4, p. 509, 515.

⁹ FRITH (Simon). *Performing Rites: Evaluating Pop Music*. Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 8.

¹⁰ HERMES (Joke). *Reading women's magazines: an analysis of everyday media use*. Polity Press, S.I., 1995, p. 12-20.

¹¹ HARGREAVES (David J.) et. al. What Are Musical Identities, And Why Are They Important?, in: HARGREAVES (David J.). *Musical Identities*. New York, Oxford University Press, 2002, p. 18.

¹² Bijvoorbeeld: BORTHWICK (Stuart) & MOY (Roy). *Popular music genres: an introduction*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, 246 p.

product immers zo goed mogelijk te omschrijven, zodat potentiële kopers een referentiepunt hebben¹³. Maar wat met de visie van de luisteraars op dit fenomeen? Gebruiken zij zelf ook genreomschrijvingen als ze het over hun favoriete plaat of artiest hebben? Zo ja, hoe ver gaan ze daarin? Specificiëren ze het geluid van de muziek door gebruik te maken van de voor de hand liggende genres zoals pop, rock, jazz, hip hop of dance? Of nemen ze ook wel eens woorden als new wave of electroclash in de mond? En als dat hele *genregedoe* hen niets zegt, hoe omschrijven ze hun nieuwste muzikale ontdekking dan tegenover collega's en vrienden? Hebben ze het over een zachte plaat, een feestnummer, of een dromerig liedje? Of misschien over nog iets helemaal anders? En hoe spreken ze over muziek tout court?

Bovenstaande vragen dienen als basis om de probleemstelling "*Pop, rock, jazz of hip hop? Rol van muziekgenreomschrijvingen anno 2012*" te onderzoeken. De overkoepelende onderzoeksvraag die hiervoor steeds in het achterhoofd wordt gehouden luidt dan ook: hoe staan muziekconsumenten tegenover muziekgenres? Want zoals eerder vermeld, ligt de focus in dit onderzoek op de luisteraar; de muziekconsument. Dat is een eerste, belangrijke afbakening die gemaakt dient te worden. Daarnaast is het nog van belang om aan te geven dat een groot deel van de wetenschappers zich in hun werk over muziekgenres focust op de muziek in relatie tot allerlei psychologische en sociale variabelen, zoals bijvoorbeeld sociale klasse.¹⁴ In deze studie ligt het accent echter op het gebruik van de genreomschrijvingen en niet op de muzieksmaak van de consument.

Bovendien vragen auteurs als Gust De Meyer en Sarah Thornton zich af of de tegenstelling tussen hoge en lage cultuur niet stilaan aan het vervagen is in een veelheid van genres die minder met klasse dan wel met leefstijlen te maken hebben en waarin ondermeer leeftijd en generatie belangrijke factoren zijn.¹⁵ Daarom mogen ook de concepten identiteit en subcultuur niet over het hoofd gezien worden. Een laatste noemenswaardige afbakening heeft te maken met de te volgen methode. Zo zal er gewerkt worden rond de casestudy *22tracks*, een gratis muziekstreaming website

¹³ BORTHWICK (Stuart) & MOY (Roy). *Op. Cit.*, 2004, p. 151.

¹⁴ CHAN (Tak Wing). *Social Status and Cultural Consumption*. New York, Cambridge University Press, 2010, 273 p.

¹⁵ DE MEYER (Gust). *Populaire Cultuur*. Leuven-Appeldoorn, Garant, 1995, p. 45.

bestaande uit 22 thematische playlists – die al dan niet met een genrenaam benoemd worden – met elk 22 nummers.

1.3. Theoretisch perspectief en methode

De bedoeling van dit onderzoek is om het tekort aan kennis met betrekking tot het onderwerp (deels) op te lossen. Daarom kan deze studie ook een theoriegericht oftewel fundamenteel wetenschappelijk onderzoek genoemd worden¹⁶. Tevens is er sprake van een toetsend onderzoek¹⁷, aangezien er zoals eerder vermeld al meerdere hypothesen voorhanden zijn. Streefdoel is immers om na te gaan of de bestaande assumpties vandaag de dag nog steeds gelden binnen de case die bestudeerd zal worden; met andere woorden worden er verschillende stellingen aan een nog onbesproken tijd- en ruimtekader onderworpen. Dergelijk onderzoek wordt dan ook getypeerd als hypothetico-deductief onderzoek¹⁸.

Plaatsen we deze studie binnen een theoretische traditie, dan ligt de Cultural Studies school voorhanden, aangezien er onderzoek wordt gedaan naar een vorm van populaire cultuur: muziek. En zoals uit het analytische kader zal blijken, spelen de concepten genre en identiteit ook een beduidende rol. Beide termen interageren met elkaar en bovendien zijn woorden als ‘het adjectief’ en ‘subcultuur’ ook belangrijk om de problematiek rond het fenomeen te begrijpen. Daarnaast moeten begrippen als ‘representatie’ en ‘betekenisgeving’ ook steeds in het achterhoofd gehouden worden, allemaal kenmerkende concepten van de Cultural Studies.

De inzichten van de aangehaalde auteurs resulteren bij wijze van samenvatting in enkele grote lijnen, waaruit vervolgens in een methodologisch hoofdstuk vragen afgeleid worden. Het wordt in datzelfde luik ook duidelijk waarom de keuze uitgaat naar een kwalitatieve onderzoeksmethode, meer bepaald diepte-interviews met luisteraars van de muziekstreaming website 22tracks, die in dit onderzoek als casestudy fungeert en dus ook om enige toelichting vraagt. Zo zal het duidelijk worden waarom het publiek van 22tracks divers genoeg is om de probleemstelling “*Pop, rock, jazz of hip hop? Rol van*

¹⁶ KORZILIUS (H.). *De kern van survey-onderzoek*. Assen, Van Gorcum & Comp., 2000, p. 5.

¹⁷ IDEM, p. 6.

¹⁸ MASO (Ilja) & SMALING (Adri). *Kwalitatief onderzoek: praktijk en theorie*. Amsterdam, Boom, 1998, p. 28.

muziekgenreomschrijvingen anno 2012” aan de hand van verschillende criteria op een representatieve manier te behandelen.

2. Literatuurstudie

Do you have a favourite Simon & Garfunkel song?

‘The Sound of Silence’, imagine the lyrics to that. ‘I go into the bathroom, and again my friend, the sound of silence’. And he, Simon, goes on about his personal life. About Him.

What appeals to you about that then?

Well, he’s so talented isn’t he? His ability to say stuff.

Yes, I understand that you admire that about him, but what appeals to you about him?

Bovenstaande conversatie is een recept uit een interview met een fan van de Amerikaanse tweemansgroep Simon & Garfunkel. Dit fragment wordt door David Hesmondhalgh gebruikt om te illustreren hoe moeilijk het is om zich over allerlei media-ervaringen te uiten – en in het bijzonder muziek, door de mate van abstractheid en het gebrek aan denotatieve betekenissen. Gevraagd naar wat ze precies leuk vinden aan bepaalde artiesten, hebben vele interviewees volgens Hesmondhalgh niet de neiging om het over de muziek te hebben, maar eerder over de teksten, het leven, de carrière of een zekere muzikale vertoning van de artiest. Bijgevolg lijkt het makkelijker om over visuele of fysieke ervaringen te communiceren dan over sonische belevenissen.¹⁹ In die zin vond Hesmondhalgh het opmerkelijk hoe de respondenten allerlei emoties naar buiten brengen door over muziek te reflecteren. Maar die gevoelens nemen ook verschillende vormen aan: sommige respondenten hebben het over hun eigen emoties, terwijl anderen duidelijk maken dat ze zich – door het luisteren naar bepaalde nummers – kunnen inleven in andermans gevoelens.²⁰

In dit hele perceptieproces van allerlei kunstvormen spelen ook de media een grote rol. Zo refereerden Hesmondhalghs respondenten in zijn studie naar motivaties achter het leuk of niet leuk vinden van muziek naar muzikale televisieprogramma’s.²¹ Simon Frith daarentegen haalt het belang van de geschreven pers aan:

¹⁹ HESMONDHALGH (David). *Op. Cit.*, 2007a, p. 508.

²⁰ IDEM, p. 517-519.

²¹ IDEM, p. 524.

“ [...] *Rock, met al haar nadruk op gemeenschap en cultuur, is voor de meeste fans meestal een persoonlijke ervaring – ze luisteren thuis naar hun platen en ontwikkelen privéfantasieën rond hun sterren – waarbij ze alle hulp kunnen gebruiken. Vandaar het belang van de beroepsrockfans – de rokschrijvers.*”²²

Maar ook deze rokschrijvers laten zich vaak betrappen op zelfpresentatie, zegt Frith, die ten lijve ondervond hoe studenten journalistiek zich in hun recensies over bijvoorbeeld Robbie Williams negatief uitlieten over diens werk, puur om waar hij voor staat en niet om de muziek zelf. Op die manier willen de recensenten hun geloofwaardigheid behouden, stelt Frith.²³ Concreet gesteld, kan hierbij een concertbespreking van Humo aangehaald worden naar aanleiding van het optreden van Coldplay op Rock Werchter in de zomer van 2011. De recensie begint als volgt: “*Koop een lading pek en veren in, verzamel sprokkelhout voor een rituele verbranding, knoop goed vast die galg: wij zijn niet echt weg van Coldplay.*”²⁴ De inleiding zet de toon voor de rest van de recensie, of wat daar althans op moet lijken. Want wat opvalt, is dat de journalist het niet over het concert zelf heeft, maar over zijn afkeer van Coldplay en diens frontman, Chris Martin. Precies waar Hesmondhalgh het over heeft.

Deze uiteenzetting uit het werk van Hesmondhalgh toont het problematische karakter aan van wat er in deze studie onderzocht zal worden: hoe luisteraars over muziek communiceren en welke factoren allemaal invloed op hun spreken hebben. Opvallend dat er nog geen woord gerept is over muziekgenres zelf, wat al impliceert dat het fenomeen complexer is dan op het eerste gezicht lijkt. Dat zal in deze literatuurstudie inderdaad verduidelijkt worden aan de hand van allerlei inzichten van verschillende auteurs, die uit verscheidene theoretische en disciplinaire tradities alsook tijdsaders stammen. Want hoewel het hoofdthema – muziekgenres – op zich een gespecificeerd onderzoeksobject is, dienen er allerlei begrippen en concepten mee in verband gebracht te worden. Zo zal er vertrokken worden vanuit ‘de taal’, om over te gaan naar genre labels, waaruit concepten als identiteit en subcultuur voortvloeien. De grote lijnen uit dit

²² FRITH (Simon). *Rock! Sociologie van een nieuwe muziekcultuur*. Amsterdam, Elsevier, 1984, p. 182.

²³ FRITH (Simon). Fragments of a Sociology of Rock Criticism, in: JONES (Steve). *Pop Music and the Press*, Temple University Press, Philadelphia, 2002, p. 244.

²⁴ JANSEN (Noud). Review: Coldplay op Rock Werchter 2011 (Main Stage), in: *Humo*, 3 juli 2011. [Online]
<http://www.humo.be/festivalitis/32338/review-coldplay-op-rock-werchter-2011-main-stage>, zie bijlagen: p. 157 [23/02/2012]

theoretisch exposé worden nadien gebundeld tot een soort van leidraad, waarop in het methodologische gedeelte nog teruggevallen wordt.

2.1. Taal en het adjectief

Ferdinand de Saussure – die de semiotiek oftewel de wetenschap der tekens in het leven riep – is een van de grondleggers van het structuralisme omdat hij het proces van betekenisgeving schetst door te refereren naar een systeem van structurele verschillen in de taal. Zo is betekenis volgens hem het resultaat van de regels en conventies die de taal organiseren, veeleer dan de specifieke uitingen van individuen in het dagelijkse leven. Taal is met andere woorden geen externe reflectie van de werkelijkheid.²⁵ Lévi-Strauss, een andere structuralist, geeft in dat opzicht het voorbeeld van het woord ‘eten’, dat heel wat symbolische betekenissen omvat. Culturele conventies vertellen ons bijvoorbeeld wat eten vormt en wat niet, hoe we iets moeten eten en wat het betekent om iets te eten.²⁶

Roland Barthes van zijn kant spreekt over twee systemen van betekenisgeving: denotatie en connotatie. Het eerste situeert zich op het niveau van het letterlijke, namelijk de betekenis die door alle leden van een cultuur gedeeld wordt – het woord varken in de zin van ‘het dier’ – terwijl connotatie eerder gelinkt is aan culturele praktijken en codes zoals bijvoorbeeld geloof – het woord varken als scheldwoord.²⁷ Later stelt Barthes dat woorden – in plaats van één denotatieve betekenis te hebben – polysemisch zijn en meerdere potentiële betekenissen dragen.²⁸ Echter, poststructuralisten – waartoe ook de ‘latere Barthes’ gerekend kan worden – verwerpen deze ideeën door te stellen dat betekenis niet vast staat en altijd in ontwikkeling is. Betekenis kan niet toegekend worden door woorden, zinnen of bepaalde teksten, maar is het resultaat van relaties tussen verschillende teksten, ook intertekstualiteit genoemd. Kortom, de taal is niet in staat om vaste waarheden en identiteiten te representeren. In dat opzicht heeft de Franse filosoof Michel Foucault het over discours; de gereguleerde productie van kennis door taal, die betekenis geeft aan zowel materiële objecten als

²⁵ BARKER (Chris). *Cultural Studies: Theory and Practice*. London, Sage Publications, 2000, p. 17.

²⁶ IDEM, p. 18.

²⁷ IDEM, p. 69.

²⁸ IDEM, p. 71.

sociale praktijken. Foucault verkent bijvoorbeeld omstandigheden waarin uitspraken gecombineerd worden tot een zeker kennis- en objectenveld, waardoor er een bepaald ‘waarheidsregime’ ontstaat.²⁹ Al deze opvattingen zijn eveneens van toepassing op muziek, of meer bepaald op genrenamen zoals bijvoorbeeld rock of pop, zoals verder duidelijk wordt.

Iets concreter gesteld, citeert Roland Barthes in *Image – Music – Text* Emile Benveniste, die oppert dat taal het enige semiotische systeem is dat in staat is om een ander semiotisch systeem te interpreteren. “Maar hoe slaagt taal er dan in om muziek te interpreteren?”, vraagt Barthes zich af. Helaas zeer slecht, luidt het antwoord op zijn vraag. Muziekkritiek en conversaties over muziek worden steeds vertaald door gebruik te maken van adjectieven. Er is een zekere mate van verbeelding in muziek die als functie heeft het luisterende subject te vormen. En deze verbeelding wordt dan omgezet naar taal aan de hand van het adjectief. Opnieuw zadelt dat Barthes op met nieuwe vragen. Zijn we dus veroordeeld tot het adjectief? En moeten we kiezen tussen enerzijds het voorspelbare of anderzijds het onuitspreekbare?³⁰

Patricia Pisters, professor Media and Film Studies aan de University of Amsterdam, erkent dat muziek een problematisch gebied is inzake betekenisgeving.

“Muziek is immers het meest ongrijpbare geluidsfenomeen, waar we vaak geen woorden voor hebben: muziek overstijgt de taal en heeft indringende kwaliteiten die vaak elke betekenis overstijgt. [...] En toch kunnen we ook over muziek praten en kennen we betekenis aan muziek toe.”³¹

Waarop Pisters er onmiddellijk de Britse muzieksocioloog Simon Frith bij betreft; meer bepaald diens werk *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Daarin stelt Frith dat er in de muziekkritiek verwarring heerst tussen het objectieve en het subjectieve, wat hij staaft aan de hand van het voorbeeld van Barthes en de adjectieven, maar ook met een bevinding van Henry Kingsbury, die opmerkt dat critici de vreemde gewoonte hebben om noten met persoonlijkheidskenmerken te associerën. Bijvoorbeeld: “It is a totally personal sound – tough, gritty, even violent; and at the same time shy, warm and slyly

²⁹ IDEM, p. 18, 20.

³⁰ BARTHES (Roland). *Image – Music – Text*. USA, Hill and Wang, 1978, p. 179-180.

³¹ PISTERS (Patricia). *Lessen van Hitchcock: Een inleiding in mediatheorie*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, p. 173-176.

humorous.” De adjectieven vormen beschrijving om tot interpretatie en zijn enkel effectief wanneer we bereid zijn om te aanvaarden dat dit de manier is waarop muzikale geluiden iets betekenen.³²

De structuur van muziek wekt gevoelens op bij luisteraars die uitgedrukt worden in emotionele en/of metaforische interpretaties. Dit komt door onze zogenaamde muzikale acculturatie: we kennen het verschil niet altijd tussen mineur- of majeureladder, maar we weten wel wanneer een nummer droevig klinkt.³³

“We nemen zonder meer aan dat geluiden en sociale omstandigheden verband met elkaar houden, dat muzikale effecten directe sociale betekenissen vertegenwoordigen – we horen de toon van een stem als ‘sexy’, het aanslaan van een akkoord als ‘agressief’, een gitaargeluid als ‘scherp’.”³⁴

Zulke gevoelens worden niet veroorzaakt door de muzikale elementen zelf, maar dankzij een proces van conventionele associaties, aldus Frith. Om combinaties van geluid dus als muziek te horen, is het noodzakelijk om iets te weten over de conventionele betekenissen van aanvaarde muzikale elementen.³⁵ Peter J. Martin illustreert dit in *Sounds & Society: themes in the sociology of music* aan de hand van muziekgenres, een niet onbelangrijk voorbeeld volgens hem. Verschillende muziekstijlen, stelt Martin, geven niet gewoon verschillende combinaties van muzikale opties in een technische zin weer, maar worden veeleer gecreëerd en gereproduceerd door groepen van mensen met verschillende interesses, projecten, sociale locaties, enzovoort. Ze steunen op de assumptie en instandhouding van bepaalde conventies die van groot belang zijn voor individuen en die de stijl een karakter geven. Het is bijgevolg op die manier dat muzikale stijlen sociaal georganiseerd worden: de muziek drukt niet de kwaliteiten van een groep of individu uit, maar wordt gevormd en veranderd in een constant proces waarin mensen de conventies ondersteunen, veranderen of verwerpen.³⁶

³² FRITH (Simon). *Performing Rites: Evaluating Pop Music*. Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 67.

³³ IDEM, p. 104, 109.

³⁴ FRITH (Simon). *Op. Cit.*, 1984, p. 178.

³⁵ FRITH (Simon). *Op.Cit.*, 1998, p. 109.

³⁶ MARTIN (Peter J.). *Sounds & Society: themes in the sociology of music*. Manchester & New York, Manchester University Press, 1995, p. 171.

Gesprekken over bijvoorbeeld de affiche van Rock Werchter maken deel uit van de populaire cultuur en het praten over soortgelijke thema's levert ons plezier op; plezier dat gebaseerd is op het vormen van waardeoordelen. Engagement met de populaire cultuur brengt een vorm van discriminatie met zich mee, want in vele gesprekken vallen er termen die allen verband houden met de tegenstelling tussen 'goed' en 'slecht'.³⁷ Volgens Simon Frith is er geen reden om te geloven dat deze oordelen op een uiteenlopende manier werken in verschillende culturele sferen. Er is natuurlijk een onderscheid tussen klassieke- en countrymuziek, maar het feit dat de objecten van beoordeling anders zijn, betekent niet dat de processen van beoordeling verschillen. *"The differences lie in the objects at issue [...], in the discourses in which judgments are cast, and in the circumstances in which they are made."*³⁸

In dat opzicht onderzocht de Noor Ole Marius Hylland hoe slechte kwaliteit beschreven wordt in allerlei culturele expressies, wat voor argumenten er gebruikt worden en in welke mate zulke uitingen iets gemeenschappelijk hebben.³⁹ Maar eerst vraagt hij zich af of er wel zoiets bestaat als slechte kunst. Want wanneer iets immers bestempeld wordt als kunst, heeft het een potentieel oordeel van negatieve kwaliteiten reeds overwonnen. Slechte kunst is met andere woorden geen kunst.⁴⁰ Iets concreter is Simon Frith, die zich buigt over het vraagstuk 'What is bad music?' maar meteen ook aangeeft dat er geen direct antwoord op zal volgen. Zo vindt hij het bijvoorbeeld volstrekt zinloos om iets als slecht af te doen, behalve wanneer dat gebeurt in een context waarin iemand anders denkt dat het goed is. Bij wijze van voorbeeld haalt Frith de radioshow 'Worst Records Ever Made' aan, waarin hij drie verschillende karakteristieken van 'slechte muziek' herkent.⁴¹

1. Nummers die technisch gezien incompetent zijn
2. Nummers rond een banaal thema die misplaatste gevoelens en emoties verspreiden

³⁷ FRITH (Simon). *Op. Cit.*, 1998, p. 4.

³⁸ IDEM, p. 17, 19.

³⁹ HYLLAND (Ole Marius). *The retorics of bad quality*. Unpublished manuscript, presented on the 6th International Conference of Cultural Policy Research, 2010, p. 1-2.

⁴⁰ IDEM, p. 3.

⁴¹ FRITH (Simon). What is bad music?, in: WASHBURNE (Christophe J.) & DERNO (Maiken). *Bad Music: The Music We Love To Hate*. New York, Routledge, 2004, p. 13.

3. Nummers die genreverwarrend zijn, zoals bijvoorbeeld operazangers die een rock song coveren

Bovenstaande typering draaien om ‘belachelijke’ muziek, een omschrijving die gebruikt wordt wanneer er een contrast ontstaat tussen wat de makers denken dat ze doen en wat ze effectief bereiken. In dit geval is er met andere woorden sprake van een misverstand, wat niet gezegd kan worden over de ‘worst records’-lijstjes van rockcritici. Het verschil hier is dat de betreffende nummers bekend en commercieel gezien ook succesvol zijn, in tegenstelling tot het vorige voorbeeld. De kritiek wordt veeleer geleverd op de smaak van het brede publiek en de argumentatie luidt dat zulke platen te vaak opgelegd worden, terwijl niemand met enige zin voor goede muziek dit wil horen. Frith oppert echter dat slechte muziek op zich niet bestaat. Iets wordt enkel als slecht bestempeld in een evaluatieve context, als onderdeel van een argument.⁴² En die argumenten kunnen verschillende vormen aannemen:⁴³

- Argumenten in verband met de productie
 - Kritiek op de massaproductie: gestandaardiseerde muziek die gericht is op verkoop
 - Kritiek op het imiterende karakter: muziek gebaseerd op een reeds bestaande muzikale formule
- Argumenten in verband met muzikale effecten
 - Muziek die slecht gedrag – bijvoorbeeld geweld – aanprijst
- Argumenten in verband met de incompetentie van de muzikant
 - Kritiek op technische factoren: niet geschoold, onprofessioneel
 - Kritiek op genotzuchtigheid: egocentrisme, zelfverheerlijking

Ter conclusie stelt Frith dat het labelen van nummers, artiesten, of genres met de woorden ‘goed’ of ‘slecht’ een manier is om onszelf te plaatsen in verschillende muziekwerelden en we gebruiken die muziek als een bron van identiteit, waarover verder meer.⁴⁴ Want eerst wordt er dieper ingegaan op genre labels.

⁴² IDEM, p. 13-14.

⁴³ IDEM, p. 15-20.

⁴⁴ IDEM, p. 20-21.

2.2. Genre labels

Voortbouwend op Barthes' uiteenzetting over muziek en adjectieven, die eerder in deze literatuurstudie kort aan bod kwam, maakt Joshua Gunn een onderscheid tussen drie niveaus van betekenisgeving: eerst roept muziek stemmingen of gevoelens op (1), waarna we deze proberen te begrijpen met behulp van adjectieven (2), om er vervolgens over te onderhandelen en discussiëren met anderen (3). Het laatste benoemt Gunn met de term 'metadiscours'. Een muzikaal metadiscours staat ver van de eigenlijke muzikale ervaring en in die zin zijn genres op zich metadiscursieve fenomenen. Ze dienen als een soort van linguïstische filter die het ons makkelijker maakt om een tekst te bespreken.⁴⁵

Fans maken niet alleen gebruik van het metadiscours voor communicatieve doeleinden, maar ook om het 'zelf' te construeren. Met als gevolg dat er door deze complexe verhouding tussen alle voorgenoemde elementen een spanningsveld ontstaat, wat op zijn beurt zorgt voor een versplintering of verbreding van de bestaande grenzen. Wanneer een recensent bijvoorbeeld moet bepalen of de nieuwe plaat van Marilyn Manson binnen het genre gothic valt, zal die zich enerzijds moeten afvragen welke betekenis hij/zij er zelf aan geeft en anderzijds hoe ver de grenzen van het genre reiken. Door hierover te reflecteren worden bestaande conventies steeds opnieuw in vraag gesteld en geherformuleerd.⁴⁶ Bekijken we genres dus als resultaat van verschillende discoursen, dan structureren deze discoursen onvermijdelijk verschillende, tegenstrijdige betekenissen. Binnen één tekst zitten met andere woorden meerdere betekenissen vervat.⁴⁷

Joshua Gunn geeft in zijn werk *Gothic Music and the Inevitability of Genre* een mooi voorbeeld van het in vraag stellen van zulke conventies. Hij citeert uit een interview met Michael Gira, frontman van de band Swans, waaruit meteen af te leiden is dat de groep het niet heeft voor genre-aanduidingen. Gira zegt namelijk dat Swans anders is dan punk bands omdat zij in hun eigen wereld leven, in tegenstelling tot de punkgroepen, die elkaar volgens hem imiteren op basis van bestaande conventies en

⁴⁵ GUNN (Joshua). Gothic Music and the Inevitability of Genre, in: *Popular Music and Society*, 1999, vol. 23, nr. 1, p. 33-34.

⁴⁶ IDEM, p. 39-40.

⁴⁷ WALSER (Robert). Running with the Devil: Power, Gender, and Madness, in: *Heavy Metal Music*. USA, Wesleyan University Press, 1993, p. 33.

clichés om op die manier een voorgeschreven respons teweeg te brengen. Het voorbeeld van Gira is illustratief voor vele artiesten, die het gebruikelijk vinden dat hun kunst een autonome weerspiegeling is van hun eigen bedoelingen; alsof muziek de pragmatische functies van taal overstijgt en de muzikale codes enkel en alleen een waarneembare betekenis voorstellen op het moment van uitvoering.⁴⁸

Ook Jason Toynbee wil genres niet als een statisch classificatiesysteem zien, maar veeleer als een sociaal proces. Bovendien zijn genres, als proces, niet exclusief voorbestemd voor artiesten zelf, maar maken ze deel uit van de hele luisterervaring. De ontwikkeling van genre is dus niet enkel het geheel van tradities waarop de auteur zich baseert, maar behoort evengoed toe aan allerlei muzikale communities van luisteraars, die plezier genereren door – naast muzikanten en industrie – met definiëringen te spelen.⁴⁹ En zelfs wanneer genre labels verworpen worden – zij het door artiesten of fans – wordt er vaak een adjectief gebruikt om de weigering te ondersteunen, waardoor er op paradoxale wijze toch een bevestiging volgt van het bestaan ervan. Joshua Gunn schetst dit met een quote van Dara Rosenwasser, zangeres bij de band Faith & Disease:

*“I try to ignore any labels when it comes to our sound. I realize we get pinned with the gothic moniker a lot, but I prefer to think of Faith & Disease in terms of emotional... states[:]... somber... eloquent. I don't like labels because they don't apply.”*⁵⁰

Niettemin gaf Rosenwasser de toestemming voor het interview met een gothic muziekmagazine, waaruit dit fragment gegrepen is. En bovendien lijkt ze te vergeten dat een van haar adjectieven, ‘somber’, een synoniem is van ‘donker’, dat andere adjectief dat vaak geassocieerd wordt met gothic. Wat we hier zien, is een veelvoorkomend protest bij artiesten: een afkeer tegen de afhankelijkheid van codes die hun muziek ‘beluisterbaar’ maken.⁵¹ Een soortgelijk voorbeeld dat de onfeilbaarheid van genre-aanduidingen aantoonde – weliswaar op een andere wijze – trof Gunn aan bij een quote van een gothic fan:

⁴⁸ GUNN (Joshua). *Op. Cit.*, 1999, p. 31.

⁴⁹ TOYNBEE (Jason). *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London, Arnold, 2000, p. 106.

⁵⁰ IDEM, p. 41.

⁵¹ IBIDEM

*“I hate these music division things... There just aren't any hard lines between musical styles... In the simplest sense you could define gothic music as the music that gothic people like. But this isn't quite right. It would allow for too broad a range of music. I was looking at my CD's and think that most people who identify themselves as gothic would like the following music: Bauhaus, Coil, The Cure, Dead Can Dance, [...]"*⁵²

Deze keer geen aanwezigheid van adjectieven om het genre gothic te beschrijven, maar een opsomming van bands. Gothic wordt in dit geval gedefinieerd door te verwijzen naar voorbeelden uit het verleden, door het opstellen van een nostalgische lijst met toonaangevende groepen die – althans volgens de fan – het genre representeren. Toch brengt dit hetzelfde effect teweeg als het gebruik van de adjectieven uit het vorige voorbeeld: het genre wordt gedefinieerd op basis van onderhandelbare elementen. De fan in kwestie verklaart een aantal bands heilig door een opsomming te geven. En precies door deze vorm van heiligverklaring worden grenzen tegelijkertijd vastgelegd en verbreed.⁵³

De historisch relevante groepen vormen de kern van een muzikaal genre en nieuwe bands met een gelijkaardig geluid kunnen de grenzen verder verkennen. Willen genres blijven voortbestaan, dan dient de norm continu verlegd te worden om op die manier nieuwe paden te bewandelen. Dat vertaalt zich vandaag in een lawine aan subgenres die alle mogelijke uithoeken van conventionele genres verkennen, steeds op basis van een breed spectrum aan geluiden en stijlen die voortkomen uit – of een gelijkenis vertonen met – een traditionele band uit het verleden. Toch benadrukt Gunn dat geen enkele muziekgroep een perfecte representatie is van een muzikaal genre. Wat wel vast staat, is dat we bij het bespreken van muziek hoe dan ook gebruik maken van categorisering.⁵⁴

Ook Simon Frith deelt die mening. Hij deed onderzoek naar de rol van genre labels in de muziekwereld en stelt dat er geen ontsnappen is aan het gebruiken van generieke categorieën in de organisatie van de populaire cultuur. Ze maken deel uit van ons leven en daarom beseffen we amper hun noodzakelijkheid, tenzij we op iets botsen dat niet gecategoriseerd kan worden. Muzikanten gebruiken genre labels bijvoorbeeld om op

⁵² IBIDEM

⁵³ GUNN (Joshua). *Op. Cit.*, 1999, p. 42, 43, 45.

⁵⁴ IBIDEM

een eenvoudige manier iets over een bepaald geluid te zeggen. “Maak het wat *funkier* en probeer een *reggae bass*.” Willen we deze zin begrijpen, dan is een gedeelde muzikale kennis en ervaring vereist. Ten tweede spelen zulke categorisering en ook een rol in het verbeteren van de organisatie van het luisterproces.⁵⁵ Joshua Gunn stelt onder andere dat genres deel uitmaken van een categoriseringsproces dat door fans en artiesten begrepen en ook gevormd wordt.⁵⁶

En daarnaast zijn deze afbakeningen vooral voor de industrie belangrijk, want beslissingen in verband met onder andere persinterviews, grafische vormgeving, en allerlei marketinggerelateerde activiteiten gebeuren met de specifieke genreregels in het achterhoofd. Maar dat kan alleen werken wanneer er een algemeen aanvaarde definitie over een genre bestaat. En daar schuilt het probleem. Een voorbeeld: verschillende platenwinkels gidsen hun consumenten op verscheidene manieren. Zo zal het genre reggae soms een eigen label krijgen, terwijl het evengoed onder de noemer *world music* kan vallen. Maar soms krijgen ook beide labels een plaats in de platenwinkel: sommige albums behoren dan tot een van de twee categorieën, maar het is best mogelijk dat er artiesten zijn die in beide afdelingen worden geplaatst.⁵⁷

Dat de grenzen tussen de verschillende genre labels zeer vaag kunnen zijn, kan het best geïllustreerd worden aan de hand van de genres rock en pop. Simon Frith toont dit mooi aan:

“Het eerste decennium van de rock & roll (1955-64) zag hoe deze zich vestigde als muziek voor tieners uit de arbeidersklasse. Het was muziek om op te dansen, te vrijen, te leeglopen [...]. Deze pioniersperiode [...] werd gevolgd door het gouden tijdperk van de tienermuziek, 1964-67. De Beatles en Bob Dylan ontmoetten Elvis Presley; rock & roll en tienerpop vermengden zich met blues en soul en folk en protest. [...] Rond 1967 was de pop rock geworden – niet langer tienermuziek voor de arbeidersjeugd, maar een expressiemiddel voor de jeugd in het algemeen, voor een generatie. [...] De industrie leerde in 1967 dat de rock als een specifiek genre op de markt kon worden gebracht – niet als integraal onderdeel van de rock & roll en de pop, maar opzettelijk van beide losgemaakt. Het onderscheid rock/pop kwam via een traag proces tot stand en verliep in twee stadia. [...] In 1972 leek de verdeling rock/pop iets absoluuts te

⁵⁵ FRITH (Simon). *Op. Cit.*, 1998, p. 75-88.

⁵⁶ GUNN (Joshua). *Op. Cit.*, 1999, p. 35.

⁵⁷ FRITH (Simon). *Op. Cit.*, 1998, p. 75-88.

zijn geworden en scheen die verdeling een afspiegeling te zijn van klassenverschillen.”⁵⁸

Zoals eerder vermeld, draait dit werk niet om muziekgenres en klassenverschillen, hoewel de laatste zin van voorgaand citaat dit doet uitschijnen. Wel relevant is de illustratie over hoe genres doorheen de tijd een evolutie doormaken en zich kunnen afsplitsen van andere stijlen. Op die manier ontstaan er – door een complexe interactie tussen muzikanten, luisteraars en industrie – op een bepaald moment nieuwe genres. Vraag is waar de grenzen getrokken worden. Want genres brengen immers ook een zekere exclusiviteit met zich mee: de labels kunnen bepaalde muzikale discoursen uitsluiten vooraleer luisteraars in contact komen met de eigenlijke muziek en op die manier kan het gebruik ervan ook belemmerend werken. Het lijkt alsof een genre pas echt tot een genre omgedoopt wordt wanneer het ophoudt exclusief te zijn. Vast staat dat genres allesbehalve het resultaat zijn van autonome academische analyses en formele musicologische gebeurtenissen. Ze veranderen constant: als resultaat van muzikale contradicties, als gevolg van wat er gebeurt met aangrenzende stromingen en als uitkomst van technologische en demografische veranderingen.⁵⁹

Gert Keunen, socioloog met een journalistiek verleden, stelt dat nieuwe genres in de marge van het popgebeuren ontstaan. Soms blijven ze steken in de subcultuur waarin ze ontstonden, maar evengoed worden ze door de mainstream opgepikt en aangedikt. Met mainstream verwijst Keunen naar de industrie en de media, waardoor het erop lijkt dat een genre slechts bestaat zolang beide actoren er aandacht aan schenken en het in de publieke belangstelling brengen. Dat gaat vaak gepaard met heftige reacties omdat aanhangers van de undergroundcircuits vinden dat het genre op die manier geëxploiteerd wordt.⁶⁰ In dat opzicht stelt Sarah Thornton dat de term underground gebruikt wordt om te refereren naar subculturele praktijken. Muziek en stijlen uit de underground worden tegenover massaproductie en -consumptie, oftewel de mainstream, geplaatst. Aanhangers van de underground zetten zich af tegen de massamedia, die voor hen een bedreiging vormen omdat ze hun kennis verspreiden naar ‘buitenstaanders’.⁶¹

⁵⁸ FRITH (Simon). *Op. Cit.*, 1984, p. 232-233.

⁵⁹ FRITH (Simon). *Op. Cit.*, 1998, p. 88-93.

⁶⁰ KEUNEN (Gert). *Pop!: Een halve eeuw beweging*. Nederland, Lannoo, 2002, p. 400-401.

⁶¹ THORNTON (Sarah). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press, 1996, p. 5, 6, 99, 105.

Maar anderzijds is de aandacht van de mainstream een extra stimulans om een genre te vernieuwen. Het zijn zulke tegengestelde visies die een genre voeden: de actie van de een brengt een reactie van de ander teweeg. Keunen noemt dit familieruzies en beweert dat ze een centraal gegeven zijn in de genredynamiek. Meestal zijn familieruzies onschuldig, maar soms woeden er ware burgeroorlogen; iets wat het best geïllustreerd kan worden met de zogenaamde vete tussen East Coast- en West Coast hip hop, waarbij zulke ruzies zelfs de basis van sommige songs vormen. Hierdoor is het mogelijk dat een genre zich opsplijt in kleinere circuits.⁶²

Dat is precies wat er met ‘pop’ is gebeurd. Simon Warner wijst op de complexiteit van het label. Hij ziet populaire muziek als een metagenre; een overkoepelende term – die onderhevig is aan verandering – waaronder allerlei andere genres geplaatst kunnen worden.⁶³ En wat ‘pop’ een nog moeilijkere term maakt, is volgens Stan Hawkins de associatie van het begrip met muziek die geïndustrialiseerd en gecommmercialiseerd is.⁶⁴ Zo stelt ook Roy Shuker, die daarbovenop nog andere criteria vernoemt. Want ook het aantal concertbezoekers en performers, de verkoopscijfers, en airplay op radio en televisie zijn allen kwantificeerbare indicatoren die iets al dan niet kunnen bestempelen als pop(ulair).⁶⁵

Gust De Meyer oppert daarentegen dat het begrip ‘populaire cultuur’ vaak een negatieve connotatie met zich meedraagt. In dat opzicht is het woord ‘kitsch’ nooit veraf, dat op zijn beurt geassocieerd wordt met uitdrukkingen als ‘onecht’, ‘artificieel’, ‘overdadig’, ‘triviaal’, ‘ cliché’, ‘fake’, enzovoort. Positiever daarentegen is de term ‘folklore’, die wijst op de radicale breuk die de industrialisering en mediatisering hebben meegebracht en refereert naar volkse gebruiken. Connotaties als ‘voorindustriële’, ‘spontaan’, ‘in gemeenschap gecreëerd’, et cetera komen hieruit voort. Deze discrepantie tussen de begrippen ‘kitsch’ en ‘folklore’ toont aan hoe allerlei

⁶² KEUNEN (Gert). *Pop!: Een halve eeuw beweging*. Nederland, Lannoo, 2002, p. 400-401.

⁶³ WARNER (Simon). Genres and the Aesthetics of Popular Music in the UK, in: DAUNCEY (Hugh) & LE GUERN (Philippe). *Stereo: Comparative Perspectives on the Sociological Study of Popular Music in France and Britain*. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2011, p. 140.

⁶⁴ HAWKINS (Stan). *Settling the pop score: pop texts and identity politics*. Aldershot, Ashgate, 2002, p. 2.

⁶⁵ SHUKER (Roy). *Popular Music: The Key Concepts*. London, Routledge, 2005, p. XIII.

subbetekenissen de overkoepelende term populaire cultuur domineren, betekenissen die in verschillende mate gekleurd zijn doorheen de tijd.⁶⁶

Echter, ook 'rock' is geen vaststaande term: in de jaren '50 oorspronkelijk een afkorting van rock-'n-roll, maar later – en onder invloed van artiesten als Bob Dylan, The Beatles, The Doors, Pink Floyd, enzovoort – geëvolueerd naar een breder begrip.⁶⁷ Auteurs als Borthwick & Moy maken in hun analyse geen onderscheid tussen pop en rock door te stellen dat beiden metagenres zijn die historische periodes overstijgen, in tegenstelling tot (sub)genres als progressieve rock en Britpop, die gebonden zijn aan een tijdsgeest en sociale omstandigheden. Genres beschikken over een zekere mate van elasticiteit, maar op een bepaald punt scheiden ze zich af onder invloed van muzikale, technologische, sociale, of commerciële omstandigheden.⁶⁸ Roy Shuker daarentegen is kritisch tegenover het gelijk behandelen van de termen pop en rock. Hij stelt net dat 'pop' vaak gebruikt wordt tegenover 'rock', omdat beide genres andere karakteristieken hebben.⁶⁹ En net zoals pop en rock is ook het label 'dance' dubbelzinnig, om een laatste voorbeeld te geven. Rockfans zullen bijvoorbeeld headbangen, luchtgitaarsolo's spelen en andere bewegingen maken die allen – in de brede zin van het woord – als dansen aanzien kunnen worden.⁷⁰ Terwijl dance nochtans met andere zaken geassocieerd wordt.⁷¹

Gert Keunen duidt verder nog op een paradox binnen het hele genregebeuren: het fenomeen pop, bijvoorbeeld, is enerzijds dynamisch, maar tegelijk ook conservatief. Wanneer muzikanten een keuze maken voor een bepaald genre, houden ze zich halsstarrig vast aan de regels van de gekozen muzikale familie. Bovendien ontstaan er constant nieuwe genres, die vrijwel nooit de oudere verdringen. Een reden die Keunen

⁶⁶ IDEM, p. 32-33.

⁶⁷ WARNER (Simon). *Op. Cit.*, 2011, p. 142.

⁶⁸ BORTHWICK (Stuart) & MOY (Roy). *Op. Cit.*, 2004, p. 3.

⁶⁹ SHUKER (Roy). *Key concepts in popular music*. S.l., Routledge, 1998, p. 226.

⁷⁰ THORNTON (Sarah). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press, 1996, p. 71.

⁷¹ Voor een mooi voorbeeld van wat 'dance' allemaal kan omvatten, zie: KHAN (Osman). How Music Travels – The Evolution of Western Dance Music, in: *Thomson Blog*, 27 oktober 2011, [Online] <http://www.thomson.co.uk/blog/2011/10/how-music-travels-infographic/#.T9m0HfFhtss>, zie bijlagen: p. 158-159 [14/06/2012]

hiervoor aanhaalt, is nostalgie: een universeel en tijdloos gevoel dat wars van alle modetrends leeft.⁷² Maar er is meer:

*“Dat de meeste muzikanten zich conformeren aan de regels van hun genre komt door zijn sterke sociale verankering. Muziekgenres zijn immers meer dan alleen een verzameling stijlkenmerken. Het zijn sociale fenomenen: ontstaan in een specifieke omgeving en historische context, waarin ze een specifieke rol vervullen.”*⁷³

Zo stelt Keunen dat er vanuit een cultureel isolement de drang kan ontstaan om iets te creëren, waardoor het product beantwoordt aan de subcultuur en diens noties van wat mooi is. Niet alleen stijlkenmerken zijn daar een resultaat van, maar ook een groepsgevoel of levensstijl die muzikanten en publiek met elkaar delen. Muziek is dus een weerspiegeling van gewoonten en tradities die in een genrewereld gegroeid zijn, waarbij Keunen het voorbeeld geeft van de impact van de straatcultuur op genres als reggae en hip hop. Met die genrewereld bedoelt hij dat genres beschouwd moeten worden als verschillende eilandjes die naast elkaar leven en niet als onderdeel van een lineaire muziekgeschiedenis die bestaat uit een opeenvolging van breukmomenten waar dominante stromingen uit een bepaalde periode elkaar beurtelings verdringen.⁷⁴

Eén van de pijlers van een genre zijn volgens Keunen de wederzijdse verwachtingen tussen makers en publiek, waarbij er een opdeling gemaakt kan worden tussen twee dimensies: afwijken (met mate) met vernieuwing als middel en afwijken (zoveel mogelijk) met vernieuwing als doel. Muzikanten die door hun achterban begrepen willen worden, behoren tot de eerste dimensie en houden de basiskenmerken van het genre voldoende herkenbaar. Ze houden er een conformistische houding op na en streven naar een intimiteit met hun publiek of specifieke subcultuur. Maker en publiek hebben hier een gemeenschappelijke achtergrond en de groepsidentiteit staat centraal: groepsleden zien eruit als ‘een van hen’, met hetzelfde imago, gepaste kledij en houding.

Daartegenover staat de dimensie waarbij afwijken van de standaard om vernieuwing teweeg te brengen een doel op zich is. Hierbij kunnen muzikanten kiezen voor lichte

⁷² KEUNEN (Gert). *Op. Cit.*, 2002, p. 395.

