

# ALLES IS GOED, BEHALVE WAT BETER IS

CULTURELE CLASSIFICATIESCHEMA'S IN DE POPMUZIEKSCENE

Wetenschappelijke verhandeling  
Aantal woorden: 21.619

Yde Keunen

Stamnummer: 01705367

Promotor: Prof. dr. Henk Roose

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de richting Sociologie

Academiejaar: 2020-2021

## Voorwoord

Deze masterproef was de perfecte mogelijkheid om twee van mijn interesses te verbinden: muziek en sociologie. Het was een eer om na vier jaar muzieksociologie te lezen en te leren, zelf ook een stukje muzieksociologie te mogen schrijven. Ik heb veel plezier gehad met het maken van deze thesis. In dit voorwoord wil ik graag een aantal mensen bedanken die er mee voor gezorgd hebben dat deze masterproef tot stand is gekomen.

Als eerste wil ik mijn respondenten bedanken voor de boeiende gesprekken. Jullie waren één voor één erg leuk om te leren kennen en behulpzaam bij het zoeken naar nieuwe respondenten. Zonder jullie stond deze masterproef er niet. Vervolgens wil ik mijn promotor Prof. Dr. Henk Roose bedanken voor de begeleiding en de vele leerrijke gesprekken over muziek- en cultuursociologie, ik heb enorm veel opgestoken dit jaar. Daarnaast wil ik mijn studiegenoten bedanken die al vier jaar aan mijn zij staan door dik en dun, weer en wind: Anna, Febe, Elena, Matilde, Ella en Marie-Line. Ook mijn vrienden en familie die mij doorheen deze weg hebben zien zwoegen en die altijd voor mij klaar stonden. Nog een persoonlijke bedanking voor Kyra om de tijd te vinden om deze paper op het allerlaatste moment nog te controleren op schrijf- en typfouten. Als laatste wil ik mijn ouders bedanken voor alle mentale, morele en praktische steun.

Yde Keunen, Gent, 7 augustus 2021

## Abstract

Dit onderzoek bestudeert hoe Gentse muzikanten oordelen over popmuziek en is een sociale veldanalyse in de zin van Pierre Bourdieu. Dit type onderzoek werd reeds verricht in andere culturele domeinen (literatuur, dans en beeldende kunst) maar bestaat nog niet voor de popmuziekscene. In dit veld zijn de culturele praktijken verschillend omdat het zich bevindt in de frictie tussen de klein- en grootschalige productie. In de popmuziek spelen populariteit en populaire smaakvormen een grote rol. Daardoor kan men vaststellen dat er een specifieke manier van waarnemen en waarderen tot stand komt. Deze studie concentreert zich op de classificatieschema's die voorkomen bij Gentse muzikanten en vraagt zich af of die overeenkomen met de sociale positie die zij innemen. Aan de hand van een kwalitatieve analyse met diepte-interviews en met behulp van de *Grounded Theory* stellen we vast dat de gebruikte classificatieschema's teruggevoerd kunnen worden op drie types (of disposities) van waarnemen en waarderen. Uit de resultaten blijkt bovendien dat de respondenten geen verschil vertonen met betrekking tot hun positie in het veld en dat ze zich bewust zijn van de frictie in de popmuziekscene tussen "kunst" en "commercie".

*This research studies how musicians from Ghent judge pop music and is a social field analysis in the sense of Pierre Bourdieu. This type of research has already been conducted in other cultural fields (literature, dance, and visual arts) but does not yet exist for the pop music scene. In this field, cultural practices are different because it is located in the friction between small- and largescale production. In pop music, popularity and forms of popular taste play a major role. As a result, it can be observed that a specific way of perceiving and appreciating is established. This study focuses on the classification schemes that occur among musicians from Ghent and asks whether they correspond to the social position they occupy. By means of a qualitative analysis with in-depth interviews and with the help of Grounded Theory, we establish that the classification schemes used can be traced back to three types (or dispositions) of perception and appreciation. Moreover, the results show that the respondents show no difference regarding their position in the field and that they are aware of the friction in the pop music scene between "art" and "commerce".*

## Inhoudsopgave

Voorwoord.....	3
Abstract .....	4
<b>1. Inleiding.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Theoretisch kader .....</b>	<b>9</b>
2.1. Terminologie en inleiding tot Pierre Bourdieu.....	10
2.1.1. Habitus en kapitaal.....	10
2.1.2. Disposities .....	11
2.2. Het popmuziekveld.....	13
2.2.1. Wat is popmuziek? .....	13
2.2.2. Tweedeling in het veld van de culturele productie .....	15
2.2.3. Tweedeling in het popmuziekveld.....	16
2.3. Ontwikkelen van classificatieschema's en disposities in het popmuziekveld .....	18
2.3.1. Criteria en classificatie in het popmuziekveld volgens theoretici .....	19
2.3.2. De verhouding van classificatieschema's in de maatschappij: posities en strijd.....	21
2.3.3. Legitimatatie en evaluatiecriteria.....	22
2.4. Classificatieschema's en disposities in het kunstenveld .....	24
<b>3. Methodologie .....</b>	<b>28</b>
3.1. Omvang van de steekproef .....	28
3.2. Onderhandelen van toegang.....	30
3.3. Dataverzamelingstechniek .....	31
3.4. Analysemethode.....	33
3.5. Ethische issues.....	34
<b>4. Analyse.....</b>	<b>35</b>
4.1. ESTHETISCHE DISPOSITIE: VORM.....	36
4.1.1. Esthetische dispositie met betrekking tot de uitvoering.....	36
4.1.2. Esthetische dispositie met betrekking tot de compositie .....	40
4.2. ARTISTIEKE DISPOSITIE: INHOUD.....	45
4.2.1. Authentieke gevoelsuiting.....	45
4.2.2. Expressieve kwaliteit van de tekst en de esthetisch verantwoorde inhoud .....	49
4.3. EXTRINSIEKE KWALITEITEN .....	51
4.3.1. Functionaliteit .....	52
4.3.2. Overige extrinsieke oordelen .....	53
4.3.3. Succes.....	59
<b>5. Conclusie .....</b>	<b>64</b>

<b>6. Beperkingen en suggesties voor verder onderzoek .....</b>	<b>68</b>
<b>7. Bibliografie .....</b>	<b>70</b>
<b>8. Bijlagen.....</b>	<b>74</b>
8.1. <i>Bijlage 1: Korte schets van positie startrespondenten .....</i>	<i>74</i>
8.2. <i>Bijlage 2: Steekproefmatrix .....</i>	<i>75</i>
8.3. <i>Bijlage 3: Visuele sneeuwbalsteekproef .....</i>	<i>76</i>
8.4. <i>Bijlage 4: standaardmail onderhandelende toegang .....</i>	<i>77</i>
8.5. <i>Bijlage 5: Topic- en vragenlijst.....</i>	<i>78</i>
8.5.1. Drop-off.....	78
8.5.2. Topic- en vragenlijst (beginversie) .....	78
8.5.3. Topic- en vragenlijst (eindversie) .....	82
8.6. <i>Bijlage 6: beeldmateriaal gebruikt tijdens het interview.....</i>	<i>86</i>
8.6.1. Foto's artiesten (beginversie).....	86
8.6.2. Foto's muziekalbums (beginversie) .....	87
8.6.3. Foto's artiesten (eindversie) .....	88
8.6.4. Foto's muziekalbums (eindversie).....	89
8.7. <i>Bijlage 7: Codeboom .....</i>	<i>90</i>
8.8. <i>Bijlage 8: Informed consent.....</i>	<i>91</i>

## 1. Inleiding

Cultuur is een van de manieren waarop we onze sociale identiteit opbouwen en dat geldt zeker voor muziek. Sociologisch gezien geeft muziek mee vorm aan hoe mensen zich met een bepaalde sociale groep gaan associëren (Prior, 2013). In elke samenleving ontstaan muzikale smaakculturen en die ervoor zorgen dat er een groepsidentiteit tot stand komt. Deze masterproef concentreert zich op de smaakcultuur in popmuziek en meer specifiek op de smaakpatronen zoals die voorkomen bij één groep van cultuurproducenten: Gentse muzikanten.

De achtergrond van dit smaakonderzoek is de kunstsociologie van Bourdieu en van studies die op zijn werk hebben voortgebouwd. Bourdieu was een van de eerste sociologen die aantoonde dat smaak en groepsidentiteit met elkaar verbonden zijn. Aan de hand van de kunstconsumptie kan men voorspellen tot welke klasse iemand behoort (Bourdieu, 1894). Dit is het zogenaamde consumptieperspectief waarin men bekijkt hoe mensen aan cultuurparticipatie doen en hoe ze kunst waarnemen en waarderen vanuit de schema's van een bepaalde groep. Het onderzoek naar muzikale smaak bouwt vooral daarop voort. Het andere sociologische perspectief, het productieperspectief, heeft Bourdieu toegepast op de kunstgeschiedenis. In *Les Règles de l'art* onderzocht Bourdieu (1992) hoe auteurs in de 19<sup>de</sup> eeuw hun eigen culturele praktijk waarnamen en waardeerden. Dit productieperspectief komt in het muzieksociologische onderzoek veel minder voor. Toch is het interessant om te bestuderen hoe muzikanten zelf hun eigen cultuurpraktijk waarnemen en waarderen. Deze masterproef zal vanuit het productieperspectief kijken naar specialisten in het vak. Omdat er weinig studies zijn om op voort te bouwen, is het een kleinschalig onderzoek dat zich focust op lokale cultuurproducenten. We zullen ons concentreren op een specifieke populatie binnen het popmuziekveld.

Popmuziek bevindt zich in het bredere muziekveld, dat op zijn beurt weer onderdeel is van het culturele veld. Bourdieu (1983) deelt het veld van de culturele productie op in twee delen: het deel van de grootschalige productie en het deel van de kleinschalige productie. Eerstgenoemde legt de focus op economische winst en commercie, en ziet het artistieke als onderschikt aan de economische output. Het deel van de kleinschalige productie daarentegen kijkt neer op commercie

en economische winst. Kunst omwille van de kunst staat centraal en men weigert om rekening te houden met het niet-artistieke bij het waarderen van kunst. Bourdieu baseert zich voor zijn onderzoek op het literaire veld en de boekenwereld, maar voor het veld van de popmuziek zijn Bourdieus bevindingen zeker ook relevant. Wat popmuziek interessant en uniek maakt, is dat het zich precies bevindt tussen de grootschalige en kleinschalige productie. Met andere woorden, het artistieke principe van 'kunst voor de kunst' gaat in dit veld hand in hand met commercie. Daarom is het een ideaal onderzoeksobject om de frictie tussen het grootschalige en het kleinschalige te bestuderen. Meer bepaald de vraag welke rol artistieke waarderingen spelen binnen popmuziek was voor deze masterproef een belangrijke motivatie. Centraal stond de beschrijving van de waarderingsschema's bij producenten in de wereld van de popmuziek. Dit probleem werd toegespitst op de volgende onderzoeksvraag: 'Op basis van welke onderliggende criteria beoordelen Gentse muzikanten popmuziek en andere muzikanten?'

Concreet bekijken we hoe muzikanten popmuziek waarnemen, of ze een muziekproduct positief of negatief waarderen. De oordelen die frequent terugkeren, zeggen iets over de manier waarop deze groep muziek classificeert. Vervolgens koppelen we die gegevens terug naar het popmuziekveld en hanteren we een Bourdiaanse veldanalyse. Daarbij komen twee zaken op de voorgrond: ten eerste beschrijven we de manier waarop muzikanten denken (Bourdieu noemt dit disposities) en of daar patronen in te vinden zijn. Er wordt onderzocht welke classificatieschema's worden gevormd en wat de basis is voor de oordelen die popmuzikanten vormen. Ten tweede kijken we of dit verschilt naargelang van de plaats die de muzikant inneemt in de sociale wereld. Classificatieschema's en oordelen hangen immers samen met de positie van de muzikant in het popmuziekveld. De positie wordt bepaald door de scholing van de muzikant en door zijn professionele situatie (beroepsmuzikant of een ander hoofdberoep).