⁷³ IBIDEM

⁷⁴ IDEM, p. 395-396.

veranderingen zoals bijvoorbeeld het kiezen van een nieuwe outfit, maar ze kunnen zichzelf ook op alle mogelijke vlakken volledig heruitvinden. En tussen deze twee uitersten liggen nog tal van mogelijkheden. Sommigen zien vernieuwing als middel om herhaling te voorkomen, anderen vernieuwen om te vernieuwen. Vast staat dat wat ooit progressief was, steeds opnieuw naar conformisme evolueert, tot een nieuwe reactie zich aandient. Belangrijk om te vermelden is dat progressieve tendensen voorkomen in elk genre; niet alleen binnen de muziek, maar ook daarbuiten: avant-gardebewegingen, film, beeldende kunst, literatuur, ...⁷⁵

2.3. Identiteit, subcultuur, community

“In de muziek bestaan ook veel racisten. Hun kop is leeg, de mode vult ze op. Dan is het reggae, en dan moet het weer cold-wave. Jezus Christus, wat zit er in hun kop.”⁷⁶

Met deze strofe opent Raymond van het Groenewoud het nummer ‘Chachacha’. Gert Keunen haalt deze song aan om te illustreren hoe fans ‘hun genre’ het beste vinden. Daarmee refereert hij naar de metaforische ‘bril’, die als referentiekader dient en waarmee muziek aangevoeld, begrepen en ontcijferd kan worden. De bril zorgt voor cohesie in het genre, maar is tegelijk de oorzaak van muzikaal racisme, want alles wat met die bril kan worden gezien, is muzikaal. Het overige wordt afgedaan als nonsens. Willen we een genre begrijpen en naar waarde schatten, dan is een aangepaste bril noodzakelijk, stelt Keunen. Zonder die bril klinkt techno altijd hetzelfde, maar wanneer we de taal ervan begrijpen, kunnen de kleine muzikale verschuivingen en verschillen aangevoeld en bijgevolg ook gewaardeerd worden.⁷⁷

“Elk genre ontwikkelt [...] zijn eigen categorieën van wat goede of slechte muziek is, wordt gedreven door dezelfde mechanismen en is dus gelijkwaardig. Cultuur is momenteel dusdanig gefragmenteerd dat ze niet langer met algemene maatstaven te beoordelen of te veroordelen is.”⁷⁸

Simon Frith ontdekte dit ook aan de hand van een persoonlijke ervaring: tijdens een muziekgesprek met collega’s betrapte hij iedereen erop dat het uiteindelijke doel van de

⁷⁵ IDEM, p. 396-398.

⁷⁶ GROENEWOUD (Raymond, van het). “Chachacha.” Chachacha / Het Verschil. Odeon, 1981, 2’48”.

⁷⁷ KEUNEN (Gert). *Op. Cit.*, 2002, p. 401,403.

⁷⁸ KEUNEN (Gert). *Op. Cit.*, 2002, p. 404.

deelnemers aan de discussie eruit bestond om anderen te overtuigen van de genialiteit van een bepaalde artiest of uitvoering, desondanks dat iedereen er zich van bewust was dat alles een kwestie is van persoonlijke smaak en subjectieve bevindingen. In zijn analyse over dit gebeuren, stelt Frith dat zulke waardeoordelen ons iets moeten zeggen over de persoon die ze maakt. We gaan ervan uit dat we iemand leren kennen door het analyseren van diens muzikale – maar ook filmische en dergelijke – smaakpatronen. Culturele waardeoordelen zijn met andere woorden niet alleen subjectief, ze hebben ook een zelfonthullende functie.⁷⁹

Dat staft Frith aan de hand van – opnieuw – een voorbeeld uit eigen ervaring: zijn appreciatie voor het Britse duo Pet Shop Boys. Waarna hij tot de conclusie komt dat het beoordelen van muziek een dubbel proces is. De kritische taak van fans bestaat eruit om eerst en vooral mensen aan te zetten om naar de juiste artiesten en nummers te luisteren (vandaar alle referenties in gesprekken naar andere groepen en geluiden), om ze nadien te overtuigen om het goed te vinden. Alleen wanneer we weten dat iemand hoort wat we zelf horen en niet zomaar iets beoordeelt (vergelijkbaar met de metaforische bril), zullen we afstand nemen van onze subjectieve smaak en aanvaarden dat er geen reden is om verder te discussiëren. Argumenten over populaire cultuur draaien met andere woorden niet zozeer om het ‘leuk vinden’ en ‘niet leuk vinden’, maar om de manieren van luisteren, horen en zijn.⁸⁰

Dat brengt ons bij het concept identiteit. Tot hiertoe werd dit begrip af en toe kort aangeraakt, maar eigenlijk schemert het door in heel deze literatuurstudie. Het is dan ook niet verwonderlijk dat theorieën over wat het betekent om een (individueel) menselijk wezen te zijn, al bestaan sinds mensenheugenis. Zo speculeerden theologen en filosofen bijvoorbeeld over het individu en de individuele ziel. En in disciplines als psychologie en psychoanalyse werden er later verklaringen gezocht over individuen in de zin van ‘persoonlijke ontmoetingen met de buitenwereld’. In elk van deze cases wordt aangenomen dat de persoonlijkheid van een individu grotendeels vast staat van zodra de persoon volwassen is. Cultural Studies rekent hier echter mee af door te stellen dat een individu niet vast staat, maar zich ontwikkelt in relatie tot culturele, betekenisvolle contexten. Het concept subjectiviteit (het zijn van een subject) werd dan

⁷⁹ FRITH (Simon). *Op. Cit.*, 1998, p. 4-5.

⁸⁰ IDEM, p. 8-9.

ook in het leven geroepen om de veranderlijkheid, openheid en het dynamisme van individuen te benadrukken.⁸¹ Het begrip buigt zich over de vraag ‘wat is een persoon?’, terwijl de term identiteit refereert naar hoe we onszelf en hoe anderen ons zien.⁸²

De identiteit van een individu wordt op dezelfde manier als een tekst geconstrueerd, waaruit twee invalshoeken voortkomen: enerzijds kan een subject of subjectiviteit gepositioneerd (gevormd, gecreëerd) worden in relatie tot een tekst of discours. Lezers en kijkers worden beïnvloed door allerlei ideologieën, overtuigingen, emoties en esthetische inhouden van teksten. Binnen het Cultural Studies paradigma betekent dit dat onze kennis van de wereld en de constructie van het zelf steeds gevormd wordt in relatie tot verschillende teksten. Anderzijds – en meer recent – wordt er geopperd dat er veel meer ruimte is in die interactie tussen lezer en tekst dan de vorige invalshoek doet uitschijnen. Subjectiviteit is hier een open proces dat ons toelaat om te kiezen wie we willen zijn. Het individu heeft een zekere mate van vrijheid over de subjectiviteit en identiteit waarmee hij/zij zich wil presenteren tegenover de wereld. Een individueel subject kan dus kiezen om zijn/haar identiteit te construeren in relatie tot etniciteit, religie, seksualiteit, politiek, sport en recreatie, bepaalde mediateksten, enzovoort. Deze culturele keuzes kunnen gecombineerd worden, maar werken soms ook belemmerend wanneer de ene keuze een andere uitsluit. Een individu is bijgevolg in staat om van identiteit te veranderen naargelang bepaalde contexten en de identiteit zelf wordt onder andere uitgedrukt door kledij, taalgebruik, sociale handelingen, keuze van consumentengoederen, enzovoort.⁸³

Muziek past eveneens in voorgaande opsomming. Zo maken Hargreaves, Miell en MacDonald een conceptuele opdeling tussen enerzijds identiteiten in muziek en anderzijds muziek in identiteiten. Het eerste behandelt aspecten van muzikale identiteiten die sociaal bepaald zijn binnen zekere culturele rollen – bijvoorbeeld een muzikant, componist, leerkracht, ... – en muzikale categorieën, zoals genres. Muziek in identiteiten slaat daarentegen op hoe muziek gebruikt wordt als middel voor het ontwikkelen van andere aspecten van onze persoonlijke identiteit, m.a.w. de impact van

⁸¹ LEWIS (Jeff). *Cultural Studies: The Basics*. London, Sage Publications Ltd, 2002, p. 30.

⁸² BARKER (Chris). *Op. Cit.*, 2000, p. 17.

⁸³ LEWIS (Jeff). *Op. Cit.*, 2002, p. 30.

muziek op de betekenis van ‘wie we zijn’.⁸⁴ Verder stelt het drietal nog dat identiteiten dubbelzinnig kunnen zijn. Zo kan een muzikant een ander persoon zijn op een podium dan wanneer hij handtekeningen uitdeelt, maar evenzeer wanneer hij niet met muziek bezig is. In die zin bevestigen Hargreaves, Miell en MacDonald dat identiteiten altijd evolueren. Elke interactie met anderen kan nieuwe constructies teweegbrengen.⁸⁵

Zoals hierboven vermeld, is het zelf – een individueel menselijk wezen en zijn/haar levenservaring – in een hedendaags cultureel discours dus geen vaststaand iets, maar een open systeem dat onderhevig is aan veranderingen, keuzes, persoonlijke motivaties, verlangens, vrijheden en oneindig veel interacties. De notie ‘wie ben ik’ is enkel relevant wanneer die gelinkt wordt aan andere menselijke wezens en de cultuur waarin het individu functioneert. Dit alles ten gevolge van verschillende gebeurtenissen en evoluties op allerlei niveaus in het post-WOII tijdperk, zoals het globaliseringsproces en meer specifiek de komst van bijvoorbeeld media en het consumentisme. Zo worden er ontzettend veel culturele producten aangeboden aan consumenten, waaronder toeristische activiteiten, televisieprogramma’s, beeldende kunst en ook populaire muziek. Een individu is vandaag de dag in staat om zijn of haar identiteit te construeren dankzij deze makkelijk toegankelijke producten en ervaringen, waaraan subjecten voortdurend blootgesteld worden. De notie ‘wie ben ik’ kan beantwoord worden door duidelijk te maken ‘waar ik naar luister’, ‘hoe ik me kleeft’ en ‘wat ik eet’. Raciale, nationaal-culturele of religieuze identiteiten kunnen nu aangevuld of zelfs vervangen worden door een oneindige reeks aan betekenissen.⁸⁶

Deze hervorming en verbreding van culturele grenzen is mede verantwoordelijk voor de almaar groter wordende complexiteit van concepten als individuele subjectiviteit en individuele/collectieve identiteit. Collectieve effecten van deze destabilisatie van het subject worden geuit in processen als culturele hybridisatie en de constructie van nieuwe sociale groepen en stijlen.⁸⁷ Op die manier stelt Hesmondhalgh bijvoorbeeld dat muziek op verschillende wijzen verbonden is met onze relaties met anderen en met

⁸⁴ HARGREAVES (David J.) et. al. What Are Musical Identities, And Why Are They Important?, in: HARGREAVES (David J.). *Musical Identities*. New York, Oxford University Press, 2002, p. 2, 14, 17.

⁸⁵ IDEM, p. 10.

⁸⁶ LEWIS (Jeff). *Op. Cit.*, 2002, p. 370-374, 422.

⁸⁷ IDEM, p. 422.

allerlei vormen van collectieve identiteiten die ons helpen maken tot wie we zijn. Hij vraagt zich ook af of discussies over de evaluatie van symbolische betekenissen de opdeling tussen interpretatieve gemeenschappen behoudt (of zelfs versterkt), of de groepen net dichter bij elkaar brengt. Zo gaat hij aan de hand van verschillende auteurs na hoe menselijke uitingen van esthetische ervaringen ook bruggen en opsplitsingen tussen het zelf en het andere, en tussen verschillende sociale groepen beïnvloeden.⁸⁸

In dat opzicht is het belangrijk om stil te staan bij de term subcultuur en bijgevolg ook bij Dick Hebdige en zijn klassieker *Subculture: The Meaning Of Style*. Daarin schetst Hebdige immers verschillende subculturen aan de hand van case studies, waarna hij in een tweede luik de relatie tussen die subculturen en andere groepen – ouders, politie, leerkrachten – en culturen – de arbeidersklasse, middenklasse – verkennt.⁸⁹ Maar vooraleer hij zijn visie uiteenzet, haalt Hebdige opvattingen van andere auteurs aan. Zo ziet hij onder invloed van Peter Willmott een breuklijn in de jaren '60. Willmott stelde namelijk dat het tot dan heersende idee dat subculturen klassenloos zijn, voorbarig en betekenisloos was. Veeleer zag hij dat allerlei jeugdstijlen voortvloeiden uit contradicties en opsplitsingen die eigen zijn aan klassenverschillen. Phil Cohen bouwde vervolgens verder op dat idee en was geïnteresseerd in het verband tussen jeugd- en ouderenculturen. Een subcultuur is volgens Cohen een evenwichtsoefening tussen twee tegenstrijdige noden: enerzijds de behoefte om zich af te scheiden van de ouders en anderzijds het verlangen om zich met hen te identificeren. Op die manier wist hij de tot dan toe verborgen betekenissen van verschillende levensstijlen bloot te leggen, aldus Hebdige. Onder andere Stuart Hall en Tony Jefferson bouwen verder op dat idee en zien het succes van allerlei culturele stijlen als een symbolische vorm van verzet.⁹⁰

Dick Hebdige erkent het belang van de theoretische bijdrage van Phil Cohen, maar plaatst daar desalniettemin enkele kanttekeningen bij. Zo vindt hij dat de nadruk te hard ligt op het verband tussen jongeren en ouderen, in plaats van klassen. Ook hecht hij veel waarde aan het element cohesie: de expressie van een gestructureerde, zichtbare en sterk gebonden groepsidentiteit.⁹¹ Dat elke subcultuur een distinctief moment weerspiegelt en

⁸⁸ HESMONDHALGH (David). *Op. Cit.*, 2007a, p. 508-509.

⁸⁹ HEBDIGE (Dick). *Subculture: the meaning of style*. New York, Routledge, 2010, p. 73.

⁹⁰ IDEM, p. 77-80.

⁹¹ IDEM, p. 78-79.

een specifiek antwoord is op bepaalde omstandigheden, is volgens hem eveneens onontbeerlijk. Opgedane ervaringen binnen een subcultuur, waarbij de media overigens een cruciale rol spelen door het verspreiden van allerlei teksten, worden gevormd in verschillende ruimtes – werk, thuis, school, enzovoort – die paradoxaal genoeg gebonden zijn door zowel diversiteit als overeenkomst.⁹² In die zin oppert Hebdige dat de relatie tussen ervaring, expressie en betekenisgeving geen constante is in een subcultuur, maar zowel een eenheid vormt die streeft naar samenhang als een breuk die allerlei contradicties weerspiegelt. Bijgevolg kunnen subculturen zowel geïntegreerd zijn in, als gericht zijn tegen de gemeenschap.⁹³

Samenvattend stelt Hebdige dat hij subculturen als een vorm van verzet ziet waarbij bezwaren tegen de heersende ideologie gerepresenteerd worden door middel van een zekere stijl.⁹⁴ Auteurs als Daren Garratt minimaliseren het element verzet echter en vinden eerder dat het concept identiteit een belangrijke rol speelt. Voor de meeste mensen zijn subculturen niets meer dan een manier om een identiteit te creëren in een maatschappij waar ze het moeilijk vinden om een zelfbewustzijn te ontwikkelen, beweert hij. Daarom vraagt Garratt zich ook af waarom subculturen – eens ze zichtbaar zijn – gezien worden als iets problematisch. De media zorgen er met een stereotyperende berichtgeving immers voor dat subculturen als een gevaar voor de maatschappij aanschouwd worden.⁹⁵ Meer nog, Garratt vindt dat de term subcultuur op zich een negatieve connotatie draagt door het voorvoegsel ‘sub’, dat volgens hem een ondermaatse kwaliteit impliceert.⁹⁶

Dat muziek echter niet overschat mag worden in dit hele verhaal over subculturen, haalt David Hesmondhalgh aan. Hij verwijst naar Andy Bennett, die stelt dat de muzikale smaak binnen een subcultuur wel eens minder eenduidig kan zijn dan aangenomen.⁹⁷ Zo ook bij Hodkinson, die beweert dat muziek slechts een van de vele culturele praktijken is die leden van een subcultuur met elkaar verbinden. Belangrijker zijn vriendschappen,

⁹² IDEM, p. 84.

⁹³ IDEM, p. 126-127.

⁹⁴ IDEM, p. 133.

⁹⁵ GARRATT (Daren). Youth Cultures and Sub-Cultures, in: FLYNN (Ronny) et. al. *Youth in Society*. London, Sage Publications, 2005, p. 145.

⁹⁶ IDEM, p. 149.

⁹⁷ HESMONDHALGH (David). *Op. Cit.*, 2007b, p. 26.

evenementen, media, kledij en internet.⁹⁸ In zijn onderzoek naar de gothic cultuur beaamt Paul Hodkinson de kritiek op een statische en begrensde aanpak van subculturen waarbij het belang van interne diversiteit en instabiliteit geminimaliseerd wordt. Hodkinson oppert dat er bij leden van de ene subcultuur ook een zekere mate van betrokkenheid kan zijn tegenover een andere scene. Bovendien zijn er binnen leden van eenzelfde subcultuur ook allerlei verschillen merkbaar.⁹⁹

Een reden die hij daarvoor aanhaalt, is dat individuen – om respect af te dwingen bij andere leden uit de groep – hun eigen, persoonlijke versie van de gothic stijl willen ontwikkelen in plaats van een zoveelste *copycat* te zijn. Iets wat verschillende respondenten uit Hodkinsons onderzoek formuleerden in de zin van een ‘gebrek aan individuele creativiteit’. Ook opvallend vond Hodkinson de verschillende meningen die participanten hadden in hun visies over de precieze betekenis van de goth scene; weinigen deelden dezelfde gedachten over kledij, muziek en lifestyle.¹⁰⁰ Echter, in haar onderzoek naar clubculturen concludeert Sarah Thornton dat de meeste *clubbers* hun eigen scene als divers en moeilijk te classificeren beschouwen, terwijl ze een scene waarmee ze zichzelf niet identificeren eerder als homogeen zien.¹⁰¹ Met andere woorden; de verscheidenheid van verschillende subculturen, waar onderzoekers en theoretici zo op wijzen, wordt niet altijd gedeeld door de leden van zulke subculturen – op die van zichzelf na weliswaar.

Paul Hodkinson stelt dat de kenmerken van diversiteit en dynamisme binnen een subcultuur overschaduw worden door vier indicatoren. Zo meent hij dat het concept steeds verklaard wordt door te refereren naar allerlei gedeelde waarden en smaken binnen een groep, terwijl er – zoals afgeleid kan worden uit het vorige – net gestreefd wordt naar onderscheid binnen eenzelfde subcultuur. Hodkinson ondervond dat participanten eerder geneigd waren om over hun eigen zelve te spreken dan over wat ze gemeen hadden met anderen. Toch benadrukt hij dat uit observaties af te leiden was dat deze eigen invullingen op een subtiele manier gebeuren en dat er zeker geen mate van

⁹⁸ IDEM, p. 30-31.

⁹⁹ HODKINSON (Paul). The Goth Scene and (Sub)Cultural Substance, in: BENNETT (Andy) & KAHN-HARRIS (Keith). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmills, et al., Palgrave Macmillan, 2004, p. 136-138.

¹⁰⁰ IBIDEM

¹⁰¹ THORNTON (Sarah). *Op. Cit.*, 1996, p. 99.

diversiteit is zodat de groepsgebondenheid verloren gaat. Er zijn dus verschillen binnen eenzelfde subcultuur, maar gelijkenissen en overlappingsen halen het van de ultieme verscheidenheid, iets wat Hodkinson afleidde uit het feit dat verschillende *goths* elkaar makkelijk herkenden. De overige drie indicatoren die de diversiteit van een subcultuur overschaduwen zijn een gedeelde identiteit, toewijding en afhankelijkheid onder participanten en een bepaalde mate van autonomie tegenover de rest van de gemeenschap.¹⁰² Deze worden hier niet verder uiteengezet, omdat deze studie over meer gaat dan enkel subculturen. Toch is deze analyse belangrijk om te illustreren dat elke subcultuur anders is en dat ze allen op een genuanceerde wijze behandeld dienen te worden, om te vermijden dat er allerlei stereotyperingen komen bovendrijven.

Verder plaatst David Hesmondhalgh nog vraagtekens bij de constante associatie van (populaire) muziek met jeugdculturen.¹⁰³ Naast de vaststelling dat er inderdaad meer literatuur voorhanden is over muziek en jongeren dan muziek en kinderen of ouderen, vraagt Daren Garratt zich bovendien ook af wat het begrip ‘jeugd’ precies inhoudt. De periode tussen iemands 12^e en 20^e vindt hij alvast een misleidende en gebrekkige opvatting. Veeleer is het het tijdsbestek tussen de afhankelijkheid van de kinderjaren en de onafhankelijke, vrije volwassenheid. Door het gebrek aan sociale status en het gevoel van machteloosheid, wordt ‘de jeugd’ een sociale institutie met haar eigen regels en eisen. Met als gevolg dat het een bedreiging vormt voor de geaccepteerde normen uit de wereld van de volwassenen. Daarom is ‘jeugd’ het punt waarop de dominante cultuur de controle verliest over haar jongeren, wat er op zijn beurt voor zorgt dat we spreken over ‘jeugdcultuur’.¹⁰⁴

En ook binnen die jeugdculturen wijst Andy Bennett op de almaar stijgende diversiteit. Hij oppert dat de ontwikkeling van het internet de zogezegd vaststaande definities van jeugdcultuur verder geproblematiseerd heeft. Volgens Bennett kunnen we niet langer aannemen dat deel uitmaken van een jeugdcultuur automatisch impliceert dat er sprake is van stilistische uniformiteit, collectieve kennis van een bepaalde scene en face-to-face-interactie. Integendeel, hij stelt dat jeugdculturen gezien kunnen worden als

¹⁰² HODKINSON (Paul). *Op. Cit.*, 2004, p. 141-143.

¹⁰³ HESMONDHALGH (David). *Op. Cit.*, 2007b, p. 36.

¹⁰⁴ GARRATT (Daren). Youth Cultures and Sub-Cultures, in: FLYNN (Ronny) et. al. *Youth in Society*. London, Sage Publications, 2005, p. 146.

culturen bestaande uit gedeelde ideeën waarvan diens interacties niet plaatsvinden op fysieke plaatsen zoals de straat, het café, of een festival, maar in een virtuele ruimte die voorzien wordt door het internet. En in omgekeerde richting is het bijgevolg makkelijk om het internet als een subculturele ruimte te zien waarbinnen jongeren de vrijheid hebben om nieuwe banden te vormen op basis van translokaal gecommuniceerde culturele discoursen die vrij zijn van de socio-economische en culturele beperkingen uit het dagelijkse leven.¹⁰⁵

Op die manier komen we terecht bij het begrip ‘virtuele gemeenschap’. Breed gesteld, betekent deze term dat het internet nieuwe, op communities gebaseerde uitingen toelaat in de vorm van informatie-uitwisseling via online discussies, die bijvoorbeeld door chatrooms, fansites, of e-mail zeer toegankelijk zijn. Cruciaal hierbij zijn de tijd- en ruimteoverschrijdende grenzen, waardoor face-to-face-interactie niet per se vereist is.¹⁰⁶ Het internet heeft er mede voor gezorgd dat er een hele waaier aan nieuwe creatieve uitingen kon ontstaan, net als de vorming van nieuwe discoursen. Zo is het – als culturele bron in het alledaagse leven – in staat om jongeren betekenisvolle en authentieke identiteiten te laten aannemen die gelinkt zijn aan de basiselementen van een subcultureel lidmaatschap, zijnde kennis, macht en exclusiviteit. Het hele aura rond bijvoorbeeld exclusiviteit binnen online muziekdiscussies en/of andere populaire culturele vormen wordt versterkt omdat – om te kunnen deelnemen aan zulke discussies – zowel toegang tot als kennis van internetgebruik vereist is. En bovendien kunnen de online contexten zo technologisch geavanceerd zijn – muziek, tekst, beeld, ... – dat het gebruik ervan impact heeft op hoe een individu naar zichzelf kijkt – een ervaren *clubber*, platenverzamelaar, DJ, muzikant, enzovoort.¹⁰⁷

Dat zeggen ook Alon en Brunel met andere woorden. Zij beweren dat wanneer consumenten participeren in online communities, ze zich niet gewoon als resultaat van hun eigen cultuur uiten, maar een nieuwe vorm van cultuur produceren die voortkomt

¹⁰⁵ BENNETT (Andy). Virtual Subculture? Youth, Identity and the Internet, in: BENNETT (Andy) & KAHN-HARRIS (Keith). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmills, et al., Palgrave Macmillan, 2004, p. 163-164.

¹⁰⁶ IDEM, p. 164.

¹⁰⁷ IDEM, p. 169.

uit het participeren.¹⁰⁸ Online communities zijn sociale ruimtes waar de consumenten kunnen onderhandelen over de spanning tussen individualisme en samenhang; een spanning die zich volgens Alon en Brunel zelf onthult door de natuur van interacties tussen leden van een community en vooral door hun interpersoonlijke communicatieve praktijken. Communityconversaties dragen bij tot de creatie van sociale connecties, de groei en ontwikkeling van de community, en de overkoepelende identiteitsvorming.¹⁰⁹ De communicatieve praktijken die voortvloeien uit online communities zijn mede bepaald door de leden hun nood aan enerzijds betrokkenheid en anderzijds onafhankelijkheid. Het zijn de dynamische karakteristieken van deze tegenstrijdige wensen die ervoor zorgen dat communities zich kunnen ontwikkelen en transformeren.¹¹⁰

In dat opzicht spreekt Sarah Thornton over subcultureel kapitaal, waarvoor ze zich baseert op de Franse socioloog Pierre Bourdieu en diens theorie over het verband tussen smaak en de sociale structuur. Zo heeft Bourdieu het onder andere over cultureel kapitaal; kennis die voortvloeit uit educatie en een zekere sociale status verleent. Het is de hoeksteen van een onderscheidingssysteem waarin culturele hiërarchieën overeenkomen met sociale hiërarchieën en waarbij menselijke smaken een graadmeter voor klassen zijn. In Groot-Brittannië was het accent bijvoorbeeld lang een belangrijke indicator voor het bepalen van iemands culturele kapitaal. Daarnaast onderscheidt Bourdieu ook nog economisch kapitaal. Beiden zijn vaak gerelateerd aan elkaar, maar kunnen evenzeer botsen – professionele voetballers hebben dan wel een hoog economisch kapitaal, maar daarmee is niet gezegd dat dit ook geldt voor hun cultureel kapitaal. Ten slotte is er met sociaal kapitaal ook een derde categorie. Hier draait het niet zozeer om wat iemand al dan niet kent, maar wie iemand kent. Vrienden, kennissen en collega's kunnen iemand een zekere status geven.¹¹¹

¹⁰⁸ ALON (Anat Toder) & BRUNEL (Frédéric F.). Dynamics of Community Engagement: The Role of Interpersonal Communicative Genres in Online Community Evolutions, in: BELK (Russell W.) & SHERRY (John F.). *Research in Consumer Behavior: Consumer Culture Theory*. Amsterdam, Elsevier, 2007, p. 372.

¹⁰⁹ IDEM, p. 374.

¹¹⁰ IDEM, p. 379.

¹¹¹ THORNTON (Sarah). *Op. Cit.*, 1996, p. 10-11.

Door deze categorieën aan jeugdculturen te linken, beschouwt Thornton ‘hipheid’ als een vorm van subcultureel kapitaal, een status die de eigenaar verleent door de ogen van de toeschouwer. Net zoals boeken en schilderijen het culturele kapitaal van een gezin weerspiegelen, zal iemands subculturele kapitaal tot uiting komen in de vorm van modieuze kapsels en keurig samengestelde platencollecties. Hoewel het kan resulteren in economisch kapitaal – dj’s, concertorganisatoren, muziekjournalisten, enzovoort, leven ervan – is subcultureel kapitaal niet zo klassengebonden als cultureel kapitaal. Veeleer is het subculturele onderscheid deels gebaseerd op een fantasie van klassenloosheid, wat een van de redenen kan zijn waarom muziek zo belangrijk is in jongeren hun subculturele wereld. Leeftijd is immers de belangrijkste demografische factor wanneer het aankomt op muzieksmaak, terwijl de relatie tussen klasse en muzieksmaak – die veel moeilijker in kaart te brengen is – aan belang verliest, zoals eerder vermeld. Nog een verschil tussen cultureel en subcultureel kapitaal is dat de media een belangrijke factor zijn inzake de verspreiding van laatstgenoemde. Sterker, Thornton durft zelfs beweren dat verschillen tussen jeugdculturen niet te begrijpen zijn zonder te kijken naar mediaconsumptie. Het onderscheid tussen bijvoorbeeld in of uit de mode hangt op een complexe wijze samen met graden van mediaberichtgeving, -creatie en -blootstelling.¹¹² Subcultureel kapitaal is met andere woorden de hoeksteen van een alternatieve hiërarchie waarbij elementen als leeftijd, geslacht, ras en seksualiteit gebruikt worden om aspecten als klasse, inkomen en beroep naar de achtergrond te drijven.¹¹³

2.4. Besluit

In de inleiding van deze literatuurstudie werd het werk van Hesmondhalgh gebruikt om de problematiek rond het bespreken van muziek weer te geven. Daaruit resulteerde dat luisteraars niet zozeer de neiging hebben om het over de muziek zelf te hebben, maar eerder over de teksten, het leven, de carrière of een muzikale vertoning van de artiest. Daarnaast wordt er ook over (persoonlijke/andermans) emoties gesproken. Verder komt ook het belang van de media bij het spreken over muziek aan bod.

¹¹² IDEM, p. 11-13.

¹¹³ IDEM, p. 105.

Het eerste hoofdstuk behandelt ‘de taal’, wat kort ingeleid wordt aan de hand van enkele (post-)structuralistische auteurs. Roland Barthes schuift het adjectief naar voor, terwijl Patricia Pisters het over de ongrijpbaarheid van geluid heeft. Henry Kingsbury gaat dieper in op de adjectieven en stelt dat we bij het spreken over muziek vaak persoonlijkheidskenmerken aanhalen, al dan niet gelinkt aan de emotionele uitdrukkingen. Simon Frith duidt op de vaak voorkomende tegenstelling tussen goede en slechte muziek en is ervan overtuigd dat luisteraars van uiteenlopende genres niet noodzakelijk op een andere manier over muziek spreken. Dat staft hij door verschillende karakteristieken van en argumenten over slechte muziek weer te geven.

In het gedeelte over muziekgenres heeft Joshua Gunn het over het spanningsveld tussen enerzijds het versplinteren of anderzijds het verbreden van bestaande grenzen. Maar ook geen van beide is mogelijk, wanneer genre labels tout court verworpen worden. Toch wordt er in het uitdrukken van die weigering vaak gehoor gegeven aan de genres, zij het door voor de hand liggende adjectieven te gebruiken, of door een opsomming van bands te geven. In die zin maken we steeds gebruik van allerlei categorisering, die om uiteenlopende redenen onmisbaar zijn. Ook de complexiteit van zulke categorisering, meer bepaald de begrippen rock en – vooral – pop, wordt uiteengezet.

Zo stelt Gust De Meyer dat de term ‘populaire cultuur’ een negatieve connotatie meebrengt. Vaak wordt het begrip geassocieerd met woorden als ‘kitsch’, ‘cliché’, ‘fake’, ‘onecht’, enzovoort. Volgens Stan Hawkins ligt de moeilijkheid van de term ‘pop’ in de associatie met muziek die geïndustrialiseerd en gecommmercialiseerd is, wat Roy Shuker illustreert door enkele kwantificeerbare elementen te vernoemen – waaronder verkoopscijfers en radio airplay. Simon Warner ziet populaire muziek als een metagenre waaronder allerlei andere genres geplaatst kunnen worden. En Simon Frith toont daarentegen aan hoe de termen ‘pop’ en ‘rock’ doorheen de tijd geëvolueerd zijn en dat genre labels ook een discriminerende functie hebben omdat ze bepaalde muzikale discoursen uitsluiten vooraleer luisteraars er mee in contact komen.

Dat er ook ware familieruzies woeden inzake (het bespreken van) genres, verduidelijkt Gert Keunen. Hij oppert dat wanneer een genre door de mainstream (lees: media en industrie) opgepikt wordt, er vaak heftige reacties vanuit het undergroundcircuit volgen. Maar anderzijds kan een genre op die manier ook sneller vernieuwd worden. Diezelfde Keunen stelt ook een tweeledige typologie op met betrekking tot wederzijdse

verwachtingen tussen muzikanten en publiek: enerzijds wijken muzikanten af van een genre (met mate) met vernieuwing als middel, anderzijds wordt er afgeweken (zoveel mogelijk) met vernieuwing als doel. Ten slotte heeft Keunen het ook nog over de metaforische bril die vereist is om een genre te begrijpen, ontcijferen en aan te voelen.

Het laatste thema dat aan bod kwam, was het concept identiteit – ook gelinkt aan subculturen en communities. Simon Frith stelt bijvoorbeeld dat we denken iemand te kennen aan de hand van diens smaakpatronen. Eerst willen we mensen aanzetten om naar de juiste artiesten en nummers te luisteren, om ze nadien te overtuigen om het goed te vinden. Wanneer dat niet lukt, is er geen reden meer om verder te discussiëren. Muziek is meer dan iets ‘leuk’ of ‘niet leuk’ vinden, zegt Frith. Het draait om de manieren van zijn. Dat wordt in brede zin verduidelijkt met behulp van Jeff Lewis – waarbij woorden als dynamisme, evolutie en interactie onontbeerlijk zijn – om zo uit te komen bij subculturen.

Daarvoor werd voor een groot deel beroep gedaan op Dick Hebdige en zijn klassieker *Subculture: The Meaning of Style*. Eerst volgt een kort overzicht van oudere opvattingen omtrent het concept, waarna Hebdige zijn persoonlijke visie uiteenzet. Hier zijn begrippen als verzet en identiteit van groot belang. Vervolgens worden ook het negatieve karakter van het begrip, alsook de belangrijkste elementen van een subcultuur geschetst door auteurs als Daren Garratt, David Hesmondhalgh, Andy Bennett en Paul Hodkinson – die tevens pleit voor een dynamische aanpak van het concept. In die zin stelt hij dat leden van de ene subcultuur zich ook betrokken kunnen voelen bij een andere, om bijvoorbeeld te vermijden dat het individu een zoveelste *copycat* is. Bovendien denken leden van een subcultuur niet altijd hetzelfde over kledij, muziek en lifestyle, maar helaas wordt dat vaak over het hoofd gezien, aldus Hodkinson.

Dat er wel degelijk diversiteit bestaat binnen subculturen, komt ook tot uiting bij Andy Bennett, die zich in zijn analyse over jeugdculturen op het internet focust. De ontwikkeling ervan heeft voor een toenemende versplintering van subculturen gezorgd. Zo beweren Alon en Brunel dat consumenten die participeren in online communities, een nieuwe vorm van cultuur produceren die voortkomt uit die participatie. Echter, vooraleer het gedeelte over jeugdculturen ter sprake komt, zoekt Daren Garratt antwoorden op de vraag wat het begrip ‘jeugd’ precies inhoudt. Geëindigd wordt er met Sarah Thornton, die zich op Pierre Bourdieu baseert in haar uiteenzetting over

subcultureel kapitaal, een belangrijk concept om jeugdculturen beter te kunnen begrijpen.

Niet alle stellingen van voorgenoemde auteurs kunnen getoetst worden aan individuele respondenten. Sommige beweringen zijn het resultaat van analyses uit een groter onderzoek. Daarom volgt hieronder een leidraad (zie kader), bestaande uit enkele grote lijnen die uit deze literatuurstudie voortvloeien. Op basis daarvan zal in een volgend hoofdstuk – het methodologische gedeelte – een concrete vragenlijst opgesteld worden. Die is evenwel ook afhankelijk van de case 22tracks – die kort in de inleiding van dit werk aangehaald werd en zo dadelijk uitgewerkt wordt.

Spreeken over muziek

1. In hun spreken over een nummer of artiest, halen luisteraars de volgende elementen aan:
 - Muzikale vertoning: tekst, instrumenten, ...
 - Privéleven
 - Carrière
 - Emoties (eigen/andermans)
 - Verwijzingen naar mediateksten
 - Adjectieven
 - Persoonlijkheidskenmerken zoals ‘agressief’, ‘verlegen’, ‘warm’, ‘humoristisch’
 - Goed versus slecht
2. Luisteraars wijzen op de zogenaamde ongrijpbaarheid van muziek door aan te geven dat ze het moeilijk hebben om geluid naar woorden te vertalen.
3. Luisteraars van verschillende genres spreken op dezelfde manier over muziek.

Genre labels

4. Luisteraars kunnen opgedeeld worden in drie groepen:

- Voorstanders van een brede interpretatie van genres waar zij naar luisteren
 - Voorstanders van een enge interpretatie van genres waar zij naar luisteren
 - Luisteraars die genre labels verwerpen
 - Zij geven al dan niet (impliciet) toe aan het bestaan ervan door gebruik te maken van adjectieven en/of lijstjes van bands.
5. De discriminerende functie van genres komt tot uiting wanneer luisteraars naar muziek luisteren of erover spreken
- De goed/slecht-tegenstelling komt aan bod
 - Karakteristieken: ‘belachelijke muziek’ door o.a. technische incompetentie, banaal/misplaatst thema, genreverwarrend en ‘slechte smaak’
 - Argumenten: ‘massaproductie’, ‘imitatie’, ‘slecht gedrag stimuleren’, ‘technische gebreken’, ‘genotzuchtigheid’
6. Wanneer genres door de mainstream worden opgepikt zijn luisteraars hierover:
- Positief: zo is het genre in staat om zichzelf te vernieuwen
 - Negatief: luisteraars vechten familieruzies uit over ‘hun’ genre
7. Luisteraars verwachten dat muzikanten waar ze naar luisteren:
- Trouw blijven aan hun genre of stijl (lees: afwijken met mate met vernieuwing als middel)
 - Nieuwe paden bewandelen (lees: zoveel mogelijk afwijken met vernieuwing als doel)
8. Luisteraars vinden:
- ‘hun’ genre het ‘beste genre’
 - genres waar ze niet graag naar luisteren gelijkwaardig aan dat van ‘hen’
9. Popmuziek:
- Draagt een negatieve connotatie

- Luisteraars associëren de term met woorden als kitsch, onecht, cliché, fake, ...
- Luisteraars wijzen op de industrialisering en commercialisering a.d.h.v. termen als verkoopscijfers, radio en televisie airplay, aantal performers en verkochte concertkaartjes
- Is een metagenre waaronder andere genres vallen
- Verschilt wel/niet van rock

Identiteit

10. Mensen denken elkaar te kennen aan de hand van elkaars smaakpatronen
11. Muziekconsumenten zetten anderen aan om naar de 'juiste' artiesten en nummers te luisteren en overtuigen hen nadien om het goed te vinden
 - Indien dat niet lukt, is de discussie gesloten
12. Muziekconsumenten beschouwen muziek als onderdeel van hun eigen zelve
13. Leden van de ene subcultuur kunnen zich ook betrokken voelen bij een andere
 - Enkele redenen hiervoor zijn dat leden van een bepaalde subcultuur:
 - Niet een zoveelste *copycat* willen zijn
 - Andere opvattingen hebben over kledij, muziek en lifestyle
14. Luisteraars vinden hun eigen scene divers en moeilijk te classificeren, terwijl ze een scene waarmee ze zich niet identificeren eerder als homogeen zien

3. Methodologie

Zoals reeds vermeld in de inleiding en de literatuurstudie van dit onderzoek, is het streefdoel van deze studie om na te gaan of bestaande assumpties rond muziekgenres en het spreken over muziek vandaag de dag nog gelden. De theorie is reeds voorhanden, maar hoe die nu naar de praktijk wordt omgezet, verdient in dit gedeelte enige toelichting. Er wordt immers geïllustreerd waarom de keuze uitgaat naar een kwalitatieve onderzoeksmethode, meer bepaald diepte-interviews met luisteraars van de muziekstreaming website *22tracks*, die in dit onderzoek als casestudy wordt gebruikt. Daarom ook eerst een korte verduidelijking rond casestudies, waarna de specifieke case *22tracks* geïntroduceerd wordt. Vervolgens verdient het interview ook enige contextualisering, waarop dan ook een uiteenzetting over de steekproef en het steekproefkader volgt, vermits daar toegelicht wordt hoe de respondenten gekozen werden. Een korte schets over hoe de vragenlijst tot stand is gekomen, is daar een logisch verlengde van. Ten slotte is het niet onbelangrijk om ook duiding te geven bij het verloop van het analytische proces. Op die manier worden ook de eerste stappen richting empirie gezet.

3.1. Kwalitatief onderzoek

Waarom deze studie precies tot de Cultural Studies behoort, werd kort geschetst in de inleiding. Alasuutari stelt echter dat het studieveld belangrijk is geweest in de ontwikkeling van kwalitatieve onderzoeksmethoden. Zo heeft Cultural Studies volgens hem een positieve houding verspreid tegenover het gebruik van methoden die nuttig kunnen zijn inzake het begrijpen van ‘wat er gaande is’ en in het vinden van nieuwe manieren om – en hier blijft hij vaag – ‘zaken’ te zien.¹¹⁴ Concreter wordt het bij Maso en Smaling, die opperen dat kwalitatief onderzoek een vorm van empirisch onderzoek is dat zich laat typeren aan de hand van verschillende factoren¹¹⁵:

1. de manier van informatie verzamelen
2. het soort analyse

¹¹⁴ ALASUUTARI (Pertti). *Researching Culture: Qualitative Method and Cultural Studies*. London, Sage Publications, 1995, p. 23.

¹¹⁵ MASO (Ilja) & SMALING (Adri). *Op. Cit.*, 1998, p. 9.

3. de onderzoeksopzet
4. het onderwerp van onderzoek
5. de rol van de onderzoeker

De informatieverzameling is open en flexibel en gebeurt met behulp van onder andere een open interview of een participerende observatie. Openheid is nodig om flexibel te kunnen reageren op wat zich ter plekke voordoet en om te kunnen achterhalen wat de betekenissen van bijvoorbeeld gebeurtenissen, ervaringen, uitspraken, enzovoort zijn. Die worden geanalyseerd in een alledaagse en natuurlijke taal, door gebruik te maken van bijvoorbeeld memo's, coderingen, vergelijkingen, ... Ook binnen de onderzoeksopzet zijn er verschillende invalshoeken mogelijk. In de inleiding werd reeds duidelijk dat het hier om een toetsend onderzoek gaat. Maso en Smaling zeggen hierover dat een kwalitatieve gevalstudie een mogelijk instrument is om een theorie te falsificeren. Het onderwerp van de studie heeft vervolgens vaak te maken met alledaagse betekenisgeving. En de onderzoeker moet zich meestal als persoon inzetten om inzicht te krijgen in het leven van anderen. De kunst is om een goede balans tussen betrokkenheid en distantie te realiseren om op die manier de wereld van de andere te kunnen aanschouwen vanuit het perspectief van die ander.¹¹⁶

Voorts geven Maso en Smaling nog verschillende omstandigheden aan waarvoor het gebruik van kwalitatief onderzoek uitermate geschikt is. De twee meest relevante met betrekking tot deze studie worden hieronder letterlijk weergegeven¹¹⁷:

- *“situaties die zo complex of veranderlijk zijn, of waarin zich dermate complexe of steeds veranderende processen afspelen dat de bestaande kennis niet toereikend is of kan zijn”*
- *“situaties waarin men wil exploreren welke betekeniswereld er ligt achter sociale processen, interacties, sociale relaties, gedragingen, houdingen, gevoelens en ervaringen”*

Dat het onderwerp van dit onderzoek complex is en onderhevig aan verandering, kan zonder al te veel moeite uit de literatuurstudie afgeleid worden. De spanning tussen een verbreding of versplintering van genres is slechts een van de vele voorbeelden die hierbij aangehaald kunnen worden. Het verschroeiende tempo waarmee nieuwe

¹¹⁶ IDEM, p. 9-10.

¹¹⁷ IDEM, p. 11.

genrebenamingen ontstaan, zorgt er tevens voor dat het studieonderwerp geenszins statisch is en ooit in zijn geheel bestudeerd kan worden. Het tweede aangehaalde citaat is een opstapje naar de volgende hoofdstukken, vermits het in deze studie om de betekeniswereld van muziekluisteraars draait. En die zal achterhaald worden door het afnemen van interviews met luisteraars van de muziekstreaming website 22tracks, waarover meer toelichting in de komende onderdelen, ‘de casestudy’ en ‘het interview’.

3.2. De casestudy

Onder kwalitatief onderzoek valt een hele familie van verschillende onderzoekstechnieken, stelt Dimitri Mortelmans. Toch zijn er vier onderzoeksvormen die vaker gebruikt worden dan andere: de kwalitatieve survey, de etnografische studie, de kwalitatieve inhoudsanalyse en de casestudy.¹¹⁸ Zoals reeds meerdere malen aangehaald, komt laatstgenoemde onderzoeksvorm aan bod in dit onderzoek, vermits er gewerkt wordt rond de case 22tracks, waarover meer na een korte uiteenzetting over casestudies tout court.