Een Bourdiaanse veldanalyse is uitzonderlijk in de studie van popmuziek: er is geen voorgaand onderzoek naar de disposities van actoren in het popmuziekveld. In die zin is deze masterproef een eerste stap in de richting van een beter inzicht in het sociologische profiel van de muzikant. Toch hoeft dit onderzoek niet van nul te beginnen. Veldanalyses met betrekking tot andere

aspecten van het kunstenveld vindt men in onderzoek naar de beeldende kunsten (o.a. Heinich (2014) en Laermans (2012)) en de dans (Gielen, 2005). Dit vormde de achtergrond voor een kwalitatieve data-analyse die, aan de hand van diepte-interviews met beeldmateriaal (foto's van nationale en internationale artiesten), in kaart bracht hoe de Gentse muzikanten muziek en andere muzikanten als goed of slecht omschrijven. Die oordelen gaven inzicht in de classificatieschema's en hoe die teruggaan op diverse disposities. Door de classificatieschema's van de muzikanten bloot te leggen toont deze masterproef het belang van de Bourdiaanse aanpak binnen de studie van popmuziek aan. Zijn werkwijze blijkt nuttig om de mechanismen van de praktijken in de popmuziek te definiëren en in een bredere visie te plaatsen.

Deze studie begint met een literatuuroverzicht waarbij eerst de basis van Bourdieus veldanalyse wordt uiteengezet. Dit theoretische kader focust op de veldlogica in de popmuziek en beschrijft de indeling van het popmuziekveld. Vervolgens bespreken we de methodologie van dit onderzoek, meer bepaald de manier waarop de steekproef tot stand kwam, de dataverzamelingstechnieken, de data-analyse en de methode van de *Grounded Theory*, en ten slotte ook de ethische overwegingen. Na het methodologische deel volgen de analyses en worden de resultaten uiteengezet. Uiteindelijk eindigen we met een uitgebreide conclusie met de belangrijkste bevindingen en aanbevelingen voor verder onderzoek.

## 2. Theoretisch kader

In navolging van de theoretische bevindingen van Pierre Bourdieu onderneemt deze studie een veldanalyse. Als eerste volgt een inleiding met de belangrijkste bevindingen van Bourdieu in relatie tot dit onderzoek. Hier wordt de specifieke terminologie toegelicht. Vervolgens kijkt deze studie specifiek naar het popmuziekveld, daarna bespreken we bestaande studies binnen de popmuziek over disposities. Het vierde deel gaat dieper in op hoe classificatieschema's binnen het popmuziekveld ontstaan. Als laatste komen studies over classificatieschema's en disposities binnen het bredere kunstenveld aan bod.



## 2.1. Terminologie en inleiding tot Pierre Bourdieu

Binnen de sociologie zijn er diverse manieren om kunst en muziek te bestuderen. Vanuit de productiezijde zijn de studies van Howard Becker<sup>1</sup> belangrijk. Vanuit de consumptiezijde kan op verschillende manieren naar de sociologie van de kunsten worden gekeken o.a. op de manier van de pragmatische sociologen (zoals Boltanski & Thevenot of Heinich) of vanuit de Actor Network Theorie (Latour). Deze studie kijkt vanuit de productiezijde naar muziek en focust op de specialisten in dit veld. Omdat het onderzoek zich enkel richt op smaakoordelen van muzikanten, vormen de theorieën en analyses van Bourdieu het beste vertrekpunt.

### 2.1.1. Habitus en kapitaal

Twee concepten die centraal staan in de theorieën van Bourdieu zijn ‘habitus’ en ‘kapitaal’ (Bourdieu, 1989). De habitus is een belangrijk concept voor de studie van het popmuziekveld en kan gezien worden als een reeks gewoontes, vermogens of vaardigheden. De inlijving van de habitus gebeurt via de opvoeding en socialisatie, en kan volledig onbewust verlopen. Men onderscheidt daarbij twee types: de klassegebonden en de persoonlijke habitus. De eerste vorm definieert men als een gelijkaardige levensstijl van verschillende personen. De tweede vorm is voor elke persoon anders en komt tot stand door de verschillende waarderings-, waarnemings- en handelingschema’s. Iemands smaak bij culturele praktijken bijvoorbeeld is het resultaat van die schema’s (Laermans, 1982). Een van de instituties die classificaties aanleert met betrekking tot kunst is de school (Bourdieu, 1984).

Het concept kapitaal wijst op de bezittingen die iemand heeft (Bourdieu, 1984). Er bestaan verschillende vormen van kapitaal; de voor ons meest interessante vormen van kapitaal zijn: economisch, cultureel en symbolisch kapitaal. De eerste kapitaalvorm is het “geld” waarmee de muzikant zijn of haar brood verdient. Cultureel kapitaal is de culturele bagage waardoor de muzikant in staat is om in het veld als muzikant actief te zijn. De laatste kapitaalvorm, symbolisch

---

<sup>1</sup> Volgens Becker (1982) zijn Kunstwerelden (*‘Art Worlds’*) systemen van netwerken en interacties die gericht zijn op samenwerking. Zijn analyses behoren tot de institutionele school. De visies van Bourdieu en Becker zijn niet zomaar te verbinden (Bourdieu vertrekt vanuit een conflict-sociologische blik waarbij de focus ligt op het individuele).

kapitaal, speelt binnen het culturele veld een belangrijke rol. Bourdieu (in Steinmetz, 2006) omschrijft symbolisch kapitaal als cultureel kapitaal dat is erkend door zijn omgeving, en samengaat met de vooraf opgelegde categorieën. Deze verschillende vormen van kapitaal bepalen de aard van een habitus. We kunnen dan ook besluiten dat de habitus geen rigide gegeven is, maar dat het een fenomeen is dat verandert naargelang de positie in een veld. Het veld is een autonome ruimte die gestructureerd is rond sociale posities en instituties (Laermans, 1982).

### 2.1.2. Disposities

De beoordelingen en opinies die door de habitus, positie en verschillende kapitaalkvormen tot stand komen zijn de *prises de position of position takings* (Bourdieu, 1984). Als deze *position takings* geïnternaliseerd zijn, noemt men dit 'disposities'. Deze studie zal het voornamelijk hebben over dit aspect van de sociale praktijk in het popmuziekveld. Het concept 'dispositie' gebruikt men om de habitus in een specifiek veld te beschrijven (Bourdieu, 1984). Dit zijn onbewuste en aangeleerde schema's waarmee je de wereld waarneemt en stellen je in staat om duurzaam in het veld te handelen. Disposities sturen iemands gedrag en stellen die in staat om culturele ervaringen waar te nemen en te classificeren. Dus, een individu is 'samengesteld' uit duurzame disposities, houdingen en mentaliteiten (Bourdieu, 1989). Zoals hierboven al duidelijk werd, is elke positie een effect van de disposities en drukt de dispositie zich uit in waarnemingen en waarderingen. De waarnemingen en waarderingen beïnvloeden met andere woorden de positie. Er is dus spraken van een continue wederzijdse beïnvloeding zonder een duidelijk begin- of eindpunt.