Het woord ‘case’ betekent ‘voorval’ en wordt als onderzoeksstrategie – in dat geval casestudy genoemd – vooral op een kwalitatieve wijze gebruikt. Concreet is dit niet bepaald, er bestaat dan ook heel wat onduidelijkheid over. De meest gestelde vraag met betrekking tot de casestudy luidt namelijk: wat is een case? En daarop kunnen uiteenlopende antwoorden geformuleerd worden: een individu, een groep, een gebeurtenis, een proces, enzovoort. Elk onderzoek met een bepaalde case als onderzoeksobject, kan met andere woorden een casestudy genoemd worden.¹¹⁹

Robert E. Stake benadrukt dat een casestudy geen methodologische keuze is, maar een keuze van wat er bestudeerd zal worden.¹²⁰ Hij maakt een onderscheid tussen een intrinsieke, instrumentele en collectieve casestudy. In het eerste geval zijn we geïnteresseerd in de desbetreffende case omdat we iets meer willen weten over de specifieke case zelf, niet om kennis te vergaren over andere cases of een groter probleem. In het geval van een instrumentele casestudy, denken we tot inzichten te

¹¹⁸ MORTELMANS (Dimitri). *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*. Acco, Leuven, 2009, p. 133.

¹¹⁹ IDEM, p. 142, 144.

¹²⁰ STAKE (Robert E.). Case Studies, in: DENZIN (Norman K.) & LINCOLN (Yvonna S.). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, Sage Publications, 2000, p. 435.

komen die iets meer zeggen over een bredere problematiek. We willen met andere woorden iets begrijpen door beroep te doen op een welbepaalde case. De collectieve casestudy ten slotte staat dicht bij de vorige, maar zal zich over verschillende cases ontfermen.¹²¹ Zo dadelijk zal duidelijk worden dat 22tracks tot de tweede categorie – oftewel de instrumentele casestudy – behoort.

Dimitri Mortelmans stelt dat wanneer er een goed uitgebouwde theorie voorhanden is, één case voldoende kan zijn om de waarde van de theorie te toetsen. Daarvoor moeten er echter duidelijke en concrete hypothesen geformuleerd worden, waardoor de case gebruikt kan worden om deze te toetsen en eventueel te falsifiëren.¹²² Vandaar ook de uitgewerkte leidraad aan het einde van de literatuurstudie, die na de uiteenzetting over de case 22tracks en – in een volgend hoofdstuk – het interview resulteert in een concrete vragenlijst.

3.2.1. 22tracks

22tracks is een gratis muziekstreaming website bestaande uit 22 thematische playlists met elk 22 nummers. De verschillende playlists worden samengesteld door dj's die gespecialiseerd zijn in een welbepaald genre. Na een interview¹²³ met de oprichter van het concept, de Nederlander Vincent Reinders, blijkt er echter veel meer achter te zitten dan de eenvoudige website doet uitschijnen. Wat dat allemaal wezen mag, wordt hieronder uiteengezet. Op die manier kan de case beter begrepen worden binnen het thema van deze studie.

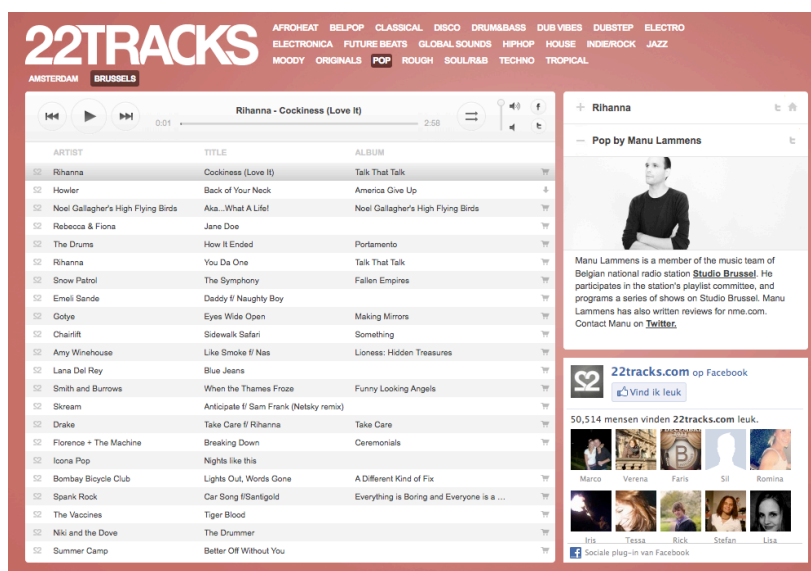


Fig. 2

¹²¹ STAKE (Robert E.). *The Art Of Case Study Research*. Sage Publications, California, 1995, p. 3.

¹²² MORTELMANS (Dimitri). *Op. Cit.*, 2009, p. 176.

¹²³ REINDERS (Vincent), 3 januari 2012, zie bijlagen: p. 160.

Vincent Reinders kwam met het idee op de proppen toen hij als maker van zijn eigen hiphopradioshow opmerkte dat zijn luisteraars niet goed wisten waar ze heen moesten gaan om zelf artiesten en nummers binnen het genre te ontdekken. Na wat brainstormen, leek het hem interessant om een op de radioshow gebaseerde playlist op te stellen, met als verschil dat er geen reclame, interviews en nieuwsuitzendingen in voorkwamen. Zijn idee werd warm onthaald bij de collega's van de radio, die ook elk in een genre gespecialiseerd waren. Al snel werden de playlists door een duizendtal bezoekers beluisterd, waarna Reinders besliste om het professioneel aan te pakken. Dat deed hij samen met Gilles de Smit (CEO) en in oktober 2009 volgde de officiële lancering van de website met de 22 genres zoals we ze nu kennen.

Management Team

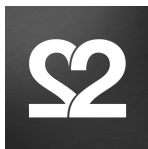


Vincent Reinders – CEO



Gilles de Smit – CEO

In die paar jaren tijd is 22tracks enorm snel gegroeid door media-aandacht van zowel tv, radio, kranten als tijdschriften. Dagelijks maken er zo'n 50 000 luisteraars gebruik van de streaming website. En ook op het internet leeft het merk: met bijna 70 000 Facebookfans kan 22tracks rekenen op een grote aanhang. Daardoor mag de streaming website zich tot een van de grotere Nederlandse muziekwebsites rekenen, wat op zijn beurt tot het idee leidde om uit te breiden naar Brussel, Londen, enzovoort. Het ambitieuze doel van de oprichters is om in 22 verschillende steden actief te zijn. *“Elke stad heeft haar eigen smaak en eigen dj's en krijgt zo zijn eigen identiteit”*, beweert Vincent Reinders. Momenteel bestaat 22tracks uit een Amsterdamse, Brusselse en sinds kort ook Londense afdeling. De komende maanden zouden Berlijn, Parijs en Rome moeten volgen.



Gevraagd naar waarom er rond steden in plaats van landen wordt gewerkt, stelt Reinders dat die keuze logischer is. *“Steden zijn een leukere en bekendere merknaam dan landen en laten toe om er ook evenementen aan te koppelen. Bovendien hangt er meer magie aan de naam van een stad vast.”* En niet alleen de steden, maar ook het getal 22 draagt een sprookjesachtig verhaal in zich. Reinders vindt dat de ideale playlist ongeveer anderhalf uur duurt, wat rond de twintig nummers schommelt. De keuze voor het getal 22 werd al snel gemaakt, omdat de laatste

Fig. 3 '2' gespiegeld wordt, zodat het logo van de website een hartje vormt. Dat

Fig. 4 symboliseert op zijn beurt de favorietenfunctie, waarmee luisteraars die een

account aanmaken hun eigen favoriete playlist op basis van alle 22tracks-nummers kunnen samenstellen. *“Het klopt als een bus en we zijn dan ook zo gek om dat getal door te trekken naar genres, landen, feestjes op de 22^{ste} van de maand, enzovoort.”*

Over naar de muziek: de 22 playlists binnen elke stad worden zoals eerder vermeld samengesteld door 22 verschillende dj’s, die gekozen worden door de *city chief* van de desbetreffende steden. Dat kunnen club-dj’s, radio-dj’s, maar ook journalisten zijn. Op de vraag of eerst de selector gekozen wordt en nadien de naam van de playlist, of omgekeerd, antwoordt Reinders het volgende: *“Eerst probeer je een breed spectrum te maken van muziekgenres die in een stad of land populair zijn en daarnaast ga je ook in de breedte zoeken. Door dat te doen, denken wij dat we het merendeel van het muziekspectrum coveren en bijvoorbeeld niet een veredelde house-website zijn met tien verschillende lijsten. We zijn dus met andere woorden eerst genregewijs gaan denken, om nadien de sleutelspelers in dat genre op te zoeken.”*

Wanneer bijvoorbeeld de Brusselse en Amsterdamse playlists met elkaar vergeleken worden, merken we inderdaad meer dan enkele verschillen op. Naast de genres *disco, drum&bass, dubstep, electro, hiphop, house, originals, pop, techno en tropical*, dragen de overige twaalf playlists uit beide steden een andere naam. Hieronder een alfabetisch geordend overzicht:

| <u>BRUSSEL</u> | <u>AMSTERDAM</u> |
|----------------|------------------|
| Afroheat | Beats |
| Belpop | Contemporary |
| Classical | Dancehall |
| Dub vibes | Funk/Jazz |
| Electronica | HiphopNL |
| Future beats | Latin |
| Global sounds | Metal |
| Indie/Rock | R&B |
| Jazz | Reggae |
| Moody | Relax |
| Rough | Rock |
| Soul/R&B | Soul |

Vincent Reinders verklaart de verschillen als volgt: *“De namen kunnen aangepast worden door de dj’s zelf. Zo was het in Amsterdam eerst gewoon world music, maar onze dj vond world groove beter. En de dj’s die in Brussel afroheat en tropical coveren, wilden dit niet onder de namen african music en world music doen. Het hoeft niet in elke stad hetzelfde te zijn. Bovendien kunnen playlists met dezelfde naam op een verschillende manier ingevuld worden. Neem bijvoorbeeld dubstep; traditioneel en stevig in Amsterdam, vernieuwend en redelijk rustig in Brussel.”* Wat nog opvalt bij het bekijken van de verschillende benamingen, is dat er niet steeds van genres gesproken kan worden. *“Soms is er niet echt een naam voor een bepaalde playlist. Als je luistert naar relax in Amsterdam, hoor je een combinatie van ambient, house, postdubstep en future garage; allemaal zware termen waar je als luisteraar niet zoveel mee bent”,* aldus Reinders. Vandaar dus de keuze om genreoverschrijdend te werk te gaan bij het benoemen van bepaalde playlists. *“Daarbovenop nodigt dat luisteraars ook uit om in die playlists te duiken, want vage namen die eigenlijk geen genre zijn wekken nieuwsgierigheid bij de luisteraars.”* Reinders benadrukt nog dat de genrenamen gekozen worden op gevoel en op basis van wat gebruikelijk is in een stad.

De selectors updaten hun playlist wekelijks met vijf nummers. Op die manier krijgen luisteraars heel snel een overzicht van de nieuwste muziek binnen zowat alle mogelijke genres. 22tracks wil zo muziekconsumenten aanmoedigen om naar genres te luisteren waar ze normaal niet naar luisteren. Vandaar ook dat vormgevers van de streaming website het zo eenvoudig mogelijk willen houden; de laagdrempeligheid is heilig. Achter de schermen is het hele mechanisme dat de website draaiende houdt alleszins minder simpel dan de interface doet uitschijnen. Voor de ruimte die de website in beslag neemt, is een akkoord met een hostingprovider nodig en vooraleer nummers gestreamed kunnen worden, moeten er verschillende licenties afgedwongen worden. Zoals bijvoorbeeld de auteursrechtenlicentie, en die verschilt van land tot land. In Nederland is dat Buma/Stemra, in België beter gekend onder de naam SABAM. Ook de vier grootste platenmaatschappijen¹²⁴ – Sony, EMI, Warner en Universal – spelen een

¹²⁴ EMI valt sinds kort onder Universal Music Group, hoewel de deal juridisch nog niet uitgeklaard is. Voor meer info, zie: CARROLL (Jim). The big 3 – or why EMI to UMG means SFA, in *Irishtimes.com*, 15 november 2011. [Online] <http://www.irishtimes.com/blogs/ontherecord/2011/11/15/the-big-3-or-why-emi-to-umg-means-sfa/>, zie bijlagen: p. 161 [23/03/2012] en PFANNER (Eric). Vivendi in \$1.9 Billion EMI Deal, in: *Dealbook New York Times*, 11 november 2011. [Online]

belangrijke rol in de werking van de website. Ten slotte zijn er ook nog goede contacten met de pers noodzakelijk – waarvoor 22tracks beroep doet op een pr-bureau – en een juridisch adviseur – die zich over de complexe regelgeving en geschillen buigt.

Maar om ook aan de debetkant van de balans te denken, is er een sales manager in dienst genomen. Deze persoon zit dagelijks rond de tafel met verschillende merken waaraan 22tracks een playlist probeert te verkopen. Dat wil zeggen dat er naast de 22 playlists altijd één gesponsorde playlist op de website te vinden is. Het merk dat de deal binnenhaalt, stelt dan een eigen playlist op voor x-aantal dagen/weken en krijgt een grote zichtbaarheid omdat deze playlist als eerste opduikt bij het surfen naar de website.

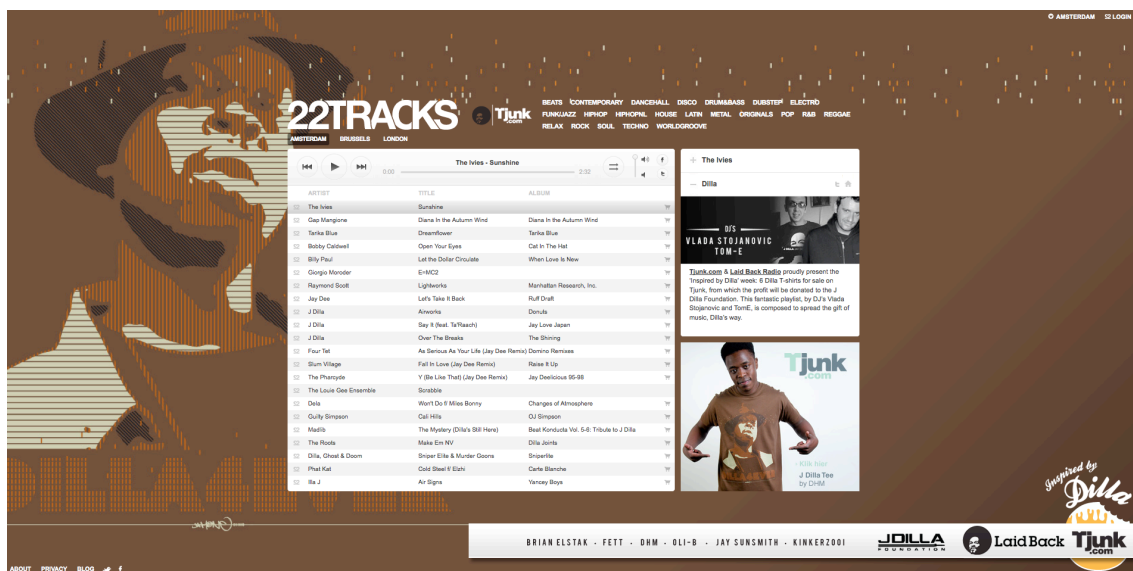


Fig. 5

Naast deze grote bron van inkomsten, komt er ook nog geld binnen door het plaatsen van traditionele banners en via iTunes, want wie een nummer uit een 22tracks-playlist wil aanschaffen, wordt meteen naar de Apple-dienst doorverwezen. Per verkocht nummer krijgt 22tracks een aandeel van 4%, wat neerkomt op 0,4€ per nummer. Ten slotte – en niet onbelangrijk – is er nog de iPhone-applicatie, die 1,59€ kost. Hierdoor hebben luisteraars ook toegang tot de muziek zonder gebonden te zijn

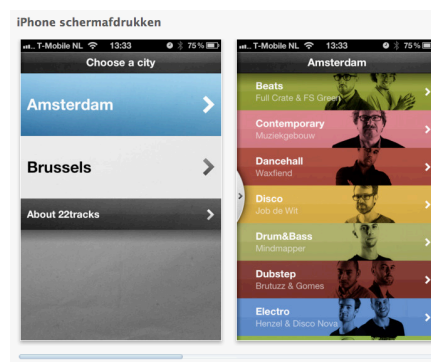


Fig. 6

<http://dealbook.nytimes.com/2011/11/11/vivendi-in-1-9-billion-emi-deal/>, zie bijlagen: p. 162 [23/03/2012]

aan een computer of laptop.

Andere noemenswaardige aspecten van 22tracks zijn de sociale media. Zowel op Facebook als op Twitter is er heel wat bedrijvigheid. Via de 22tracks-Facebookpagina worden allerlei nieuwtjes, evenementen en videoclips gedeeld. Het aantal fans groeit gestaag; zo is er op de schermfoto in het begin van deze uiteenzetting – die dateert van november 2011 – te zien dat er iets meer dan 50 000 Facebookleden fan waren van de website. In het interview met oprichter Vincent Reinders – afgenomen in januari 2012 – waren er dat al 53 000 en vijf maanden later zijn er dat al bijna 70 000. *“Het grote aantal fans wakkert de interesse van adverteerders aan. De kracht van sociale media komt hier goed tot uiting”*, zegt Reinders hierover. Op Twitter wordt er al wat vaker informatie meegedeeld, bijvoorbeeld wanneer een bepaalde playlist is geüpdatet. Maar vooral interessant hier is dat leden gebruik kunnen maken van de ‘now-playing’ functie. Op die manier delen ze met hun *followers* welke nummers ze beluisteren. Het concept identiteit, dat besproken werd in de literatuurstudie, komt hier goed tot uiting omdat Twitterleden zo iets meer over zichzelf vertellen.

Het zou ondertussen duidelijk moeten zijn waarom er precies voor deze case gekozen wordt. 22tracks denkt heel hard in termen van muziekgenres, en zelfs verder, zoals geïllustreerd werd met namen als *relax* en *moody*. Wanneer we reflecteren over de website komt er veel informatie bovendien die ook in de literatuurstudie vermeld werd. De emoties, de adjectieven, het verbreden en/of verengen van een bestaand genre, de familieruzies, het identiteitsconcept, de online communities, enzovoort. Daarom is het ook vanzelfsprekend dat wanneer de theorie in een volgende fase van het onderzoek getoetst wordt aan muziekconsumenten, luisteraars van 22tracks geschikte respondenten zijn. Vincent Reinders benadrukt overigens dat het doelpubliek enorm gevarieerd is: *“Voor ons is er geen ideale 22tracks-luisteraar, we gaan van stevige hip hop naar keiharde metal en rustige, klassieke muziek. Onze luisteraars zijn compleet verschillende mensen. Wel merken we dat ze openstaan voor meerdere genres. Als ik om me heen kijk, zie ik dat echte muzikliefhebbers om meer dan één genre geven.”*

Ten slotte merkt Reinders nog op dat sommige luisteraars zich ook negatief uiten tegenover bepaalde 22tracks-playlists omdat ze het niet eens zijn met de invulling ervan. Bij wijze van conclusie kan er dus gesteld worden dat het publiek van 22tracks divers en kritisch genoeg is om de probleemstelling *“Pop, rock, jazz of hip hop? Rol*

van *muziekgenreomschrijvingen anno 2012*” aan de hand van verschillende criteria op een representatieve manier van antwoorden te voorzien.

3.3. Het interview

In de literatuurstudie werd het problematische karakter van de taal aangehaald. Om iets te kunnen begrijpen, moeten we hoe dan ook beroep doen op onze taal, wat meteen voor een barrière zorgt. Toch zijn er enkele manieren voorhanden waardoor het mogelijk is om een menselijk wezen te vatten. Het interview is volgens Andrea Fontana en James H. Frey een van de meest effectieve. Interviews kennen een grote verscheidenheid inzake vorm en gebruik. Zo is de meest gangbare het individuele face-to-face-interview, maar ook een focusgroepinterview, telefonische survey, enzovoort, behoren tot de mogelijkheden. Daarnaast kan er ook een onderscheid gemaakt worden tussen een gestructureerd, semigestructureerd of niet-gestructureerd interview.¹²⁵

David Hesmondhalgh legt uit waarom hij voor face-to-face-interviews kiest – en niet voor focusgroepen – in zijn onderzoek over hoe luisteraars spreken over muziek die ze goed en minder goed vinden. De muzikale smaak van mensen en waarden die ze daaraan geven, kunnen volgens Hesmondhalgh namelijk niet afgezonderd worden van hun emotionele gevoelens over de muziek. En dat laatste is het best te begrijpen aan de hand van face-to-face-interviews. Verder stelt hij nog dat het in methodologische literatuur algemeen aanvaard is dat intensieve face-to-face-interviews de efficiëntste manier zijn om diepgaande informatie over de perceptie, gevoelens en ervaringen van onderzoekssubjecten te vergaren.¹²⁶ Vandaar ook de keuze om in deze studie voor dit soort interviews te kiezen, zoals verder zal blijken.

Susan Crafts, Daniel Cavicchi en Charles Keil deden het op een gelijkaardige manier in hun studie naar de betekenis van muziek in het dagelijkse leven, waarvoor muziekconsumenten van zowat alle leeftijdscategorieën individueel geïnterviewd werden. Hoewel de gestelde vragen een ander doel beogen in vergelijking met dit onderzoek, zijn sommige delen een goede bron van inspiratie. De interviews worden

¹²⁵ FONTANA (Andrea) & FREY (James H.). The Interview: From Structured Questions to Negotiated Text, in: DENZIN (Norman K.) & LINCOLN (Yvonna S.). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, Sage Publications, 2000, p. 645-646.

¹²⁶ HESMONDHALGH (David). *Op. Cit.*, 2007a, p. 515.

immers letterlijk weergegeven en de interviewers sturen het gesprek naargelang de antwoorden van de respondenten. Zo valt het op dat er steeds een aantal basisvragen gesteld worden, die doorheen de verschillende interviews al dan niet op een verschillend moment in het gesprek worden gesteld. Het verloop van het vraaggesprek hangt namelijk af van de ingevingen van de respondenten, waarop de interviewer inspeelt.¹²⁷ Dat dit aan de voorwaarden van een semigestructureerd interview voldoet, wordt zo meteen duidelijk, nadat eerst gestructureerde en niet-gestructureerde interviews toegelicht worden.

Bij een gestructureerd interview zal de interviewer aan de verschillende respondenten eenzelfde reeks vooropgestelde vragen met beperkte antwoordmogelijkheden stellen. De volgorde van de vragen liggen vast en er is weinig ruimte voor variatie in de antwoorden, behalve wanneer er open vragen gesteld worden. Een niet-gestructureerd interview daarentegen kan een breder spectrum aan data opleveren, vermits het de complexe gedragingen van wezens probeert te begrijpen zonder gebruik te maken van een voorafgaande categorisering.¹²⁸ Dimitri Mortelmans zegt over dit soort interview dat het aansluit bij een normaal alledaags gesprek en dat – op het algemene thema na – alles van de respondent komt. Tussen deze twee ‘extremere’ uiteinden zijn er ook verschillende vormen, waaronder een semigestructureerd interview. De onderzoeker bereidt het interview wel voor en structureert het in grote lijnen, maar toch blijft er plaats voor de respondent om het in te vullen.¹²⁹

Mortelmans stelt verder nog dat een gestructureerde vragenlijst bij kwalitatief onderzoek nooit voorkomt. Wel mogelijk is dat de onderzoeker een gesloten vragenlijst laat invullen door de respondent om achtergrondgegevens te krijgen die voor alle respondenten gestandaardiseerd worden, ook wel een *drop-off* genoemd. De meest dominante vorm van interview in de kwalitatieve onderzoekstraditie daarentegen, is het semigestructureerde interview, waarbij de interviewer gebruik maakt van een topiclijst of vragenprotocol. De inhoud ervan is voor beiden richtinggevend aan de inhoud van het interview, maar qua vorm verschillen ze. “*De topiclijst is beperkt en bestaat uit een*

¹²⁷ CRAFTS (Susan D.) et al. *My Music: Explorations of Music in Daily Life*. USA, Wesleyan University Press, 1993, 218 p.

¹²⁸ IDEM, p. 649, 652-653.

¹²⁹ MORTELMANS (Dimitri). *Op. Cit.*, p. 216.

lijst van onderwerpen die in de loop van het interview aan bod moeten komen. Het vragenprotocol [...] bevat een lijst met uitgeschreven vragen die in spreektaal zijn opgesteld.”¹³⁰

3.4. Steekproef

Dat er gebruik wordt gemaakt van individuele diepte-interviews met 22tracks-luisteraars, is inmiddels duidelijk. Maar zoals eerder vermeld zijn die er in grote mate; de cijfers spreken voor zich: bijna 70 000 Facebookfans – wat impliceert dat er minstens zoveel mensen ooit al van de website gebruik hebben gemaakt – en 50 000 luisteraars per dag. Daarom is het noodzakelijk om een steekproefkader samen te stellen van respondenten die geïnterviewd zullen worden, of daar althans voor in aanmerking komen. Want, zoals Dimitri Mortelmans stelt, een random steekproef heeft geen zin bij kwalitatief onderzoek. Enerzijds omdat het niet de bedoeling is om te generaliseren naar een populatie maar wel naar de antwoorden op theoretische vragen, en anderzijds omdat het risico bestaat dat de geselecteerde respondenten geen band hebben met het onderzoeksthema.¹³¹

Daarom wordt er hier geopteerd voor *purposive sampling*. In doelgericht steekproeftrekken vertrekt de onderzoeker immers van criteria die hij opstelt om de gewenste eenheden te selecteren.¹³² In deze studie is het belangrijkste criterium een zo groot mogelijke genrediversiteit binnen de te ondervragen 22tracks-luisteraars. Daarom zal er – vooraleer de eigenlijke selectie kan beginnen – een mini-enquête (zie bijlagen: p. 163-166) verspreid worden onder de 22tracks-luisteraars die vraagstukken bevat zoals hoe vaak, hoe lang en naar welke playlists er op de streaming website geluisterd wordt. En, niet onbelangrijk, waarin geïnteresseerden op het einde de mogelijkheid hebben om hun e-mailadres achter te laten, zodat zij eventueel gecontacteerd kunnen worden voor het eigenlijke interview. Op basis van de respons van de luisteraars ontstaat dus het steekproefkader, oftewel de bron waaruit de onderzoekseenheden van de populatie geselecteerd wordt. De selectie zelf gebeurt aan de hand van een steekproefmethode. En ook daar is een grote diversiteit mogelijk. Zo is in sommige

¹³⁰ IDEM, p. 216-217.

¹³¹ IDEM, p. 150.

¹³² IBIDEM

gevallen geen selectie vereist omdat de eenheden bij de aanvang van het onderzoek vastgelegd zijn. Dat zou in deze studie het geval kunnen zijn wanneer er net genoeg respondenten overblijven na de steekproeftrekking. In alle andere gevallen kunnen de onderzoekselementen gezocht worden met behulp van onder andere een typische case, een kritische case, een bevestigende of ontkennende case, een sneeuwbalsteekproef en een extreme of afwijkende case, om er maar enkele op te noemen.¹³³

Maar wat in dit onderzoek veeleer toepasselijk is, is de maximum variatie case, die op zoek gaat naar een zo groot mogelijke heterogeniteit. Mortelmans zegt hierover dat wanneer er over een domein voldoende kennis opgebouwd is, het repliceren van een doorsnee case geen zin heeft. Uit de literatuurstudie is gebleken dat dit het geval is, waardoor de onderzoeker naar variabelen op zoek moet gaan die nieuwe informatie zouden kunnen opleveren over het fenomeen. De reikwijdte van het theoretische model of de gevoeligheid ervan voor wijzigingen in externe variabelen wordt met andere woorden getoetst. Vandaar ook de keuze om zoveel mogelijk heterogeniteit op te zoeken.¹³⁴ Die heterogeniteit komt in dit onderzoek tot uiting in de verschillende playlists waar de respondenten naar luisteren. Bedoeling is om het over alle 22 playlists – of meer aangezien er ondertussen drie steden met diverse playlists bestaan – te hebben zodat er meer kans is om diverse inzichten te verwerven.

Er doen zich met andere woorden verschillende schiftings voor in de hele steekproeftrekking. Eerst en vooral zullen de respondenten deelnemers zijn van de mini-enquête. Daarin krijgen ze de mogelijkheid om hun e-mailadres in te vullen wanneer zij bereid zijn om zich te laten interviewen. Vervolgens wordt er een lijst opgesteld van diegenen die ervoor open staan om deel te nemen en daarbovenop vaak genoeg naar de streaming website luisteren en zich bij voorkeur niet tot slechts één playlist beperken. Maar, afhankelijk van het aantal potentiële respondenten dat overblijft, zal er al dan niet nog een willekeurige schifting gebeuren, ook een random doelgerichte selectie genoemd. Er werd zonet inderdaad aangehaald dat de random selectie geen zin heeft in kwalitatief onderzoek, maar met de woorden van Dimitri Mortelmans wordt duidelijk waar het verschil hem precies zit:

¹³³ IDEM, p. 151-156.

¹³⁴ IDEM, p. 153.

“Random selectie kan nooit het principale selectie criterium zijn om onderzoekseenheden in een kwalitatief onderzoek te betrekken. Alleen is het mogelijk dat de onderzoeker een van de andere criteria gebruikt en vaststelt dat hij meer cases krijgt dan hij met zijn beperkte middelen kan onderzoeken. Op dat ogenblik kan een random selectie gebruikt worden om uit de cases een keuze te maken. [...] Het gaat hier dus enkel om een aanvullend selectie criterium.”¹³⁵

3.5. Steekproeftrekking

De mini-enquête die hierboven uitvoerig besproken werd, is voornamelijk de wereld ingestuurd via de microblogwebsite Twitter. Door gebruik te maken van de ‘@22tracks’-verwijzing, pikten verschillende betrokkenen de enquête op. Zo verspreidden onder andere de oprichters, enkele 22tracks-playlistsamenstellers en ook luisteraars de boodschap onder hun *Twitter followers*. Belangrijk om hierbij te vermelden is dat de dataverzameling in drie fases gebeurde. Na een eerste keer de link naar de mini-enquête gedeeld te hebben, kwamen er elf ingevingen van 22tracks-luisteraars uit de bus. Daaruit vloeiden uiteindelijk vijf interviews voort. Enkele dagen later volgde een tweede oproep, goed voor vijftien nieuwe ingevingen en vier interviews. Een laatste aanmaning bracht nog negentien ingevingen teweeg, waaruit de twee laatste respondenten geïnterviewd werden. In totaal werd de enquête met andere woorden door 45 22tracks-luisteraars ingevuld. 26 daarvan stelden zich kandidaat om deel te nemen aan het interview. Allen werden ze gecontacteerd om een afspraak vast te leggen, maar rekening houdende met non-respons, tijdsgebrek of andere redenen werden er uiteindelijk 11 interviews afgenomen.

Er is met andere woorden geen selectie meer doorgevoerd, omdat het aantal kandidaten – na drie keer de enquête gedeeld te hebben – voldoende bleek om het theoretische saturatiepunt te bereiken. Toch kan er achteraf gesteld worden dat de voorwaarden van een maximum variatie case vervuld zijn. De heterogeniteit zit, zoals eerder vermeld, vervat in de mate waarin de respondenten naar verschillende genres (playlists) luisteren. En zoals hieronder blijkt, werden zo goed als alle 22tracks-playlists door de elf geïnterviewden opgegeven in de mini-enquête:

Alternative / Bass / Beats / Belpop / Classic House/Garage / Desi / Disco /
Drum&Bass / Dubstep / Dub Vibes / Electro / Electronic / Electronica / Funk /
Funk/Jazz / Funky House / Future Beats / Grime / Hip-hop / Hip-hopNL / House /

¹³⁵ IDEM, p. 157.

Indie/Rock / Jazz / Metal / Moody / Originals / Pop / R&B / Relax / Reggae/Dub
/ Rock / Rough / Songwriters / Soul / Soul/R&B / Tropical / Techno

Bovendien is het nog van belang om hierbij te vermelden dat verschillende geïnterviewden tijdens het vraaggesprek zelf opperden dat ze ook weleens playlists beluisteren die ze niet in de enquête hadden opgegeven, al dan niet uit vergetelheid of gemakzucht. Samenvattend kan er dus gesteld worden dat de elf geïnterviewden globaal gezien al met zowat alle mogelijke genres in contact komen. Dat wordt hieronder overigens ook nog gestaafd aan de hand van een opsomming van alle artiesten die in de elf interviews door de respondenten aangehaald werden. De brede waaier aan uiteenlopende namen bevordert enkel het waarheidsgehalte van dit onderzoek.

Adele / Alabama Shakes / Ali B / The Antlers / Arctic Monkeys / The Beatles / Best Coast / Black Box Revelation / Blue Öyster Cult / Bob Dylan / Bob Marley / Boef en De Gelogeerde Aap / Bombay Bicycle Club / Bon Iver / Bon Jovi / Bonnie Prince Billy / Boeddha / Borgore / Boys Noize / Broken Bells / Burial / Buscemi / Cant / Chris Brown / Cloud Nothings / Coco Rosie / Coldplay / Danko Jones / Darwin Deez / David Guetta / Deerhunter / Don Diablo / Emiliana Torrini / Eminem / Ego Troopers / Elliott Smith / Elzhi / Explosions In the Sky / Frans Bauer / The Game / George Harrison / Gers Pardoel / Girls / Gotye / Greenday / Grizzly Bear / Hendrik Lemar / Hudson Mohawke / Isbells / Jack White / James Blake / Jay-Z / Joshua Idehen / Junkie XL / Justin Bieber / Kanye West / Katy B / Kavinsky / The Killers / The Kinks / Kraantje Pappie / Lady Gaga / Lady Linn / Lana Del Rey / Lefto / Le Le / Lil' Wayne / Limp Bizkit / Linkin Park / Lou Reed / LV / Lykke Li / Madonna / Marco Borsato / Metallica / Michael Jackson / Michael Kiwanuka / Miike Snow / Milk Inc. / Mos Def / Netsky / Nirvana / Noisia / Opgezwolle / Panjabi MC / Pavement / Pearl Jam / Pennywise / The Police / The Prodigy / Queens of the Stone Age / Rage Against The Machine / Red Hot Chili Peppers / Rihanna / Rise Against / Roska / Shabazz Palaces / The Shins / Sigur Rós / Small Professor / Skream / Skrillex / Slipknot / Spice Girls / The Strokes / The Sugababes / Superchunk / Tallest Man on Earth / Tiësto / Totally Enormous Extinct Dinosaurs / Triggerfinger / Tyfoon / Tyler, The Creator / Wallace Vanborn / Within Temptation

De elf geïnterviewden zijn in de eerste plaats muziekliefhebbers die hun weg kennen op de 22tracks-website. Onder hen voornamelijk mannen, maar ook twee vrouwen namen deel aan het vraaggesprek. De leeftijd van de respondenten schommelt tussen de 16 en 28 jaar. De meerderheid van de kandidaten verblijft in Nederland, terwijl het andere deel in België resideert. Vandaar ook dat er gemakkelijkschalve geopteerd werd om de interviews via het voice-over-IP-programma Skype te voeren. De gemiddelde duur van de vraaggesprekken bedroeg ongeveer een uur, met een halfuur als minimum en

anderhalf uur als maximum. De uitgeschreven interviews zijn terug te vinden op cd-rom (zie bijlagen: p. 167), terwijl het onderstaande schema een overzicht geeft van de gegevens van alle respondenten.

| VOORNAAM + INITIALEN | GESLACHT | LEEFTIJD | LAND | DUUR INTERVIEW |
|---------------------------------|-----------------|-----------------|-------------|---------------------------|
| Piet (PvdB) | Man | 28 | Nederland | 50 minuten |
| Niels (NW) | Man | 19 | Nederland | 35 minuten |
| Martin (MvdH) | Man | 19 | Nederland | 50 minuten |
| Gert-Jan (GJS) | Man | 23 | België | 75 minuten |
| Roy (RA) | Man | 24 | Nederland | 60 minuten |
| Kim (KD) | Vrouw | 22 | België | 60 minuten |
| Simone (SD) | Vrouw | 24 | Nederland | 40 minuten |
| Nicolas (NDM) | Man | 25 | België | 60 minuten |
| Arjan (AB) | Man | 28 | Nederland | 70 minuten |
| Frederik (FV) | Man | 25 | België | 90 minuten |
| Wessel (WV) | Man | 16 | Nederland | 40 minuten |

3.6. Vragenlijst

Echter, geen interviews zonder vragen. Het werd eerder duidelijk dat de probleemstelling van dit onderzoek ontrafeld kan worden door gebruik te maken van een semigestructureerd interview. De antwoorden van de respondenten zouden in principe naast de uit de literatuurstudie resulterende leidraad (zie p. 45-47) gelegd moeten kunnen worden, maar vermits het de bedoeling is om een zo groot mogelijke diversiteit onder de luisteraars te bekomen, zal de vraagstelling ook afhangen van persoon tot persoon. Zo kregen luisteraars van de jazzplaylist andere voorbeelden voorgeschoteld dan rockluisteraars om te weten hoe zij over muziek praten en hoe ze het genre percipiëren.

Dat de vragenlijst verschillende vormen kan aannemen, werd in het methodologische gedeelte kort geschetst aan de hand van het verschil tussen een topiclijst en een

vragenprotocol. In dit onderzoek wordt echter gebruik gemaakt van het laatste, omwille van de volgende redenen. Doordat een topiclijst slechts enkele woorden en/of onderwerpen bevat, is de kans reëel dat er tijdens de interviews voorbij de essentie van deze studie gekeken wordt. Het is namelijk de bedoeling dat de analyse een antwoord biedt op elk punt van de leidraad en vermits die de dieper liggende uitingen over hoe mensen over muziek spreken behandelt, zijn volledige vragen een betere houvast tijdens het gesprek. Het interview mag dan wel natuurlijker verlopen door een topiclijst te gebruiken, de kans is echter groter dat er zaken over het hoofd gezien worden. Bovendien kunnen er door de grote verscheidenheid aan vragen zoveel nuanceverschillen opduiken dat een analyse moeilijk wordt. Bij een vragenprotocol daarentegen krijgt de respondent voldoende ruimte om zelf zijn verhaal te vertellen door vragen te stellen die niet per se volledig gelijk aan elkaar zijn.¹³⁶ Hoe dat vragenprotocol er precies uitziet, is terug te vinden op de volgende bladzijden.

¹³⁶ MORTELMANS (Dimitri). *Op. Cit.*, 2009, p. 218.

Vragenprotocol

- introductie interview: wie, wat, waarom, hoe(lang), privacy
- uitleg m.b.t. vraagstelling: nodige tijd nemen, nadenken, zelf vragen stellen, kijken op 22tracks-website indien nodig, foute antwoorden bestaan niet

De reden waarom ik jou uitkies voor dit interview is omdat je frequent naar 22tracks luistert en ook geïnteresseerd bent in *playlist x* (*y*, ...).

**Genre labels -
interpretatie**

Wat vind je van het concept achter 22tracks?

- Het idee achter de 22 genres?
- De gelijkwaardigheid van elke playlist?

Je luistert dus wel eens naar playlist *x* (*y*, ...) uit *Amsterdam/Brussel/Londen*.

Heb je een favoriete playlist uit voorgenoemde lijst? (*stel vraag als luisteraar naar relatief veel playlists luistert, bijvoorbeeld tien*)

Wat vind je van de titel van deze playlist(s)? (*geef respondent even de tijd om na te denken*)

- Representeren de benamingen de inhoud volgens jou?

Indien ja (*neem er een of meerdere playlists uit en zoek voorbeeld van enkele nummers die breed geïnterpreteerd worden binnen de betreffende playlist(s)*)

Wat vind je dan van *artiest x* of *nummer y* binnen *playlist z*?

Indien neen

Waarom niet?

Kan je een voorbeeld aanhalen?

Hoe zie je dit dan?

Terug voor alle respondenten

Heb je bij het horen van een genrenaam een idee van wat daar allemaal onder zou kunnen vallen? (*nadruk leggen op 'zou kunnen' met het oog op volgende vraag*)

Geef je bij het horen van een genrenaam een eigen invulling aan wat het betekent?

Hoe zie je de invulling dan van de genres waar je naar luistert? (*voorbeelden uit playlists aanhalen wanneer de respondenten niet meteen kunnen antwoorden*)

- Hoe is die invulling? Wil je dat je favoriete artiesten bijvoorbeeld trouw blijven aan hun stijl of mogen ze wel eens een nieuwe weg inslaan? Waarom precies? (*wanneer respondenten niet meteen kunnen antwoorden: voorbeelden van artiesten proberen aanhalen waarbij er een evolutie doorheen hun oeuvre merkbaar is*)

In het geval van 22tracks krijgen playlists ook namen met zich mee die op zich geen genre in de strikte zin van het woord zijn: rough, moody, relax, ... Heb je voor zulke benamingen een beeld van wat dit inhoudt?

Zet een genrenaam waarmee je (nog) niet vertrouwd bent wel of niet aan om erin te duiken?

**Genre labels –
discriminerende
functie**

Stel dat een bepaalde artiest waarvan je het werk niet kent plots gehyped wordt in allerlei media. Je vangt op dat het om genre x gaat, een genre waar je zelf niet naar luistert, zij het omdat je het niet goed vindt of omdat je het gewoon niet kent. Wekt dat je nieuwsgierigheid of ga je het daardoor laten voor wat het is?

Wat vind je van 'het opgepikt worden' door de media – en bijgevolg ook de mainstream – van een nummer, artiest of genre?

- (*zoeken naar voorbeeld bij genre(s) waar de respondent naar luistert*) Hoe sta je hiertegenover? Waarom?
- Is dat ook zo wanneer het nummer, genre, of de artiest je niet boeit? Of is daar toch enig verschil in? Waarom?

Hoe kijk je naar genres die je bij naam kent, maar eigenlijk nog niet ontdekt hebt?

Hoe kijk je naar genres waar je niet naar luistert omdat je ze slecht vindt? *(op een subtiele wijze proberen achterhalen of de respondenten neerkijken op zulke genres, of ze elk genre een bestaansrecht gunnen)*

Iets concreter nu: hoe zie jij popmuziek? *(enkel vragen als respondent het hier nog niet over gehad heeft in de vorige delen; vragen naar positieve of negatieve connotatie als de respondent hier niet meteen op kan antwoorden)*

**Genre labels –
popmuziek**

Wat houdt die term in voor jou?

Wanneer kan een nummer of artiest bestempeld worden als ‘pop’?

Is het een muziekgenre? Of staat het voor iets anders?

Pop wordt vaak in verband gebracht met rock. Waar ligt het verschil dan? Of is er geen?

Tot hiertoe ging het voornamelijk over genrebenamingen. Er bestaan echter nog andere manieren om over muziek te spreken. Bedoeling van dit gedeelte is om te achterhalen van dewelke jij zoal gebruik maakt.

Spreeken over muziek

Stel, je ontdekt een nieuw nummer en vindt dat je beste vriend dit ook moet horen. Hoe zal je hem of haar hierover vertellen? *(geef respondent de tijd om na te denken en bij twijfel zeggen dat het ook hier over genrebenamingen mag gaan; hele proces van artiest/nummer aanprijzen te weten proberen komen)*

Gebruik je in je spreken over muziek zelf ook genrebenamingen?

Indien ja

Vaak?

Hoe ver of diep reiken ze dan precies?

Indien neen

Waarom niet?

Terug voor alle respondenten

Wanneer je het over de muziek zelf hebt – zij het op een concert, op café, of online – welke zaken bespreek je dan precies?

- Is dat de muziek zelf? *(geef respondent even de tijd om na te denken)*
- Hoe doe je dat dan heel concreet? *(geef respondent even de tijd om na te denken; reik de volgende antwoorden aan wanneer ze het niet weten en ga dieper op hun antwoord in; nadien nog eens vragen waarover ze het precies hebben)*
 - Gaat het over de instrumenten die bespeeld worden?
 - Over uiterlijkheidskenmerken van de artiesten?
 - Over bepaalde geluiden?
 - Over de tekst van een nummer?
 - Over de weg die de artiest heeft afgelegd?
 - Over fait divers van de band?
 - Over wat het teweegbrengt? Bij jezelf of anderen? Gevoelens en emoties? Welke?
 - Over hoe het klinkt?
 - Over een review van de band of een vertoning in een tv-show?

Voel je soms dat je moeilijk uit je woorden komt bij het spreken over muziek?

Waarom wel of niet?

Zet je anderen soms aan om naar een bepaald nummer of genre te luisteren?

Identiteit

Hoe doe je dat dan precies?

- Overtuig je hen? Raad je hen iets aan? Hoe verwoord je dat?

Beschouw je het nummer, de artiest, of het ontdekte genre dan als iets van jezelf?

Presenteer je het in de zin van: ‘dit is het juiste nummer’?

Wat als je iemand niet overtuigd krijgt om jouw ontdekking goed te vinden?

- Ben je dan teleurgesteld?
- Probeer je hem/haar alsnog te overtuigen door er desnoods over te discussiëren?

Heb je het gevoel dat je iemand kent door af te gaan op zijn of haar muzieksmaak?

Voel je je, gebaseerd op jouw smaakpatroon, een lid van een bepaalde subcultuur? Of zijn het er meerdere of misschien geen?

Wat zie jij als een subcultuur?

- Wat moeten leden ervan met elkaar gemeen hebben?