Verschillen in dispositie liggen aan de basis voor verschillen in perceptie en beoordeling (Bourdieu, 1989). Individuen die in gelijksoortige omstandigheden leven, hebben waarschijnlijk ook gelijksoortige conditioneringen, disposities en daardoor gelijksoortige, praktijken en houdingen. Een voorbeeld hiervan is de klassenhabitus. Socialisatie in classespecifieke waarderings-, waarnemings- en handelingsschema's leiden tot eenzelfde levensstijl, waardoor er klassenverschillen ontstaan (Laermans, 1982). Een typisch gevolg hiervan is dat de hoge<sup>2</sup> klasse

---

<sup>2</sup> Deze benaming houdt geen waardeoordeel in. Het is gebruikelijk om in de sociologie (van de kunsten) te spreken over hoge en lage klasse/cultuur. In het kort houdt hoge cultuur in dat het cultuur is die typisch is voor de hoger

zich gaat onderscheiden van de lagere klasse, of in de woorden van Bourdieu: zich sociaal gaat distantiëren. Bourdieu heeft in *Distinction* (1984) aangetoond dat verschillende klassen verschillende smaakpatronen vertonen. Ander onderzoek koppelt dergelijke smaakpatronen aan levensstijlen (Van Eijck, 2011). Hierbij worden levensstijlen ten eerste gezien als een weerspiegeling van de gehele manier van leven; ten tweede als geïntegreerde, samenhangende eenheden; en ten slotte heeft het een symbolische communicatieve betekenis als reflectie van de houdingen of waarden van een persoon of groep.

Een veld bestaat uit veel en verschillende soorten disposities, maar voor cultuursociologisch smaakonderzoek zijn er specifieke disposities van uitzonderlijk belang. De belangrijkste in dit onderzoek is de esthetische dispositie die men kan definiëren als de capaciteit om dingen, los van de functie, op zichzelf te bekijken (Bourdieu, 1984).

*The “eye” is a product of history reproduced by education. This is true of the mode of artistic perception now accepted as legitimate, that is, the aesthetic disposition, the capacity to consider in and for themselves, as form rather than function, not only the works designated for such apprehension, i.e., legitimate works of art, but everything in the world, including cultural objects which are not yet consecrated [...] and natural objects. The “pure” gaze is a historical invention linked to the emergence of an autonomous field of artistic production, that is, a field capable of imposing its own norms on both the production and the consumption of its products. (Bourdieu 1984, p.3)*

De esthetische dispositie is kenmerkend voor een deel van de dominante klassen, met name de geschoolde groepen die veel cultureel kapitaal bezitten. Zij zijn door hun maatschappelijke positie veel minder afhankelijk van materiële condities (Willekens, 2015). Op basis van die dispositie ontstaat er bij het waarnemen van cultuur een soort van afstand tussen het object en de waarnemer, en laat men zich bijgevolg minder leiden door gevoel. De lagere klassen daarentegen

---

opgeleiden (ook wel de hoge klasse genoemd) en lage of populaire cultuur is cultuur die getypeerd wordt bij lager opgeleiden (ook wel de lage klasse genoemd).

ontwikkelen disposities waarbij de esthetische vorm ondergeschikt is aan de gevoelsmatigheid en aan de noodzakelijke behoeften. Populaire (lowbrow) cultuurvormen met functionele smaakvoorkeuren zijn kenmerkend bij deze klasse (Willekens, 2015).

## 2.2. Het popmuziekveld

In de maatschappij bestaan er verschillende velden, waaronder het culturele veld (Bourdieu, 1983). Het culturele veld is een gestructureerde ruimte waarin alle culturele actoren (kunstenaars, critici en distributeurs) een eigen plek innemen. Binnen het culturele veld bevindt zich het veld van de popmuziek waarop deze studie focust. Dit veld kan worden gedefinieerd als het geheel van (pop)muzikale praktijken. Gebeurtenissen in een veld vergelijkt men met een spel, de mensen in het spel omschrijft men als 'deelnemers' of 'spelers' (Laermans, 1982). De structuur van een veld hangt samen met de posities van de spelers binnen het veld (Bourdieu, 1984). Telkens als de posities van de spelers binnen het veld veranderen, verandert ook de structuur en dus ook de afbakening van het veld. De spelers die tot het popmuziekveld behoren zijn buiten muzikanten ook culturele beoordelaars (de zogenaamde '*cultural intermediaries*') zoals journalisten, festivaldirecteurs, concertorganisatoren, muziekcritici van tijdschriften of kranten en platenbazen. Deze culturele beoordelaars worden in het onderstaande onderzoek niet als onderzoekseenheden beschouwd, want het bestudeert enkel de muzikant zelf.

### 2.2.1. Wat is popmuziek?

Het popmuziekveld staat centraal in dit onderzoek, maar dit veld afbakenen is niet zo eenvoudig. De grenzen van de wereld van de popmuziek zijn niet duidelijk en evenmin wat ertoe behoort of niet. Uit bestaande literatuur blijkt dat de praktijken in de popmuziek erg verschillend zijn. Volgens Keunen (2015) kan men popmuziek vanuit verschillende perspectieven definiëren, en is Keunens werk zelf maar één enkele blik. De auteur ziet popmuziek als het resultaat van een constante evolutie, als een arsenaal dat steeds uitbreidt. Oude vormen blijven bestaan en nieuwe vormen ontspringen. De auteur geeft een aantal tekortkomingen aan van pogingen om tot een definitie te komen: je bakent dan het popmuziekveld af, je beperkt je visie over wat popmuziek is en je maakt categorische statements over wat popmuziek is.

Toch is het mogelijk om een algemene definitie te geven op basis van de geschiedenis van de popmuziek. Keunen (2013) noemt popmuziek “alle stijlen en genres die vanaf een eeuw geleden ontstaan zijn uit blues, jazz, folk en amusementsmuziek, van rock-‘n-roll tot soul, van charmezangers tot rappers, van deathmetal tot dubstep” (p. 19). Ook Frith (2017; 2019) toont aan dat het veld van de popmuziek geen afgebakende grens heeft en dat alleen een algemene definitie nuttig is. Die algemene definitie kan dan de categorieën van de muziekgeschiedenis of die van de muziekindustrie overnemen. Frith (2017) zegt over de definitie van popmuziek:

*The question [...] is how popular musical genres should be defined. The obvious approach is to follow the distinctions made by the music industry which, in turn, reflect both musical history and marketing categories. We can thus divide pop into country music, soul music, rock 'n' roll, punk, MOR, show songs, etc. But an equally interesting way of approaching genres is to classify them according to their ideological effects, the way they sell themselves as art, community or emotion. (Frith, 2017, p.147)*

De opmerking dat popmuziekgenres kunnen beschreven worden door in kaart te brengen hoe ze over zichzelf nadenken, is een belangrijke sociologische uitspraak. Hoewel een universele definitie voor popmuziek niet kan worden gevonden, is het een feit dat verschillende definities de ronde doen. Volgens Bourdieu (1983) zijn de grenzen van een cultureel veld de inzet van een continue strijd en dat zie je ook in de definities die in het popmuziekveld te vinden zijn. Muzikanten en muzikliefhebbers gebruiken impliciet en expliciet een of andere definitie van wat popmuziek voor hen betekent. Sommigen vinden dat jazz niets met popmuziek van doen heeft en anderen vinden dat schlagers er niet thuishoren. En dat terwijl jazz heel veel standards gebruikt uit de populaire muziek en schlagers per definitie populair zijn. Nog anderen (o.a. Frith & Horne (1987), zie onder) vinden dat bepaalde soorten van populaire muziek, zoals rock of punk, anders zijn dan commerciële popmuziek en willen die uit de definitie van popmuziek halen. Een sociologische analyse van popmuziek doet er goed aan om de definitie van popmuziek te zien als onderdeel van het onderzoek. Het is belangrijk om de vaststelling te doen dat muzikanten discussiëren over wat

muziek is, en dat zij de praktijken in de wereld van de popmuziek voortdurend zelf beoordelen. Omdat de deelnemers voortdurend bezig zijn met het veld van de popmuziek te begrenzen, maken ze gebruik van classificatieschema's en voeren zij strijd.

Alhoewel we ons kunnen vinden in bovenstaande definities en omschrijvingen van popmuziek, vormen die definitie-praktijken de inzet van dit onderzoek. Daarom pinnen we in dit onderzoek geen definitie vast maar gaan we uit van een meta-standpunt en een institutionele definitie die een brede weergave van popmuziek toelaat. Het interessantste gegeven, en dat zal blijken uit het analysehoofdstuk, is dat de spelers in het popmuziekveld zich sterk bewust zijn van de gevolgen van de populariteit van popmuziek. Ze weten heel goed dat veel van wat wordt geproduceerd ook een economisch belang heeft. Tegelijk weten ze dat er ook vakmanschap en creativiteit te vinden is in het popmuziekveld. De sociologie van de popmuziek kan dit soort van meningen opnemen in een veldanalyse.

### 2.2.2. Tweedeling in het veld van de culturele productie

Het popmuziekveld is onderdeel van het bredere muziekveld, dat zich op zijn beurt situeert in het culturele veld. Bourdieu (1983) maakt een tweedeling van het veld van culturele productie: enerzijds heb je het deel waarin grootschalige productie van belang is, en anderzijds heb je het deel waar de focus ligt op kleinschalige productie. Bourdieu linkt deze twee delen met het principe van de hiërarchisering binnen de kunst. De eerste groep, de grootschalige productie, heeft het economische als doel en spreekt het massapubliek aan. Hier ziet men het heteronomie-principe aan het werk dat typisch is voor kunst waarbij economisch kapitaal het grootste belang heeft.

De tweede groep, die Bourdieu (1983) de kleinschalige productie noemt, is gericht op het artistieke (waarin de esthetische disposities een grote rol in spelen) en het streven naar symbolische erkenning. Dit deel van de culturele productie noemt men ook het veld van de beperkte productie. Het publiek is immers beperkter en bestaat voornamelijk uit andere kunstenaars en critici. De beperkte productie spreekt een nichepubliek aan van kunstliefhebbers die zich profileren als 'kenners'. In dit exclusieve deel van een veld staat volgens Bourdieu het autonomie-principe

centraal. Kunst wordt gezien als een autonome praktijk die geen enkel ander doel dient, en al zeker geen economisch doel (ook wel als *'l'art pour l'art'* omschreven). Het symbolisch kapitaal, de erkenning door de kenners, speelt de hoofdrol. Zo kan men symbolisch kapitaal verwerven als men aanzien krijgt bij critici die zelf een groot aanzien hebben. Ook spreekt Bourdieu (1983) over de 'economische wereld op zijn kop'. Deelnemers in het deel van de kleinschalige productie streven naar artistieke puurheid en hechten weinig belang aan economische winst. Commercieel succes wordt zelfs als verdacht gezien. Er moet wel een nuancering gemaakt worden: de beperkte productie is zo goed als altijd afhankelijk van het economische om te overleven. Hier spreekt Bourdieu over 'relatieve autonomie'. Pas als een kunstvorm helemaal economisch onafhankelijk is kan het een autonome vorm aannemen.

### 2.2.3. Tweedeling in het popmuziekveld

Als we kijken naar de literatuur over popmuziek ziet men de tweedeling van kleinschalige- en grootschalig productie van Bourdieu min of meer terugkomen. In de bestaande muzieksociologische studies volgt men Bourdieus tweedeling van het veld van de culturele productie. Frith en Horne (1987), Van Venrooij en Schmutz (2013) en Keunen (2013) verdelen het popmuziekveld in een groot- en een kleinschalig circuit. Een andere mogelijkheid is het hanteren van een bredere horizon en het plaatsen van popmuziek in het gehele muziekveld. Daarbij kan men het popmuziekveld opvatten als het deel van de grootschalige productie en andere delen (zoals bijvoorbeeld *freejazz* of experimentele klassieke muziek) als de muziek waarin kleinschalige productie een hoofdrol speelt. Op deze laatste indeling van de muziekwereld wordt in dit onderzoek niet rechtstreeks ingegaan. Wel is die van belang om te begrijpen waarom bepaalde spelers in het veld commerciële smaak veroordelen en anderen daarentegen veel meer de nadruk leggen op het artistieke gehalte van de popmuziekpraktijk.