Indien er op basis van bovenstaande vragen geen antwoord gegeven kan worden op alle aspecten van de uit de literatuurstudie resulterende leidraad, worden eventueel de volgende bijkomende vragen gesteld, die mogelijk alsnog de benodigde informatie achterhalen.

Optioneel

Wat vind je goed aan de playlists waar je naar luistert?

Waarom boeien deze genres je precies?

Wat maakt voor jou artiest x beter dan artiest y?

Wanneer kan iets bestempeld worden als slecht?

3.7. Analyse

Voor de analyse van de verschillende interviews wordt er beroep gedaan op enkele methoden die hier kort toegelicht worden. Eerst en vooral werden de interviews getranscribeerd, waarna ze via een driedelig proces allerlei codes – ook labels genoemd – aangewezen kregen. Dit is noodzakelijk om een zekere structuur in de gegevens aan te brengen. In de fase van het open coderen werden er aan de verschillende thema's en onderwerpen uit het interviewtranscript codes toegekend die dicht bij de data staan.¹³⁷ In de rechterkolom van de getranscribeerde interviews (zie p. 167) zijn telkens de verschillende codes/labels terug te vinden zoals ze ontstaan zijn na het open coderen.

Vervolgens werd dit geheel van kleine betekenselementen gereduceerd, zodat er bredere concepten en thema's uit konden voortvloeien. Dit proces, waarbij de codes met andere woorden geclusterd worden in concepten en thema's, heet axiaal coderen. In deze fase ontstond ook de zogenaamde codeboom, een grafische voorstelling die inzicht biedt in de onderlinge samenhang van codes in een concept. Hoofdcodes en subcodes werden met elkaar verbonden om zo de inhoudelijke opbouw van een concept duidelijk te maken. Enkele gebruikelijke voorstellingswijzen hierbij zijn tabel-, netwerk-, of lijstvoorstellingen.¹³⁸ De 'opgekuiste labels' – oftewel de codes na de axiale codeerfase doorlopen te hebben – zijn hieronder terug te vinden in de vorm van een codeboom, die tevens de structuur van het empirische gedeelte weergeeft.

¹³⁷ MORTELMANS (Dimitri). *Op. Cit.*, 2009, p. 373-374.

¹³⁸ IDEM, p. 389-390, 399.

Pop, rock, jazz of hiphop? Rol van muziekgenre-omschrijvingen anno 2012

Hoe staan muziekconsumenten tegenover muziekgenres?

Visie op genre labels

Genrenamen

Interpretatie genres

Genrehoppen

Discriminerende functie

Mainstream

Popmuziek

Adjectieven

Muzikale vertoning

Artiest

Spreken over muziek

Ongrijpbaarheid

Gevoelens en emoties

Genres

Identiteit

Sharing

Jij luistert dus jij bent

Ik luister dus ik ben



De derde en laatste stap in de analyse – het selectief coderen – was het integreren van het theoretische kader.¹³⁹ Dat veruitwendigt zich in dit onderzoek door de inhoud die onder de verschillende codes valt te linken – en toetsen – aan de (uit de) literatuurstudie (resulterende leidraad). Belangrijk hierbij is het verhalende karakter van de analyse, vermits alle noemenswaardige ingevingen van de respondenten gebundeld werden tot een leesbare tekst. Dat brengt tevens met zich mee dat bepaalde citaten herschreven werden om het leesbaarheidsgehalte te bevorderen, zonder afbreuk te doen aan de opvattingen van de luisteraars. Vooraleer er overgegaan wordt naar het empirische gedeelte, is het nog belangrijk om te vermelden dat er op een cyclische wijze te werk werd gegaan. Zopas werd duidelijk dat de dataverzameling in drie fases gebeurde. Dit houdt in dat de eerste reeks interviews getranscribeerd en geanalyseerd werden, om op basis daarvan het vragenprotocol aan te passen naargelang de ingevingen van de respondenten. Zo werd er in de volgende reeks interviews enkele keren teruggegrepen naar de eerdere vraaggesprekken om na te gaan of bepaalde stellingen al dan niet opnieuw bevestigd konden worden. Op die manier werd er bij elke nieuwe vorm van dataverzameling gericht geïnterviewd. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de laatste interviews de meeste tijd in beslag namen. En zoals het theoretische saturatiepunt het voorschrijft, kwamen er na elf interviews geen baanbrekende elementen meer naar boven die een impact zouden kunnen hebben op de analyse van de theoretische concepten.

¹³⁹ MORTELMANS (Dimitri). *Op. Cit.*, 2009, p. 413.

4. Empirie

Na een inleidend gedeelte, een literatuurstudie en een methodologisch hoofdstuk – waar er een theoretische en praktische uiteenzetting werd gegeven over respectievelijk kwalitatief onderzoek, de casestudy, het interview, de steekproef en steekproeftrekking, de vragenlijst en de analyse – kan er in dit onderdeel stapsgewijs overgegaan worden tot het zoeken naar antwoorden bij de probleemstelling *Pop, rock, jazz of hip hop? Rol van muziekgenreomschrijvingen anno 2012*. Dat gebeurt door de uit de codeerfase resulterende codeboom (zie p. 71) te contextualiseren, waarbij er trechtergewijs per code en subcode een uitvoerige toelichting wordt gegeven. Met als gevolg dat elk element uit de leidraad (zie p. 45-47) aan bod komt, wat op zijn beurt leidt tot een zo nauwkeurig mogelijke analyse.

Zo volgt eerst een uiteenzetting over hoe de luisteraars over muziekgenres denken, om nadien de vergelijking te maken met hoe deze genre labels ook effectief gebruikt worden in een muziekconversatie. Los daarvan halen luisteraars ook andere elementen aan wanneer ze spreken over muziek, die eveneens behandeld worden. Ten slotte wordt voorgaande informatie gelinkt aan de manier waarop de respondenten zichzelf al dan niet verbonden voelen met de muziek, m.a.w. hoe ze hun identiteit (mede) vormgeven door gebruik te maken van muziek(genres). Toch dient vooraf gezegd te worden dat het verhalende karakter van de analyse primeert op het strikt volgen van de codes. Want net zoals in de literatuurstudie behoren ook in dit gedeelte verschillende uitingen – in dit geval van de respondenten – nu en dan toe aan meerdere thema's of concepten.

4.1. Inleiding 22tracks

Maar, vermits er gewerkt wordt rond de case 22tracks, volgt eerst een korte beschrijving over hoe de respondenten naar de muziekstreaming website kijken. Zo stelt het merendeel van de geïnterviewden dat 22tracks een zeer breed spectrum aan muziek aanbiedt, wat steeds in goede aarde valt omdat dat een duidelijk beeld geeft van welke muziek er zoal bestaat, ongeacht de populariteit van een genre. En ook al boeien al deze genres/playlists de luisteraars niet altijd, toch komen ze in contact met muziek waar ze anders nooit naar zouden luisteren, wat de respondenten als een leerrijke ervaring beschouwen omdat ze zich op die manier breed kunnen oriënteren. Vandaar ook dat ze het leuk vinden dat ze bij het surfen naar de website meteen in een willekeurige lijst

terechtkomen. En dat zorgt bij momenten voor leuke verrassingen. Bovendien getuigt het volgens de geïnterviewden van lef om niet enkel commerciële en/of voor de hand liggende muziek te belichten, met als gevolg dat de muzieksmaak van de luisteraars alleen maar verbreedt.

Sommige respondenten geven ook aan dat ze dankzij 22tracks tijd en moeite besparen voor het vinden van nieuwe muziek. Zo is er geen uitvoerig zoekproces meer vereist vooraleer er een playlist samengesteld kan worden, die in het geval van de streaming website voor vele luisteraars het beste uit een genre omvat. Positief is dan ook het principe dat er wekelijks vijf nieuwe nummers door de selectors worden geüpload, iets waar sommige luisteraars ook enorm veel belang aan hechten. Want dat er voor elke lijst iemand is aangesteld die met het vak bezig is, vinden zij essentieel. Over het concept met de verschillende steden zijn de reacties eerder gemengd. De meeste geïnterviewden vinden het een meerwaarde om te ervaren hoe de genres afhankelijk van de stad een andere invulling krijgen, terwijl het bij anderen daarentegen puur om de muziek zelf gaat en het stedenconcept bijgevolg niet overheerst. Rekening houdende met de demografische gegevens van de geïnterviewden, is het ook opvallend dat verschillende respondenten opperen dat hun voorkeur uitgaat naar de Londense tak.

Verder wordt ook het rebelse karakter van de website aangehaald. Sommige luisteraars genieten van het feit dat alles rond het getal 22 wordt opgebouwd. Echter, enkele respondenten vertellen dat dit bij momenten wat gemaakt overkomt. Voor sommigen zijn 22 playlists net iets te veel van het goede, omdat verschillende artiesten en nummers meermaals terugkomen in diverse lijsten. Daarom wordt door een luisteraar ook de samenwerking tussen alle selectors in vraag gesteld. Een andere respondent vindt dat bijvoorbeeld 15 playlists ook volstaan, zodat er op die manier minder muzikale overlappingsen zijn. Voor anderen daarentegen, konden er evenzeer 44 playlists zijn. Zo haalt een fan van op gitaar gebaseerde muziek aan dat het bredere rockgenre te weinig gerepresenteerd wordt en dat dit opgelost kan worden door meer playlists in het leven te roepen, afgezien van het concept rond het getal 22 weliswaar. Ten slotte wordt ook de link met sociale netwerksites als Last.fm, Twitter en Facebook goed onthaald, net zoals de gesponsorde playlists, die wekelijks vernieuwd worden.

4.2. Visie op genre labels

Deze eerste van de drie grote codes staat grofweg gezien symbool voor de manier waarop muziekluisteraars over genre labels denken, afgezien van of en hoe ze er al dan niet gebruik van maken. Zo wordt er eerst besproken wat de respondenten vinden van de playlistnamen op 22tracks, waarna het genrETHema opengetrokken wordt buiten de grenzen van de streaming website. Aansluitend volgt een uitgebreide bespreking over hoe de luisteraars allerlei genres interpreteren – wederom te beginnen met 22tracks, om nadien meer te veralgemenen. Een derde subcode handelt over het zogenaamde genrehoppen, waarbij de luisteraars voornamelijk gevraagd werd naar hun mening over artiesten die zich aan een ander genre wagen dan waar ze bekend om staan. Nadien volgt een uitvoerig betoog over popmuziek, waaraan ook het fenomeen van de mainstream gekoppeld kan worden. En ten slotte wordt nog geschetst hoe de discriminerende functie van genres bij muziekluisteraars tot uiting komt. Iets waarbij woorden als goed en slecht niet te verwaarlozen zijn, wat op zijn beurt de tweede grote code – spreken over muziek – inleidt.

4.2.1. Genrenamen

Onder deze noemer wordt besproken wat de luisteraars vinden van de playlistnamen op 22tracks. Belangrijk hierbij zijn de genreoverschrijdende termen, die – zoals zal blijken – de respondenten op verschillende manieren evalueren. Nadien wordt de genrediscussie opengetrokken door de meningen van de luisteraars over de festivalkwestie – zoals geïllustreerd in de inleiding – weer te geven. Ten slotte volgt nog een korte uiteenzetting rond de metaforische bril die in de literatuurstudie werd aangehaald.

In de bespreking van de case 22tracks werd duidelijk dat er op de streaming website niet uitsluitend met traditionele genrenamen gewerkt wordt om de verschillende playlists te benoemen. Gevraagd naar wat de respondenten vinden van die genreoverschrijdende aanpak, zijn de meningen verdeeld. Sommige luisteraars stellen dat de namen van de playlists exact vertellen welk genre het is en dat er niet echt iets uitspringt, terwijl anderen niet altijd een idee hebben wat sommige namen precies inhouden. Afgezien van dat verschil, kunnen de respondenten ook opgedeeld worden tussen enerzijds diegenen die deze aanpak leuk vinden en anderzijds diegenen die dit minder appreciëren, wat zo meteen verduidelijkt wordt.

De luisteraars die positief naar de genrebenamingen op 22tracks kijken, halen vooral termen als creatief, origineel, leuk en vernieuwend aan wanneer hen gevraagd wordt wat ze van de playlistnamen vinden. Zo stellen enkele respondenten dat deze genreoverschrijdende termen eerder veelzeggend zijn in vergelijking met klassieke genrenamen, omdat eerstgenoemde een bepaalde sfeer of gevoel oproept, wat voor sommige luisteraars duidelijker is dan een gestandaardiseerde genrenaam. *“Relax is niet echt een genre. Het zijn verschillende nummers uit verschillende genres die een bepaald gevoel oproepen”*¹⁴⁰, stelt een respondent, die ook zijn appreciatie voor genreoverschrijdende termen aan zijn brede interpretatie van genres koppelt. *“Als je van artiesten verwacht dat ze experimenteren omdat je dat leuk vindt, dan moet je zelf ook niet binnen de lijntjes kleuren.”*¹⁴¹ Een andere luisteraar verwijst naar de playlist genaamd originals: *“Als ik naar oude nummers wil luisteren die opnieuw gebruikt worden, dan weet ik wel waar ik naartoe moet.”*¹⁴² En ook de naam moody doet bij sommigen meteen een belletje rinkelen: *“Moody is wel goed omschreven. Als ik dat opzet, dan weet ik wat ik moet verwachten.”*¹⁴³

Ook de lokale insteek met het stedenconcept komt in de uitleg van vele respondenten naar voor, aangezien er op die manier een beeld wordt gegeven van wat er in een specifieke stad leeft. Maar dat brengt op zijn beurt ook met zich mee dat bepaalde soorten muziek in verschillende steden onder een andere titel geplaatst worden. En dat zorgt bij sommigen voor onduidelijkheid: *“In Londen vind ik het vrij duidelijk. Daar hebben ze alleen het bass genre. En dat mis ik soms in Amsterdam, waar er wel overlappingen zijn. Beats en relax zouden bijvoorbeeld omgedraaid kunnen worden.”*¹⁴⁴ Zo ook bij de volgende luisteraar: *“Ik had wel wat moeite met de Londense playlistnamen en moest eerst drie keer luisteren vooraleer ik snapte wat voor muziekgenres dat zijn. Maar ik denk wel dat het duidelijk is voor het publiek dat ze willen bereiken in Londen.”*¹⁴⁵

¹⁴⁰ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁴¹ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁴² NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁴³ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁴⁴ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁴⁵ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

Wat opvalt, is dat luisteraars die de playlistnamen nu en dan onduidelijk vinden, meestal ook verwijzen naar de genreoverschrijdende titels zoals moody, relax en rough, omdat ze hierbij geen idee hebben van wat het mogelijk inhoudt. Of omdat er net te veel verschillende muzieksoorten onder kunnen vallen. *“Wat is moody? Wat is tropical? Je kunt je daar wel iets bij inbeelden, maar je weet niet direct wat dat juist inhoudt. En dat is wel cool, dat ze verschillende soorten muziek onder een gemeenschappelijke noemer plaatsen.”*¹⁴⁶ Een andere respondent merkt op dat ze bij 22tracks erkennen dat een genre als moody inderdaad niet altijd tot de verbeelding spreekt: *“In de moody playlist wordt ook wel meteen aangegeven dat het ‘hard to define’ is.”*¹⁴⁷ Een metalfan haalt de eerder vermelde relax playlist weer aan en vraagt zich daarbij het volgende af: *“Is dat dan zachte, elektronische loungemuziek? Of is het singer-songwriter? Of filmmuziek? Ik zou het echt niet kunnen zeggen.”*¹⁴⁸ Die vertwijfeling is voor een andere luisteraar net de reden waarom zulke genreoverschrijdende namen beter zijn: *“Relax is een dekkende term omdat je anders met meerdere, onbekende subgenrenamen zit en dan wordt het heel erg smal. En bovendien zouden vele nummers makkelijk buiten die specifieke genrenaam vallen.”*¹⁴⁹

En ook de naam rough bezorgt vele respondenten moeilijkheden: *“Wat is rough eigenlijk? Ik zou het totaal niet weten.”*¹⁵⁰ Sommigen gokken naar wat voor soort muziek er in deze playlist staat. *“Ik zou zeggen dat het richting metal gaat? Maar het kan evengoed harde elektronische muziek zijn.”*¹⁵¹ Zo denkt ook een vrouwelijke luisteraar: *“Rough, dan denk ik eerder aan de hardere muziek, aan grime bijvoorbeeld.”*¹⁵² Een andere respondent daarentegen heeft ook een uitgesproken mening over het begrip: *“Voor mij heeft die term geen waarde meer, maar ik erger er mij nog altijd aan als hij ten onrechte gebruikt wordt.”*¹⁵³ Zo stelt deze luisteraar dat er eerder uit gemakzucht voor zulke genreoverschrijdende termen gekozen wordt.

¹⁴⁶ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁴⁷ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁴⁸ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁴⁹ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁵⁰ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁵¹ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁵² SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁵³ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

Klassieke genrenamen blijven volgens hem toch nog steeds duidelijker. Dat vinden ook enkele andere respondenten. Bijvoorbeeld een 24-jarige Nederlander, die vindt dat het verschil tussen playlists als jungle en grime moeilijk te vatten is. Ook namen als contemporary en world groove, ondertussen veranderd naar ‘tropical’, zijn voor hem niet bepaald concreet.

“Er zijn ook wel playlistnamen waarvan ik totaal geen idee heb wat te verwachten¹⁵⁴”, werpt een andere luisteraar op. Niet verwonderlijk blijkt het om playlists met de naam tropical en desi te gaan, waar wel meerdere respondenten naar verwijzen wanneer hen gevraagd wordt of alle titels even duidelijk zijn. *“Ik zie hier desi staan. Geen flauw idee wat het is, maar ik denk wel aan iets urbans om de een of andere reden. Toch zou ik niet weten waarvoor het staat. Is het een afkorting, is het een genre?”¹⁵⁵* Een naam als future beats zorgt bij momenten ook voor verwarring bij de luisteraars: *“Die naam vind ik minder qua omschrijving. Maar als je het begint te beluisteren, dan klopt het wel.”¹⁵⁶* Belangrijk om een goed beeld te krijgen van de moeilijkere titels, is de rol van de selectors achter de playlists. *“Als je ziet welke dj erachter zit, kun je wel een heel duidelijke omschrijving maken.”¹⁵⁷* Maar ook daar is niet iedereen mee akkoord. Zo vindt een jonge luisteraar nog dat de Londense playlistnaam electronic te breed is. *“Eigenlijk is bijna alle muziek die er op staat elektronisch¹⁵⁸”,* klinkt het nuchter.

Maar los van deze concrete voorbeelden pleiten enkele respondenten voor het actief gebruik van genreoverschrijdende benamingen als moody, relax, rough, enzovoort. Zo stelt een luisteraar bijvoorbeeld dat het jammer is dat er slechts enkele playlists op die manier benoemd zijn omdat hij enorm veel belang hecht aan de sfeer en het gevoel van muziek. Dat wordt ook door een andere respondent bevestigd, die het net leuk vindt om met muziek in contact te komen op basis van gevoelens in plaats van een klassieke genrenaam. Bovendien zijn vele luisteraars niet vertrouwd met subgenres, wat de hele zaak voor hen bemoeilijkt. En zoals zo meteen geïllustreerd wordt, blijken zelfs klassieke genrenamen voor onenigheid te zorgen.

¹⁵⁴ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁵⁵ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁵⁶ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁵⁷ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁵⁸ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

Zo laait de hele genrediscussie elk jaar weer op wanneer de programmatie van verschillende muziektournees die een genre in hun naam dragen bekendgemaakt wordt. Naar analogie met het vorige gedeelte – dat iets specifieker over 22tracks zelf ging – werden de luisteraars ook hierover om hun mening gevraagd. Voorbeelden bij uitstek zijn onder andere – zoals reeds in de inleiding van dit werk aangehaald – Rock Werchter, Jazz Middelheim en I Love Techno. Allen zijn ze al inhoudelijk afgeweken van hun oorspronkelijke genrenaam, de ene al wat radicaler dan de andere, wat bij de respondenten wederom tot gemengde reacties leidt.

Een luisteraar werpt bijvoorbeeld op dat alles moet kunnen, op voorwaarde dat het publiek tevreden blijft en de fans van het eerste uur niet weggejaagd worden. Belangrijker dan de artiesten op een festival, vindt deze studente het samenhangsgevoel. Bovendien is het volgens haar geoorloofd om als festival af te wijken van de basisformule met het oog op uitbreiding of om uit de kosten te geraken, iets wat ook door een mannelijke luisteraar als ‘logisch’ afgedaan wordt. Verder stelt de jongedame nog dat vooral ouderen blijven vasthangen aan zaken uit ‘hun’ tijd en dat jongeren meer openstaan voor verschillende soorten muziek. Iets wat eveneens door een andere luisteraar bevestigd wordt. *“Mensen zijn ook steeds meer een soort van omnivoor geworden. En ondanks dat er heel veel strijd over is, is er ook steeds meer ‘fluidity’. Grenzen vervagen steeds.”*¹⁵⁹ Sommige respondenten trekken zich helemaal niets aan van dit gebeuren en stellen dat ze het festival simpelweg niet meer zouden bezoeken mochten ze zich niet kunnen vinden in de *line up*. Toch brengen de meesten ook begrip op voor diegenen die daar wel problemen mee zouden hebben.

Bij de luisteraars die hier sceptisch tegenover staan, is er toch ook steeds enige vorm van nuance. Zo wijst een respondent op het commerciële doeleinde van festivals. En in die zin zit er een logica achter, maar dat wil niet zeggen dat die ook altijd geapprecieerd wordt. *“Hoewel het begrijpelijk is, ben ik het er niet helemaal mee eens.”*¹⁶⁰ Toch merkt deze 22tracks-gebruiker op dat hij elk jaar van de partij is op de betreffende festiviteiten. Een andere respondent vindt evenzeer dat muziektournees van hun lijn mogen afwijken, maar heeft ook begrip voor verontwaardigde reacties. Toch geeft hij

¹⁵⁹ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁶⁰ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

mee dat zulke evenementen nooit zo grootschalig zouden zijn mochten de organisatoren vasthouden aan dat ene, specifieke genre.

Afgezien van deze festivalkwestie, is het ook opmerkelijk dat luisteraars die voornamelijk geïnteresseerd zijn in een bepaalde soort muziek, er in de meeste gevallen ook van uitgaan dat er meer subgenres, stijlen en stromingen in hun interessegebied bestaan in vergelijking met genres waar ze minder mee vertrouwd zijn. Zo stelt een fan van elektronische muziek dat er binnen dat genre zodanig veel verschillende soorten geluiden en stromingen zijn, dat het geen zin heeft om ze allen te bestempelen. Daarom doet hij ook niet mee aan het benoemen van genres. Althans niet binnen zijn eigen winkel. Want, zo stelt hij, *“bij blues is dat wel duidelijk”*¹⁶¹.

Een fan van het bredere rockgenre daarentegen, haalt ook het fenomeen van de overlappingsen aan. *“Maar anderen zijn dan weer meer afgebakend, zoals jazz. Jazz is jazz. En afroheat, waar ik eigenlijk nog niet naar geluisterd heb.”*¹⁶² Nota bene twee genres waar de respondent niet meteen in thuis is. *“Er zijn kleine verschillen in hoe de muziek klinkt, maar die maken het vaak wel”*¹⁶³, vergelijkt nog een andere respondent de playlists dubstep en bass in Londen. Voorgenoemd citaat is illustratief voor wat in deze en vorige alinea werd aangetoond en verwijst impliciet naar de metaforische bril die in de literatuurstudie werd aangekaart. Iets wat een respondente overigens zelf ook opmerkte: *“Voor sommigen kan Boys Noize bijvoorbeeld precies hetzelfde klinken als Hudson Mohawke, terwijl dat voor mij echt twee verschillende dingen zijn.”*¹⁶⁴

Maar ook luisteraars die erg geïnteresseerd zijn in een bepaalde soort muziek weten daarom niet steeds waar de verschillen tussen allerlei stromingen en subgenres precies liggen. Zo stelt een fan van het bredere technogenre: *“Ik vind dat wel moeilijk om te zeggen wat bij welk genre hoort. Dit is techno, dit is minimal. Soms overlapt het en dan kun je het niet direct...”*¹⁶⁵ Een andere respondent antwoordt het volgende wanneer hem gevraagd wordt wat hij van de playlistnamen op 22tracks vindt: *“Over het algemeen dekt het de lading wel. Alleen lijkt het me op een gegeven moment lastig. Je ziet dat*

¹⁶¹ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁶² FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁶³ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁶⁴ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁶⁵ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

bepaalde nummers in verschillende lijsten staan. Maar ik denk niet dat het veel beter kan.”¹⁶⁶ Of iets al dan niet de lading dekt, houdt verband met hoe de luisteraars genres interpreteren en wordt besproken in het volgende subconcept.

4.2.2. Interpretatie genres

Deels gelinkt aan de vorige noemer, genrenamen, wordt hier bediscussieerd hoe de luisteraars allerlei genres interpreteren, wat werd nagegaan door enerzijds te vragen naar de mate waarin de inhoud van de 22-tracks playlists overeenkomt met het idee van de luisteraars over dat genre of die playlist, en anderzijds door te polsen naar hoe ze genres in het algemeen percipiëren. In dat opzicht volgt ook een uiteenzetting over de invulling die de respondenten aan genres geven, waarna er geëindigd wordt met de visie van de luisteraars op genres tout court.

Gevraagd of de inhoud van de 22tracks-playlists steeds strookt met het idee dat luisteraars over die playlist hebben op basis van de titel ervan, antwoordt het merendeel van de respondenten negatief, los van het feit of ze dit al dan niet betreuren. Zo luistert een 28-jarige hiphopliefhebber bijvoorbeeld liever naar de Amsterdamse hiphoplijst op 22tracks dan naar de Brusselse, omdat *“er echt verschillen inzitten”* en zijn stijl *“meer in de Nederlandse lijst voorkomt”*¹⁶⁷. Niettemin vindt hij het mooi om te zien hoe lokale dj’s een genre kunnen verkennen, omdat de luisteraar op die manier ook nieuwe nummers en artiesten via 22tracks ontdekt. *“Ik vind het ook wel leuk om genres te beluisteren die ik normaal niet beluister en zo op nummers te botsen die eigenlijk in een genre staan waarvan je het niet verwacht”*¹⁶⁸, gaat een andere respondent hierop verder. Nog een andere luisteraar bevestigt eveneens dat er inhoudelijke verschillen zijn tussen playlists met dezelfde naam uit een verschillende stad wanneer hem het voorbeeld van het genre dubstep aangereikt wordt. *“Het is natuurlijk wel dubstep. Binnen genres is er ook heel veel verschillende muziek. Als je alles zou moeten opdelen, dan houdt het op een gegeven moment weer op.”*¹⁶⁹ De jongeman in kwestie vindt dat genres gedateerd zijn, maar maakt zich echter allesbehalve druk over de hele zaak. Hij stippelt wel het

¹⁶⁶ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁶⁷ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁶⁸ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁶⁹ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

belang van genres aan om muziek makkelijker terug te kunnen vinden. *“Als je het onder een kopje zet, weet je het gewoon beter te vinden.”*¹⁷⁰ Nog een andere respondent stelt eveneens dat de inhoud van de lijsten niet altijd strookt met de naam die eraan wordt gegeven. *“Maar op zich stoort dat niet. Want genres lopen zo snel door elkaar... Het is zo overlappend dat je je afvraagt of het wel uitmaakt in welke lijst het staat.”*¹⁷¹ Zo vindt ook de volgende 22tracks-gebruiker: *“Het is natuurlijk ook lastig omdat verschillende nummers niet per se binnen één genre vallen.”*¹⁷²

Verder werd nog de playlistnaam indie/rock te ruim bevonden. De 22-jarige studente die deze opmerking gaf, vindt dat er onder beide termen apart genoeg muziek valt om twee verschillende playlists in het leven te roepen en bijgevolg iets specifiekere selecties te maken. Opmerkelijk is dat deze luisteraar echter ook stelt er een brede interpretatie op na te houden van een genre, wat eveneens tot uiting kwam toen ze opwierp dat de lijsten dubstep en dub vibes bijvoorbeeld beter onder een gemeenschappelijke noemer konden vallen. *“Het maakt echt niet uit of het 100% onder die titel valt. Als het maar die richting uitgaat.”*¹⁷³ Eerder dan het vraagstuk rond genres, vindt deze respondente het vooral belangrijk dat de kwaliteit en de overzichtelijkheid gewaarborgd blijven. Dat laatste kan door bepaalde artiesten in dezelfde categorieën te blijven onderbrengen, omdat de luisteraars volgens haar verwachten dat deze muzikanten in de toekomst weer onder dezelfde noemer opduiken. Maar daar komt ze al snel op terug: *“Als je ziet hoe muzikanten evolueren van jaar tot jaar, dan is het inderdaad moeilijk om ze voor eens en voor altijd ergens in te catalogeren, maar je moet toch ergens een keuze maken.”*¹⁷⁴

Wat ook opvalt, is dat luisteraars die vinden dat de vlag de lading niet altijd dekt steeds playlists en genres aanhalen die in hun eigen interessegebied liggen. Net zoals ze vermoeden dat er binnen hun favoriete genre meer subgenres, stijlen en stromingen bestaan, zoals eerder al vermeld werd. *“Jazz mag invloeden hebben van andere dingen, maar de basis blijft nog altijd jazz. Maar als je dan kijkt naar metal, waar ik meer*

¹⁷⁰ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁷¹ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁷² MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁷³ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁷⁴ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

kennis van heb, dan staan er dingen zoals Pennywise bij, wat ik nog altijd als punkrock beschouw."¹⁷⁵ De respondent in kwestie noemt dit enerzijds misplaatst, maar begrijpt anderzijds de keuze van de selector om de desbetreffende band in de metal playlist op te nemen. Want, *"wie naar metal luistert, zal punkrock ook wel leuk vinden"*¹⁷⁶. Toch benadrukt deze 22tracks-gebruiker hier geen problemen mee te hebben omdat hij zich liever focust op de inhoud en niet op de vorm. *"Maar ik kan me wel voorstellen dat de puristen onder de muzikliefhebbers iets anders verkiezen."*¹⁷⁷ Een andere luisteraar bevestigt dit fenomeen door te stellen dat de invulling van genres die hem minder bekend in de oren klinken ook minder belangrijk is, net door dat gebrek aan kennis en bijgevolg ook smaak binnen dat ene genre.

Los van 22tracks geeft het merendeel van de respondenten aan er een brede interpretatie van een genre op na te houden. Zo vertellen verschillende luisteraars dat ze wel te vinden zijn voor zogenaamde *crossovers*, waarbij twee genres zodanig met elkaar verweven zijn dat het desbetreffende nummer onder geen van beide apart onder te brengen is. Bij wijze van illustratie haalt de 28-jarige man het voorbeeld van Boef en De Gelogeerde Aap aan: *"Dat is een hiphopduo uit Nederland en de beats die er achter zitten, zijn bijna dubstep. Er zitten heel veel dubstepinvloeden in. Je zou je bijna kunnen afvragen: 'waar moet je dat nu wegzetten?'. Dat vind ik wel mooi eigenlijk. Het is interessant voor mij dat een dj een genre ook niet te eng interpreteert."*¹⁷⁸ Dat de curator hierbij een grote rol speelt, wordt eveneens duidelijk gemaakt door deze 22tracks-gebruiker. *"Ik heb wel een bepaald idee bij een genre en wat dat ongeveer zou moeten inhouden, maar bij 22tracks is het voor mij anders omdat er een bepaalde autoriteit is waardoor ik me graag laat leiden. Dus als een curator vindt dat iets in zijn lijst hoort, dan sta ik daar wel voor open en houd ik niet heel erg vast aan mijn eigen invulling."*¹⁷⁹

Nog een duidelijk voorbeeld van hoe iemand zijn eigen interpretatie aan een genre geeft, komt tot uiting in het volgende fragment. *"Op 22tracks ga ik meer naar het*

¹⁷⁵ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁷⁶ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁷⁷ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁷⁸ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁷⁹ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

*dubstepgenre luisteren omdat het niet die commerciële, luide kinderdubstep is die je hoort op de radio, maar meer de doordachte dubstep die een beetje meer naar de essentie gaat.*¹⁸⁰ En zelfs binnen die ‘doordachte dubstep’, merkt de Belgische student nog andere verschillen op. *“Het is die vergelijking tussen Brussel en Londen die mij interesseert omdat het genre in Engeland ontstaan is.”*¹⁸¹ Op die manier wil de luisteraar te weten komen waar nu precies de accentverschillen tussen een genre en een plaats liggen. Een soortgelijke redenering, weliswaar met andere woorden, bij een Nederlandse luisteraar: *“Ik vind de Londense drum&bass- en dubsteplijst beter omdat die er dichter opzitten.”*¹⁸² En ook de volgende respondent geeft zijn eigen invulling aan het genre: *“Bij dubstep heb je twee stromingen. De zachte en de hardere kant, die meer richting techno en industrial toeleunt. Mijn eigen idee leunt eerder aan bij dat laatste, terwijl het eigenlijk veel breder is. En als ik dan iets zachter hoor, dan vind ik niet dat dat tot het genre dubstep behoort. Terwijl dat natuurlijk wel het geval is.”*¹⁸³ Als de persoonlijke invulling van deze luisteraar dan niet blijkt te stroken met wat hij op dat moment hoort, zal hij afhaken en andere oorden opzoeken.

Hetzelfde geldt ook voor andere genres, zoals in dit voorbeeld bij techno. *“Techno, dan denk ik nog aan mijn tijd. Toen ik echt nog een pak jonger was, was het veel zwaarder dan nu. En als het dan nog lichter wordt dan het al is, denk ik toch wel: ‘oh, neen, zo ken ik dat niet’. Je denkt nog altijd bij sommige genres: ‘zo was dat vroeger, dus zo moet het blijven’. Maar je moet natuurlijk een klein beetje meegaan met je tijd.”*¹⁸⁴ Maar evengoed kan ook het genre hiphop aangehaald worden. *“Bij hiphop heb ik een groot probleem wanneer het te commercieel wordt. En dat het te vaak gaat over kledingsmerken en auto’s. Dat is een deel van hiphop dat ik totaal niet apprecieer. Ik heb dan liever de oldskool hiphop, waar je echt voelt dat ze iets met de muziek willen meegeven.”*¹⁸⁵ Een andere luisteraar, die overigens ook van hiphop houdt, deelt die mening. *“Hiphop heeft een slechte naam. De associatie met artiesten die ik niet zo*

¹⁸⁰ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁸¹ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁸² RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁸³ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁸⁴ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁸⁵ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

interessant vind, zoals als Ali B, Gers Pardoel of The Game, is snel gemaakt.”¹⁸⁶ Waarop deze respondent bij wijze van tegenreactie het volgende doet: *“Ik probeer dus mijn eigen weg... De goede nummers aan te halen. En dan merk ik zelf op dat ik die nummers zelf ook wel extreem vind.*”¹⁸⁷ Terwijl hij zeker kan leven met de artiesten die enkele regels terug werden aangehaald. *“Bij The Game zou ik snel zeggen: ‘vind ik niets’. Terwijl ik hem best goed vind.*”¹⁸⁸

Verder geven de luisteraars ook allemaal aan dat ze bij het horen van een genrenaam steeds een eigen invulling aan het begrip geven. Opvallend is dat de respondenten hierbij in vele gevallen meteen een lijstje met artiesten voor hun ogen zien, eerder dan bijvoorbeeld een bepaald soort geluid of een stroming binnen een genre. De meeste luisteraars hopen dan ook om iets in diezelfde stijl terug te vinden binnen datzelfde genre, omdat ze dan bijvoorbeeld weten dat ze goed gekozen hebben. Wel stelt een geïnterviewde dat hij niet bij elke genrenaam bepaalde artiesten voor de geest haalt. Zo weet hij minder wat te verwachten bij elektronische genres als house, techno en electronica, omdat hij de indruk heeft dat er daar meer verschillende artiesten actief zijn, in tegenstelling tot hiphop, waar er volgens hem eerder sprake is van een *scene* met enkele grote namen. Een andere interessante ingeving van een respondente is dat haar persoonlijke invulling van een genre niet statisch is, maar mee verandert met hoe anderen ernaar kijken. In die zin zal ze haar definitie eerder herbekijken dan halsstarrig vast te houden aan de eigen interpretatie. Iets wat een andere luisteraar overigens ook bevestigt.

Echter, vooraleer een genre ingevuld kan worden door de luisteraars, moet de naam ook bekend in de oren klinken. En dat is niet altijd het geval. *“Als het echt heel diep gaat in het dancegenre, zoals bijvoorbeeld jungle house. Ja, dan weet ik niet meer wat het verschil is.*”¹⁸⁹ Een andere luisteraar hecht bij het ontcijferen van een genre veel belang aan de naam zelf. *“Het heeft vooral te maken met wat je in dat woord ziet en welke connotatie het heeft.*”¹⁹⁰ Zo zal hij in de meeste gevallen op zijn minst een associatie

¹⁸⁶ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁸⁷ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁸⁸ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁸⁹ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁹⁰ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

proberen maken met *“iets elektronisch, iets met gitaren, iets oosters, of iets urbans”*¹⁹¹, om enkele voorbeelden te geven.

En dat geldt evenzeer in de omgekeerde richting. Zo werpt een respondente op dat het vandaag de dag – door allerhande *crossovers* – moeilijk is om op basis van een geluidsfragment een genre aan te duiden. Een reden die ze hiervoor opgeeft is dat nieuwe genres zoals bijvoorbeeld dubstep hun richting nog moeten vinden omdat ze nog geen gevestigde waarde zijn. Een andere luisteraar haalt in dat opzicht een actueel voorbeeld aan.

*“Ik erger mij dood als een recensie pop/rock heet en dan staat Rihanna daar bijvoorbeeld in. Wat voor mij duidelijk dan niet binnen dat genre valt, maar waarover nu wel discussie is of ze erin zou kunnen vallen. Het is moeilijk om bepaalde pijlers te noemen omdat iedereen het anders ziet. Ik vind het zelf ook heel moeilijk om haar te bestempelen, want ze is ooit begonnen als R&B-artieste, maar sommige nummers leunen tegen dancehall aan, terwijl ze tegenwoordig ook nummers maakt met David Guetta.”*¹⁹²

Meerdere respondenten gaan akkoord met bovenstaande stelling, in die zin dat ze vinden dat de grenzen steeds vervagen. *“Welk nummer is hardrock of punkrock, welk is techno of electro? Genres worden ook breder omdat er steeds meer subgenres ontstaan. En op den duur zit je met metalbands die dubstepinvloeden hebben.”*¹⁹³ Dat genres breed geïnterpreteerd worden door de meeste luisteraars, werd reeds uiteengezet. Maar zoals blijkt uit het volgende citaat, gebeurt dat niet steeds op basis van het geluid. Ook andere elementen spelen mee. *“Breed bekeken, zijn Coldplay en Greenday wel hetzelfde genre eigenlijk. Nagenoeg hetzelfde aantal mensen op het podium, en even populair qua aanhang en fanbase.”*¹⁹⁴ Ook opmerkelijk is dat verscheidene respondenten spontaan over popmuziek begonnen wanneer hen gevraagd werd naar hun interpretatie van bepaalde genres of playlists. Maar aangezien popmuziek een markante term is, zoals bleek uit de literatuurstudie, verdient dit specifieke label een apart onderdeel, dat verder in deze analyse besproken wordt.

¹⁹¹ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁹² SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁹³ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁹⁴ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

Puur over het genregebeuren zelf en bijhorende indelingen, stellen sommige luisteraars zich kritische vragen bij de huidige gang van zaken. Zo pleit een respondent voor een brede interpretatie van een aantal basisgenres en daarbinnen kunnen er vervolgens allerlei subgenres, stromingen en stijlen onderscheiden worden. *“Je hebt dat in de kunst ook. Binnen de stromingen heb je kleine zijriviertjes. Maar het blijft één groot genre. En dat maakt het een beetje leesbaar.”*¹⁹⁵ Een andere 22tracks-gebruiker kwam met de volgende opmerking naar buiten: *“Ik denk dat muzikanten zich niet echt heel bewust zijn van dat genregebeuren. Het is eerder iets waar consumenten en fans van de muziek belang aan hechten. Wij maken ons veel meer zorgen over of iets al dan niet in een hokje past.”*¹⁹⁶

Maar daar is niet iedereen mee akkoord. Zo stelt een respondent dat hij zich kan voorstellen dat sommige artiesten vreemde ogen trekken wanneer ze in een of andere lijst staan waar ze normaal niet mee geassocieerd worden, hoewel hij er ook van overtuigd is dat muzikanten geen muziek maken met het genre-idee in hun achterhoofd. *“Uiteindelijk moet het gewoon goed klinken. Dus wat maakt het dan uit of het in een categorie of een genre past?”*¹⁹⁷, vraagt een andere luisteraar zich luidop af. En ook de volgende respondent relativeert de hele kwestie: *“Je moet iets een naam geven, maar niet alle muziek kan daar onder vallen.”*¹⁹⁸ Toch geeft deze luisteraar aan dat hij het minder leuk zou vinden wanneer hij bijvoorbeeld voor 90% rocknummers in een hiphoplijst zou aantreffen.

Daarnaast zijn er ook enkele luisteraars die struikelen over het hele genregebeuren. *“Ik vind het moeilijk om alles in genres op te delen. Het is heel ingewikkeld geworden om een bepaalde stempel op een groep te plakken.”*¹⁹⁹ Deze twintiger vindt zelfs dat genres vandaag zodanig met elkaar verweven zijn dat het niet leuk meer is. Toch stelt hij dat ze onmisbaar zijn: *“Ik ben echt van mening dat genres bijna niet meer bestaan, maar het is wel nog steeds een gemakkelijke leidraad om over muziek te praten.”* Waarom deze

¹⁹⁵ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁹⁶ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁹⁷ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁹⁸ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

¹⁹⁹ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

respondent zo argwanend naar het genrefenomeen kijkt, wordt duidelijk in onderstaand citaat.

“Ik ben mij echt aan het fenomeen beginnen te storen toen emo populair werd. Want ik luisterde daarnaar maar snapte het verband niet. Wat is emo? Voor mij is dat pop rock, of pop punk. Of als het wat harder is, hardcore. Maar plots werd daar die naam aan gegeven, terwijl dat voor mij al vijf jaar bestond. En sindsdien ben ik beginnen nadenken. Het noemt dan misschien zo, maar dat wil nog steeds niet zeggen dat het dat genre effectief is. Daarom zeg ik ook: ‘Fuck genres, ik luister naar de muziek die mij aanstaat, punt’.”²⁰⁰

Maar op het einde van het interview klinkt het opnieuw iets gematigder, wanneer de luisteraar er het genre dubstep bij betreft. *“Het is misschien te vroeg om een vaste definitie aan het genre te geven omdat het nog geen gevestigde waarde is. Het is zo vluchtig en het is nog volop aan het evolueren dat we niet met zekerheid kunnen zeggen dat iets dubstep is.”²⁰¹* Hetzelfde geldt voor artiesten die zich in het kader van muzikale evoluties en vernieuwing aan een nieuw genre wagen, wat besproken wordt in het volgende hoofdstuk.

4.2.3. Genrehoppen

Dat de onderzoekspopulatie in deze studie van verschillende genres houdt, is ondertussen duidelijk. Maar wat met muzikanten die zich aan het ‘genrehoppen’ wagen? Hoe staan luisteraars tegenover stijlbreuken bij hun favoriete artiesten? Voornamelijk neutraal, zo blijkt. Want eerder dan het al dan niet afkeuren van de vaststelling dat muzikanten weinig of veel afwijken van hun eerdere werk, is het voor de meeste luisteraars belangrijker dat het resultaat van de stijlbreuk hen bevalt. Zo stelt een respondent dat hij ervan houdt om verrast te worden, maar dat het er gewoon van afhangt of de muziek goed in de oren klinkt. Toch verkiest hij in de meeste gevallen artiesten die experimenteren met het genre waar ze bekend om staan – zodat er een kruisbestuiving tussen meerdere genres ontstaat – in plaats van artiesten die radicaal naar een ander gekend genre overstappen.

En die trend valt bij de grote meerderheid van de bevroegden op. Opmerkelijk is dat bijna alle respondenten aangeven dat ze het leuk vinden wanneer een artiest

²⁰⁰ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁰¹ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

experimenteert en nieuwe wegen durft in te slaan, maar dat wil niet zeggen dat ze hen steeds vrij spel geven. *“Op een of andere manier moet je nog altijd kunnen herkennen wie het is, maar langs de andere kant moet een artiest ook proberen om elke keer te verrassen. En verrassen wil natuurlijk ook automatisch zeggen: veranderen.”*²⁰² Wanneer deze twintiger de vraag gesteld wordt of een rockgroep bijvoorbeeld mag overschakelen naar jazz, antwoordt hij het volgende: *“Dat is echt wel te veel. Het is van uiterst links naar uiterst rechts en dat is misschien iets te extreem.”*²⁰³ Een soortgelijke reactie is bij een andere luisteraar te vinden. *“Eigenlijk hoef ik niet altijd hetzelfde te horen. Ik denk dat elke artiest moet blijven experimenteren. Maar je blijft wel je eigen geluid hebben. Op een gegeven moment kan het iets te heftig worden.”*²⁰⁴

Voor sommigen moet elke artiest maken wat hij of zij mooi vindt, ongeacht hoe radicaal die stijlbreuk kan zijn. *“Het gaat er niet over of die een switch heeft gemaakt, zolang het maar goed is”*²⁰⁵, stelt een respondent. Een andere luisteraar vult aan: *“Dat vind ik knap, maar ook mooi en eerlijk. En die artiest zal dan zelf ook wel weten dat er een ander publiek aangesproken zal worden. Voor mij gaat het niet om de artiest, maar om de muziek die gemaakt wordt.”*²⁰⁶ Deze jongeman stelt dan ook dat een stijlbreuk van een artiest geen impact heeft op eerdere positieve ervaringen met diens werk. Maar dat is lang niet bij iedereen zo. De volgende respondent geeft bijvoorbeeld aan dat wanneer een van zijn favoriete artiesten iets uitbrengt dat hij niet kan appreciëren, diens oudere werk ook snel in de vergetelheid raakt. Puur omdat de luisteraar dan een ander beeld heeft van de desbetreffende artiest, wat invloed heeft op de hele luisterervaring. *“Als artiesten iets nieuws uitbrengen dat mij ligt, dan zal ik vaak ook naar hun oudere werk teruggrijpen. Maar als een artiest dan minder interessante muziek uitbrengt, dan heb ik dat gevoel natuurlijk ook veel minder.”*²⁰⁷

Ten slotte staan anderen ook kritisch tegenover stijlbreuken bij hun favoriete artiesten. Zo stelt een luisteraar dat een muzikant moet doen wat hij of zij wil, maar dat hij zelf

²⁰² NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁰³ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁰⁴ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁰⁵ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁰⁶ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁰⁷ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

niet altijd even veel zin heeft om in het verhaal mee te gaan. *“Ik zal altijd een artiest leuk vinden op basis van wat hij of zij maakt en als er dan voor een andere richting gekozen wordt, heb ik niet altijd zin om erachter te lopen.”*²⁰⁸ Als het nieuwe materiaal dan niet goed bevonden wordt door de respondent, zal hij teleurgesteld afhaken. Een andere luisteraar werpt een soortgelijke reactie op. *“Ze mogen gerust evolueren, maar het moet een natuurlijke evolutie zijn. Ik zou graag hebben dat ze trouw blijven aan hun genre. Het is in dat genre dat ik ze heb leren kennen en dan wil ik weten wat ze nog binnen datzelfde genre kunnen.”*²⁰⁹ Bij wijze van voorbeeld haalt hij de Britse band Arctic Monkeys aan: *“Plaats hun eerste album tegenover het laatste. Dat is al een wereld van verschil. Maar het blijft wel rock.”*²¹⁰

Dergelijke reactie is terug te vinden bij een hiphopfan, die het betreurt dat een van zijn favoriete artiesten, Gers Pardoel, een hit te pakken heeft met het nummer Ik Neem Je Mee. *“Zijn nummers uit het verleden liggen best wel in mijn straatje. Die eerlijke nummers. Maar sinds zijn hit, hoewel ik het hem van harte gun, stel ik vast dat hij naar de andere kant van het genre is gestapt.”*²¹¹ Opvallend in deze quote is het begrip ‘eerlijk’, waarmee de luisteraar suggereert dat hitnummers ‘niet eerlijk’ zijn. Deze kwestie wordt echter verduidelijkt onder de volgende noemer – popmuziek – en deels ook bij het hoofdstuk over het mainstreamfenomeen, dat nadien volgt.

4.2.4. Popmuziek

Dat pop een veelheid aan betekenissen heeft en bijgevolg een uiterst complex fenomeen is, werd reeds duidelijk in de literatuurstudie. Dat ook de respondenten hiermee akkoord gaan, zal zo dadelijk blijken, vermits er in dit onderdeel besproken wordt wat pop voor de luisteraars precies betekent, of het voor hen een positieve of negatieve connotatie heeft en ten slotte of ze het als een muziekgenre beschouwen.

Zo goed als alle geïnterviewde 22tracks-luisteraars houden er echter een andere opvatting op na. De eerste respondent haalt er meteen verschillende kenmerken bij. *“Tot een aantal jaar geleden was popmuziek voornamelijk de muziek uit de top 40,*

²⁰⁸ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁰⁹ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²¹⁰ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²¹¹ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

*populaire muziek. Maar steeds meer alternatievere stromingen vinden hun weg naar de top 40. Is dat dan pop? Volgens mij niet echt.*²¹² Hiermee wijst de 28-jarige man meteen op het veranderende karakter van popmuziek. Daarbovenop haalt hij er ook een commerciële eigenschap bij: de top 40; oftewel de 40 meest populaire nummers van het moment. In die zin associeert de Nederlander pop ook met de term vanwaar de afkorting oorspronkelijk afkomstig is: populair. Dat dit niet voor iedereen logisch is, wordt verder nog duidelijk. Want, zo gaat dezelfde respondent nog verder, *“volgens mij is popmuziek de muziek waar niemand echt een hekel aan kan hebben omdat het er vaak niet helemaal uitspringt”*²¹³. Dus op die manier houdt het verband met de top 40 volgens hem geen stand meer. *“Popmuziek is voornamelijk gemaakt zodat zoveel mogelijk mensen het leuk vinden. Het is heel erg mainstream en moet vooral niet afstoten. Het moet voor zoveel mogelijk mensen wel goed in het gehoor liggen.”*²¹⁴

Een andere luisteraar geeft aan dat pop voor hem in de eerste plaats de top 40 betekent. Maar wanneer hem gevraagd wordt of het dan niets met het geluid te maken heeft, slaat een lichte aarzeling toe: *“Ja, ik weet het niet. Popmuziek, daar heb ik me nog niet echt in verdiept. Het verandert toch wel eigenlijk.”*²¹⁵ En wat later stelt hij dat pop ook als populair kan worden gezien, maar *“Slipknot is ook populair omdat ze een grote fanbase hebben, hoewel dat misschien te heftig is en velen het daar niet mee eens zijn”*²¹⁶. Een punt waarop deze jongeman verre van de enige was die struikelde. *“Popmuziek is populaire muziek. Maar of populaire muziek pop is, dat weet ik niet”*²¹⁷, vraagt een andere respondente zich luidop af. *“Ik geef eerder een electro-dance connotatie aan pop. Vrouwen die zingen. Of een man, maar geen bands. Dat is wel populair, zoals Coldplay bijvoorbeeld, maar ik kan niet zeggen dat ik dat pop vind, ondanks dat het in allerlei hitlijsten staat.”*²¹⁸ Deze luisteraar hanteert duidelijk andere criteria in haar definitie van pop: eerder dan mannen, kunnen vrouwelijke artiesten als pop bestempeld worden. Daarnaast kan een popartiest geen band zijn en wanneer aan deze voorwaarden

²¹² PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²¹³ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²¹⁴ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²¹⁵ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²¹⁶ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²¹⁷ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²¹⁸ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

is voldaan, moet een nummer of artiest voor haar ook ongeveer tien weken in de hitlijsten staan. Zo niet, zal ze de muziek benoemen met genres als rock en dergelijke.

Hoewel de respondenten het moeilijk hebben om pop te definiëren, zijn ze het grotendeels eens dat popmuziek goed in het gehoor moet liggen, wat wijst op de grote mate van toegankelijkheid. *“Die uptempo nummertjes die mensen snel kunnen meezingen.”*²¹⁹ Of, zo stelt een andere luisteraar: *“Pop is muziek voor verschillende generaties, er kunnen over het algemeen zowel twaalfjarigen als grootouders naar luisteren.”*²²⁰ Deze respondent vindt – in tegenstelling tot vele anderen – niet dat muziek uit de top 50 per definitie popmuziek is. *“Popmuziek is deels gewoon de top 50 voor mij, het commerciële gedeelte dan.”*²²¹ Met de nadruk op deels. Maar commercieel staat op zijn beurt ook niet gelijk aan pop. *“Natuurlijk, Skrillex valt niet echt onder pop, maar het is wel commercieel. Ik heb mij misschien vergist. Die genres, ik vind dat echt moeilijk om te zeggen.”*²²² Verder vindt deze luisteraar nog dat artiesten of albums niet volledig als pop zijnde beschouwd kunnen worden. *“Je mag dat niet bekijken als: ‘dit is een popalbum, dit is een popartiest’. Je moet het bekijken per nummer.”*²²³ Iets dat een andere luisteraar overigens ook aanhaalde, wat er wederom op wijst dat het geluid voor sommige respondenten op de eerste plaats komt bij het definiëren van pop. Zo ook bij de volgende geïnterviewde: *“Popmuziek heeft die lichtheid over zich, dat je er makkelijk naar luistert.”*²²⁴

Een ander veelvoorkomend element dat pop karakteriseert, is voor de luisteraars de associatie met het medium radio. *“Bands zoals Within Temptation waren toen ze begonnen absoluut geen pop te noemen, maar op een gegeven moment komen ze wel op de radio. Dan kan ik voor mezelf niet goed definiëren waar de grens ligt. Maar ik zou het niet als popmuziek omschrijven.”*²²⁵ Een ander voorbeeld vindt deze respondent bij Metallica en het nummer Nothing Else Matters. *“Dat kent bijna iedereen. En acht op de*

²¹⁹ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²²⁰ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²²¹ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²²² NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²²³ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²²⁴ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²²⁵ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

*tien mensen vindt dat een tof nummer.*²²⁶ Toch benadrukt deze twintiger dat de band zelf de associatie met pop vast niet leuk zal vinden, wat wijst op de negatieve connotatie die aan de term pop verbonden is, waarover zo dadelijk meer.

Want ook voor de volgende 22tracks-gebruiker speelt het medium radio een belangrijke rol: *“Ik vind het tegenwoordig heel erg moeilijk om popmuziek te definiëren, want bijna alles wordt pop genoemd. Maar ik denk dat pop radio proof moet zijn. Het moet vooral top 40-materiaal zijn.”*²²⁷ En dat hangt volgens vele respondenten af van wat op een bepaald moment populair is. Toch stelt een luisteraar de factor radio in vraag. *“Wanneer is iets pop? Ik vind het lastig om die discussie aan te gaan omdat ik er zelf geen goede definitie van heb. Is het popmuziek van zodra het populair is en op de radio komt?”*²²⁸ Terwijl een andere respondent er de media tout court bijhaalt. *“De manier waarop Rihanna als diva in de media gebracht wordt, zorgt ervoor dat het pop is, maar eigenlijk valt ze terug onder r&b.”*²²⁹

Maar het kan nog complexer: *“De poplijst op 22tracks in Nederland is niet wat de meeste mensen als mainstream beschouwen, ik vind wel dat er daar eerder een alternatiever kantje aanzit.”*²³⁰ Iets wat een andere luisteraar ook aanhaalt. *“Je kunt ook alternatieve popmuziek maken. Dat is muziek die iedereen goed vindt maar die gewoon niet op de radio wordt gespeeld.”*²³¹ Hoewel deze jongeman tegelijk het volgende over popmuziek zegt. *“De naam zegt het zelf: populaire muziek. Muziek die misschien niet iedereen goed vindt, maar waar iedereen wel naar kan luisteren zonder dat er problemen zijn omdat het niet extreem is.”*²³² Een volgende luisteraar gaat dieper in op de term alternatief. Opmerkelijk is dat de 25-jarige man in kwestie het woord tegenover pop plaatst. En beide begrippen zijn volgens hem enorm geëvolueerd doorheen de tijd. *“Vroeger had je twee strekkingen: popmuziek en alternatieve muziek.”*²³³ Net zoals

²²⁶ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²²⁷ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²²⁸ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²²⁹ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²³⁰ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²³¹ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²³² GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²³³ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

anderen eerder aanhaalden, vindt deze respondent in principe dat populaire muziek ook pop is. Maar trekken we die lijn door, dan zou dat vandaag betekenen dat ook artiesten als Skrillex pop genoemd kunnen worden. *“Maar niemand zal het zo bestempelen.”*²³⁴

En ook de term *alternative* heeft volgens de twintiger zoveel van zijn waarde verloren. *“Alternatieve muziek was vroeger alles wat niet op fuiven en festivals werd gespeeld. Dat was hetgeen waar je naar een donker café voor moest gaan. Later werd Studio Brussel alternatief. Maar je kunt toch niet menen dat hetgeen wat daarop gespeeld wordt alternatieve muziek is? Laat staan dat je de naam alternatief aan een heel genre kunt geven.”*²³⁵ In die zin is het begrip ontzettend vaag. Wat volgens de luisteraar niet wil zeggen dat dit vroeger niet het geval was, maar toen was het volgens hem een iets objectievere term. *“Als ik zeg dat ik naar Jack White en Queens of the Stone Age luister, krijg ik soms de reactie: ‘ah, nogal alternatief dus?’. Dan denk ik eerder: ‘wauw, dat is allesbehalve alternatief tegenwoordig’.”*²³⁶ Daarnaast stelt deze 22tracks-gebruiker ook dat er – naast pop – nog het genre tijdloos bestaat. *“Madonna, Michael Jackson, The Beatles, ... Dat kun je moeilijk nog pop noemen als zowel r&b- als rockfans, oudere en jongere mensen dat goed vinden. Dat is grensoverschrijdend en overstijgt alle genres.”*²³⁷

Daarnaast wordt pop ook vaak in verband gebracht met rock. Toch zijn de respondenten het hier grotendeels over eens: pop is toegankelijker en rock is meer experimenteel. Ook de aanwezigheid van gitaren is kenmerkend voor laatstgenoemd genre. Bovendien speelt het aantal bandleden ook een rol voor een respondente. *“Ik zie rock nog steeds als een liveband die met minstens drie leden op een podium staat. En bij pop maakt het niet uit of het een synthesizer of een dj is.”*²³⁸ Verder wordt rock ook alternatiever, harder en zwaarder bevonden dan pop. *“Lichte rock kan wel pop zijn. Ik denk dan aan dEUS.”*²³⁹ Wel geven enkele luisteraars aan dat de grens tussen beide termen niet altijd even duidelijk is, want wat vroeger rock was, kan vandaag pop zijn. In die zin is de

²³⁴ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²³⁵ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²³⁶ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²³⁷ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²³⁸ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²³⁹ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

grens subjectief en ook onderhevig aan veranderingen. Echter, *“popmuziek wordt in steeds grotere mate dancegericht”*²⁴⁰, merkt een andere luisteraar op. Bijgevolg verliest de spontane associatie met rock daardoor een deel van zijn kracht.

Ook heerst er heel wat onenigheid tussen de luisteraars wanneer hen gevraagd wordt of pop een positieve of negatieve connotatie heeft. *“Dat iets commercieel is, wil ook niet altijd wil zeggen dat het daarom slecht is”*²⁴¹, is een van de positievere reacties. *“Popmuziek is voor mij goede mainstream. Muziek die goed gemaakt is en waar een soort van ziel inzit. Dat het toch niet té commercieel is, zoals muziek van bijvoorbeeld Rihanna. Dat is ook popmuziek, maar dat vind ik niet goed.”*²⁴² Waarmee deze respondent popmuziek op zich niet positief of negatief bekijkt, maar geval per geval aanschouwt en voor zichzelf de opdeling goed/slecht maakt, waarover later meer. Respondenten met eerder afkeurende reacties wijzen op het volgende: *“In mijn ogen is popmuziek vrij domme muziek. Zo van die Lady Gaga popmuziek. Maar tegelijk vallen daar ook hele mooie liedjes of artiesten tussen. Ik vind het heel moeilijk om het genre pop zo te benoemen. Het omvat meer dan die gehypete TMF-muziek.”*²⁴³ Zo verwijst deze luisteraar naar de popplaylist op 22tracks om aan te geven dat er ook popmuziek is die hem kan boeien. Maar dat is dan voor hem in principe geen pop, want *“het genre pop is zo ontzettend breed dat het voor iets anders staat”*²⁴⁴. Wel vertelt de jonge dertiger er nog bij dat hij er geen problemen mee heeft dat iets als pop bestempeld wordt, maar dat hij zelf een andere definitie aan bepaalde muziek zou geven. Zo ook bij deze luisteraar: *“Het verbaast je op een gegeven moment. Niet dat ik dat erg vind, maar wel bijzonder.”*²⁴⁵ Soortgelijke reactie bij een andere geïnterviewde, die uitnodigend het volgende verkondigt: *“Zeg eens tegen een dubstepfan dat Skrillex popmuziek is. Ik denk dat je zwaar ruzie zult krijgen.”*²⁴⁶ Wat allemaal wijst op de negatieve connotatie die aan het begrip verbonden is.

²⁴⁰ WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁴¹ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁴² GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁴³ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁴⁴ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁴⁵ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁴⁶ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

Een iets andere motivatie is terug te vinden bij een volgende respondent: *“Ik vind het niet meteen interessant. De muziek is heel erg gemaakt. Het heeft dus niet zoveel waarde voor mij omdat het mijn muzieksmaak niet reflecteert. Zelfs niet binnen de genres die ik beluister.”*²⁴⁷ En dat laatste brengt ons bij het volgende dilemma: is pop een genre? Opnieuw een vraag waarover de meningen verschillen. *“Het is een beetje een mix van vele muziekstijlen, maar dan de rauwere variant. Het is de siroopversie van de echte genres.”*²⁴⁸ Maar wanneer deze respondent vervolgens geconfronteerd wordt met de pop playlists op 22tracks, waar ook enkele artiesten instaan die door de luisteraar wel goed bevonden worden, slaat de onzekerheid toe. *“Dit is een beetje een nieuwe ontdekking. Voor mij was popmuziek gehypete, slechte muziek. Maar als ik naar die lijst kijk, dan ziet het er allemaal wel leuk uit.”*²⁴⁹

Ook het merendeel van de overige luisteraars vindt pop niet bepaald een muziekgenre. *“Als je pop als een muziekgenre bekijkt, dan zit je heel beperkt. Maar het is wel een afgebakend geheel, je kan er je wel iets bij voorstellen.”*²⁵⁰ Desalniettemin staat dat geheel niet synoniem met iets statisch. *“Het is niet dat de pop van nu hetzelfde is als de pop van twintig jaar geleden. Dus het is wel veel veranderd binnen mijn definitie.”*²⁵¹ Een andere luisteraar suggereert dat elk genre mogelijk een aantal artiesten heeft die aan de popkant van dat genre zitten en anderen die zich wat meer aan de buitenkant bevinden. *“Pop is misschien op zich geen genre, maar de easy listening van andere genres.”*²⁵² Iets waar de volgende respondent ook mee akkoord gaat: *“Snoeiharde techno of metal zal niet gauw pop worden, maar aan de randen van die genres kan het dat wel worden.”*²⁵³ Waarmee de luisteraar het over de ‘minder harde’ kant van een genre heeft. En op die manier pikt pop overal een graantje mee. Nog iets anders is de

²⁴⁷ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁴⁸ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁴⁹ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁵⁰ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁵¹ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁵² GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁵³ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

argumentatie van een jongere luisteraar: *“Pop is geen genre, maar een sound. En die moet herkenbaar zijn voor mensen.”*²⁵⁴

De volgende respondente vindt echter wel dat pop een genre is: *“Pop is een genre waar bijna alles dat uitkomt, of toch in ieder geval heel veel, de kans heeft om mainstream te worden. Je ziet er de meeste overlappingsen voorkomen. Ik denk dat je daar ook singer-songwriter elementen bij ziet, maar evengoed dance-elementen. Pop is het genre dat het meest gebruik maakt van alle genres. Het is gewoon vaak makkelijk voor alles wat we niet echt weten te plaatsen, maar toch lekker in het gehoor ligt. Dus in die zin is het eigenlijk een containerbegrip”*²⁵⁵ Een andere luisteraar is het daar in mindere mate mee eens. *“Iets kan pop worden, maar iets kan niet metal of hiphop worden.”*²⁵⁶ Dus op die manier kan muziek volgens hem nooit van bij het ontstaan pop zijn. De volgende respondent geeft een voorbeeld van waarom pop dan wel een containerbegrip is: *“Neem nu Belpop. Dat kan zowel bij hiphop, indie/rock als singer-songwriter, of...”*²⁵⁷ Terwijl een andere 22tracks-gebruiker het als volgt bekijkt: *“Ik zie pop als een verzameling van alle bekende muziek van alle genres.”*²⁵⁸

4.2.5. Mainstream

Net zoals het label pop kan ook de term mainstream een bepaalde aantrekkings- of afstotingskracht hebben bij muziekluisteraars. Zo zijn alle respondenten erg verdeeld over de mediatisering van bepaalde genres, artiesten, of nummers. Toch is het van belang om een onderscheid te maken tussen verschillende elementen. Het hangt er namelijk vanaf hoe het hypefenomeen door de luisteraars gepercipieerd wordt: positief, negatief, of geen van beiden – wanneer ze de rage bijvoorbeeld niet kennen.

Indien de luisteraars in contact komen met een genre, artiest, of nummer dat met de regelmaat van de klok opgevoerd wordt in allerlei media en niet goed bevonden wordt door hen, variëren de opvattingen nogal. Een van de meest gematigde reacties hierop is het simpelweg links laten liggen van het fenomeen, bij gebrek aan behoefte. Zo halen

²⁵⁴ WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁵⁵ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁵⁶ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁵⁷ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁵⁸ NDM, 20 april 2012, zie bijlage: p. 167.

vele geïnterviewden aan dat ze de radio bijvoorbeeld simpelweg uitzetten en dat het hen niet veel uitmaakt. Deze groep respondenten geeft vaak aan passief tegenover het verschijnsel te staan en niet zozeer negatief. *“Wel zou ik mij ergeren wanneer ik weet dat ik er naar moet blijven luisteren”*²⁵⁹, werpt een luisteraar op. Maar gelukkig is dat meestal niet het geval, laat iemand anders met een vleugje relativisme uitschijnen: *“Dat is niet het einde van de wereld. Dat liedje duurt dan drie minuten en nadien is het erdoor. Het volgende nummer zal dan wel beter zijn. Ieder zijn muziekgenre uiteindelijk.”*²⁶⁰ Maar zelfs als de in de media opgevoerde artiest de luisteraars niet kan boeien, blijven ze in sommige gevallen toch het fenomeen opvolgen. *“Ik wil altijd graag weten waarom anderen het wel goed vinden: waarom maken ze daar zo een fuzz over? Waarom vertellen ze erover, waarom delen ze het, op welke manier delen ze het, wat zetten ze erbij, hoe raden ze het aan?”*²⁶¹

In het geval dat het gemediatiseerde fenomeen de luisteraars onbekend is, zal er wederom verschillend gereageerd worden. Bij sommige respondenten wint de nieuwsgierigheid het van de onverschilligheid, waardoor ze toch de moeite doen om te achterhalen wat het hele gebeuren precies moge betekenen. Maar dat is lang niet bij iedereen zo. *“Ik heb niet zoveel behoefte om het te ontdekken. En ik denk ook niet dat dit zal veranderen door een bepaald nummer dat ik hoor. Dat ik dan denk: ‘nu ga ik dat hele genre uitspitten’.”*²⁶² Voor een andere 22tracks-gebruiker hangt het ervan af door wie of via welk merk of platform iets gehyped wordt. Zo stelt deze respondent dat hij nieuwsgierig wordt als het van mensen komt wiens muzieksmaak hij vertrouwt. Iets wat ook door een jongedame naar voor gebracht wordt: *“Het hangt ervan af in welke mate het gehyped wordt en door wie. Ik denk dat ik er gevoeliger voor zal zijn als dat gebeurt op sociale media en door mensen die ik persoonlijk ken, die ook wel een deftige muzieksmaak hebben. In tegenstelling tot wanneer het bijvoorbeeld op MNM of Studio Brussel wordt gehyped.”*²⁶³ En ook andere respondenten wijzen op de impact van een voor hen gezaghebbende bron. Die fungeert bij de luisteraars immers als een soort van

²⁵⁹ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁶⁰ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁶¹ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁶² MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁶³ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

kwaliteitslabel en speelt daarom ook een belangrijke rol in het al dan niet omarmen van onbekende genres en artiesten.

Wanneer de luisteraars vervolgens blootgesteld worden aan een gemediatiseerd(e) genre, artiest of nummer waar ze zich helemaal in thuis voelen, wordt er opnieuw zeer divers gerepliceerd. Sommige respondenten hebben er helemaal geen problemen mee omdat ze er dan meer mee in aanraking komen, wat ze als positief aanschouwen. *“Goede muziek mag bekend gemaakt worden”*²⁶⁴, klinkt het. Ook gunnen zij hun favoriete artiesten een succesvolle carrière. Andere luisteraars vinden het daarentegen minder leuk. *“Sommige punkgroepen waar ik vroeger naar luisterde, spelen nu voor grote, uitverkochte zalen. Er staan ook ontzettend veel meisjes op de eerste rij. Ik ga mij daar zeker aan storen.”*²⁶⁵ Wel dient nog opgemerkt te worden dat het fenomeen ook enkele luisteraars koud laat. Zo geven sommigen aan er geen mening over te hebben, waardoor het niet altijd even zwart/wit is zoals zonet voorgesteld.

Ook het mainstreamfenomeen tout court wordt op alle mogelijke wijzen onthaald. Enkele respondenten reageren argwanend op het verschijnsel omdat het er volgens hen voor zorgt dat mensen iets goed gaan vinden enkel en alleen vanwege het feit dat het in de media opgevoerd wordt. *“Als iets dat ik graag luister plots gehyped wordt en iedereen vindt dat ineens leuk, dan stel ik me daar toch vragen bij. Waarom nu ineens wel? Terwijl ze dat dan een half jaar ervoor nog vreemde muziek vonden.”*²⁶⁶ Maar, vult een geïnterviewde aan, *“dat is het mooie met 22tracks of überhaupt het internet: je hebt meer toegang tot alles en kunt makkelijker je eigen playlist samenstellen waardoor je niet meer afhankelijk bent van wat Studio Brussel en De Wereld Draait Door leuk vinden”*²⁶⁷. Een andere luisteraar hecht meer belang aan artiesten die zelf hun naam en reputatie gemaakt hebben door promotie te voeren en aan hun eigen weg te timmeren. *“Ze kunnen heel snel groot worden, maar evengoed ook weer snel verdwijnen. Het is heel vluchtig op die manier. Ik ben van het principe dat een artiest moet opgroeien in een repetitielokaal en in jeugdhuizen.”*²⁶⁸ Maar, zo beweert deze respondent, *“als ik het*

²⁶⁴ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁶⁵ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁶⁶ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁶⁷ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁶⁸ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

*goed vind, dan zal ik dat zeker toegeven. Ik sta er dan wel sceptisch tegenover in het begin, maar gun ze de tijd*²⁶⁹. Ook dient volgens hem een onderscheid gemaakt te worden tussen de mate waarin iets door de media opgevoerd wordt. *“Je kunt spreken over een hype onder muzikrecensenten, in de zin van ‘dit is de toekomst’, maar je hebt ook hypes zoals Justin Bieber.*”²⁷⁰ En het is net dat laatste waar de luisteraar zich aan stoort. Hij geeft echter volmondig toe dat jaloezie mede de oorzaak is. Zeker ook omdat hij zelf muziek speelt en zich bijgevolg dus afvraagt: *“Waarom zij?”*²⁷¹.

Anderen gaan ervan uit dat wanneer iets in de media opgevoerd wordt, er een zekere mate van kwaliteit bij betrokken is. En dat blijkt voor sommigen voldoende om de nieuwsgierigheid te prikkelen. *“Ik denk dat ik het sowieso zal beluisteren. Je bent daar nieuwsgierig naar als zoiets gehyped wordt. Ofwel is het gewoon echt omdat het de moeite is, ofwel is dat overdreven en is het in scène gezet door een groot bedrijf.*”²⁷² In dat laatste geval krijgt de luisteraar het gevoel dat iets georkestreerd wordt van bovenaf. En onbewust zorgt dat ervoor dat er bij hem iets minder appreciatie is voor zulke artiesten, wat hij illustreert aan de hand van de bands Red Hot Chili Peppers en Pavement.

“Pavement heeft er bewust voor gekozen om niet mee te gaan in dat wereldje en niet gehyped te worden. Ze zijn zowat gelijk ontstaan met Red Hot Chili Peppers en het is interessant om te zien hoe laatstgenoemde supergroot is geworden, terwijl Pavement die kleine band is gebleven maar wel heel wat goede albums na mekaar gemaakt heeft. Pavement kan mij dan meer boeien, maar ik weet niet of dat ligt aan dat wereldje eromheen of aan de band zelf.”²⁷³

Iets meer uitgesproken is de mening van de volgende respondent: *“Ik vind dat soms een beetje hatelijk.*”²⁷⁴ Zo stelt deze hiphopluisteraar dat hij het niet prettig vindt *“dat er in sommige popnummers een stukje hiphop zit*”²⁷⁵, enerzijds omdat hij dat niet goed vindt en anderzijds omdat het genre in de foute context wordt gebruikt. Een soortgelijke – zij

²⁶⁹ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁷⁰ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁷¹ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁷² GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁷³ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁷⁴ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁷⁵ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

het iets gematigdere – reactie wordt ook door een andere luisteraar gegeven. *“Je hoopt soms toch ook dat het niet te commercieel wordt, want dan gaat er ook een deel van de reden waarom je het juist zo leuk vindt weg. Dat klinkt belachelijk, maar als je een artiest heel graag hebt en je hoort het dan duizend keer op de radio per dag, dan gaat er een deel van je gevoel voor die groep verdwijnen. Soms is het leuk dat jij iets kent, samen met een aantal mensen, zonder dat de hele wereld er weet van heeft.”*²⁷⁶

Een andere geïnterviewde stelt zich daarentegen kritisch op tegenover diegenen die minachtend staan tegenover genres of artiesten, enkel en alleen omdat ze veel media-aandacht krijgen. *“Veel mensen die beginnende artiesten volgen, merken op een bepaald punt op dat ze groot aan het worden zijn en haken af. Gewoon van het idee dat die artiest groeit. Maar dat is toch net waarom je begint te luisteren? Ik vind dat gewoon erkenning. Ook van je eigen smaak, want jij had al van in het begin door dat ze goed waren. Dus dat is alleen maar positief.”*²⁷⁷ Bovendien kunnen sommige artiesten volgens deze jongedame op die manier een nieuw geluid toevoegen aan het concept mainstream. Een andere respondent vraagt zich af wat voor zin het heeft om zich aan het verschijnsel te ergeren. *“Ik vind het een beetje zielig als je daar kwaad om wordt. Want op wie ben je dan kwaad? En ben je kwaad omdat een artiest succes heeft en dat het dus opgepikt wordt?”*²⁷⁸ In dat opzicht stelt de volgende luisteraar nog dat *“iedereen door de mainstream beïnvloed wordt, ook al wordt dat door de betrokkenen ontkend”*²⁷⁹.

Ten slotte legt nog een geïnterviewde de link met sociale media in haar uitleg waarom ze positief naar de term mainstream kijkt. *“Ik vind het vooral ook heel tof dat de sociale media daar zo een grote rol bij kunnen spelen. Dat er echt een soort van geluid van de mensen zelf in zit. Zoals je destijds ook had met Arctic Monkeys en MySpace. Het geeft aan hoe sterk de positie van de consument en het publiek inmiddels is binnen de muziekindustrie.”*²⁸⁰ Iets neutraler, maar ook verband houdende met het publiek, is de verklaring van de volgende respondent. *“De media representeren meestal wat de*

²⁷⁶ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁷⁷ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁷⁸ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁷⁹ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁸⁰ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

meeste mensen zelf ook vinden. Het heeft te maken met wat het publiek vindt. De media hypen het niet, maar het publiek wel. En de media doen er dan aan mee door het ten toon te spreiden."²⁸¹

4.2.6. Discriminerende functie

Onder de vorige noemers kwamen meermaals elementen naar voor die evenzeer in dit onderdeel relevant zijn, want hier volgt immers een uiteenzetting over hoe de discriminerende functie van genres – zoals geschetst in de literatuurstudie – bij de luisteraars tot uiting komt. Zo wordt er in de eerste plaats nagegaan wat de respondenten vinden van het feit dat elk genre op 22tracks evenveel aandacht krijgt. Daarnaast verduidelijken de luisteraars ook hoe ze tegenover voor hen onbekende genres staan, genres die ze bij naam kennen maar nog niet ontdekt hebben en ten slotte genres die hen niet liggen. En deels verband houdende met dat laatste wordt ook een korte uiteenzetting gegeven over de alomtegenwoordige tegenstelling goed/slecht.

Allereerst vindt het grootste deel van de 22tracks-gebruikers het positief dat elk genre op de streaming website even hard belicht wordt. *“Ik vind niet dat er een strijd is tussen muziek. Het is eerlijk en logisch dat alles even veel aandacht krijgt”*²⁸², werpt een luisteraar bijvoorbeeld op. Verschillende respondenten geven echter aan dat ze naast hun favoriete playlists of genres ook graag naar ‘iets anders’ luisteren. En door de gelijkwaardigheid van elk genre op 22tracks komen ze op die manier in contact met genres waar ze anders weinig of nooit mee in aanraking komen. Zo zullen de playlistnamen die bij de respondenten niet meteen een belletje doen rinkelen in de meeste gevallen wel eens aangeklikt worden om te kijken wat er precies achter schuilt. *“Op 22tracks is dat heel makkelijk, maar als je bijvoorbeeld iets op YouTube ingeeft, dan is het veel lastiger om te weten wat voor genre het is en welke artiesten hier bekend in zijn”*²⁸³, stelt een respondent. Ook een andere luisteraar vindt het positief dat niet alle genrenamen hem even bekend in de oren klinken. *“Want het zorgt er wel voor dat ik het aanklik en uitprobeer”*²⁸⁴. Iets wat anderen overigens ook meermaals bevestigden.

²⁸¹ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁸² WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁸³ WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁸⁴ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

Echter, voor sommigen is de stap om in het onbekende te duiken iets te groot. Daarom vindt de meerderheid van de geïnterviewden het ook positief dat bij het surfen naar de 22tracks-website meteen een willekeurige playlist tevoorschijn komt, waardoor er dan ook vaak even binnen die lijst rondgekeken wordt, met de gevolgen van dien.

Los van 22tracks zal een volstrekt onbekende genre- of playlistnaam de nieuwsgierigheid bij sommige respondenten enorm prikkelen om er verder iets over op te zoeken. *“Ik probeer altijd nieuwe dingen te ontdekken en wil weten wat er achter een genre zit”*²⁸⁵, is een van de meest illustrerende verklaringen in dat opzicht. Anderzijds kan het onbekende voor anderen ook net een argument zijn om ervan weg te blijven, net omdat het aan enig referentiepunt ontbreekt. Een mogelijke reden hiervoor is dat sommige luisteraars een ‘te sterke’ muzieksmaak hebben, waardoor ze graag in hun vertrouwde omgeving rondneuzen. Maar ook hier is het niet steeds zwart/wit, aangezien de reacties van de geïnterviewden soms ergens tussen deze twee extremen liggen, bijvoorbeeld wanneer de respondenten geval per geval bekijken. Zo zal niet elke onbekende genrenaam de luisteraars aanzetten om zich ergens in te verdiepen, maar hangt het eerder af van de aard van de naam zelf, die om een bepaalde reden al dan niet belangstelling opwekt. Een geïnterviewde liet echter ook vallen dat hij zijn twijfels heeft bij genrenamen waar hij nog nooit van gehoord heeft, omdat hij ervan uitgaat dat het desbetreffende genre dan mogelijk niet lang meegaat. *“En dan vraag ik mij af of het wel de moeite is om naar te luisteren”*²⁸⁶, stelt de twintiger. Waarmee hij voornamelijk doelt op subgenres en stromingen binnen de bredere genrenamen.

Andere antwoorden komen uit de bus wanneer de respondenten gevraagd wordt hoe ze tegenover genres staan die ze wel kennen bij naam, maar eigenlijk nog niet ontdekt hebben. Zo blijken de luisteraars in de meeste gevallen nogal onverschillig te zijn, in de veronderstelling dat het genre hen niet aanspreekt. Enkele geïnterviewden geven bijvoorbeeld aan dat ze zich niet snel in zo een genre zullen verdiepen, maar vaak blijkt dat ze op die manier wel iets ontdekten dat ze niet verwacht hadden en bijgevolg hun mening moeten herzien. *“Ik kom heel veel muziek tegen, dus als ik een onbekend genre tegenkom, is het meestal iets waar ik me niet in interesseer”*²⁸⁷, weet een luisteraar

²⁸⁵ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁸⁶ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁸⁷ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

hierover te zeggen. Maar even voordien wist diezelfde respondent op een andere vraag het volgende te antwoorden: *“Ik was nooit echt geïnteresseerd in disco, maar toen ik het luisterde op 22tracks vond ik het toch wel leuk.”*²⁸⁸

Een andere 22tracks-gebruiker maakte hetzelfde mee met hiphop. *“Ik heb nooit echt naar hiphop geluisterd, maar door Lefto en zijn show ben ik ernaar beginnen te luisteren. Dus het is een genre dat ik niet echt kende maar waar ik nu wel fan van ben eigenlijk.”*²⁸⁹ Ook het belang van diegene die de tip geeft wordt hierbij aangekaart. *“Als iemand waar ik op vertrouw iets begint aan te raden uit een genre dat ik nog niet ken, denk ik wel dat ik er eens naar ga luisteren.”*²⁹⁰ Maar dat is zeker geen garantie op succes, zo getuige de reactie van de volgende respondent. *“Ik beschouw jazz als iets dat niet voor mij is, iets dat ik niet snap gewoon. Muziek moet bij mij een gevoel opwekken en jazz kan dat totaal niet waarmaken. Sommige liedjes zullen dat zeker doen, maar het genre op zich spreekt mij niet aan. Niettemin heb ik heel veel respect voor jazzartiesten.”*²⁹¹

Daarnaast gaven de luisteraars ook een reactie op hoe ze naar genres kijken die hen totaal niet liggen. De grote meerderheid lijkt dan ook elk genre een bestaansrecht te gunnen. *“Elk muziekgenre is even goed als een ander. Het gaat er gewoon om waar jij je goed bij voelt.”*²⁹² Dergelijke reactie werpt ook de volgende respondent op: *“Zolang er aandacht is voor die genres en zolang er andere mensen wel interesse in hebben, dan maakt het mij helemaal niet uit of iets al dan niet bestaat.”*²⁹³ Anderen stellen dat ze moeite hebben om een volledig genre te verwerpen. *“Ik heb niet echt een hekel aan een genre in zijn geheel. Er zitten altijd wel goede dingen bij: leuke nummers, grappige nummers, ... Een heel genre haten, dat kan ik niet.”*²⁹⁴ Zo geeft een respondent ook aan dat hij ervan uitgaat dat wanneer hij zich verdiept in dergelijke genres, hij misschien wel meer muziek goed zal vinden. Maar toch zijn de luisteraars – ondanks de goede

²⁸⁸ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁸⁹ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁹⁰ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁹¹ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁹² NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁹³ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁹⁴ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

bedoelingen – niet altijd mee: *“Soms snap ik niet dat anderen naar zoiets luisteren. Maar na tien seconden nagedacht te hebben, kan ik me ook goed voorstellen dat niet iedereen mijn muziek goed vindt.”*²⁹⁵ En dat is precies wat een andere respondente drijft: *“Ik ben er altijd heel gefascineerd door, waarom mensen het zo geweldig vinden.”*²⁹⁶

Naar analogie met de voorgaande alinea – maar de facto ook in een breder verband – spreken verschillende luisteraars – bewust of onbewust – over muziek in termen van goed en slecht. Sommige respondenten gingen hier spontaan dieper op in, terwijl anderen een aanzet nodig hadden om deze kwestie te verhelderen. Wat vooral in het oog springt, is dat de grote meerderheid de tegenstelling goed/slecht enigszins nuanceert. Zo tekent een respondent het volgende op: *“Ik heb een specifieke muzieksmaak en dat zijn de dingen die ik leuk vind. Maar ik heb niet het idee dat muziek goed of slecht is. Iedereen heeft een eigen smaak en voor bijna alle muziek die gemaakt wordt is een publiek te vinden, groot of klein. En in dat laatste geval is de muziek daarom niet minder goed.”*²⁹⁷ Die mening wordt ook gedeeld door een andere luisteraar. *“Slecht is het foute woord. Een genre is niet slecht, maar je kan het niet graag horen. Dat kan goede muziek zijn en ik geloof best dat je in een genre dat je zelf niet graag hoort goede muziek kan maken.”*²⁹⁸

Toch gebruikt deze respondent doorheen het interview ook woorden als goed en slecht, wat er – rekening houdende met zijn mening over de kwestie – op wijst dat er amper aan te ontkomen valt. Maar nogmaals legt hij de nadruk op zijn visie hieromtrent: *“Ik zeg niet graag dat ik een genre slecht vind. Ik kan dat niet goed vinden, ik kan dat niet graag horen... Maar slecht vinden is heel cru gezegd. Jumpstyle of hardstyle vind ik geen goede muziek, maar ik schrijf dat genre ook niet af. Er zijn mensen mee bezig, goede artiesten die lang nadenken over die muziek.”*²⁹⁹ Niettemin laat deze luisteraar opnieuw het woord ‘slecht’ vallen in zijn uitleg: *“Maar er zijn evengoed jonge gastjes die achter hun computertje kruipen en zowat de eerste beste rommel in elkaar flansen.*

²⁹⁵ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁹⁶ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁹⁷ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁹⁸ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

²⁹⁹ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

En dat is dan weer slecht. Maar het is een genre waar ik niets van weet en waar ik dan ook weer niets van kan zeggen.”³⁰⁰ Op die manier laat hij uitschijnen dat het moeilijk oordelen is wanneer het hem aan een referentiekader ontbreekt, wat eerder besproken werd.

En dat is ook precies wat een andere luisteraar bedoelt. *“Ik ga niet snel in discussie over muziek. Ik zal niet snel tegen iemand zeggen dat de muziek waar hij of zij naar luistert slecht is. Omdat ik er gewoon niets over kan zeggen, omdat ik er niet naar luister.*”³⁰¹ Terwijl een andere respondent stelt dat hij vaak in termen van goed en slecht praat omdat hij zelf geen muzikant is en bijgevolg minder diep op de muziek ingaat. *“Ik zeg dan gewoon: dit klinkt lekker of het is een goede en toffe mix.*”³⁰² In die zin wordt de goed/slecht-tegenstelling gebruikt om op een eenvoudige wijze muziek te beoordelen. Opnieuw een element dat evengoed onder de volgende grote noemer geplaatst kan worden, want in een volgend hoofdstuk wordt een uiteenzetting gegeven over hoe luisteraars spreken over muziek.

4.3. Spreken over muziek

Een ander belangrijk thema in deze studie is de muziekconversatie tout court. In dit onderdeel wordt dan ook besproken waarover de luisteraars zoal spreken wanneer ze het over het onderwerp hebben. Zo wordt er eerst kort iets over de adjectieven – waar Roland Barthes zoveel belang aan hecht – gezegd, waarna een volgende subcode de elementen uit de muzikale vertoning zelf behandelt. Maar los van de eigenlijke muziek praten de luisteraars ook vaak over de artiesten, bijvoorbeeld over hun privéleven of professionele carrière. En naast de visie van de respondenten op muziekgenres – zoals uiteengezet in de vorige grote code – wordt ook nagegaan of en hoe ze die genre labels in de praktijk gebruiken. Dat gevoelens en emoties ook een belangrijke rol spelen in een muziekconversatie, zal eveneens blijken. Ter afsluiting volgt nog een toelichting over de ongrijpbaarheid van muziek, waarin aangetoond wordt dat het spreken over muziek een lastigere opgave is dan op het eerste gezicht lijkt.

³⁰⁰ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁰¹ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁰² AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

Echter, vooraleer alle subcodes besproken worden, is het nog van belang om aan te geven dat vele luisteraars stellen dat ze enkel over muziek praten met mensen die ze redelijk goed kennen. Zo getuige bijvoorbeeld de reactie van de volgende respondent: *“Je kunt praten met mensen over muziek, maar velen denken er op een andere manier over dan jij of hebben er nog niet zo goed over nagedacht omdat ze er niet mee bezig zijn. Dus het is dan beter dat je die persoon kent.”*³⁰³ Terwijl anderen het veeleer belangrijk vinden dat de gesprekspartner in een muziekconversatie geïnteresseerd is in dezelfde soort muziek. Is dat niet het geval, dan zal het gesprek eerder oppervlakkig blijven. *“Het gaat dan meer over het geheel; niet over bepaalde nummers, maar eerder over een artiest”*³⁰⁴, tekent een luisteraar op. En ook de leeftijdscategorie van de gesprekspartner speelt voor sommigen een rol. *“Waarover ik zal spreken, hangt af van de leeftijd van de tegenpartij. Oudere mensen gaan altijd zeggen dat het vroeger beter was, dus dan moet je sowieso vergelijkingen beginnen maken tussen vroeger en nu.”*³⁰⁵

4.3.1. Adjectieven

In voorgenoemd citaat wordt gebruik gemaakt van het bijvoeglijk naamwoord ‘beter’, dat een belangrijke rol speelt in de hele quote. Het is slechts een van de vele mogelijke voorbeelden, aangezien de adjectieven waar Roland Barthes zoveel belang aan hecht inderdaad massaal aangehaald worden. Luisteraars maken er met andere woorden volop gebruik van, ook wanneer er hen niet expliciet naar gevraagd wordt. Wat volgt, is een opsomming van de meest vernoemde bijvoeglijke naamwoorden. In de eerste plaats draaien zij rond de tegenstelling hard/zacht, maar ook werd er met behulp van adjectieven gerefereerd naar gevoelens, die op hun beurt meestal tussen woorden als blij en droevig schommelen. Ten slotte zijn er nog de bijvoeglijke naamwoorden die iets meer over de muziek zelf zeggen.