Frith en Horne (1987) verdelen het popmuziekveld in twee delen: pop versus rock. Enerzijds heb je het 'pop' deel in het popmuziekveld, dat streeft naar commerciële winsten en de massa markt. Herken hier de grootschalige productie van Bourdieu. Anderzijds is er de 'rock' kant die niets met het commerciële wil te maken hebben, rockmuziek zet zich af tegen het economische en het

massapubliek. Hier wordt *'l'art pour l'art'* en de kleinschalige productie duidelijk. In het 'rock' gedeelte is de eigenschap van authenticiteit belangrijk, rockmuziek moet de waarheid spreken en de muziek moet centraal staan. Het artistieke moet het commerciële overstijgen. In het 'rock' gedeelte van de popmuziek zien we de 'economische wereld op z'n kop' waar Bourdieu (1983) over spreekt. Rockmuzikanten streven naar artistieke puurheid en hechten weinig belang aan economische winst of commercieel succes.

Van Venrooij en Schmutz (2013) bouwen verder op de tweedeling van Bourdieu over grootschalige en kleinschalige productie. Ze spreken over twee polen: een autonome en een heteronome pool. In de autonome pool is artistiek succes dominant, het publiek dat wordt bereikt is eerder de amateur muzikant of de medeproducent, en de focus ligt op kleine, zelfstandige organisaties. De heteronome pool daarentegen baseert zich op commercieel succes; het publiek dat wordt bereikt is de modale consument, en de nadruk ligt op grote bureaucratische organisaties. De auteurs hernemen met andere woorden Bourdieus (1983) tweedeling van klein- en grootschalige productie.

Keunen (2013) vult het onderscheid van grootschalige en kleinschalige productie van Bourdieu aan. Hij verdeelt het veld van de popmuziek in drie delen: mainstream, underground en alternatieve mainstream. Ten eerste heb je mainstream: dit is muziek voor een groot publiek, commercieel en gecreëerd voor een massamarkt. Hierbij is het economisch kapitaal van het grootste belang. Keunen herneemt hierbij duidelijk de ideeën van Bourdieu over de grootschalige productie. Ten tweede is er de underground of de niet-commerciële muziek die meestal verband houdt met subculturen, gemaakt voor een nichepubliek. Symbolisch kapitaal is hier van het grootste belang en men streeft naar *'l'art pour l'art'*. In de underground is er een afkeer van het economische en succes is een negatief aspect van het cultuurproduct. Hierin kan je de kleinschalige productie herkennen. Keunens visie op het popmuziekveld komt, wat deze twee circuits betreft, sterk overeen met de tweedeling van pop en rock die Frith en Horne (1987) maken. Wat Keunens (2013) onderzoek opmerkelijk maakt, is de toevoeging van een derde circuit: de alternatieve mainstream. Het publiek van de alternatieve mainstream omschrijft Keunen als de



muziek liefhebber, degene die 'moeite' doet voor de muziek. De muzik liefhebber gaat zelf op zoek, volgt de pers en is doelgericht aan het luisteren. Desondanks verwerpt men het economische niet en is er eerder sprake van een samenspel van zowel economische als symbolische kapitaalvormen.

We verwachten dat de indeling tussen de grootschalige en kleinschalige productie zich bij de respondenten zal uitdrukken in classificatieschema's die betrekking hebben op commercieel/niet-commercieel en esthetisch verantwoord/niet-esthetisch verantwoord. Op basis van bovenstaande studies gaan we er in ons onderzoek vanuit dat de amateurmuzikanten en/of muzikanten uit het kleinschalige circuit zich zullen afzetten tegen het grootschalige productieveld. Dit omdat muziek uit het grootschalige productieveld zich richt op commercie en niet op 'kunst voor de kunst'. Beroepsmuzikanten en/of muzikanten die deel uitmaken van het grootschalige circuit zullen de producten uit hun circuit positiever beoordelen.

### 2.3. Ontwikkelen van classificatieschema's en disposities in het popmuziekveld

Doordat bestaand onderzoek nog geen focus heeft gelegd op disposities binnen de popmuziek kan voorgaande literatuur niet worden besproken. Er is echter wel al wat onderzoek gedaan naar het categoriseren en indelen van muziekgenres en muziekalbums. Deze studies vormen een inspiratiebron voor dit onderzoek waarbij we ingaan op welke disposities en classificatiecriteria Gentse muzikanten hanteren bij het beoordelen van muziekproducten in het popmuziekveld.

Disposities zorgen ervoor dat een muzikant culturele fenomenen op een bepaalde manier ordent en beoordeelt (Bourdieu, 1989). Het is dus belangrijk om een sociologische definitie te geven van de manier waarop categorieën tot stand komen. Zerubavel (1996) legt categorisatie uit aan de hand van twee begrippen: *lumping* en *splitting*. *Lumping* of het samenvoegen, is een proces waarbij cultuurproducten worden verbonden en in dezelfde categorie worden geplaatst. *Splitting* gaat de categorieën, die door *lumping* zijn ontstaan, van elkaar splitsen en onderscheiden.

Mensen gaan cultuurproducten in dezelfde categorie plaatsen door gebruik te maken van hun verworven waarnemings- en waarderingsschema's. Zo zien we in het popmuziekveld dat muzikanten een bepaalde speeltechniek, een bepaald arrangement of een bepaald gebruik van effecten (bijvoorbeeld gitaareffecten) gaan beoordelen om die muziek bij een genre te plaatsen (bijvoorbeeld 'psychedelische rock'). Maar ook meer algemene oordelen ontstaan op basis van disposities en hun schema's. Muzikanten gaan bepaalde soorten muziek al dan niet in de categorie van popmuziek plaatsen. Door het principe van *lumping* te hanteren vallen sommige soorten popmuziek binnen en andere buiten het veld. Zerubavel (1996) en Bourdieu (1984) halen beide aan dat categorisatie een onbewust proces is, geleerd en geïnternaliseerd via onze opvoeding en socialisatie.