1. Ruig / hard / snel / agressief / diep / zwaar / opgepompt / rauw / luid / scherp / snerpend \leftrightarrow langzaam / stil / zacht / licht / soft / luchtig / kalm
2. Gevoelig / melancholisch / leuk / mooi / vet / lekker / vrolijk / grappig / happy / euforisch / knap / tof

³⁰³ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁰⁴ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁰⁵ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

3. Funky / uptempo / elektronisch / klassiek / commercieel / doordacht / dynamisch / intelligent / experimenteel / toegankelijk / ouderwets / underground

Ook opmerkelijk is dat sommige luisteraars verwijzen naar geografische locaties om duidelijk te maken hoe iets klinkt. Dat kan heel concreet zijn – ‘iets Indisch’ – maar evengoed wat vager – iets ‘oosters’ of ‘zuiders’. Daarnaast valt het ook op dat vele respondenten genrenamen omtoveren tot bijvoeglijke naamwoorden. Zo werden termen als folkachtig, rockgetint, jazzy, enzovoort, meermaals aangehaald, vaak gevolgd door een periode van twijfel of woorden als ‘of zoiets’, waarover verder meer.

4.3.2. Muzikale vertoning

Voor sommige respondenten is het belangrijk dat er in een muziekconversatie over de muziek zelf gesproken wordt. In eerste instantie klinkt dit vreemd, maar zoals reeds uit de literatuurstudie af te leiden viel, blijkt dat niet zo voor de hand liggend. Zo zijn er nog heel wat andere elementen die in een muziekgesprek aangehaald worden die in principe niets met de muziek zelf te maken hebben, maar eerder met uiterlijk, fait divers, de media, enzovoort. Deze factoren worden verder besproken, want hier gaat het over het muzikale aspect.

Zo werpt een respondente bijvoorbeeld op dat, wanneer ze in het bijzijn van anderen bepaalde muziek hoort, ze probeert te verklaren waarom ze het al dan niet goed vindt. *“Je probeert je te verdedigen in de zin van: ‘ik vind dit een supergoed nummer, want...’.”*³⁰⁶ Concrete voorbeelden heeft de jongedame niet, maar de volgende luisteraar zegt daar iets meer over wanneer hij de teksten bij zijn blogartikels over muziek overloopt. *“Meestal blijft het bij korte tips, zoals: ‘waarom heb ik dit nog niet live gezien, leuke mix van rap en rock, dit swingt, heel mooie stem, aardige clip’. Het heeft weinig zin om daar een hele omschrijving bij te zetten.”*³⁰⁷ Ook de volgende respondent verwijst – net zoals vele anderen – naar de muziek zelf, weliswaar met een technische insteek. *“Op zich luister ik best wel analytisch naar muziek. Als ik aan diegene met wie ik zelf ook muziek maak iets laat horen, zou ik bijvoorbeeld zeggen: ‘luister naar het*

³⁰⁶ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁰⁷ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

moment waarop de bas inkomt'. Of echt muziektechnisch gewoon, maatsoorten bijvoorbeeld."³⁰⁸ Dat geldt ook voor een andere luisteraar, die eveneens muziek speelt:

*"Enerzijds ga ik spreken over de indruk die een optreden of nummer mij geeft en vervolgens ga ik het ontleden. Ik speel zelf muziek dus ik zie wat een gitarist, bassist of drummer op het podium doet. Maar ik doe dat enkel bij mensen die er ook iets van begrijpen. Dat is dan puur technisch eigenlijk: niet alleen de manier waarop een bepaald stuk gespeeld wordt, maar ook achtergrondinformatie zoals de gitaar die bespeeld wordt of het gebruikte effect."*³⁰⁹

Opmerkelijk is dat alle luisteraars die aangeven graag naar hiphop te luisteren, bijna in alle gevallen iets over de beat zullen zeggen wanneer ze het over een bepaald nummer in dat genre hebben. Zoals reeds onder een vorige noemer besproken werd, zal dat al dan niet met behulp van de aangehaalde adjectieven zijn, die in de meeste gevallen iets meer over de sfeer en de snelheid ervan zeggen. Zo stelt de volgende respondent: *"Er zijn wel een paar nummers waarbij je niet zegt: dit is een goed nummer, maar meer: 'de beat in dit nummer, op dat moment, is heel fijn'."*³¹⁰ Nog een veelvoorkomend element waar vele hiphopfans vaak naar terugrijpen in een muziekconversatie, is de tekst. *"Bij hiphop zijn de woordkeuzes van groot belang om het goed te kunnen vinden"*³¹¹, stelt een geïnterviewde. *"De grapjes in de teksten worden ook wel eens besproken en verduidelijkt"*³¹², werpt een andere luisteraar nog op.

Maar de tekst wordt ook vaak bij andere genres besproken, zoals bij singer-songwriters, om nog een veelvoorkomend voorbeeld te geven. In dat laatste geval is ook de stem van de zanger iets waar nogal frequent over gepraat wordt, maar dat is eveneens het geval bij het bredere rockgenre. Ook opvallend is dat de respondenten die graag naar dubstep luisteren allen erkennen het wel eens over de *drop* te hebben, een term die gebruikt wordt om het moment in een nummer aan te geven waarop de bas invalt. Bij rock is dat eerder *"hoe ruig de gitaren of drums klinken"*³¹³. In dat opzicht zijn gitaarsolo's een belangrijk element. *"Soms is het echt geweldig hoe een nummer opbouwt en dan komt*

³⁰⁸ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁰⁹ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³¹⁰ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³¹¹ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³¹² WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

³¹³ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

*daar plots een solo in.*³¹⁴ En die blijkt voor sommigen het vermelden waard: *“Dan ga ik zeggen: ‘dat nummer, die solo. Op zoveel minuten en zoveel seconden gaat het beginnen’.*”³¹⁵

Los van specifieke genres stellen ettelijke respondenten dat ze het in een muziekconversatie over de instrumenten zullen hebben, meer bepaald hoe ze bespeeld worden. En daar horen natuurlijk ook adjectieven bij: *“Af en toe verandert er iets in de bezetting van een band. En dan kun je zeggen: ‘de vorige drummer was beter, of energieke’.*”³¹⁶ De totaliteit speelt ook een belangrijke rol, want het draait voor velen tenslotte om het geluid dat uit alle instrumenten samenkomt. *“Als er iets uitsteekt, zoals een viool ofzo, zal ik het daar wel eens over hebben. Maar meestal ga ik daar niet zo diep op in omdat het geheel goed moet zijn.”*³¹⁷ Daarnaast kan het aantal of soort instrumenten eveneens een gespreksonderwerp zijn. *“Als een enkele artiest verschillende instrumenten kan bespelen, waaronder bijvoorbeeld cello, is dat toch wel een goed argument. Dat toont aan dat het de moeite is.”*³¹⁸

Zo stelt ook een andere respondente: *“Meestal heb ik het niet over de instrumenten, tenzij het iets heel specifiek is. Als er bijvoorbeeld plots een mondharmonica tussenkomt waar je het niet zou verwachten.”*³¹⁹ Iets wat meerdere luisteraars overigens opperen. *“Coco Rosie gebruikt Fisher Price speelgoed voor bepaalde geluidjes en dat is dan wel iets dat je vernoemt omdat het heel apart is.”*³²⁰ Dat opmerkelijke klanken in een conversatie vernoemd worden, vertelt ook de volgende luisteraar: *“Bij dancemuziek heb je vaak heel typische geluidjes. En als ik dat dan aanhaal bij vrienden, weten ze meteen over welk nummer ik het heb.”*³²¹ Zo ook bij de volgende 22tracks-gebruiker: *“Bij dubstep vind ik sommige klanken heel moeilijk om te beschrijven, dus dan ga ik een beetje fantaseren over hoe je het zou kunnen benoemen: bij die harde dubstep komen*

³¹⁴ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³¹⁵ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³¹⁶ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³¹⁷ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³¹⁸ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³¹⁹ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³²⁰ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³²¹ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

daar dan woorden als robots en granaten aan te pas.”³²² Minder gerelateerd aan een klassieke conversatie is het binnensmonds meezingen van bepaalde deuntjes, wat vaak een aanzet blijkt te zijn tot het vormen van een dialoog. “*Dat gitaarrifje bij Somebody That I Used To Know van Gotye ga je neurieën en dan wordt dat wel eens opgepikt*”³²³, stelt een geïnterviewde in dat opzicht.

Verder maken de luisteraars op basis van de muziek vergelijkingen met andere artiesten. “*Dat vergelijkend materiaal is heel belangrijk, vooral op concerten en festivals*”³²⁴, tekent een respondente op. En op zulke evenementen wordt er ook over de geluidskwaliteit gepraat. “*Oei, het staat precies toch te luid, of het is iets te scherp*”³²⁵, is in die zin een treffend voorbeeld. Bovendien is de act op zich ook belangrijk. Zaken als podiumprésence, het spektakel en de show worden ook meermaals aangekaart: “*Het kan dan gaan over of het optreden de moeite was, dus of de band haar best deed.*”³²⁶ Voorgenoemde jongedame geeft ook op een licht ironische wijze aan dat ze het interessant vindt om mensen tegen elkaar uit te spelen op basis van bovenstaande elementen. “*Het is wel interessant om zulke discussies te volgen. Zo weet ik ook wat zij ervan denken.*”³²⁷ Maar omdat dat vaak uitdraait op wat deze luisteraar banale woordenwisselingen noemt, gaat ze daar niet verder in op. “*Het gaat dan over: ‘maar alé, die maken toch geen muziek, dat is altijd hetzelfde’. Maar dat is allemaal zo relatief.*”³²⁸ Waarmee er opnieuw impliciet verwezen wordt naar de goed/slecht-tegenstelling – die reeds besproken werd.

4.3.3. Artiest

Zoals ook in het inleidende gedeelte van dit hoofdstuk aangehaald werd, spreken muziekluisteraars evenzeer over zaken die in principe niets met de muziek zelf te maken hebben. Zo zal er onder deze noemer duiding gegeven worden bij elementen als

³²² WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

³²³ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³²⁴ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³²⁵ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³²⁶ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³²⁷ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³²⁸ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

uiterlijk, privéleven, professionele carrière en media, die allen verband houden met de artiest en niet met het geluid dat voortgebracht wordt.

Allereerst geven enkele respondenten aan het wel eens over het voorkomen van bepaalde artiesten te hebben, hoewel ze het er allen over eens zijn dat dit eerder bijzaak is. Zo zullen velen louter over uiterlijkheidskenmerken converseren wanneer die uitgesproken of extreem zijn. *“Dat gebeurt enkel bij de mensen die erbovenuit steken”*³²⁹, klinkt het bij ettelijke geïnterviewden. Voorbeelden die de luisteraars aanhalen zijn Lady Gaga met haar outfits: *“Lady Gaga met al haar jurken, dat is natuurlijk een goed onderwerp. Of als mensen zich hebben laten ombouwen, plastische chirurgie en dergelijke.”*³³⁰ Maar ook Skrillex met onder andere zijn haarstijl kan evengoed een gespreksonderwerp zijn. Anderen zullen eerder iets over het uiterlijk zeggen wanneer de artiest in kwestie knap bevonden wordt. *“Als het een mooie zangeres is, dan wordt dat wel verteld natuurlijk”*³³¹, tekent een twintiger op. Een jongedame haalt ten slotte nog aan dat het uiterlijk van bepaalde muzikanten aan bod komt in een conversatie wanneer ze opmerkt dat een vriend van haar op een artiest lijkt. Toch wordt er eveneens benadrukt dat de muziek primeert op het uiterlijk. *“Het is altijd leuker als je naar een knappe vrouw kan kijken in plaats van naar een monster, maar dat maakt niet uit. Als de muziek maar goed is.”*³³²

Een ander element dat regelmatig voorkomt in muziekconversaties, zijn bepaalde fait divers over artiesten, hoewel niet alle respondenten hier even veel belang aan hechten. Voor sommigen draait het enkel om de muziek en alles daarbuiten is bijkomstig. *“Als ze mij vragen hoeveel leden er in de band zitten, wat ze doen, of waar ze vandaan komen, dan zou ik het niet eens weten. Ik ga het ook niet opzoeken. Bij mij is het voornamelijk de muziek die telt.”*³³³ Zulke luisteraars opperen dat ze niet spontaan op zoek gaan naar allerhande weetjes, maar geven wel toe dat ze dit mogelijk aanhalen wanneer ze het naar eigen zeggen toevallig weten omdat ze het ergens opvingen. *“Ik zal*

³²⁹ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³³⁰ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³³¹ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³³² NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³³³ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

wel eens iets zeggen over waar een artiest optreedt, waar ze vandaan komen en hoeveel leden erin zitten, maar het is niet dat heel dat geklets mij interesseert.”³³⁴

Anderen hechten daarentegen meer belang aan de context. *“Als ik samen met iemand anders naar een liedje luister en er hoort een bepaald verhaal bij dat nummer, dan zou ik dat wel vertellen”*³³⁵, stelt een geïnterviewde. Een andere luisteraar vindt dat zulke informatie kan bijdragen tot een beter begrip van de muziek: *“Als je weet hoe die artiest heeft geleefd, kun je je ook een beetje inbeelden hoe de muziek gaat klinken.”*³³⁶ Ook de volgende respondent zegt hetzelfde met iets andere woorden: *“Als je het verhaal erachter kent, is een nummer beter te begrijpen. En als je echt wilt overbrengen waarom je die muziek goed vindt, is dat wel belangrijk.”*³³⁷ Verder vermelden sommigen nog dat het simpelweg amusant is om zulke informatie aan te halen. *“Nieuwtjes over de artiest zijn leuk om te vertellen. Dat kan gaan over festivals en concerten waar de band binnenkort speelt, over wat iemand backstage heeft uitgestoken, hoe de band of een foto stond in een magazine, enzovoort.”*³³⁸

Nog een veelvoorkomend gespreksonderwerp dat niet meteen met de muziek zelf te maken heeft, is de professionele carrière van een artiest. Zo maken luisteraars vaak verwijzingen naar de discografie van muzikanten, met als reden om bijvoorbeeld aan te tonen welk gewicht er precies aan gegeven kan worden. Hiermee proberen ze hun verhaal in een zekere context te plaatsen. Een andere drijfveer hiervoor is dat er op die manier een vergelijking gemaakt kan worden tussen verschillende nummers of albums van eenzelfde artiest, zoals de volgende respondent optekent: *“Je kan over het thema van een album spreken met mensen. Want hoe gaat een artiest verder na zijn laatste plaat? Je kan bijvoorbeeld geen twee afscheidsalbums na mekaar maken, want anders heeft het eerste niet gewerkt.”*³³⁹ Daarnaast kan er tevens aangetoond worden hoe muzikanten geëvolueerd zijn doorheen de tijd. En ook interessant om te vermelden voor

³³⁴ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³³⁵ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³³⁶ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³³⁷ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³³⁸ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³³⁹ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

sommigen zijn onderlinge samenwerkingsverbanden tussen meerdere artiesten of bijvoorbeeld bands die een nieuw project opstarten.

Ten slotte zullen muziekluisteraars in de meeste gevallen ook naar mediaproducten verwijzen. Dat kan gaan om een cd-bespreking of een tv-optreden, maar evengoed over sociale media-aandacht. *“Ik zeg bijvoorbeeld: ‘deze band heeft in dat programma opgetreden en heeft al eens een goede review gekregen’.”*³⁴⁰ In dat opzicht stelt een respondent dat wanneer hij er kennis van heeft, zal verwijzen naar iets uit de media – *“een autoriteit”*³⁴¹ – om op die manier zijn verhaal kracht bij te zetten. Dat bevestigen ook andere luisteraars, zelfs wanneer ze het niet zo voor media-aandacht hebben – zoals grotendeels besproken onder de noemer ‘mainstream’. *“Het klinkt een beetje raar soms, als iets in de media komt. Dan denk ik: ‘bah’. Maar soms is het gewoon een hele goede manier om meer gewicht aan je tip te geven. Dat mensen er sneller naar luisteren.”*³⁴²

4.3.4. Genres

Naast – maar ook deels verband houdende met – de visie op het hele genregebeuren werden de respondenten ook gevraagd naar hun praktische toepassing van genres tijdens een muziekconversatie. En ook hier lopen de reacties nogal uiteen. Zo gebruiken sommige luisteraars klassieke genrenamen, terwijl anderen de meer diepgaande termen verkiezen. Een minderheid probeert het benoemen van genres te mijden in een muziekconversatie, maar kan hier amper aan ontkomen, zoals zal blijken.

Sommigen kiezen ook voor het vernoemen van een brede genrenaam – zoals bijvoorbeeld rock, hiphop, jazz – om er eventueel nadien een soortgelijke band bij te vermelden zodat het hele plaatje duidelijk(er) wordt. *“Ik houd ze liever breed omdat het een soort van constructie is die je neerzet. Als je hiphop noemt hebben mensen wel een bepaald beeld. Maar als ik daarentegen Nederhop zeg, dan moeten ze het echt al kennen. Dus dan zeg ik liever: ‘het is hiphop maar het klinkt als Kraantje Pappie’. Dat is duidelijker.”*³⁴³ Een andere respondent stelt dat hij onbewust gebruik maakt van genrenamen: *“Het gemakkelijke bij een genre is dat mensen zich daar meteen iets bij*

³⁴⁰ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁴¹ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁴² RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁴³ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

kunnen voorstellen. Sommige mensen kennen Bon Iver niet, dus als je dan zegt welk genre muziek het is, dan gaan velen al een link kunnen leggen.”³⁴⁴ De volgende luisteraar treedt ook niet te veel in detail als het aankomt op genrebenamingen en is eerder onverschillig. *“Als ik het over rap- of rockmuziek heb, ga ik ervan uit dat mensen weten wat ik bedoel. Bij dubstep of techno wordt dat ongetwijfeld minder goed te definiëren. Dus als ik iets techno ga noemen kan het evengoed ook drum&bass zijn. Dat zul je vast niet tegen iedereen moeten zeggen, maar voor mij maakt dat allemaal niet zoveel uit.”*³⁴⁵ Deze twintiger geeft aan moeite te hebben met het plakken van namen op muziek en zal daarom ook gebruik maken van genreoverschrijdende namen. *“Bij relax of moody ken ik de subgenrenaam niet, dus dan noem ik het gewoon relaxmuziek. Daar zit heel veel muziek in en ik hoor de verschillen ook wel, maar ik ken de namen niet.”*³⁴⁶

Anderen verkiezen het gebruik van concretere genrenamen, subgenres en stromingen in combinatie met overeenkomstige artiesten. *“Nu ik bijvoorbeeld weet wat er onder desi valt, kun je dat wel gebruiken als naam. Eens het uitgeklaard is, kun je het op alles blijven toepassen. Maar ik denk dat ik eerder ga vergelijken tussen artiesten dan er echt een naam op te plakken. Zoals: ‘het heeft iets weg van dit en dat, of het is een combinatie van dit en dat’.”*³⁴⁷ Een reden hiervoor is dat bredere genrenamen te veel kunnen betekenen en dat botst met de verlangens van de luisteraars, die hun gesprekspartner(s) zo concreet mogelijk willen gidsen.

*“Ik noem wel genres, maar ik ga dat meteen ook proberen nuanceren. In de zin van: ‘het is voornamelijk dat genre, maar er zit ook zoveel van dat genre bij’. Ik ga het dan vooral proberen vergelijken met andere groepen die iets gelijkaardig doen omdat dat nog altijd het makkelijkste is. Want als ik het heb over punk, dan kan dat zoveel zijn. Dus het heeft ook weinig zin om dat te zeggen. Er zijn nog een paar subgenres waar er dan duidelijke invloeden van te horen zijn, waar ik maar een of twee groepen van ken. Dus dat wil zeggen dat het wel heel sub is, dat genre. Dus in die zin kan dat wel ver gaan. Gewoon omdat ik de tegenpartij een duidelijk beeld wil meegeven.”*³⁴⁸

³⁴⁴ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁴⁵ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁴⁶ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁴⁷ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁴⁸ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

Ook opmerkelijk is dat een aantal luisteraars aangeeft eerder te zullen verwijzen naar soortgelijke bands dan naar genres. De reactie van de volgende respondente is in dat opzicht illustrerend: *“Als ik probeer uit te leggen hoe iets klinkt, kan ik wel eens verwijzen naar een genre, maar ik verwijs liever naar een artiest omdat het dan voor velen meteen duidelijk wordt waar het ongeveer bij ligt.”*³⁴⁹ Enkele geïnterviewden stellen zelfs expliciet dat ze liever geen gebruik maken van genrebenamingen in een conversatie. Zo oppert een luisteraar dat het in de elektronische muziek moeilijk is om iets onder te brengen. Daarom is het vanzelfsprekender om bepaalde invloeden te vermelden in plaats van zich aan een tongbreker te wagen. *“Niemand heeft er een beeld bij. Bijvoorbeeld future garage/house. Je kan dat wel zeggen, maar niemand begrijpt wat je bedoelt.”*³⁵⁰

Verder werpt een geïnterviewde nog op dat hij geen gebruik maakt van genrebenamingen omdat mensen met een andere muzieksmaak mogelijk een andere associatie maken. *“Als je zegt dat ze eens naar hiphop moeten luisteren, bestaat de kans dat ze het album van 50 Cent gaan downloaden, terwijl je eigenlijk iets heel anders bedoelt. Dus ik zou eerder zeggen: ‘die intelligentere hiphop met instrumenten’. Maar als ik echt iemand zou willen overtuigen, dan zou ik eerder een paar nummers laten horen.”*³⁵¹ In die zin hecht deze luisteraar minder belang aan genres, omdat er binnen een genre nog veel fout kan lopen. Veeleer is de opdeling goed/slecht belangrijk, want de respondent reikt anderen de ‘juiste’ artiesten aan in de veronderstelling dat hun appreciatie voor het genre zal volgen. Een andere 22tracks-gebruiker laat in de meeste gevallen genrebenamingen eveneens voor wat ze zijn, omdat het in een muziekconversatie vooraf bepaald is over welk genre het gaat. *“Mijn vrienden luisteren naar verschillende genres, dus het is afhankelijk van de persoon al snel duidelijk over welk genre je praat.”*³⁵² Veeleer zal deze respondent een opdeling maken tussen *“een commerciële sound en de echte, ouderwetse, underground kant”*³⁵³.

³⁴⁹ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁵⁰ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁵¹ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁵² WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁵³ WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

Wat ook opvalt, is dat criticasters van genrebenamingen er tegelijk ook (onbewust) gebruik van maken. Zo haalt een luisteraar die het hele genrefenomeen in vraag stelt in zijn uitleg meerdere malen genrenamen aan wanneer er hem niet expliciet naar gevraagd wordt, wat erop wijst dat er amper aan te ontkomen valt. Iets wat een andere respondent overigens letterlijk meedeelt. *“Ik heb heel lang nagedacht over het idee van een genre. Of dat nodig is en hoe je muziek moet indelen. Genres maken daar inderdaad deel van uit, maar de manier waarop ik muziek indeel, is eerder op gevoel. Vandaar dat ik playlists als moody en rough wel heel goed vind.”*³⁵⁴ Maar wanneer deze luisteraar gevraagd wordt hoe ver zijn genrebenamingen dan reiken, blijkt dat het toch concreet kan gaan. Zo stelt de jongeman dat hij een zo specifiek mogelijke naam op muziek probeert te plakken omdat zulke termen een bepaalde klank goed kunnen omschrijven. Dat het gevoel daar ook een rol in speelt, wordt onder de volgende noemer uitgebreider besproken.

4.3.5. Gevoelens en emoties

Een ander belangrijk element dat vaak voorkomt in muziekconversaties zijn de gevoelens en emoties die bepaalde nummers bij de luisteraars opwekken. Zo opperen vele respondenten dat de belangrijkste reden om iets goed te vinden het gevoel is dat een song bij hen oproept. *“Ik vind het vooral belangrijk wat ik erin voel en wat het bij mij teweegbrengt als ik het beluister”*³⁵⁵, stelt een geïnterviewde. Opnieuw wordt dat verduidelijkt aan de hand van allerlei adjectieven, die enkele alinea's terug reeds aangehaald werden. Ook vertellen sommige 22tracks-gebruikers over de sfeer dat een bepaald nummer of album meebrengt. *“Ik probeer de mood van dat album of van die artiest uit te leggen vooraleer ik anderen iets laat beluisteren, maar ook het gevoel dat een bepaald nummer geeft.”*³⁵⁶ Concreet gesteld, kan het dan bijvoorbeeld over *“een break-up- of afscheidsalbum”*³⁵⁷ gaan. Een andere respondent zal het vaker over dit thema hebben wanneer het nummer een ‘festivalgevoel’ teweegbrengt, wat op zijn beurt leidt tot blijdschap. Verder speelt ook de lyriek een belangrijke rol. *“Als je een nummer*

³⁵⁴ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁵⁵ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁵⁶ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁵⁷ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

*hoort waarvan de tekst heel mooi is, kun je het ook gebruiken in de zin van: 'ik voel me precies zoals hij zingt in dat nummer'.*³⁵⁸

Echter, niet iedereen hecht hier even veel belang aan. Want wat opvalt, is dat een klein aantal luisteraars deze gevoelskwestie minimaliseert. Zo stelt een geïnterviewde dat het niet zozeer om zijn persoonlijke gevoelens draait, maar eerder de gevoelens in een nummer zelf. *"Ik zou wel zeggen dat iets heel erg diep klinkt, maar niet in die zin dat het nummer iets met me doet."*³⁵⁹ Anderen minimaliseren het niet, maar spreken er liever niet over. *"Dat vind ik lastig, eerlijk gezegd. Het is een beetje persoonlijk. Ik kan best sterke gevoelens bij muziek hebben. Alleen, ik vind het vaak lastig om dat over te brengen. Je wilt het ook niet altijd vertellen. En soms ben ik me er zelfs niet van bewust in welke stemming ik me precies bevind."*³⁶⁰

Bij een andere luisteraar hangt het ervan af wie de gesprekspartner is. *"De persoon waarmee je naar een concert gaat, heeft meestal hetzelfde gevoel als jij. Dus als je dan zegt dat je kippenvel hebt, dan zal die dat begrijpen. Maar ik kan mij inbeelden dat iemand die dat genre totaal niet apprecieert wel eens neerbuigend zou kunnen reageren. Dus aan zo een personen ga je nooit zeggen wat die muziek precies teweegbrengt."*³⁶¹ Terwijl sommigen daarentegen stellen dat het gevoel dat muziek oproept bij iedereen anders is. *"Ik ga niet zeggen welk specifiek gevoel het bij mij achterlaat, want dat gaat bij iedereen verschillend zijn. Dus als je dat probeert uit te leggen, zal dat niet overkomen. Ik zal bijvoorbeeld niet zeggen dat ik ergens blij van word, maar eerder: 'je wordt er blij van'."*³⁶² Maar het kan ook in de omgekeerde richting. Zo stelt een respondente dat ze afhankelijk van haar eigen gevoelens bepaalde nummers met anderen deelt. *"In plaats van uit te leggen hoe ik me voel, zou ik een liedje doorsturen naar iemand en zeggen: 'ik voel me zo'. Dat is wel handig om bepaalde gevoelens op die manier te verwoorden."*³⁶³ Want, het is inderdaad niet altijd

³⁵⁸ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁵⁹ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁶⁰ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁶¹ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁶² FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁶³ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

even gemakkelijk om zich over muziek uit te laten, zoals in het laatste hoofdstuk van deze code verhelderd wordt.

4.3.6. Ongrijpbaarheid

In verschillende interviews geven de respondenten op een bepaald moment aan dat ze zich moeilijk kunnen uitdrukken of dat ze moeite hebben om op de goede woorden te komen. Zo vraagt een luisteraar zich – na een uitvoerige uitleg over wat hij precies als popmuziek ziet – af of zijn verhaal verstaanbaar is: *“Het is lastig om te omschrijven, maar snap je wat ik bedoel?”*³⁶⁴ Soortgelijke reactie geeft ook een andere respondent nadat hem gevraagd wordt waarover hij zoal spreekt in een muziekconversatie. *“Je kunt dat zo uitvoerig mogelijk proberen beschrijven, maar dan ga je het nog altijd niet volledig kunnen omschrijven hoe het ineem zit.”*³⁶⁵ Verder vallen in de interviewtranscripts ook de gebrekkige zinsconstructies van de geïnterviewden op. Woorden als ‘ofzo’, ‘euhm’ en andere vormen van twijfel zijn meer regel dan uitzondering.

En ook wanneer de 22tracks-gebruikers expliciet gevraagd wordt of ze soms voelen dat ze moeilijk uit hun woorden komen bij het spreken over muziek, antwoorden quasi alle respondenten affirmatief. *“Sommige bands verschillen wel wezenlijk van elkaar maar het is soms moeilijk om die verschillen te benoemen”*³⁶⁶, werpt een geïnterviewde op. De man in kwestie zal in zijn geval zijn uiterste best doen om het met woorden uit te leggen, maar wanneer hij voelt dat hij geconfronteerd wordt met de beperkingen van de taal, zal hij zijn gesprekspartner gewoon het desbetreffende nummer laten beluisteren. Maar dat kan bij andere luisteraars voor wrevel zorgen. *“Als de tegenpartij niet in dezelfde muziek zit als ik, dan haak ik al sneller af. Ik vind het lastig om zo iemand te proberen overtuigen. Dus als ik merk dat de andere het niet helemaal ziet zoals ik, dan is het ook snel voorbij.”*³⁶⁷

Nog een respondente voelt zich beperkt in de taal omdat haar kennis over de afbakening van genres ontoereikend is en ze bovendien ook nooit muziekschool heeft

³⁶⁴ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁶⁵ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁶⁶ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁶⁷ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

gevolgd. *“Ik heb ook niet de theoretische basis, dus ik kan wel iets heel goed vinden, maar uitleggen waarom precies, daar moet ik toch even over nadenken.”*³⁶⁸ De volgende geïnterviewde bouwt verder op die hinderlijke functie van genres: *“Sommige genres zijn heel breed en als je dan iets heel specifiek hebt binnen zo een genre, dan merk je dat het moeilijk is om dat verschil uit te leggen.”*³⁶⁹ Verder stelt deze jongedame nog dat een muziekconversatie niet zozeer over de muziek zelf gaat. *“Ik praat meer rond de muziek heen omdat ik het vaak moeilijk uit te leggen vind en omdat het gewoon mijn opvatting is. Want anderen kunnen er misschien iets anders in zien en ik wil het niet afbakenen voor iemand.”*³⁷⁰

Daarnaast vraagt een luisteraar zich nog af *“wat er nog meer over muziek te zeggen valt”*³⁷¹. *“Het interesseert mij niet heel erg in welk subgenre of hokje iets valt. Het is een beetje hetzelfde als wat ik denk over praten over de smaak van wijn of bier: ‘het moet dat, of dit en dat...’ Lekker boeiend, denk ik dan.”*³⁷² Gevraagd of deze respondent het gepraat over muziek overbodig vindt, antwoordt hij: *“Ik heb wel eens geprobeerd om wat langer over muziek te schrijven en na twee zinnen denk ik: ‘wat moet ik er nu meer over zeggen zonder dat het gezeur wordt?’ Luister liever gewoon. Want ik kan dan wel een blad volschrijven over een nummer, maar wat zeg je dan eigenlijk? Niets.”*³⁷³ En ook de volgende luisteraar houdt het liever bij de muziek zelf. *“Bij muziek moet je niet te veel tekst zetten. Je moet het gewoon laten horen. Vinden ze het leuk, dan vinden ze het leuk. En als ze het niet leuk vinden, dan is dat zo. Mijn mening gaat er toch niet door veranderen.”*³⁷⁴ Iets waar ook een andere respondent dieper op ingaat: *“Ik kan soms moeilijk verklaren waarom ik iets goed of niet goed vind, maar ik denk dat dat misschien de essentie is van muziek.”*³⁷⁵

³⁶⁸ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁶⁹ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁷⁰ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁷¹ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁷² AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁷³ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁷⁴ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁷⁵ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

Een andere 22tracks-gebruiker vertelt daarentegen dat hij onder vrienden goed kan verwoorden wat hij vindt van bepaalde nummers, maar vindt het niet altijd even eenvoudig. *“Nu je er zo naar vraagt... Bij dit interview vind ik het bijvoorbeeld moeilijk om te zeggen wat ik precies vind.”*³⁷⁶ Maar dat is volgens de respondent eerder omdat het een vraaggesprek betreft, in tegenstelling tot een vrijblijvende conversatie. Terwijl een volgende luisteraar daar een andere verklaring voor geeft door te stellen dat het met de jaren makkelijker wordt om zich uit te drukken. *“Je kunt niet alles van in het begin weten en meteen een visie hebben over muziek. Dat moet groeien door ermee bezig te zijn. Ik heb er wel even over gedaan om uit te maken wat een genre is, of ik wil spreken over genres of gevoelens, of er slechte genres zijn, of er überhaupt goede of slechte muziek bestaat, ... Daar heb ik veel over nagedacht. Het is een soort van zelfreflectie.”*³⁷⁷

Maar er zijn ook enkele uitzonderingen. Een zeer klein aantal geïnterviewden beweert geen problemen te hebben met het vertalen van geluid naar woorden. Wat hier echter bij opvalt, is dat zij doorheen het interview ook niet steeds even vlot uit hun woorden komen. Zo geeft een luisteraar in zijn betoog over het verschil tussen rock- en popmuziek aan dat het *“lastig uit te leggen”*³⁷⁸ is. En wat later beweert diezelfde respondent dat het moeilijk is om een bepaald geluid te ontleden. *“Je moet gewoon eens luisteren als het echt niet uit te leggen is. En het ervaren.”*³⁷⁹ Toch gaat de jongeman ervan uit dat hij makkelijk uit zijn woorden komt omdat hij zelf gitaar speelt. Deze luisteraar stelt dat hij eerder het gevoel heeft dat anderen hem niet altijd begrijpen omdat ze er minder kennis over hebben. *“Het kan al beginnen bij gewoon instrumenten benoemen. Gewoon het verschil tussen een trompet en saxofoon is voor sommigen al lastig. Maar het kan ook ingewikkelder worden, wanneer het over de opbouw van een nummer gaat, of hoe het in mekaar zit.”*³⁸⁰

³⁷⁶ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁷⁷ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁷⁸ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁷⁹ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁸⁰ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

4.4. Identiteit

De derde en laatste grote peiler in dit onderzoek handelt over het identiteitsconcept bij de muziekluisteraars. In de eerste plaats wordt een uiteenzetting gegeven over hoe en waarom muziek gedeeld wordt met anderen, om zo over te gaan naar een bespreking van de mate waarin en de manier waarop de respondenten muziek als een onderdeel van zichzelf beschouwen. En dat kan op zijn beurt gelinkt worden aan het identiteitsconcept van anderen, waarin een nadere toelichting volgt over wat muziek zoal over iemand kan zeggen. Termen als ‘smaak’, ‘subculturen’ en ‘stereotyperingen’ spelen daar een niet onbelangrijke rol in, zoals zal blijken.

4.4.1. Sharing

Alle geïnterviewden raden hun vrienden wel eens aan om naar een bepaalde artiest te luisteren. *“Tegenwoordig kan je bijna niet anders dan muziek delen met anderen, het is zo vanzelfsprekend geworden”*³⁸¹, werpt een respondente bijvoorbeeld op. Dat gebeurt via verschillende kanalen: face-to-face, in een telefonisch gesprek, of online. In het eerste geval kan dat op café zijn, op school, in een club, enzovoort. In het laatste geval dan voornamelijk via e-mail of platformen als Facebook en Twitter, door onder andere een YouTube- of Spotify-link te versturen. Enkele luisteraars geven ook aan via hun gsm, computer of autoradio bepaalde nummers af te spelen in het bijzijn van anderen om hen op die manier iets te leren kennen.

Sommigen zullen daarbij een contextualisering geven door gebruik te maken van de elementen die in het vorige hoofdstuk – spreken over muziek – aangehaald werden. *“Ik doe mijn best om er een referentie van de band bij te zetten, of waarom ze het moeten horen. Ik geef ze dus een indicatie van wat ik stuur.”*³⁸² Anderen willen er daarentegen liever geen stempel op plakken, om zo de reacties van de gesprekspartner af te wachten. *“Dat laat de mogelijkheden open”*³⁸³, stelt een respondente, die zo het verrassingseffect wil laten spreken. Bovendien wil zij op die manier ook voorkomen dat haar tips bij voorbaat afgekeurd worden door een of andere verwijzing te maken naar een artiest die de tegenpartij minder weet te appreciëren.

³⁸¹ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁸² SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁸³ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

De meerderheid van de luisteraars vertelt tevens dat het delen van muziek niet met de bedoeling gebeurt om anderen van de genialiteit van het betreffende nummer te overtuigen, maar veeleer om aan te geven dat ze dit zelf goed vinden en daarom ook willen dat anderen ermee in aanraking komen. *“Als je goede muziek kent, dan denk ik wel dat je dat wilt delen met mensen”*³⁸⁴, stelt een respondent. De tip delen volstaat met andere woorden en wat er nadien gebeurt is van minder groot belang, zo getuige de reactie van de volgende 22tracks-gebruiker: *“Mensen met wie ik het deel kunnen zelf kijken of ze het gaan luisteren of niet, maar het maakt me niet zoveel uit. Ik wil het gewoon delen met mensen die het iets interesseert.”*³⁸⁵ Hoewel de volgende luisteraar beweert dat dit een illusie is: *“Onbewust probeer je anderen toch een beetje te overtuigen van jouw muzieksmaak?”*³⁸⁶

Iets wat een respondente overigens beaamt door te verwijzen naar de Canadese sociologe Sarah Thornton. *“Ik probeer anderen te overtuigen waarom ze ergens mee naartoe moeten. Dan hoop ik dat ze iets kennen dat ik ook luister en dat ze daar dan mee inspringen, dus dat ze dat ook leuk vinden omdat ik het hen aanraad. Gebruik maken van het hele subcultural capital idee. Dat ze vertrouwen op mijn kennis.”*³⁸⁷ Terwijl sommigen eerder om praktische redenen hopen dat hun tip goed bevonden wordt door de tegenpartij. *“Als ik naar een concert wil en ik weet niet wie er nog geïnteresseerd is, zal ik een liedje doorsturen en vragen of die persoon geen zin heeft om mij te vergezellen.”*³⁸⁸

Dat de 22tracks-gebruikers eerder muziek delen of aanraden in de veronderstelling of hoop dat de tegenpartij het werk ook zal appreciëren, is niet onlogisch. Maar wanneer het tegenovergestelde het geval blijkt te zijn, kunnen de reacties nogal verschillen. Zo zal een negatieve reactie van de andere(n) wel invloed hebben op wat er in de toekomst gebeurt. In sommige gevallen sturen de luisteraars hun tips bij naargelang de smaak van diegenen met wie ze muziek delen. *“Soms vinden ze het slecht en dan stuur je dat bij. Als ze het goed vinden, kun je verder bouwen. Dan worden er bijvoorbeeld*

³⁸⁴ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁸⁵ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁸⁶ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁸⁷ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁸⁸ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

*gelijkaardige artiesten uitgewisseld.*³⁸⁹ Maar het *sharen* kan daarentegen ook iets kortstondig zijn. Zo stelt de volgende respondent: *“Als iemand mijn tip niet goed vindt, dan zal ik hem daar niet meer mee lastig vallen. Als het je niet interesseert...”*³⁹⁰ Terwijl anderen het erger vinden wanneer iemand de aanbeveling volledig links laat liggen. *“Ik heb liever dat iemand iets niet goed vindt dan dat de tip genegeerd wordt”*³⁹¹, klinkt het.

De meerderheid van de luisteraars stelt echter te kunnen leven met de niet altijd even enthousiaste reacties, maar ergens houdt het ook wel op. *“Het is een kwestie van smaak en daarover valt niet te discussiëren”*³⁹², luidt het bij de meeste respondenten. Belangrijker is voor velen de kans die de tegenpartij gehad heeft om iets nieuws te leren kennen. Maar dat neemt niet weg dat de geïnterviewden in sommige gevallen teleurgesteld zijn omdat de andere het gedeelde muziekstuk niet enorm apprecieert. Mogelijke redenen hiervoor zijn dat de luisteraars ervan uitgingen dat dit wel het geval was, of dat ze (het werk van) de aangeprezen artiest meer aandacht gunnen. *“Soms vind ik het wel jammer als iemand, die precies dezelfde muziek luistert als mij, een nummer dat ik geweldig vind niet apprecieert. Dan vraag ik me af: ‘Wat is het verschil tussen wat jij hoort en wat ik hoor?’”*³⁹³ Anderen vinden het minder erg wanneer hun tip niet goed bevonden wordt. *“Ik zal zeker niet teleurgesteld zijn, want er is altijd een ander muziekgenre waarbinnen je muziek met elkaar kunt delen. Het is ook niet noodzakelijk dat alle mensen die je kent dezelfde muzieksmaak hebben. Dan zou het een beetje saai worden.”*³⁹⁴

Hoewel de geïnterviewden in het merendeel van de gevallen beweren dat het doel van muziek delen niet is om iemand te overtuigen om het goed te vinden, gaan ze er toch meestal nog even op door wanneer hun tip niet positief onthaald wordt bij de tegenpartij. *“Als ik iets heel erg goed vind, zou ik wel echt argumenteren waarom ik dat goed vind, maar uiteindelijk is het de keuze van die persoon om een artiest al dan niet*

³⁸⁹ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁹⁰ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁹¹ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁹² PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁹³ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁹⁴ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

goed te vinden”³⁹⁵, werpt een luisteraar op. Een andere respondent doet het in de omgekeerde richting door te vragen wat de andere er dan niet goed aan vindt. *“Doordat anderen zeggen dat ze het niet goed vinden, weet je dat ze erover willen praten. Dus dan vraag ik waarom. Je moet dat kunnen staven met een argument, zoals een genre dat hen niet ligt of iets in het specifieke nummer.”*³⁹⁶ En in sommige gevallen moet de tegenpartij zijn of haar mening herzien. *“Het is al gebeurd dat ik op het eerste moment iets niet helemaal geweldig vond, maar nadien wees iemand anders me op een bepaald detail waardoor ik hem wel gelijk moest geven.”*³⁹⁷

Echter, muziek delen kan ook ergernis opwekken bij sommigen. *“Ik heb meestal het idee dat de vrienden die ik een nummer laat horen er ook wel op vertrouwen dat ik dan niet de hele avond liedjes ga sturen, want dat zou ik zelf ontzettend irritant vinden.”*³⁹⁸ Eerder in het interview hield deze respondent er een soortgelijke mening op na. *“Als iemand heel hard gaat hameren op hoe fantastisch iets is, dan kan ik wel eens geïrriteerd geraken. ‘Laat me met mijn eigen muziek’, weet je wel.”*³⁹⁹ En dat is ook waar het in de volgende paragrafen over gaat: hoe de luisteraars muziek – en meer bepaald de genres die ze beluisteren – als een deel van hun identiteit beschouwen.

4.4.2. Ik luister dus ik ben

Voortbouwend op het vorige thema – sharing – werd de respondenten gevraagd of ze de muziek waar ze naar luisteren – en die ze delen met anderen – als een onderdeel van zichzelf aanzien. Rekening houdende met de resultaten die in het volgende onderwerp aan bod komen, zijn de ingevingen van de luisteraars hier eerder verrassend, vermits ze de muziek die ze beluisteren niet meteen aanschouwen als ‘hun’ muziek. Eerder wordt de muziek gedeeld onder het motto: ‘dit moet je horen’. *“Ik beschouw het niet als iets van mezelf, want meestal vind ik muziek via een andere bron, bijvoorbeeld door*

³⁹⁵ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁹⁶ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁹⁷ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁹⁸ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

³⁹⁹ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

vrienden, 22tracks, Facebook of blogs”⁴⁰⁰, is slechts een van de vele reacties in dat opzicht.

Wel weet een respondent te zeggen dat wanneer de artiesten die hij reeds kent plots groeien en bij het grote publiek bekend worden, hij wel het gevoel heeft dat het ‘zijn’ artiesten zijn. In dat opzicht kwam ook de uitdrukking ‘mijn muziek’ in meerdere gesprekken met 22tracks-luisteraars naar voor. Een andere geïnterviewde vindt niet dat de muziek die hij deelt een onderdeel van zichzelf is, maar kan er wel van genieten om onbekende artiesten aan te raden die dan later bij het grote publiek bekend worden. *“Het is een soort van bevestiging”*⁴⁰¹, stelt de jongeman. Zo geeft ook een vrouwelijke luisteraar aan: *“Als het om bekende artiesten gaat, zou ik wel zeggen: ‘ik heb je dat leren kennen’.*”⁴⁰² De volgende respondent geniet eerder van het feit dat anderen beroep doen op hem inzake het ontdekken van muziek. *“Ik heb niet het gevoel dat het mijn muziek is, ik wil gewoon dat iemand anders er naar luistert want ik vind het wel leuk dat mensen via mij aan nieuwe muziek kunnen geraken, dus daar ben ik wel trots op. Het is een beetje appreciatie, hé. En als ze het goed vinden, weet jij dat je goed zat met je idee. Je bent gewoon blij dat je iemands muzikale spectrum kunt vergroten.”*⁴⁰³

Toch springt deze luisteraar voorzichtig om met het aanreiken van bepaalde nummers. *“Ik zal dat dan niet presenteren in de zin van: ‘dit is het juiste nummer’, want zo kun je zwaar afgaan.”*⁴⁰⁴ Wat er mogelijk op wijst dat de respondent geen gezichtsverlies wil lijden. Een andere 22tracks-gebruiker voelt zich soms ook geremd om uit te komen voor zijn muziekstijl: *“Ik heb een muzieksmaak die niet helemaal past bij de mensen die ik ken, dus als ik een nummer heel tof vind, voel ik een soort van bezwaar om het op Facebook te zetten omdat het niet aansluit bij anderen hun smaak. En dat hoop je stiekem toch een beetje.”*⁴⁰⁵ Zo ook bij een andere respondent, die negatieve reacties van anderen wil vermijden. *“Als je zachtere muziek deelt met anderen, toon je toch een deeltje van je persoonlijkheid. En je wilt dan ook niet dat ze je afkraken. Daarom ook*

⁴⁰⁰ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁰¹ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁰² KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁰³ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁰⁴ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁰⁵ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

*dat je dat niet zomaar naar iedereen doorstuurt. Op Facebook houd je er rekening mee of de meerderheid het wel zal kunnen appreciëren.*⁴⁰⁶

Een andere interessante ingeving komt van een zopas geciteerde luisteraar die stelt dat hij zijn beeld over bepaalde muziek afstelt op diegenen die er een andere muzieksmaak op nahouden. *“Als je weet dat je met sommige mensen niet op dezelfde lijn zit qua muziek en je hoort zo iemand spreken over een nummer dat je nog niet gehoord hebt, terwijl de artiest je wel bekend is, dan is dat niet echt een goed teken.”*⁴⁰⁷ Verder weet deze respondent ook op voorhand dat hij nummers die op de commerciële radio gedraaid worden niet leuk zal vinden. Om de eenvoudige reden dat hij zich hier niet mee identificeert. Wanneer hem vervolgens gevraagd wordt of het zou kunnen dat hij muziek die hij wel leuk vindt graag kleinschalig wilt houden, antwoordt de luisteraar het volgende:

*“Als je erover nadenkt, zou je ‘neen’ moeten zeggen. Maar in de praktijk is dat natuurlijk stiekem een beetje zo. Oké, ik heb een heel aparte muzieksmaak en mijn kleding is ook een beetje op mijn eigen. Maar als je bepaalde nummers beluistert met een kleine groep mensen die jouw muziek luisteren, dan is dat toch het gevoel van: ‘dat is een beetje ons nummer’. En als dat dan naar buiten gaat bij mensen met een andere muzieksmaak... Ja, dat speelt toch wel mee.”*⁴⁰⁸

Sommigen geven echter wel volmondig toe dat ze de muziek die ze met anderen delen als een stukje van zichzelf beschouwen. *“De muziek waar je naar luistert maakt jouw identiteit ook een beetje. Het maakt je identiteit van een muziek liefhebber.”*⁴⁰⁹ Maar wanneer de luisteraars gevraagd wordt of ze zich lid voelen van een bepaalde subcultuur, wordt er uitsluitend ‘neen’ geantwoord. *“Ik luister naar zoveel muziek en ken geen subcultuur die daarbij zou horen”*⁴¹⁰, werpt een respondent op. *“Ik ben nooit fan geweest van iemand in hokjes te plaatsen”*⁴¹¹, argumenteert een andere 22tracks-gebruiker. Wel geven sommige luisteraars toe zich voor een gedeelte in een of meerdere culturen thuis te voelen. *“Ik voel mij niet boven subculturen staan, maar denk dat ik uit*

⁴⁰⁶ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁰⁷ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁰⁸ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁰⁹ WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴¹⁰ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴¹¹ WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

verschillende subculturen iets neem dat ik echt apprecieer en daar zo mijn eigen van maak.”⁴¹² Een andere geïnterviewde stelt dat hij zich met bepaalde punten van een subcultuur kan vereenzelvigen, maar daarom niet het gevoel heeft dat hij daar deel van uitmaakt. *“In Nederland heb je een subcultuur van Nederlandstalige hiphop, maar ik heb niet het gevoel dat ik daartoe behoor, omdat ik ook naar soul, jazz en een heleboel andere dingen luister. Dus ik heb niet het gevoel dat ik in dat ene hokje zit. Muziek is dan ook het enige wat ik uit die subcultuur meeneem.*”⁴¹³

Dat beamen ook enkele andere respondenten, al dan niet los van de muziek. *“Als er al een subcultuur zou zijn waar ik dicht bij in de buurt kom, dan is het een soort van skatesubcultuur. Maar dat is dan ook gewoon enkel op basis van de kledij.*”⁴¹⁴ Of: *“De subcultuur die om mijn soort muziek heen hangt, is daarom niet de cultuur waar ik inzit.*”⁴¹⁵ Maar, zo erkent een andere luisteraar, *“ik zou in allerlei clubjes kunnen horen en in elk clubje kunnen meepraten over muziek*”⁴¹⁶. De volgende geïnterviewde stelt dat hij niet binnen de *“hoofdcultuur van wat mensen beluisteren en hoe ze zich gedragen en kleden*”⁴¹⁷ valt, maar kan ook niet zeggen of hij zich in een bepaalde subcultuur thuisvoelt. Terwijl voor deze jongedame de concepten tijd en ruimte een belangrijke rol spelen. *“Ik denk wel dat je je deel van een groep kunt voelen, bijvoorbeeld op een festival of een concert. Iedereen samen, iedereen tevreden.*”⁴¹⁸

Dat de respondenten niet vinden dat ze deel uitmaken van een subcultuur, heeft ook te maken met de definitie die ze eraan geven. En ook hier komen steeds dezelfde elementen bovendrijven. Zo draait een subcultuur voor velen in de eerste plaats rond muziek en dat beïnvloedt ook de levenshouding, kledij en feestjes. *“Leden van een subcultuur moeten de passie voor een soort muziek gemeen hebben. En dat beïnvloedt ook hun kledij en gedrag.*”⁴¹⁹ Terwijl een andere luisteraar net laat uitschijnen dat het

⁴¹² NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴¹³ PvdB, 6 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴¹⁴ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴¹⁵ RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴¹⁶ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴¹⁷ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴¹⁸ KD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴¹⁹ WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

omgekeerd is: *“Als je vroeger skater was, heb je wel eens Nirvana geluisterd. Slipknot vond je ook leuk en als je dat nu weer hoort dan vind je dat ook leuk. Als je geen skater was, dan hoef je dat echt niet nog te horen.”*⁴²⁰ Nog een veelvoorkomend element dat door de geïnterviewden wordt vernoemd, is het zich onderscheiden van anderen op een of andere manier. Door bijvoorbeeld een bepaalde levenshouding aan te nemen. Iets waar de volgende respondente wat dieper op ingaat:

*“Ik zie subculturen als iets waar je tijdelijk bij hoort omdat je een bepaalde factor leuk vindt – bijvoorbeeld muziek of films – of omdat je een zekere stijl wil volgen. En dat maakt jou tot een deel van die subcultuur. Ik kan niet zeggen dat het een cultuurtje binnen een cultuur is, want je doet nog steeds van alles. Het is niet dat je alleen maar leeft binnen die subcultuur, tenminste niet in mijn geval. Het is meer een groep waar je tijdelijk bij hoort maar waar je waarschijnlijk ook weer uitgroeit. En dan groei je vast wel door naar een andere.”*⁴²¹

Gevraagd naar wat leden van een subcultuur gemeenschappelijk moeten hebben, komen zaken als muziek, sport en kledij aan bod, maar evenzeer gedrag, financiële staat en een passie voor bepaalde evenementen. Wel stelt een luisteraar die gemeenschappelijkheid ook impliciet in vraag door te opperen dat *“het leuk is dat je soms iemand tegenkomt met dezelfde smaak die er niet zou uitzien zoals verwacht”*⁴²². In die zin vindt hij niet dat er een zekere typologie is die bepaalde subculturen afbakenen. Iets abstracter klinkt het bij de volgende respondent: *“Een subcultuur is een combinatie van een visie en bijhorende muziek die de visie bevestigt. Kledij, kapsel en al die dingen zijn bijkomstig. Want het is niet omdat je je niet kleedt als een punker, dat je niet kunt denken als een punker. Je kunt je nog altijd verzetten tegen alles wat je wilt en evengoed iedere dag beschaafd gaan werken.”*⁴²³

Toch werpen een paar geïnterviewden op dat ze vroeger echter wel deel uitmaakten van een subcultuur. Velen verwijzen dan ook naar hun leeftijd wanneer hen gevraagd wordt waarom dat nu niet meer het geval is. *“Toen ik jong was, kleepte je je als skater en daar hoorden ook bepaalde merken en muziek bij. Maar nu, op mijn leeftijd, maakt het*

⁴²⁰ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴²¹ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴²² GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴²³ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

*echt niet meer uit in welke groep of subcultuur je hoort.*⁴²⁴ Daarmee willen de luisteraars ook aangeven dat ze er te oud voor zijn en dat ze subculturen veeleer beschouwen als iets voor jongeren, rekening houdende met het feit dat de gemiddelde leeftijd van alle respondenten 23 jaar is.

4.4.3. Jij luistert dus jij bent

In de vorige alinea's werd muziek in relatie tot de eigen identiteit besproken, terwijl deze subcode handelt over hoe de luisteraars kijken naar de identiteitsvorming van anderen op basis van muziek. De meningen van de verschillende respondenten zijn hierover relatief eensgezind. Zo stelt de grote meerderheid van de geïnterviewden dat muziek voor een gedeelte iets zegt over iemand. Maar hoe groot of klein dat gedeelte precies is, is voor velen echter verschillend.

Sommigen vinden dat dit voor een 'groot' gedeelte het geval is. *"Ik zie de link tussen metalmuziek en de mensen die ernaar luisteren wel als nauw. Je kan aan iemand zien of die metal luistert of niet."*⁴²⁵ Deze groep luisteraars stelt onder andere dat muziek belangrijk is in een vriendschapsrelatie en dat ze afgaande op iemands muzieksmaak voor een gedeelte kunnen inschatten of ze met anderen kunnen opschieten.

*"Als je muziek luistert kun je voor een groot deel afleiden wat voor iemand dat is. Als dat iemand is die er niet mee bezig is – hoewel het misschien fout is om dat te zeggen – denk ik dat dat iemand is die heel gewoontjes in het leven staat. Maar ik heb bijvoorbeeld een vriendin die vaak naar postrock en punk luistert en je kunt je wel inbeelden hoe ze eruitziet, maar ook innerlijk. Hoe die mensen zijn. Net zoals een vriend die een redelijk belangrijke functie heeft, maar dan naar grappige electro luistert. Dan weet je ook dat die toch dat jeugdige nog in zich draagt, die knipoog..."*⁴²⁶

Dat stelt ook een andere luisteraar aan de hand van zijn eigen voorbeeld.

"Je kunt op basis van muziek een beetje een omschrijving maken van de persoon die het beluistert. Het zegt wel wat over iemand. Als iemand dezelfde muziek beluistert als ik, zal ik sneller een klik hebben met die persoon. Als iemand enkel naar muziek luistert die ik verschrikkelijk vind, dan is de kans redelijk groot dat ik wat minder met die persoon heb. En dat is niet alleen omdat de muziek niet hetzelfde is, maar het kan ook zijn dat die persoon anders is. Een vriend van mij

⁴²⁴ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴²⁵ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴²⁶ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

*gaat daarentegen naar hardcorefeestjes, iets waar ik niets mee heb, maar daarom wordt dat geen minder goede vriend. Maar de kans is wel groter.*⁴²⁷

Anderen vinden eerder dat men ‘een paar dingen’ kan weten over iemand, afgaande op diens muzieksmaak. *“Muziek is een manier om iemand een beetje beter te leren kennen”*⁴²⁸, stelt een luisteraar. Iets genuanceerder klinkt het bij de volgende respondent: *“Iemand kennen op basis van muziek, niet helemaal. Maar muziek kan wel veel zeggen over een persoon, net zoals kledij. Of het bijvoorbeeld een gevoelig iemand is. Als je dan kijkt hoe die persoon zich gedraagt bij het horen van muziek, weet je ook voor een gedeelte hoe die in elkaar zit.”*⁴²⁹ Zo ook bij deze 22tracks-gebruiker: *“Muzieksmaak is vaak gerelateerd aan emotie en de fase waarin je zit in je leven. Het ligt eraan met welke vrienden je omgaat. Dus dat wordt door zoveel factoren beïnvloed dat je niet iemand volledig kan kennen op basis van wat hij of zij beluistert. Maar wel voor een gedeelte, vermits het een stukje identiteit en expressie is.”*⁴³⁰ Op die zogenaamde factoren gaat een andere luisteraar dieper in: *“Muziek maakt je wel voor een groot deel tot wie je bent, maar er zijn nog andere invloeden. Vrienden of de cultuur en natuur waarin je bent opgegroeid. Dus muziek is zeker niet het enige.”*⁴³¹

Echter, de volgende respondent struikelt over het hele vraagstuk. *“De muzieksmaak van mijn vrienden past vaak wel goed bij hun persoonlijkheid. Muziek zegt wel veel over een persoon. Maar aan de andere kant zie ik op basis van mijn eigen muzieksmaak weinig in mezelf. Dus het is een beetje dubbelzinnig.”*⁴³² En ook bij een andere luisteraar heerst er enige vorm van twijfel. *“Ik denk dat muziek in zekere zin wel een beetje te maken heeft met persoonlijkheid, maar langs de andere kant helemaal niet. Want ik ken mensen die totaal niet geïnteresseerd zijn in muziek en dan praat je over iets anders. Dat maakt echt niet uit. Ik heb vrienden die naar alle genres luisteren en kom daar even goed mee overeen.”*⁴³³ Terwijl de volgende geïnterviewde net wel persoonlijkheidskenmerken toekent aan mensen op basis van hun muzieksmaak. *“Als je*

⁴²⁷ AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴²⁸ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴²⁹ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴³⁰ SD, 18 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴³¹ WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴³² RA, 27 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴³³ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

te maken hebt met iemand die een rustig leventje leidt, weet je dat je daar geen experimentele muziek aan moet geven. Tegenover bijvoorbeeld avontuurlijke mensen. En zo kun je beginnen aftasten: 'jij zou dit en dat leuk vinden'."⁴³⁴

Ook interessant in dat opzicht is de opmerking van een metalfan over de hoeveelheid elektronische playlists op 22tracks. *"Ik snap wel dat ze meer aandacht geven aan elektronischere genres omdat je daarbinnen ook echt meer die fans hebt. Mensen die drum&bass luisteren, gaan daarom niet naar electro luisteren. Terwijl een metalfan of een punkrockfan de gewone rock ook wel apprecieert."*⁴³⁵ Op die manier zegt deze luisteraar niet alleen iets over andere individuen, maar ook over de verbondenheid tussen sommige muziekscenes, in dit geval de drum&bass- en electrowereld – als onderdeel van het elektronische muziekgenre – tegenover fans van metal, punkrock en rock. En hoewel hij zich meer identificeert met deze laatste groep, voelt hij zich niet altijd goed in zijn vel. *"Op Graspop zou ik mij wel een beetje als buitenstaander voelen. Want oké, ik ben wel mee met het genre dat gespeeld wordt, maar toch niet helemaal. En zij kennen er meer van. Bekeken is misschien een raar woord, maar ik zou er mij nooit helemaal op mijn plaats voelen."*⁴³⁶ Met 'zij' verwijst de respondent naar de Graspopbezoekers, waardoor hij suggereert dat hij zich toch niet helemaal kan vereenzelvigen met hen.

Een andere respondent schijnt ook te weten wat voor mensen er precies naar een bepaalde artiest of muziekstijl luisteren. *"Ik kan die Skrillex niet uitstaan. Hatén is veel gezegd, maar het is gewoon een muziekgenre dat ik niet apprecieer. Ik vind dat muziek voor 'the kids'. En ik beschouw mijzelf daar totaal niet bij. Die jongens met hun rugzakken zo."*⁴³⁷ Hetzelfde bij de zopas geciteerde metalfan: *"Voor sommige genres die ik niet graag hoor, zal ik respect hebben. En dat geldt ook voor de mensen die ernaar luisteren. Maar genres als goa, dat snap ik echt niet. Het is niet alleen de muziek, maar ook de cultuur die erbij hoort. Goa... Dat is gewoon een bende wacko's bijeen."*⁴³⁸ Maar al snel nuanceert hij zijn woorden. *"Het ding is dat je altijd afgaat op*

⁴³⁴ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴³⁵ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴³⁶ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴³⁷ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴³⁸ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

stereotiepen. Ik denk niet dat dit bij alle genres zo is omdat ik met veel van die genres toch op een of andere manier enige affiniteit heb, zij het door een vriend, zij het doordat ik de boodschap erachter begrijp. Dus ik ga dat wel nog altijd haten, maar ik ga er niet over klagen.”⁴³⁹

Zulke stereotyperingen worden ook impliciet aangehaald door een andere luisteraar, die benadrukt dat er voorzichtig mee moet omgesprongen worden. *“Je kunt niet met zekerheid zeggen dat iemand die naar rock luistert een vijs kwijt is. Of dat een metalfan een donkere jeugd heeft gehad, net zoals iemand die naar hiphop luistert van de straat zou komen. Neen.*”⁴⁴⁰ Maar wat opvalt, is dat diezelfde respondent wat later wel in stereotiepe termen vervalst. *“Een subcultuur omvat voornamelijk kledij. Hiphoppers dragen brede broeken en grote schoenen, reggaefans hebben dreadlocks, dragen flipflopbroeken, zijn steeds op hun gemak en roken wiet. Drum&bass en dubstep zijn de kids met rugzakken. En techno wordt geassocieerd met drugs, maar dat beschouw ik niet zo.*”⁴⁴¹ Laat dat laatste nu net het genre zijn waar de respondent zich het meest van alle voorgaande in thuis voelt. In die zin probeert hij de stereotypering met betrekking tot een wereld die hem bekend is te ontcrachten.

4.5. Besluit

Vooraleer de drie grote thema's zoals weergegeven in de codeboom – visie op genre labels, spreken over muziek en identiteit – uiteengezet werden, volgde een korte toelichting over hoe de geïnterviewde 22tracks-gebruikers naar de streaming website kijken. Zowel positieve punten als zaken die voor verbetering vatbaar zijn, werden geschetst. Zo halen de respondenten bijvoorbeeld aan dat hun muzieksmaak breder is geworden door het brede spectrum aan genres op de website en dat het zoeken van nieuwe muziek hen tijd en moeite bespaart, maar dat er te veel overlappings zijn tussen de verschillende playlists.

De eerste grote code – visie op genre labels – omvat verschillende subcodes. Zo werd onder de noemer ‘genrenamen’ duidelijk dat sommige 22tracks-luisteraars niet altijd

⁴³⁹ FV, 24 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁴⁰ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁴¹ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

weten wat te verwachten bij de zogenaamde genreoverschrijdende playlistnamen zoals ‘moody’ of ‘rough’. Sommigen vinden dat positief – ‘creatief, origineel, vernieuwend’ – terwijl anderen hier sceptisch tegenover staan – ‘onduidelijk, verwarrend’. Vast staat echter dat enkele voorstanders pleiten voor het actief gebruik van zulke namen – in plaats van klassieke genrenamen – omdat zij veel belang hechten aan de sfeer die muziek oproept. Betreffende de muziekfestivals, scharen de meeste respondenten zich achter de keuze van de organisatoren om niet halsstarrig op dat ene, specifieke genre vast te pinnen, hoewel het ook geen buitensporige proporties mag aannemen. Verschillende geïnterviewden geven niettemin aan dat ze wel snappen dat de fans van het eerste uur bezwaar aantekenen tegen een brede invulling van de affiche van bijvoorbeeld I Love Techno. Naar analogie met de stelling van Sarah Thornton dat luisteraars hun eigen scene divers en moeilijk te classificeren vinden – in tegenstelling tot scenes waar ze zichzelf niet mee identificeren – zeiden enkele respondenten vrijwel letterlijk dat ze de indruk hebben dat er in hun interessegebied meer subgenres en stromingen bestaan dan bij genres waar ze minder naar luisteren.

In het gedeelte ‘interpretatie genres’ gaf het merendeel van de geïnterviewden aan dat de inhoud van de 22tracks-playlists niet altijd overeenkomt met het idee dat ze ervan hebben op basis van de naam die eraan gegeven wordt. In de meeste gevallen vinden ze dat echter niet erg, omdat zo bijvoorbeeld de verschillende invullingen tussen de steden Brussel, Amsterdam en Londen aan de oppervlakte komen. Vaak erkennen de luisteraars ook dat overlappingen onvermijdelijk zijn en dat het kind nu eenmaal een naam nodig heeft. In die zin stellen de meeste respondenten dat ze er een brede interpretatie van een genre op nahouden, wat niet wegneemt dat sommige luisteraars zich kunnen ergeren aan het feit dat er volgens hen binnen een breed genre – zoals rock of hiphop – soms een ‘verkeerde’ interpretatie wordt gegeven. Opmerkelijk is dat de respondenten bij het horen van een genrenaam veeleer aan een aantal artiesten denken, dan aan bepaalde stromingen of een zeker geluid. Allen erkennen ze ook de complexiteit van het genrefenomeen, door bijvoorbeeld te stellen dat de grenzen vandaag volledig vervaagd zijn. Dat sommigen dan ook argwanend naar het hele genregebeuren kijken, is niet verwonderlijk. Toch beseffen de luisteraars dat er weinig alternatieven voorhanden zijn. Onder de noemer ‘genrehoppen’ werd vervolgens nagegaan wat de 22tracks-gebruikers vinden van stijlbreuken bij hun favoriete artiesten. Wat hieruit opvalt, is dat het hen op zich niet veel uitmaakt of een artiest zich al dan

niet aan een nieuw genre waagt. Veeleer moet het resultaat hen bevallen. Maar toch zijn er grenzen aan het experiment. Zo stellen enkele respondenten dat ze een artiest goed vinden voor het genre waar hij/zij bekend om staat, dus afwijken van dat pad is hoe dan ook riskant.

Daarnaast werden ook de opvattingen over het label 'pop' in een apart onderdeel geschetst. Wat opvalt, is dat zo goed als elke respondent een verschillend idee heeft over wat pop voor hem of haar betekent, steeds op basis van de combinatie van een aantal elementen. Zo speelt het commerciële aspect voor velen een grote rol, wat zich veruitwendigt in bijvoorbeeld de top 40. Ook de associatie met de term 'populair' is snel gemaakt, wat voor problemen zorgt omdat anderen meer belang hechten aan factoren als 'toegankelijkheid'. Dat beide elementen kunnen botsen, wordt snel duidelijk wanneer namen als Skrillex en Slipknot genoemd worden. Populair, maar verre van toegankelijk volgens velen. Daarnaast spelen de media – en dan vooral radio – een grote rol voor het al dan niet toekennen van het label pop. De negatieve connotatie die verbonden is aan de term komt ook tot uiting, hoewel sommige respondenten dat tegenspreken. Dat pop verschilt van rock, wordt eveneens duidelijk. Zo goed als alle luisteraars zien hier een verschil in: rock is alternatiever en experimenteler dan pop. Bovendien teert het meer op gitaren, terwijl pop veeleer een dance connotatie draagt. Ten slotte wordt ook het begrip mainstream in verband gebracht met pop. Of 'pop' een genre is, zorgt wederom voor verschillende opvattingen. Het merendeel vindt echter van niet, maar erkent wel het bestaan van een zeker 'popgeheel', dat weliswaar geëvolueerd is doorheen de tijd. Ook wordt pop gezien als een deel van 'echte' genres, bijvoorbeeld de toegankelijke, radiovriendelijke kant binnen metal of techno. Verder wordt het ook als een soort van containerbegrip gebruikt voor alles wat we niet weten onder te brengen maar toch goed in het gehoor ligt. En daarnaast kan nog gesteld worden dat nummers nooit van in het begin pop zijn, maar wel pop kunnen worden, door te voldoen aan voorgenoemde elementen.

Voortbouwend op het vorige thema werd nagegaan hoe luisteraars naar het mainstreamfenomeen kijken. Sommige respondenten worden nieuwsgierig wanneer ze in contact komen met een gemediatiseerd(e) genre, nummer of artiest, terwijl het anderen eerder koud laat – beiden om uiteenlopende redenen. Soms zullen de luisteraars zich ook ergeren wanneer ze met de regelmaat van de klok blootgesteld worden aan muziek die hen niet ligt. Opvallender daarentegen is dat voor sommige respondenten

hetzelfde geldt wanneer ze de muziek wél goed vinden. Zij geven aan het niet prettig te vinden dat ‘hun’ muziek op grote schaal verspreid wordt, maar geven ook toe dat dit vaak onbewust gebeurt en in principe ‘verkeerd’ is. Anderen vinden het net positief dat muziek die ze appreciëren bij een groter publiek terechtkomt. Een verklaring hiervoor is dat zij de desbetreffende artiest bijvoorbeeld een succesvolle carrière toewensen. Dat bepaalde nummers, genres of artiesten door de media in sneltempo onder de aandacht gebracht kunnen worden, wordt eveneens op gemengde reacties onthaald. Het merendeel is sceptisch omdat het ervoor zorgt dat mensen hun smaak afstellen op wat op een bepaald moment populair is en omdat het geforceerd kan overkomen. Anderen vinden net dat de media als kwaliteitsfilter fungeren, wat positief is. En door de opkomst van sociale media krijgt het publiek immers meer aanspraak op de hitlijsten.

Ten slotte werd ook afgetast of de discriminerende functie van genres – zoals uiteengezet in de literatuurstudie – tot uiting komt bij de respondenten. Genrenamen die hen niet meteen iets zeggen – zoals in sommige gevallen op 22tracks – zorgen er inderdaad in sommige gevallen voor dat luisteraars een groot deel van de muziek links laten liggen. Voor anderen wordt met een onbekende naam net de nieuwsgierigheid geprikkeld. De meerderheid geeft echter aan dat het positief is dat bij het openen van de 22tracks-website meteen een willekeurige playlist opent. Op die manier hebben enkele respondenten genres leren kennen waar ze anders amper mee in contact komen. Ook de rol van de selector is belangrijk. Eén deejay met een goede selectie volstaat voor sommigen om zich op een genre te storten. Daarnaast is het opmerkelijk dat zo goed als alle respondenten elk genre een bestaansrecht gunt, maar in hun uitleg – ook doorheen andere delen van het interview – viel er impliciet wat minachting te bespeuren. Als laatste kwam ook de goed/slecht-tegenstelling aan bod, opnieuw doorheen de volledige interviews. Alle luisteraars maken gebruik van beide begrippen, maar nuanceren het gebruik ervan ook soms. Muziek is volgens sommigen niet goed of slecht, alles hangt af van iemands smaak. Bovendien wordt het begrip ‘slecht’ vaak gebruikt wanneer het iemand aan een referentiekader ontbreekt, wat het subjectieve karakter van de term enkel versterkt. Toch is er geen ontkomen aan woorden als ‘goed’ en ‘slecht’, vermits zij het beoordelingsproces vergemakkelijken.

Het tweede thema – spreken over muziek – ging over hoe de luisteraars deze genre labels effectief gebruiken in een muziekconversatie en welke elementen ze los daarvan nog vernoemen. Dat de adjectieven waar Roland Barthes zo op hamert massaal

aangehaald worden door de respondenten, staat buiten kijf. Uit alle gebruikte bijvoeglijke naamwoorden kunnen de volgende categorieën onderscheiden worden: adjectieven die de tegenstelling hard/zacht benadrukken, adjectieven die refereren naar gevoelens en ten slotte adjectieven die iets meer over de inhoud van de muziek zeggen. Daarnaast wordt er ook verwezen naar geografische locaties om bepaalde geluiden te omschrijven. In een tweede subcode – muzikale vertoning – werd uiteengezet op welke manier de luisteraars over de muziek zelf spreken in een muziekconversatie. Meestal blijft dat oppervlakkig, hoewel enkele respondenten die zelf muziek spelen/maken aangeven op een analytische en technische wijze over muziek te spreken. Iets specifieker zijn sommige elementen belangrijker dan andere bij bepaalde genres. Zo zal het bij een singer-songwriter veeleer over de stem gaan, dan over pakweg de drums. Naast de stem en instrumenten, proberen de luisteraars ook geluiden te omschrijven die niet meteen te verklaren te zijn – waarvoor ze bijgevolg gebruik maken van hun fantasie. Ook het livegebeuren is belangrijk: zaken als podiumprésence en de spektakelwaarden van een optreden worden eveneens aangekaart. En ten slotte is het opvallend dat de luisteraars ontzettend vaak verwijzen naar andere artiesten om hun punt duidelijk te maken.

Echter, een groot deel van de inhoud in een muziekconversatie draait – paradoxaal genoeg – niet zozeer om de muziek zelf. Zo werd onder de subcode ‘artiest’ uiteengezet hoe luisteraars vaak spreken over het uiterlijk, het privéleven, de professionele carrière, mediavertoningen en/of andere weetjes van/over een artiest. Wel hechten niet alle luisteraars even veel belang aan deze elementen, wat ook gezegd kan worden over hun verwijzingen naar genrenamen – de vierde subcode. Sommige luisteraars gebruiken klassieke genrenamen, al dan niet in combinatie met een verwijzing naar een artiest – om iets specifieker te zijn. Anderen opteren voor meer diepgaande termen omdat brede genrenamen te veel kunnen betekenen. Maar anderzijds klinken zulke specifieke begrippen niet iedereen bekend in de oren, is een tegenargument. Opmerkelijk is dat verschillende luisteraars dit spanningsveld uit de weg gaan door simpelweg naar andere artiesten te verwijzen in plaats van een – brede of specifieke – genrenaam te laten vallen. En er zijn ook respondenten die genres bewust mijden in een muziekgesprek, hoewel dat niet voor de hand liggend is. Sceptici maken er hoe dan ook gebruik van, weliswaar op een onbewuste wijze.

Een laatste thema waarover gesproken wordt in een muziekconversatie, zijn gevoelens en emoties. De voornaamste reden om bepaalde muziek goed te vinden, is voor velen echter het gevoel dat een nummer oproept. In die zin is de sfeer van een song of album een belangrijk element. Maar dat wil niet zeggen dat iedereen daar ook even open over zal communiceren. Zo stellen enkele respondenten dat ze liever niet over hun gevoelens praten omdat het te persoonlijk is. Diegenen die dat wel doen, vertellen welk gevoel de muziek precies teweegbrengt bij hen, maar het kan evenzeer in omgekeerde richting, wanneer ze een reeds bestaand gevoel proberen over te brengen door te verwijzen naar een song en er het volgende bij te vermelden: ‘ik voel me zo’. Want dat het inderdaad niet altijd eenvoudig is om muziek om te zetten in spreektaal, werd geïllustreerd in de laatste subcode bij dit thema, ‘ongrijpbaarheid’. Verschillende luisteraars gaven in de interviews op een bepaald moment aan dat ze moeilijk uit hun woorden kwamen, wat daarvoor vaak duidelijk werd door rekening te houden met hun aarzelingen, vertwijfeling en gebrekkige zinsconstructies. De oorzaak daarvan ligt voor sommigen bij het gebrek aan theoretische kennis of inzicht in de verschillende genres. Sommigen stellen daarentegen dat ze minder problemen hebben met het vertalen van geluid naar woorden, maar doorheen de desbetreffende interviews bleek dat dit betwistbaar is. Een minderheid stelt ook dat muziek veeleer beleefd moet worden en dat alle gesprekken erover overbodig zijn. Ter conclusie is het nog van belang om te vermelden dat de intensiteit van een muziekgesprek afhankelijk is van hoe goed de luisteraars hun gesprekspartner kennen en van de mate waarin hun muzieksmaak overeenkomt.

De derde en laatste code ging over het identiteitsconcept. Onder de noemer ‘sharing’ – de eerste subcode – werd besproken hoe en waarom luisteraars muziek delen met anderen. In dat opzicht verwees een geïnterviewde – een Nederlandse doctoraatsstudente – naar Sarah Thornton en diens concept over subcultureel kapitaal. De respondenten willen met andere woorden hun kennis overbrengen aan anderen en hopen dat ze meegaan in hun verhaal. Wanneer dat niet het geval is, houdt het voor sommigen op, terwijl anderen hun gesprekspartner alsnog proberen te overtuigen van de genialiteit van een nummer, album of artiest. Toch beschouwen de luisteraars de muziek niet meteen als ‘hun’ muziek wanneer er hen naar gevraagd wordt. Dat werd uiteengezet bij de subcode ‘ik luister dus ik ben’. Opvallend hierbij is dat de respondenten meermaals spreken over ‘mijn muziek’, in tegenstelling tot wat mondeling ontkend wordt. Ook vinden sommigen het prettig om onbekende muziek aan

te raden die later bij het grote publiek bekend wordt. Maar soms wordt er getwijfeld om iets al dan niet te delen omdat er steeds een kans is dat de tegenpartij de muziek niet apprecieert. Enkele luisteraars zijn daarom bang om gezichtsverlies te lijden. Verder geven een paar geïnterviewden aan dat ze muziek die ze goed vinden graag kleinschalig willen houden omdat het deel uitmaakt van hun unieke identiteit – ‘ons nummer’. Echter, niemand vindt van zichzelf dat hij of zij deel uitmaakt van een subcultuur, wegens een te gediversifieerde smaak. Dat de respondenten uit verschillende subculturen een graantje meepikken, wordt wel toegegeven. Een subcultuur draait voor de meerderheid grotendeels rond muziek en dat beïnvloedt zaken als levenshouding en kledij. Anderen stellen de ideologie centraal en beweren dat die invloed heeft op andere factoren. Opvallend is dat subculturen geassocieerd worden met een jonge leeftijd, aangezien de respondenten verwijzen naar ‘vroeger’, terwijl hun gemiddelde leeftijd 23 jaar bedraagt.

In welke mate muziek iets zegt over iemand anders, werd in de laatste subcode – ‘jij luistert dus jij bent’ – besproken. Sommigen vinden dat muziek voor een groot gedeelte iets zegt over iemand, terwijl anderen hier minder belang aan hechten. Deze laatste groep hecht meer belang aan andere factoren zoals vrienden en cultuur in de identiteitsconstructie van een individu. Iets specifieker geven enkele respondenten karakteristieken van fans van een bepaalde soort muziek. Zo stelt een geïnterviewde dat er in de elektronische wereld meer concurrentie onder de luisteraars heerst dan in de rockwereld, terwijl een andere 22tracks-gebruiker artiesten als Skrillex met pubers associeert. Ook wordt bijvoorbeeld het genre goa afgedaan als muziek voor wacko’s, omwille van de cultuur errond. Bij wijze van conclusie kan gesteld worden dat allerlei stereotyperingen om de hoek liggen wanneer luisteraars spreken over subculturen die hen niet liggen. Echter, wanneer ze geconfronteerd worden met clichés over een cultuur waar ze zich meer mee vereenzelvigen, proberen ze die te ontcrachten.

5. Algemene conclusie

Op basis van voorgenoemde bevindingen – en bij wijze van toelichting bij de uit de literatuurstudie resulterende leidraad (zie p. 45-47) – kan er vooreerst geconcludeerd worden dat muziekconsumenten over alle mogelijke muziekgerelateerde zaken converseren, maar wat opvalt is dat het – zoals David Hesmondhalgh stelt – in het merendeel van de gevallen niet zozeer om de muziek zelf gaat – met andere woorden het geluid – maar veeleer over *fait divers*, de carrière van een artiest en wat een nummer met iemand doet, om maar enkele elementen aan te halen.

Nog een zekerheid is dat er – op basis van dit onderzoek – geen verschil te merken is in de manier waarop luisteraars van pakweg rock over muziek spreken, tegenover bijvoorbeeld hiphopfans. Allen halen ze dezelfde aspecten aan, al hecht een hiphopfan minder belang aan het stemtimbre dan aan de beat, wat dan weer wel het geval is bij liefhebbers van het singer-songwriter genre. Echter, deze laatste bevinding behoort niet tot de kern van deze studie, waardoor er veeleer sprake is van een hypothese die verder onderzocht kan worden.

Verder wijzen vele luisteraars ook op de moeilijkheid om muziek te vertalen naar woorden. En diegenen die dat betwisten, vallen door de mand wanneer ze bijvoorbeeld doorheen het hele interview regelmatig moeten nadenken omdat ze niet uit hun woorden komen. In die zin is het beruchte citaat “*writing about music is like dancing about architecture*” – al dan niet uit de mond van Elvis Costello – ook in verband met deze studie veelzeggend. Of om het op z’n Wittgensteins te zeggen: “*wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*”⁴⁴². Waarom dan al die moeite doen om te zoeken naar de goede woorden, wanneer muziek toch niet in taal te vatten is? Om de eenvoudige reden dat we er allen plezier uit halen, zoals auteurs als Simon Frith aanhalen en wat overigens ook bevestigd wordt door muziekliefhebbers zelf.

Iets specifieker stellen de meeste 22tracks-gebruikers dat ze er een brede interpretatie van een genre op nahouden, maar toch valt het op dat vele muziekluisteraars hun eigen, streng afgebakende idee hebben over hoe een zeker genre moet klinken of wat het kan

⁴⁴² WITTGENSTEIN (Ludwig). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Montana, Kessinger Publishing, 2010, p. 62.

en mag omvatten. In die zin is elke liefhebber een muzikale racist (de ene weliswaar meer dan de andere), alleen komen we er niet altijd voor uit; zij het omdat we het niet beseffen of omdat we ons ervoor schamen. Daarnaast verwerpt een minderheid het genregegeven, maar opnieuw wordt er impliciet toegegeven aan het belang ervan door er toch (onbewust) gebruik van te maken, of door andere categorisering en zoals lijstjes van bands aan te halen. En zo komt Bourdieu weer bovendrijven: “*nothing classifies somebody more than the way he or she classifies*”⁴⁴³.

Ook komt de discriminerende functie van genres tot uiting. Sommige luisteraars zullen puur op basis van een genrenaam beslissen om bepaalde muziek links te laten liggen. In dat opzicht is de goed/slecht-tegenstelling nooit veraf, al relateert het merendeel het waarheidsgehalte ervan – “*slecht is het foute woord: een genre is niet slecht, maar je kan het niet graag horen*”⁴⁴⁴. Toch is hier geen ontkomen aan, vermits doorheen zo goed als alle elf interviews minstens een keer gebruik werd gemaakt van zulke woorden. Voor velen is het een kwestie van smaak of iets al dan niet goed of slecht is, maar vooral bij live optredens is ook de technische competentie van artiesten een belangrijke factor. Daarnaast wordt een argument als ‘massaproductie’ door sommigen met slecht geassocieerd. De overige elementen uit de leidraad komen minder aan bod.

Het concept mainstream wordt vervolgens op verschillende wijzen onthaald. Voorstanders vinden dat hun favoriete muziek onder de aandacht gebracht mag worden, terwijl tegenstanders bijvoorbeeld willen dat de muziek waar ze van houden kleinschalig blijft. Ook verwachten de luisteraars dat muzikanten trouw blijven aan hun genre noch nieuwe paden bewandelen, aangezien voor hen voornamelijk het eindresultaat belangrijk is, ongeacht het genre – “*uiteindelijk moet het gewoon goed klinken, dus wat maakt het dan uit of het in een categorie of een genre past?*”⁴⁴⁵. Al mag het genrehoppen ook geen buitensporige proporties aannemen. Verder gunnen de 22tracks-gebruikers elk genre een bestaansrecht, maar desalniettemin wordt er soms neerbuigend gedaan tegenover bepaalde muziekstijlen en de daarbij horende cultuur.

⁴⁴³ BOURDIEU (Pierre). *In Other Words: essays towards a reflexive sociology*. Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 132.

⁴⁴⁴ GJS, 12 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁴⁵ NDM, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

Daarnaast heerst er ook heel wat onduidelijkheid rond het label pop. Geen enkele respondent kan een kant-en-klaar antwoord geven op de vraag: wat is popmuziek? Elementen die aangehaald worden voor het toekennen van iets als pop, zijn het commerciële, de toegankelijkheid en het mediagegeven – voornamelijk radio. Sommigen beschouwen popmuziek als iets negatiefs, maar daar is lang niet iedereen het mee eens. Of pop een genre is, zorgt eveneens voor verschillende reacties. De stelling dat pop een metagenre is, krijgt het meeste gehoor onder de luisteraars. Bovendien zien de respondenten wel degelijk een verschil met rock, dat veeleer een eigen genre is met een eigen geluid.

Betreffende het identiteitsconcept denken sommige respondenten anderen te kennen op basis van hun muzieksmaak, hoewel niet iedereen het daarmee eens is. De luisteraars vinden ook niet zozeer dat muziek deel uitmaakt van hun eigen zelve, maar toch erkent iedereen dat muziek een rol speelt in de identiteitsconstructie van een individu, al zijn er verschillende opvattingen met betrekking tot de mate waarin dat van belang is. Het meest samenvattende citaat in dat opzicht kwam van de jongste respondent: *“muziek maakt je voor een groot deel tot wie je bent, maar er zijn nog andere invloeden: vrienden, of de cultuur en natuur waarin je bent opgegroeid”*⁴⁴⁶.

Vrijwel alle ondervraagden zetten anderen aan om naar bepaalde muziek te luisteren. Wanneer de tips niet goed bevonden worden door de tegenpartij, gaan sommigen hier nog verder op in door te vragen waarom of door desnoods te discussiëren, terwijl het voor anderen ophoudt. Geen enkele respondent voelt zich lid van een subcultuur, met als argument dat de eigen smaak te divers is om in een hokje geplaatst te worden. Opvallend is dat ze een scene waarmee ze zich niet identificeren echter wel als homogeen aanschouwen (*“je kan aan iemand zien of die metal luistert of niet”*⁴⁴⁷), waarmee de stelling van Sarah Thornton – hoofdzakelijk gericht op *clubbers* – gegeneraliseerd kan worden naar andere settings.

Uiteraard zorgen bovenstaande vaststellingen ervoor dat er heel wat nieuwe onderzoeksvragen komen bovendien. Zo ligt de focus in dit onderzoek niet op een welbepaald genre, maar eerder op muziek in het algemeen. Toch stellen verschillende

⁴⁴⁶ WV, 1 mei 2012, zie bijlagen: p. 167.

⁴⁴⁷ MvdH, 8 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

respondenten genrespecifieke zaken vast die om meer toelichting vragen. Een luisteraar beweert bijvoorbeeld dat er in het elektronische milieu minder cohesie heerst dan in de bredere ‘harde gitaarwereld’. De kans dat electrofans ook drum&bass kunnen pruimen, is kleiner dan een metalfan die punk weet te appreciëren, stelt de 22tracks-gebruiker.

Verder werd het genre goa – met bijhorende cultuur – afgedaan als muziek voor wacko’s, eveneens een boeiende vaststelling. Zijn de cultuur – de link met drugs en de opmerkelijke feestlocaties – en de muziek dan effectief onafscheidelijk? Daarnaast wordt in zo goed als elk interview verwezen naar Skrillex, die met zijn werk de muziekwereld bij wijze van spreken weet op te splitsen in twee kampen, waardoor de 24-jarige Amerikaan een studie op zich waard is. Is zijn muziek inderdaad bestemd voor *the kids*, zoals een geïnterviewde beweert? Eveneens kan dit onderzoek ook doorgevoerd worden op grotere schaal – niet enkel met Nederlandse en Vlaamse respondenten – en met meer demografische onderverdelingen zoals leeftijd, geslacht, nationaliteit, etniciteit, beroep, enzovoort.

Echter, op basis van de hier verzamelde informatie luidt het samenvattende antwoord op de probleemstelling *Pop, rock, jazz of hip hop? Rol van muziekgenreschrijvingen anno 2012* dat muziekconsumenten sceptisch tegenover het hele genregebeuren staan, met als voornaamste argument dat grenzen steeds verder vervagen, waardoor er inderdaad sprake is van culturele hybridisering en de constructie van nieuwe stijlen. Desalniettemin beseffen en erkennen de luisteraars – al dan niet impliciet – dat genres onmisbaar zijn, zowel in het beoordelingsproces van muziek als voor de industrie. “*Als je het onder een kopje zet, weet je het gewoon beter te vinden. Maar niet alle muziek kan onder dat kopje vallen.*”⁴⁴⁸ Dat het kind bijgevolg een naam nodig heeft, is onbetwistbaar. Hoe het genoemd wordt, zorgt echter voor meer verdeeldheid...

⁴⁴⁸ NW, 7 april 2012, zie bijlagen: p. 167 en AB, 20 april 2012, zie bijlagen: p. 167.

6. Bibliografie

6.1. Wetenschappelijke bronnen

6.1.1. Boeken

ALASUUTARI (Pertti). *Researching Culture: Qualitative Method and Cultural Studies*. London, Sage Publications, 1995, 208 p.