### 2.3.1. Criteria en classificatie in het popmuziekveld volgens theoretici

*Lumping* zorgt ervoor dat (on)bewuste categorieën ontstaan (Zerubavel, 1996). Die categorieën worden gevormd door onbewuste disposities, en de categorieën gaan dus waarderings- en evaluatieschema's aansturen. Dat is het geval bij muzikanten, maar ook theoretici gebruiken classificaties. Ze ordenen het muziekveld door de classificatieschema's die zij aan het werk zien in het popmuziekveld (bij muzikanten en hun publiek) in kaart te brengen. Ook binnen de popmuziek hebben theoretici dit veld geclassificeerd. Dit aan de hand van muziekgenres, zie bijvoorbeeld studies van Lena & Peterson (2008), Keunen (2013; 2015) en Van Venrooij en Schmutz (2013). De drie genoemde studies hebben het over de bestaande disposities binnen het veld van de muziek. Ze focussen op de categorisatie van genres op basis van waarderings- en waarnemingsoordelen.

Een tweede mogelijkheid van classificatie in het muziekveld vinden we in de bestaande literatuur bij het beoordelen van muziekalbums. De criteria die muziekalbums categoriseren worden opnieuw aangestuurd door waarnemingsschema's. Volgens Jones (in Keunen, 2013) krijgt een muziekalbum een hoge status in het popmuziekveld als er over wordt gesproken in termen van: meesterwerk, subliem, *classic*, genie, originaliteit, vakmanschap, complexiteit, eerlijkheid, oprechtheid en persoonlijke strijd. Von Appen & Doehring (2006) gebruikten volgende criteria voor muziek die wordt geassocieerd met een hoge status: innovatie, originaliteit, expressiviteit,

diversiteit en 'goed geschreven nummers'. Deze albums worden eveneens ook als canon binnen de popmuziek omschreven. Hier zien we dat canonisering tot uitsluiting of distinctie (zie later) leidt. Mensen die deze criteria gebruiken en over die albums spreken als 'de beste albums aller tijden' hanteren een gemeenschappelijke dispositie en distantiëren zichzelf op die manier van andere 'mainstream' muziekgenres. Ook stellen de auteurs dat de popcanon een sociale actie is van witte, hoger opgeleide mannen van dezelfde leeftijdsgroep. Zij hebben dezelfde disposities en dus ook dezelfde opvattingen en smaken. Deze onderscheiden zich van de lagere klasse die massaproducten en genres met lagere status consumeren.

Een ander criterium dat wordt teruggevonden in het popmuziekveld, al dan niet als er over muziekalbums of muziekgenres wordt gepraat, is authenticiteit. Het authentiek zijn is een criterium dat reeds naar boven kwam toen we het over de indeling van het popmuziekveld hadden. Frith en Horne (1987) delen het popmuziekveld in twee delen: pop- en rockmuziek. Authenticiteit is het belangrijkste criterium voor rockmuzikanten. Peterson (2005) geeft enkele manieren aan waarmee authenticiteit kan verkregen worden. Zo is er als eerste de etnische of culturele identiteit van een muzikant. Als een muzikant kan worden toegeschreven aan een bepaalde culturele groep die de status van authenticiteit reeds heeft, heeft de muzikant zelf ook de status authentiek te zijn. Zo zal je bijvoorbeeld als Spaanse gitarist als authentiek worden ervaren bij het spelen van flamenco dan een gitarist met Aziatische roots of zo zal een artiest die zelf nummers arrangeert en schrijft authentiek worden gevonden dan boy- of girlbands waar een heel team achter staat die alles tot in de puntjes regelt. Als tweede heb je de status identiteit: dit authenticiteitskenmerk kan bijvoorbeeld te maken hebben met je sociale status of de status van een specifieke plaats (Peterson, 2005). Denk hierbij bijvoorbeeld aan Hip-Hop uit de getto's van New York die door een bepaald publiek als enige 'echte' authentieke Hip-Hop wordt gezien. Het laatste authenticiteitskenmerk dat Peterson (2005) vermeldt, gaat wel over de muzikale praktijk zelf. Hij spreekt over het geconstrueerde zelf, waarbij de muzikant een persona creëert die hij/zij voor de camera en op het podium voorhoudt. Het gaat dus om het uitdrukken van persoonlijkheid en dat valt min of meer binnen de sfeer van het artistieke of esthetische van een muziekproduct. Denk hierbij aan bijvoorbeeld David Bowie of Lady Gaga. Peterson (2005) vermeldt ook de cirkel van

authenticiteit waarbij het verkrijgen van authenticiteit een proces is, dat sociaal geconstrueerd wordt. Aanzien krijg je via artiesten, de muziekindustrie, de media, de fans en tot slot de gemeenschap.

Bovenstaande voorbeelden tonen enkele classificatieschema's die theoretici, culturele bemiddelaars en muzikanten binnen het popmuziekveld hanteren. Deze studies kijken naar de diversiteit van classificatieschema's in het muziekveld en hoe die is ontstaan door middel van disposities. Bij de uitwerking van dit onderzoek zijn die inzichten van groot belang. De studie van Von Appen & Doehring (2006) kan worden gebruikt om criteria te herkennen in de uitspraken van respondenten; in het bijzonder zullen we ons afvragen op welke manier ze een rol spelen om de esthetische dispositie te herkennen. Op basis van de studie van Peterson (2005) verwachten we dat er oordelen over authenticiteit terug te vinden zijn. Aangezien Peterson het heeft over sociale authenticiteit, verwachten we dat deze soort antwoorden te maken zullen hebben met de reputatie van een artiest of eigenschappen die niet direct met het muzikale worden verbonden. Op basis van de uitspraken van Frith en Horne (1987) over authenticiteit van rockmuziek kan worden nagegaan of dit gegeven een criterium kan zijn dat iets meer zegt over de esthetische dispositie.

### 2.3.2. De verhouding van classificatieschema's in de maatschappij: posities en strijd

Aan de hand van classificatieschema's komen we de disposities op het spoor, maar krijgen we ook inzicht in de grenzen van een veld. Door, in navolging van Bourdieu, de (onderliggende) classificatieschema's op te sporen en zichtbaar te maken, worden de posities van de spelers in het veld duidelijk. Die posities uiten zich door iemands kapitaal, en zijn nauw verbonden met de belichaamde disposities die tot een habitus behoren.