ALON (Anat Toder) & BRUNEL (Frédéric F.). Dynamics of Community Engagement: The Role of Interpersonal Communicative Genres in Online Community Evolutions, in: BELK (Russell W.) & SHERRY (John F.). *Research in Consumer Behavior: Consumer Culture Theory*. Amsterdam, Elsevier, 2007, p. 371-401.

BARKER (Chris). *Cultural Studies: Theory and Practice*. London, Sage Publications, 2000, 424 p.

BARTHES (Roland). *Image – Music – Text*. USA, Hill and Wang, 1978, 220 p.

BENNETT (Andy). Virtual Subculture? Youth, Identity and the Internet, in: BENNETT (Andy) & KAHN-HARRIS (Keith). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmills, et al., Palgrave Macmillan, 2004, p. 162-172.

BORTHWICK (Stuart) & MOY (Roy). *Popular music genres: an introduction*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, 246 p.

BOURDIEU (Pierre). *In Other Words: essays towards a reflexive sociology*. Stanford, Stanford University Press, 1990, 223 p.

CHAN (Tak Wing). *Social Status and Cultural Consumption*. New York, Cambridge University Press, 2010, 273 p.

CRAFTS (Susan D.) et al. *My Music: Explorations of Music in Daily Life*. USA, Wesleyan University Press, 1993, 218 p.

DE MEYER (Gust). *Populaire Cultuur*. Leuven-Appeldoorn, Garant, 1995, 135 p.

FONTANA (Andrea) & FREY (James H.). The Interview: From Structured Questions to Negotiated Text, in: DENZIN (Norman K.) & LINCOLN (Yvonna S.). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, Sage Publications, 2000, 1143 p.

FRITH (Simon). Fragments of a Sociology of Rock Criticism, in: *Pop Music and the Press* by JONES (Steve), Philadelphia, Temple University Press, 2002, p. 235-246.

FRITH (Simon). *Performing Rites: Evaluating Pop Music*. Oxford, Oxford University Press, 1998, 352 p.

FRITH (Simon). *Rock! Sociologie van een nieuwe muziekcultuur*. Amsterdam, Elsevier, 1984, 319 p.

FRITH (Simon). What is bad music?, in: WASHBURNE (Christophe J.) & DERNO (Maiken). *Bad Music: The Music We Love To Hate*. New York, Routledge, 2004, p. 11-29.

GARRATT (Daren). Youth Cultures and Sub-Cultures, in: FLYNN (Ronny) et. al. *Youth in Society*. London, Sage Publications, 2005, p. 145-152.

HARGREAVES (David J.) et. al. What Are Musical Identities, And Why Are They Important?, in: HARGREAVES (David J.). *Musical Identities*. New York, Oxford University Press, 2002, p. 2, 14, 17.

HAWKINS (Stan). *Settling the pop score: pop texts and identity politics*. Aldershot Ashgate, 2002, 220 p.

HEBDIGE (Dick). *Subculture: the meaning of style*. New York, Routledge, 2010, 195 p.

HERMES (Joke). *Reading women's magazines: an analysis of everyday media use*. Polity Press, S.l., 1995, 226 p.

HODKINSON (Paul). The Goth Scene and (Sub)Cultural Substance, in: BENNETT (Andy) & KAHN-HARRIS (Keith). *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Houndmills, et al., Palgrave Macmillan, 2004, p. 135-147.

KORZILIUS (H.). *De kern van survey-onderzoek*. Assen, Van Gorcum & Comp., 2000, 143 p.

LEWIS (Jeff). *Cultural Studies: The Basics*. London, Sage Publications Ltd, 2002, 492 p.

MARTIN (Peter J.). *Sounds & Society: themes in the sociology of music*. Manchester & New York, Manchester University Press, 1995, 298 p.

MASO (Ilja) & SMALING (Adri). *Kwalitatief onderzoek: praktijk en theorie*. Amsterdam, Boom, 1998, 146 p.

MORTELMANS (Dimitri). *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*. Acco, Leuven, 2009, 534 p.

PISTERS (Patricia). *Lessen van Hitchcock: Een inleiding in mediatheorie*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007, 384 p.

SHUKER (Roy). *Key concepts in popular music*. S.l., Routledge, 1998, 365 p.

SHUKER (Roy). *Popular Music: The Key Concepts*. London, Routledge, 2005, 344 p.

STAKE (Robert E.). Case Studies, in: DENZIN (Norman K.) & LINCOLN (Yvonna S.). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, Sage Publications, 2000, 1143 p.

STAKE (Robert E.). *The Art Of Case Study Research*. Sage Publications, California, 1995, 175 p.

SUPICIĆ (Ivo). *Music in society: a guide to the sociology of music*. New York, Pendragon Press, 1987, 488 p.

THORNTON (Sarah). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press, 1996, 191 p.

WARNER (Simon). Genres and the Aesthetics of Popular Music in the UK, in: DAUNCEY (Hugh) & LE GUERN (Philippe). *Stereo: Comparative Perspectives on the Sociological Study of Popular Music in France and Britain*. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2011, p. 137-151.

WITTGENSTEIN (Ludwig). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Montana, Kessinger Publishing, 2010, 62 p.

6.1.2. Tijdschriftartikels

GUNN (Joshua). Gothic Music and the Inevitability of Genre, in: *Popular Music and Society*, 1999, vol. 23, nr. 1, p. 31-50.

HESMONDHALGH (David). Audiences and everyday aesthetics: Talking about good and bad music, in: *European Journal of Cultural Studies*, 2007a, vol. 10, nr. 4, p. 507-527.

HESMONDHALGH (David). Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above, in: *Journal of Youth Studies*, 2007b, vol. 8, nr. 1, p. 21-40.

6.1.3. Niet-gepubliceerde artikels

HYLLAND (Ole Marius). *The retorics of bad quality*. Unpublished manuscript, presented on the 6th International Conference of Cultural Policy Research, 2010, 14 p.

6.2. Niet-wetenschappelijke bronnen

6.2.1. Boeken

KEUNEN (Gert). *Pop!: Een halve eeuw beweging*. Nederland, Lannoo, 2002, 477 p.

6.2.2. Internet

BURNS (Jason). Statusupdate Facebook, in: *Facebook*, 6 december 2011. [Online] <http://www.facebook.com/Jasonburnssound?sk=wall>, zie bijlagen: p. 150 [06/12/2011]

CARROLL (Jim). The big 3 – or why EMI to UMG means SFA, in: *Irishtimes.com*, 15 november 2011. [Online]

<http://www.irishtimes.com/blogs/ontherecord/2011/11/15/the-big-3-or-why-emi-to-umg-means-sfa/>, zie bijlagen: p. 161 [23/03/2012]

DECUYPERE (Peter). Waarom I Love Techno wél van naam moet veranderen!, in: *Omerta*, 20 juli 2011. [Online] <http://www.omerta.be/archives/949>, zie bijlagen: p. 153 [26/09/2011]

JANSE (Inge). Skrillex: miskend genie of overhyped joker?, in: *Eclectro*, 10 januari 2012. [Online]

<http://www.eclectro.nl/2012-01-10-skrillex-miskend-genie-of-overhyped-joker>, zie bijlagen: p. 155 [15/02/2012]

JANSEN (Noud). Review: Coldplay op Rock Werchter 2011 (Main Stage), in: *Humo*, 3 juli 2011. [Online]

<http://www.humo.be/festivalitis/32338/review-coldplay-op-rock-werchter-2011-main-stage>, zie bijlagen: p. 157 [23/02/2012]

KHAN (Osman). How Music Travels – The Evolution of Western Dance Music, in: *Thomson Blog*, 27 oktober 2011, [Online]

<http://www.thomson.co.uk/blog/2011/10/how-music-travels-infographic/#.T9m0HfFhtss>, zie bijlagen: p. 158-159 [14/06/2012]

PFANNER (Eric). Vivendi in \$1.9 Billion EMI Deal, in: *Dealbook New York Times*, 11 november 2011. [Online]
<http://dealbook.nytimes.com/2011/11/11/vivendi-in-1-9-billion-emi-deal/>, zie bijlagen: p. 162 [23/03/2012]

POPPUNT. *Scriptie-onderwerpen*. S.l., s.d. [Online]
<http://poppunt.be/public/info.jsp?f=4977&lang=>, zie bijlagen: p. 156 [02/11/2011]

STEENHAUT (Bart). Purisme is muzikaal racisme, in: *De Morgen*, 17 augustus 2011. [Online]
<http://www.demorgen.be/dm/nl/2461/De-Gedachte/article/detail/1305642/2011/08/17/Purisme-is-muzikaal-racisme.dhtml>, zie bijlagen: p. 151 [17/08/2011]

ST. PAUL. Heb je ook échte dubstep?, in: *St. Paul*, 16 maart 2011. [Online]
<http://www.stpaul.nl/2011/03/heb-je-ook-echte-dubstep/>, zie bijlagen: p. 154 [15/02/2012]

VAN ALBOOM (Ben). R.I.P. I Love Techno, in: *Strictly Personal*, 20 juli 2011. [Online]
<http://www.strictlypersonal.be/archive/2011/07/20/r-i-p-i-love-techno.html>, zie bijlagen: p. 152 [26/09/2011]

6.2.3. Andere

GROENEWOUD (Raymond, van het). “*Chachacha*.” Chachacha / Het Verschil. Odeon, 1981, 2’48”.

REINDERS (Vincent), 3 januari 2012, zie bijlagen: p. 160.

DE BOECK (Sven). 22tracks – survey, in: *Google Documents*, 22 maart 2012. [Online]
<https://docs.google.com/spreadsheet/viewform?formkey=dGc3M11NTzAzTUZZbGZMRm83dFdQMgc6MQ>, zie bijlagen: p. 163-166 [22/03/2012]

7. Bijlagen

7.1. Bijlage 1

BURNS (Jason). Statusupdate Facebook, in: *Facebook*, 6 december 2011. [Online] <http://www.facebook.com/Jasonburnssound?sk=wall>, zie bijlagen: p. 150 [06/12/2011]



 **Jason Burns**
I think people just need to get over the whole "genre" thing. There is so much musical cross pollination out there and language just can't keep up very well. Moreover, why spend so much time wondering what exactly it is i'm playing when you could be dancing instead? As Elvis Costello said "Writing about music is like dancing about architecture"

Vertaling bekijken

Vind ik leuk · Reageren · Delen ·  17  3  1 · 2 uur geleden · 

 17 personen vinden dit leuk.

 1 keer gedeeld

 **Branden Ballard** But dude, people need to know about your Post Future Synth Prog Garagestep sound! =P
2 uur geleden · [Vind ik leuk](#)

 **Brent Rosplock** Thats why I am Still Life... People just stare hehe Yeah, post genre edm ftw
ongeveer een uur geleden · [Vind ik leuk](#)

 **Rob Szorady** I thought of that quote just last night. Nice.
ongeveer een uur geleden · [Vind ik leuk](#)

Schrijf een reactie...

7.2. Bijlage 2

STEENHAUT (Bart). Purisme is muzikaal racisme, in: *De Morgen*, 17 augustus 2011. [Online] <http://www.demorgen.be/dm/nl/2461/De-Gedachte/article/detail/1305642/2011/08/17/Purisme-is-muzikaal-racisme.dhtml>, zie bijlagen: p. 151 [17/08/2011]

DeMorgen.be

NIEUWS | SPORT | GELD | MUZIEK | **DE GEDACHTE** | PLANET WATCH | TECHNO CITY | MAGAZINE | CULTUUR & MEDIA

Purisme is muzikaal racisme

17/08/11, 06u55

Op Jazz Middelheim barstte een discussie los over de vraag of pop-artiesten als Jamie Cullum en Lady Linn er wel een plek op de affiche verdienen. Bart Steenhaut vindt de vraagstelling compleet passé. Steenhaut is muziekcoördinator bij deze krant.

Zijn popartiesten als Jamie Cullum en Lady Linn eigenlijk wel welkom op Jazz Middelheim? Dat was de vraag waar afgelopen weekend uitvoerig over gebakkeleid werd in het Wilrijkse Park Den Brandt, waar het festival in één moeite door ook zijn dertigste editie vierde.

Het moet gezegd: Middelheim kan terugblikken op een verleden dat tot de verbeelding spreekt. Sarah Vaughan, Sonny Rollins, Bill Evans... Dizzy Gillespie ook. Stuk voor stuk iconen uit de jazz, met een reputatie die veel verder reikt dan de eigen niche. Dit jaar stond er met John Zorn, Carla Bley, Charlie Haden en Toots Thielemans trouwens opnieuw een handvol van de grootste namen in het genre. Maar daarnaast besloot programmator Bertrand Flamang - die ook met veel succes Gent Jazz voor zijn rekening neemt, overigens - dit jaar net iets verder te kijken dan de eigen neus lang is.

Niet dat er een echte stijlbreuk werd doorgevoerd, want met Lady Linn en Jamie Cullum viel de keuze op twee artiesten wier muziek onmiskenbaar door jazz is beïnvloed. Alleen hebben ze daar elk op hun manier zoveel succes mee geoogst dat je hen inmiddels ook een soort popster zou kunnen noemen. En goed: in het geval van Cullum heeft dat niet alleen met zijn muziek te maken.

Om te beginnen ziet hij er jong en fris uit. Hip kapsel, trendy schoenen aan, welbespraakt én niet te beroerd om zichzelf tijdens optredens regelmatig in de zeik te zetten. Een kerel die met beide voeten in het leven staat, quoi. Ik heb hem in de loop der jaren een keer of vijf geïnterviewd, en het is vrijwel onmogelijk om hem níét sympathiek te vinden. En zo komen we tot de essentie: Cullum heeft een genre dat bij een groot publiek als stoffig, saai en elitair wordt ervaren weer sexy gemaakt. Dat is een niet geringe verdienste.

Zelf ben ik als tiener destijds die intimiderende wereld van de jazz



“ Wie een festival anno 2011 genrezuiver wil houden leeft buiten de realiteit. Maar natuurlijk denkt de jazzpolitie daar anders over ”

NUTTIGE LINKS

[Waarheen deze zomer? De Top 20 volgens onze muziekredactie](#)

[Festivalagenda 2011](#)

[Rock Werchter](#)

MEER OVER

[Gent Jazz](#) | [Lady Linn](#) | [Muziek](#) | [Festivals](#)



[Rutte zwiert de benen los op Dance Valley](#)



[Neil Diamond \(70\) draait 45 seconden lang fan binnen](#)



[Knotsgekke Street Parade in Zürich](#)



['Wacken wackos' kleuren het mafste festival ter wereld](#)

7.3. Bijlage 3

VAN ALBOOM (Ben). R.I.P. I Love Techno, in: *Strictly Personal*, 20 juli 2011.
[Online]

<http://www.strictlypersonal.be/archive/2011/07/20/r-i-p-i-love-techno.html>, zie
bijlagen: p. 152 [26/09/2011]

THIS BLOG IS STRICTLY PERSONAL BY BEN VAN ALBOOM

HOME FILM MUSIC FASHION ART PRESS PHOTOS VIDEOS Generati

20 juli 2011 | Commentaren (36)

R.I.P. I Love Techno

Een mens vraagt zich – ondanks zijn drukke Gentse Feesten-programma – soms toch af wat andere mensen bezield om jaar na jaar na jaar na jaar te mekkeren over het feit dat er te weinig techno op I Love Techno is te horen. Los van het feit dat dat een volstrekt zinloze bezigheid is, kan het toch niet zo moeilijk zijn om abstractie te maken van de letterlijke betekenis van een – *since 1995* – eigennaam. Of het moet zijn dat u gelooft dat (de zanger) Meatloaf daadwerkelijk een brok fricandon is. Oké, slecht voorbeeld.

Maar serieus: zestien jaar geleden werd 'techno' vaak gebruikt als verzamelnaam voor *all things electronic*. 10 Days Off heette toen ook nog 10 Days of Techno, niettegenstaande op die eerste edities ook namen als Squarepusher en 4 Hero stonden. Zouden er toen eveneens mensen geweest zijn die daarover klaagden, of zou het toen met de oogkleppen nog redelijk goed meegevallen zijn?

Dat neemt uiteraard niet weg dat op de allereerste editie van I Love Techno daadwerkelijk enkel technonamen stonden: Jeff Mills, Richie Hawtin en Datt Punk. Maar daar kwam zeshonderd man op af, dus aan al diegene die nu al 189 jaar klagen dat het vroeger beter was: de kans dat jullie er toen bij waren, is klein. En zelfs al was je erbij: wat is de vraag dan precies? Dat er elk jaar een doorslagje van die eerste edities wordt georganiseerd? I Love Techno Classics? Boutique? Replay? The Proms Edition?

I Love Techno is in al die jaren mee blijven surfen op de golven van elektronische muziek – in al zijn facetten en genres; zoals het in die eerste jaren overigens ook Kruder & Dorfmeister en Chemical Brothers op de affiche *durfde* te zetten. Zeggen dat techno intussen dood is, zou sterk overdreven zijn – en sowieso komt alles terug. Maar het heeft sinds 1995 'concurrentie' gekregen van een pak andere elektronische genres, en het is anno 2011 ook minder populair en toonaangevend dan een aantal van die andere genres. Dus ja, er is vandaan ook een zak minder techno op I Love Techno te horen.

FOLLOW BEN ON FACEBOOK

FOLLOW BEN ON TWITTER

CONTACT ME OR NOT

WHO IS BEN?

Generati

about 1 minute ago 11u09 komt dichterbij. Op het juiste moment klikken, dat is het enige wat je moet doen om tickets voor On The Rocks te winnen.

about 2 minutes ago Sara's got a fun show today, with an interview with @Emily_Blunt, plus live tracks from our amazing @UsherRaymondIV live lounge and @4PlanB

about 3 minutes ago Big Brother Scott Informed Of Death Of Loved One <http://t.co/DaP8eIz>

about 3 minutes ago Californian Cops 'Poised To Quiz Bieber' Over Pap Scrap <http://t.co/SaLw6JWF>

about 5 minutes ago Seen the Valentino 2013 cruise collection pictures yet? Check them out on [Vogue.fr](http://t.co/pjXAk5PH) [#Valentino](http://t.co/pjXAk5PH)

about 8 minutes ago For @chrisnoy/eshow's alternative commentary on tomorrow night's England game, the BBC Red Button is where you need to be!

7.4. Bijlage 4

DECUYPERE (Peter). Waarom I Love Techno wél van naam moet veranderen!, in: *Omerta*, 20 juli 2011. [Online] <http://www.omerta.be/archives/949>, zie bijlagen: p. 153 [26/09/2011]



[Recent werk](#) [Services](#) [test website](#) [Over Omerta](#) [Contact](#) [Klanten](#)

Waarom I love techno wél van naam moet veranderen!

Filed in [arbeiten](#), [conversation management](#), [Geen categorie](#), [homepage](#), [muziek](#) on 20 juli 2011 with 7 [comments](#)

Ben Van Alboom ziet in zijn blogpost [R.I.P. I Love Techno](#) niet direct een reden waarom I love techno van naam zou moeten veranderen. Dan kan hij voor de 'autisten onder ons' wel nog een paar naamsveranderingen verzinnen. Ik heb Ben heel graag en zijn jonge geweld is altijd fris en interessant, maar ditmaal ben ik het grondig met hem oneens.

Ik ben nu eenmaal founding father van I love techno én marketeer én event manager én docent event management (jaja ik weet het... eigen lof...) en ik heb daar dus best wel een gefundeerde mening over. Daarom hierbij mijn twee belangrijkste argumenten waarom I love techno wél van naam moet veranderen of beter had moeten veranderen. Ik heb deze argumenten trouwens nog een paar maanden terug doorgegeven aan Live Nation zelf, want geloof me vrij: i love techno ligt me nog heel nauw aan het 'hart', en ik wil dat dit festival dus blijft bestaan! Inhoudelijk is het nog steeds een superfestival en muzikaal heel erg boeiend.

Ok, over naar mijn argumenten... Eigenlijk is er 'één old school marketing argument' en 'één new school conversation management argument'. Want in tegenstelling tot wat vele 'conversation management evangelisten' beweren gaan old school marketing en new school conversation management wel heel mooi samen.

1. Het old school argument: het probleem van de vlag.

Vaststelling: de naam (en dus ook het merk of de 'brand') I love techno dekt eigenlijk al jaren de lading niet meer. En gelukkig maar! Want dat bewijst dat I love techno met zijn tijd is blijven meegaan. Trouwens met die 'lading' is er helemaal niets verkeerd, wel integendeel, enkel de vlag (lees dus de naam) wordt met de jaren problematischer.

Als we naar de 'lading' kijken die onder die vlag zit dan zien we dat I love techno steeds de elektronische muziektrends heeft gevolgd en altijd kwalitatieve artiesten op de vijf podia in Flanders Expo heeft gebracht. Daarbij wandelend van techno naar minimal, even flirtend met 'progressive' en dan mooi verder gaand naar elektro en nu de laatste jaren uiteraard ook naar dubstep. Soms een beetje een zootje door elkaar, maar wel allemaal een kwalitatief zootje, op eenzame hoogte in festivalland. Techno is als naam op zich gedurende een (korte) tijd een soort verzamelnaam geweest voor dat zootje ongeregeld, of beleefder gezegd voor 'deze steeds wijzigende en vernieuwende trends'. Op zijn minst toch tot dubstep op de elektronische scene kwam. Ik denk dat dubstep -wat ik trouwens zelf een supergenre vind- ervoor heeft gezorgd dat er binnen de 'technomiddens' een soort 'back to the roots'-beweging is begonnen. Een gezonde en noodzakelijke reflectie over 'techno'. Het verschil tussen techno, minimal en deels ook elektro

7.5. Bijlage 5

ST. PAUL. Heb je ook échte dubstep?, in: *St. Paul*, 16 maart 2011. [Online] <http://www.stpaul.nl/2011/03/heb-je-ook-echte-dubstep/>, zie bijlagen: p. 154 [15/02/2012]

St. Paul
HIPSTRAKERS & HEARTBREAKERS

COLUMNS AUDIO FOTO'S
NIEUWS BIOGRAFIE AGENDA CONTACT

RSS feed ★ Show op KX Radio ★ KX Tracklist

Nieuws

Gratis Compilatie. Perfect Bertolf Inspired Playlist.

Zomaar Zes Albums Om Naar Uit Te Zien.

Het Weekend Van Het Kippenvel. Een Verslag.

Perfect Kippenvel Compilatie Deel 5!

Bossche Bollebozen. Een Column Over De Beste Popquiz.

Heb je ook échte dubstep?

16 maart 2011

Het claimen van een genre valt moeilijk te begrijpen. Of het nou om ijs, fietsen of dubstep gaat, je hebt goede en slechte kwaliteit. In geval van ijs roepen jij en ik over het algemeen 'heb je ook pistache?'. Een fiets moet twee wielen hebben. Maar om echt ijs of een echte fiets vraag je niet. Als het om muziek gaat ligt dat meestal wat ingewikkelder, dan komt er een vorm van territorial pissing bij kijken. Mensen die vragen 'heb je ook échte dubstep?' bedoelen eigenlijk 'heb je ook mijn dubstep?'. Het is wel beschouwd niet eens een vraag, het is een mededeling: 'kijk eens, dit is nou mijn dubstep'.

'Onzekerheid is het gezicht achter elke vraag' zei een beroemd psycholoog al eens. Nou zal de zich zelf op de borst kloppende dubstep liefhebber het daar niet zomaar mee eens zijn. Die voelt zich het heertje wanneer hij jou eens even kan wijzen op échte dubstep. Zoals onlangs nog in een club in Amsterdam. Ik draaide Airmiles van Swindle. Binnen een minuut stonden er twee prototypes muziekclaimer aan mijn tafel. Eerst het harder-is-beter soort:

Hij: Heb je ook echte dubstep?
Ik: Wat vind jij echte dubstep?
Hij: Nou gewoon, hard.
Ik: Volume?
Hij: Nee, beuken, je weet wel, dubstep.
Ik: Dit is dubstep
Hij: Ja maar Skrillex, Borgore, echte dubstep

Een minuut later komt het ik-twitter-dus-ik-ben soort nog tijdens hetzelfde nummer:

Hij: Heb je ook echte dubstep?

ARCHIEF

2012
2011
2010
2009
2008
2007

7.6. Bijlage 6

JANSE (Inge). Skrillex: miskend genie of overhyped joker?, in: *Eclectro*, 10 januari 2012. [Online] <http://www.eclectro.nl/2012-01-10-skrillex-miskend-genie-of-overhyped-joker>, zie bijlagen: p. 155 [15/02/2012]

ECLECTRO
ECLECTISCHE ELECTRONICA

HOME VIDEO AUDIO

Zoek...

← Terug

Door Inge

10 januari 2012

12th Planet
Bassnectar
brostep Caspa
dubstep Rusko
Skrillex

Skrillex: miskend genie of overhyped joker?



"Ik probeer niet eens 'dubstep' te maken. Het is gewoon een ander tempo en ritme waar ik mee werk, aangezien het mensen uit hun dak laat gaan." Dat zei Skrillex vorig jaar tegen *The Guardian* in het toepasselijk getitelde artikel *Is Skrillex the most hated man in dubstep?* Toch weet de Amerikaanse producer de gemoederen binnen en buiten de elektronica bezig te houden. Vormt zijn extreme geluid slechts een lege huls, of schuilt er juist een genie onder de oppervlakte? Eclectro gaat op onderzoek uit.

Zoals het een nieuw, populair genre betaamt is dubstep enkele jaren na zijn geboorte uiteengesplitst in evenveel substromingen als luisteraars. De meeste extreme en bediscussieerde variant daarin vormt ongetwijfeld *brostep*, waarin – geïnspireerd door Britse extremisten als Caspa en Rusko – Amerikaanse producers als Bassnectar en 12th Planet alle registers opentrekken om met zo veel mogelijk zaagtanden en distortion het leven van de luisteraar zuur te maken.

Daar maken normaliter alleen euforische 16-jarige hipsters en *de puristen op dubstepforum.com* zich druk over, totdat Sonny John Moore zich ermee bemoeide. Sinds de voormalige emo- en hardcorezanger zich onder de naam Skrillex in deze arena besloot te wagen is dubstep – of, beter gezegd, zijn interpretatie hiervan – pas écht voer voor

MEER LEZEN?

- Skrillex: bruut in overtreffende trap
- Skrillex vs Lord of the Rings
- Hard. Harder. Hardst. Noisia.
- Tom en Sam, de getalenteerde neefjes van James Blake
- Planas feat. Ed Thomas – Breathtaking

POPULAIR

- Top 10 Italo classics van Hollywood & Vine
- Photek brengt een tijdloze mix met karakter
- Applescal's nieuwe alias debuteert met ijersterke langspeler
- Sed, triphop van Nederlandse bodem
- Documentaire: Europe in 8 Bits

RECENT

- Alex DΞmnds – Credentials (Switched On Records)
- Top 10 Italo classics van Hollywood & Vine
- Applescal's nieuwe alias debuteert met ijersterke langspeler
- Sed, triphop van Nederlandse bodem
- Photek brengt een tijdloze mix met karakter

Eclectro on Facebook


Like

762 people like Eclectro.

7.7. Bijlage 7

POPPUNT. *Scriptie-onderwerpen.* S.l., s.d. [Online]

<http://poppunt.be/public/info.jsp?f=4977&lang=>, zie bijlagen: p. 156 [02/11/2011]



MAGAZINE POPINFO EDUCATIE SPEELKANSEN ZOEKERTJES

Scriptie-onderwerpen

Het vinden van een interessant scriptie-onderwerp is niet altijd even makkelijk. Poppunt helpt je een handje en sprokkelde een aantal mogelijke onderwerpen bij de collega's uit de muzieksector. Als je meer info wil over één van deze onderwerpen, stuur dan een mailtje naar popadvies@poppunt.be. We brengen je dan in contact met de juiste personen.

- Vlaamse artiesten in het buitenland: hoe internationaal denkt de Vlaamse muzikant, manager, platenlabel, ...
- Het exportbeleid ten aanzien van Vlaamse muziek: analyse van het beleid, aanbevelingen, ...
- In 2011 studeert de eerste lichte studenten af aan de PHL Music, de rockacademie in Hasselt. Waar komen zij terecht op de arbeidsmarkt, hoe doen ze het in de sector?
- Onderzoek naar de inning van naburige rechten door beheersvennootschap SIMIM. De rechten van Vlaamse producenten zullen pas vanaf nu in een zeer beperkt aantal buurland geïnd worden door SIMIM. Wat zijn de gevolgen hiervan voor labels, muzikanten, ...
- Trendbreuk in passieve muziekbeleving. Is er een verschil tussen jongeren van 15 en die van 25 rond muziekbeleving? Met name het spanningsveld tussen concertbezoek vs parties: wat betekent dit voor 'traditionele' gitaarbands in de toekomst inzake potentieel publiek? Andersom: welke opportuniteiten schept dit voor DJ's en producers?
- Muziekeducatie in Vlaanderen: in welke mate is non-formeel poponderwijs voldoende verspreid, en waar liggen de behoeftes?
- Bestaat de nieuwe band van vandaag misschien niet meer uit drum, bas, gitaar en zang maar eerder uit producer, gitarist en webdesigner? Welke uitdagingen zijn er hierin voor de traditionele muziekindustrie? (Cf. case van Gorillaz)
- Onderzoek naar shareholders en fan funding websites als AKAMusic, SonicAngel etc: wat zijn de echte effecten en resultaten voor de muzikanten?
- Wat kunnen we leren uit wat er de voorbije 10 jaar in Nederland gebeurde in het gesubsidieerde popcircuit? Faillissementen, professionalisering vs institutionalisering, uitdagingen, ... Welke conclusies kunnen we hieruit trekken als een overheid nog eens de geldkraan dicht draait?
- Het landschap van de muziekdistributie: veel kleine labels en distributeurs zijn recent op de fles gegaan, wat zijn hiervoor de achterliggende redenen? Lig er nog een toekomst bij specifieke nichegenres en -publieken? Wat is de rol nog van het album tegenover singles?
- Worden de gages van Vlaamse artiesten kunstmatig hoog gehouden? Zo ja, door wie en wat zijn hiervoor de achterliggende redenen?
- Wat is de meerwaarden de rol van de muziekcentra in Vlaanderen?
- Is de pop- en rocksector klaar voor een groen en duurzaam beleid? Kunnen hiervoor incentives gegeven worden vanuit de overheid?
- De behoeftes van een artiest in het 2e decennium van de 21e eeuw: is er veel veranderd?
- De muzieksector in tijden van crisis: een evaluatie
- Profilering van de pop- en rocksector ten opzichte van de andere kunsten
- Onderzoek naar het eigen inkomstenbeleid van de pop- en rocksector
- Popmuziek als belegging: nieuwe modellen om geld in te zamelen (zowel in binnen- als buitenland)
- Inhoudelijke analyse van bepaalde genres of artiesten: welke thema's komen aanbod, zijn hier tendenzen merkbaar, ...
- Onderzoek naar de heropleving van de schlagermuziek in Vlaanderen
- Nieuwe inkomstenstromen voor platenlabels
- De toekomst van beheersvennootschappen van auteursrechten in een Europese context
- Diversiteit in de verdienbronnen van artiesten en de verschuivingen daarin onder invloed van digitale exploitatie
- Tarieven van de billijke vergoeding: discrepanties tussen auteursrecht en nevenrechten - vergelijking met

E-mail
Wachtwoord

Hou me ingelogd
[Wachtwoord vergeten?](#) [Sign up](#)

Pophesleprjs



- Scriptie-onderwerpen
- Reglement
- Bibliotheek
- Read Between The Lines

7.8. Bijlage 8

JANSEN (Noud). Review: Coldplay op Rock Werchter 2011 (Main Stage), in: *Humo*, 3 juli 2011. [Online] <http://www.humo.be/festivalitis/32338/review-coldplay-op-rock-werchter-2011-main-stage>, zie bijlagen: p. 157 [23 februari 2012]

Review: Coldplay op Rock Werchter 2011 (Main Stage)

FESTIVALITIS Zondag 3 juli 2011 - 02u41, door (nj)

 Vind ik leuk  Vind dit als eerste van je vrienden leuk.

32 

Koop een lading pek en veren in, verzamel sprokkelhout voor een rituele verbranding, knoop goed vast die galg: wij zijn niet echt weg van **Coldplay**.



© Eddy Petroons

Het optreden

Nee, laten we dat even herformuleren: als wij mogen kiezen tussen een hele avond naar Coldplay luisteren enerzijds, en zonder verdooving een **Prins Albert** laten schieten anderzijds, dan zouden we toch minstens twee seconden twijfelen. Coldplay is op zijn best een band met drie, vier knap geschreven popsongs, die helaas met zoveel mierzoete stroop gebracht worden dat een mens er onpasselijk van wordt. De rest van hun repertoire (nogmaals: pek, veren, rituele verbranding, galg) is vulsel.

7.9. Bijlage 9

KHAN (Osman). How Music Travels – The Evolution of Western Dance Music, in: *Thomson Blog*, 27 oktober 2011, [Online] <http://www.thomson.co.uk/blog/2011/10/how-music-travels-infographic/#.T9m0HfFhtss>, zie bijlagen: p. 158 [14/06/2012]

The screenshot shows the Thomson website interface. At the top is the Thomson logo and a navigation menu with categories: Package holidays, Flights, Hotels, City breaks, Cruises, Villas, Deals, Extras, and Destinations. Below this is the 'THOMSON BLOG' header with sub-navigation: Home, Travelling, Experiencing, Feeling, Sharing, About, and Archive. The main article title is 'How Music Travels – The Evolution of Western Dance Music', posted on 27/10/11 by Osman Khan with 75 comments. The article text discusses music tourism and mentions an interactive map. The map itself is a world map with colored lines and arrows showing the migration of music styles between continents (EUROPE, UK, AFRICA, INDIA) from 1800 to 2000. To the right of the article is a sidebar with a '787 Dreamliner' advertisement, a search bar, social media links for Facebook, Twitter, Google+, YouTube, and RSS, and a Facebook widget for Thomson Holidays.

Thomson

Package holidays | Flights | Hotels | City breaks | Cruises | Villas | Deals | Extras | Destinations

THOMSON BLOG Home Travelling Experiencing Feeling Sharing About Archive

How Music Travels – The Evolution of Western Dance Music

Posted on 27/10/11 by Osman Khan | 75 comments

Music tourism (visiting a city or town to see a gig or festival) is on the rise. But why stop at gigs and festivals? Why not visit the birthplace of your favourite genre and follow the actual journey various music genres have taken as one style developed into another.

To make it easier to trace the threads of music history, we've created an interactive map detailing the evolution of western dance music over the last 100 years. The map shows the time and place where each of the music styles were born and which blend of genres influenced the next.

How Music Travels - The Evolution of Western Dance Music

Click on the image above to launch the interactive version

[Click here to view the static version](#)

787 Dreamliner

Be the first to fly on the 787 Dreamliner - only with Thomson

Search

Search this blog

Follow Thomson

Facebook Twitter Google+ YouTube RSS

Find us on Facebook

Thomson Holidays on Facebook

37,484 people like Thomson Holidays.

7.10. Bijlage 10

REINDERS (Vincent), 3 januari 2012, zie cd-rom.

Het uitgeschreven interview met Vincent Reinders is terug te vinden op de eerste cd-rom in de map ‘Interviewtranscripts’. Daarbinnen bevindt zich de map ‘0 Vincent Reinders’, waarin het desbetreffende document alsook de geluidsopname staat.

- ▼ 0 Vincent Reinders
 - Interview Vincent Reinders - 22tracks.pdf
 - Interview Vincent Reinders.mp3
- ▶ 1 Piet (PvdB)
- ▶ 2 Niels (NW)
- ▶ 3 Martin (MvdH)
- ▶ 4 Gert-Jan (GJS)
- ▶ 5 Roy (RA)
- ▶ 6 Kim (KD)
- ▶ 7 Simone (SD)
- ▶ 8 Arjan (AB)

7.11. Bijlage 11

CARROLL (Jim). The big 3 – or why EMI to UMG means SFA, in: *Irishtimes.com*, 15 november 2011. [Online] <http://www.irishtimes.com/blogs/ontherecord/2011/11/15/the-big-3-or-why-emi-to-umg-means-sfa/>, zie bijlagen: p. 161 [23 maart 2012]

IRISHTIMES.com Friday, March 23, 2012

News | Sport | Business | **Comment** | Life | Society | Culture | Cars | Jobs | Pr

Opinion & Analysis | Letters | Blogs | Polls

Home » Comment » Blogs » **On The Record** »

Vind ik leuk 3 Tweet 17 +1 0 Share 3 | RSS | Text Size: A - A

irishtimes.com - Posted: November 15, 2011 @ 8:21 am

The big 3 – or why EMI to UMG means SFA

JIM CARROLL

The deal has been done and now, there's just three major labels stalking the landscape. It's like a scene from one of those dinosaur films – first, there was five, then there was four and now there is three! – and we all know what happened to the dinosaurs in the end (Who's next? Will the Warnermusicosaur fail to keep pace and end up getting eaten by the Sonyopod?) Anyway, back to the boardroom. **Universal Music Group** has paid £1.2 billion to **Citigroup** to acquire **EMI's recorded music divisions**. The publishing side of the EMI house has gone to **Sony** for \$2.2 billion. We're waiting for the regulators to run the rule over the deal – legal eagles to the left, legal eagles to the right – and there will be a ton of questions to be asked and answered by the analysts about the value in all of this. But it's fair to say that everyone (bar those EMI employees who are probably going to lose their jobs in the shake-up to come) is happy. Right? Of course, there's always one....

Really, it's the kind of deal which makes me do a Vinnie Browne and sigh a bit because the emphasis is all wrong. These transactions are from the mergers and acquisitions playbook, a case of a big swinging dick acquiring a catalogue because there's cash on the balance sheet to throw around and make their bottom line look larger. No talk of spending that money on some kind of creative R&D. No chance of using that cash to nurture and develop new talent. No way that money will be used to create new opportunities. Nope, just another step down the inevitable road to major labels as catalogue pimps, a bunch of fast-talking spivs in bad suits flogging their warehouse of recordings to anyone who wants to do a deal with them. You want **The Beatles**, **Coldplay** or **Lily Allen** for your new-fangled iPadymajig? You want to go back to giving away CDs with newspapers? You want to give us some cash for your new streaming service? Come to UMG, baby! We've got big love for you, pappy.

7.12. Bijlage 12

PFANNER (Eric). Vivendi in \$1.9 Billion EMI Deal, in: *Dealbook New York Times*, 11 november 2011. [Online] <http://dealbook.nytimes.com/2011/11/11/vivendi-in-1-9-billion-emi-deal/>, zie bijlagen: p. 162 [23 maart 2012]

NOVEMBER 11, 2011, 8:43 AM **MERGERS & ACQUISITIONS**

Vivendi in \$1.9 Billion EMI Deal

BY ERIC PFANNER

6:41 p.m. | Updated

Vivendi, the French media and telecommunications company, has agreed to acquire the recorded music division of the EMI Group for 1.2 billion pounds, or about \$1.9 billion.

The agreement means that the EMI record label, whose artists include the Beatles and Coldplay, will be under the same corporate umbrella as the Universal Music Group, the world's largest music company.

Vivendi is acquiring the EMI music division from Citigroup, which seized EMI from Terra Firma Capital Partners, a private equity firm controlled by the British financier Guy Hands, after Terra Firma failed to pay back loans to the bank.

In a statement on Friday, Jean-Bernard Lévy, the chief executive of Vivendi, said: "We are very proud to welcome EMI into the Vivendi family. We all respect the labels within EMI as well as the artists and employees who contribute to its success. They will find within our group a safe, long-term home, headquartered in Europe."

Vivendi said it would finance the acquisition from its existing credit lines. At the same time, Vivendi plans to sell 500 million euros, or \$660 million, worth of non-core Universal Music assets.

7.13. Bijlage 13

DE BOECK (Sven). 22tracks – survey, in: *Google Documents*, 22 maart 2012. [Online] <https://docs.google.com/spreadsheet/viewform?formkey=dGc3M11NTzAzTUZZbGZMRm83dFdQMgc6MQ>, zie bijlagen: p. 163-166 [22 maart 2012]

Opmerking: Aangezien het onderzoek is afgerond, werd de link naar bovenstaande website offline gehaald. De volledige enquête is echter d.m.v. screenshots te bekijken.

22tracks — survey

Dear 22tracks listener

As part of a dissertation on music genres, it is my goal to get an insight in your use of 22tracks. I would therefore be grateful to take five minutes of your time to fill in this short questionnaire. Please note that, at the end of the survey, it is up to you to decide if you want to take part in a later stage of this study. If so, you are given the option to leave your email address.

Thank you!

***Required**

Age *

Please fill in your age

Gender *

- Male
 Female

Country *

Please fill in the country where you reside

I use 22tracks... *

- Everyday
 3-5 times a week
 Once a week
 Once a month
 Less than once a month

How long a 22tracks listening session lasts... *

- Can be indicated with an average
- Depends from time to time

Indien er bij de voorgaande vraag gekozen wordt voor de eerste keuze, volgt de linkse vraag. Als de luisteraars de tweede optie aanvinken, verschijnt het rechtse venster.

When I listen to 22tracks, the session lasts for ... hour(s) *

- < 1
- 1
- 1-2
- 2-5
- > 5

Last month I listened for about ... hours to 22tracks *

- < 2
- 2-5
- 5-10
- 10-30
- > 30

Na deze opsplitsing komt alles weer samen.

Most of the time I listen to one or more playlists from... *

- The same city
- Different cities

Indien er bij de voorgaande vraag gekozen wordt voor de eerste keuze, krijgen de luisteraars een extra vraag, die hieronder weergegeven wordt.

Most of the time I listen to one or more ... playlists *

Please replace ... by one of the three 22tracks cities

- Amsterdam
- Brussels
- London

Zo niet, krijgen de luisteraars de volgende vraag voorgeschoteld. Dat is eveneens het geval na de extra vraag, die hierboven weergegeven werd. De afbeelding is korter voorgesteld dan in de werkelijkheid, aangezien er een lange lijst volgt met de verschillende 22tracks-playlists uit de drie steden.

I like and/or listen to the following playlist(s) *

- Beats (Amsterdam)
- Contemporary (Amsterdam)
- Dancehall (Amsterdam)
- Disco (Amsterdam)
- Drum&Bass (Amsterdam)
- Dubstep (Amsterdam)
- Electro (Amsterdam)
- Funk/Jazz (Amsterdam)
- Hiphop (Amsterdam)
- HiphopNL (Amsterdam)
- House (Amsterdam)
- Latin (Amsterdam)
- Metal (Amsterdam)

If I could change/add something to 22tracks, it would be (all suggestions are welcome):

e.g. a certain functionality, a particular music style, ...

Done! *

- I am willing to participate in the next stage of this study on music genres.
- I'm not interested in helping a student with his essay on music genres.

Thanks for your response!

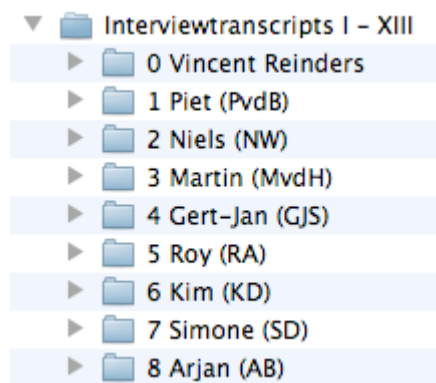
[« Back](#) [Submit](#)

Powered by [Google Docs](#)

[Report Abuse](#) - [Terms of Service](#) - [Additional Terms](#)

7.14. Interviewtranscripts

De uitgeschreven interviews alsook de geluidsopnames zijn terug te vinden op bijhorende cd-roms in de mappen ‘Interviewtranscripts’. De eerste cd-rom omvat de eerste acht interviews. De overige drie interviews staan op de tweede cd-rom. De verschillende mappen werden genoemd naar de voornaam en initialen van de respondenten. Het spreekt voor zich dat het uitgeschreven interview van bijvoorbeeld Gert-Jan in de map ‘4 Gert-Jan (GJS)’ staat.



7.15. Illustratielijst

7.1.14.1. Figuur 1

Screenshot genres 22tracks

Bron: <http://22tracks.com/bru#10daysoff> [17 juni 2012]

7.1.14.2. Figuur 2

Screenshot 22tracks Brussel

Bron: <http://22tracks.com/bru> [30 november 2012]

7.1.14.3. Figuur 3

Screenshot management team 22tracks

Bron: <http://blog.22tracks.com/about/> [1 maart 2012]

7.1.14.4. Figuur 4

Logo 22tracks

Bron: <http://blog.22tracks.com/about/> [1 maart 2012]

7.1.14.5. Figuur 5

Screenshot gesponsorde playlist 22tracks

Bron: <http://22tracks.com/ams> [14 februari 2012]

7.1.14.6. Figuur 6

Screenshot iPhone application 22tracks

Bron: <http://blog.22tracks.com/> [1 maart 2012]