Binnen elk veld zijn er specifieke inzetten en belangen die enkel tot dat veld behoren; actoren zetten specifieke vormen van kapitaal in die waarde hebben binnen dat veld (Bourdieu, 1989). Een veld is dynamisch en onderhevig aan veranderingen en relaties tussen zijn spelers. Kenmerkend aan een veld is de continue machtsstrijd van de actoren. Mensen gaan elkaars levensstijlen door

middel van classificatie beoordelen en dat zorgt ervoor dat mensen zich afzetten ten opzichte van elkaar. Bourdieu (1984) noemt dit proces 'distinctie'. Er wordt gestreden om de monopolie van de classificatiesysteem (Laermans, 1982). Classificatie en legitimiteit kunnen niet onafhankelijk van elkaar worden gezien. De symbolische strijd over het monopolie van de legitieme definitie wordt ook de definitiestrijd genoemd (Bourdieu, 1989). Aan de basis van deze machtsstrijd ligt de doxa; dit zijn algemeen aanvaarde meningen en overtuigingen binnen een veld (Provenzano, z.d.).

Men merkt dat Bourdieus visie op distinctie ontstaat uit een conflictologische blik. Binnen in het veld voeren spelers een strijd om het dominante legitimatieschema en wordt gestreden voor een legitimatiemonopolie in het veld (Bourdieu, 1983). Dat is volgens specialisten in popmuziekgeschiedenis ook zo in het popmuziekveld. Daar vinden we eveneens een strijd om het legitimatiemonopolie terug. Zo is er volgens Keunen (2015) een strijd tussen muziekgenres aan de gang. De spelers in het veld hanteren een soort van 'genrebril', dit is een distinctiemechanisme waardoor een verschil kan worden gemaakt tussen interessante en oninteressante, 'echte' en 'onechte' muziek. Het gevolg van dit spel is volgens Keunen dat genre-ruzies om de monopolie van de legitieme genre ontstaan.

Binnen de populatie van de Gentse muzikanten verwachten we een legitimatiestrijd tussen 'echte' en 'onechte' muziek. We verwachten dat hun waardering anders is naargelang de positie in het veld; professionele muzikanten zullen misschien eerder neigen naar smaakoordelen die commercieel succes goedkeuren, terwijl amateurmuzikanten dit eerder zullen afkeuren. Eveneens verwachten we dat opgeleide muzikanten positiever zullen oordelen over vakmanschap dan muzikanten zonder opleiding omdat een opleiding focust op muziektechnische aspecten en op het analyseren van muziek.

### 2.3.3. Legitimatie en evaluatiecriteria

Legitimatie, zegt Lamont (2012), verwijst naar erkenning van een cultuurproduct door degene die evalueert, maar ook door anderen. De anderen zijn niet zomaar willekeurige mensen, sommige

visies die in een veld bestaan worden belangrijker ingeschat dan anderen. In de theorie over symbolische velden benadrukt Bourdieu (1993 in Lamont, 2012) de rol van critici en gespecialiseerde beoordelaars als gatekeepers bij de productie van symbolisch kapitaal voor specifieke cultuurgooederen. In het popmuziekveld zijn dit bijvoorbeeld: muziekcritici uit tijdschriften of kranten, journalisten, platenbazen, festivaldirecteurs, programmeurs van concertzalen of radiomakers die bepalen wat legitiem is en wat niet (of minder dan andere culturele producten). Becker (1982) spreekt in zijn *Art Worlds* over beoordelaars in de wereld van de jazzmuziek en spreekt daar over verschillende soorten van 'professionals'. Naast muzikanten, zijn dat esthetici, critici en andere opinieleiders. Net zoals bij Bourdieu, hebben deze professionals een hoge positie en schrijven ze zichzelf de hoogste positie toe. Volgens Keunen & Laermans (2013) zijn de professionals in het popcircuit journalisten, programmeurs of radiomakers. Aangezien deze culturele beoordelaars geen onderzoeksgroep van deze studie vormen wordt hier niet verder op in gegaan.

Bourdieu (1983) maakt een onderscheid tussen drie concurrerende legitimeitsbeginselen: het specifieke legitimeitsbeginsel, legitimeitsprincipe van de 'burgerlijke' smaak en het 'populaire' legitimeitsprincipe. Als eerste legitimeitsbeginsel geldt het 'specifieke legitimeitsbeginsel' waarbij kunstenaars erkenningen over kunst verlenen aan andere kunstenaars. Het is dus de autonome, zelfvoorzienende wereld van 'kunst omwille van kunst' (*'l'art pour l'art'*). Het tweede legitimeitsprincipe is de 'burgerlijke' smaak van de dominante fracties in de samenleving die bepalen wat al dan niet kunst is op basis van prestigieuze instituties zoals salons of academies. In de burgerlijke kunstwereld spelen de gevestigde kunstenaars en kunstliefhebbers met veel economisch, sociaal en symbolisch kapitaal de hoofdrol. Als laatste is er het 'populaire' legitimeitsprincipe: deze kunstvorm wordt gekozen door de gewone consument, en daarom worden deze gewone consumenten ook onder de noemer 'massapubliek' geplaatst. In de massakunst gaat het om een smaaktype dat inspeelt op praktische noden (de bruikbaarheid van een cultuurproduct in het eigen leven) en is het bezit van cultureel kapitaal niet echt belangrijk.

De legitimatiebeginselen roepen ook enkele verwachtingen op in het onderzoek over popmuzieksmaak. Als eerste kunnen we verwachten dat oordelen over commercialiteit negatief gewaardeerd worden door het populaire legitimizeitsprincipe af te keuren. Smaakoordelen over kunst zullen eerder met 'specifieke' 'en burgerlijke' principes worden beoordeeld waarbij 'kunst omwille van kunst' wordt beloond. Verder kunnen we ook speculeren over de posities en welke soort muzikant welk legitimizeitsprincipe hanteert. Als eerste verwachten we uit de theorie van Bourdieu dat beroepsmuzikanten en/of geschoolde muzikanten het 'specifieke' principe hanteren; ze hebben waarschijnlijk de neiging om te oordelen op basis van vakkennis en muziektechnische aspecten. Daarnaast zouden amateurmuzikanten en/of niet geschoolde muzikanten neigen naar het 'populaire' legitimizeitsprincipe door de afwezigheid van die vakkennis.

#### 2.4. Classificatieschema's en disposities in het kunstenveld

Zoals voordien is aangegeven, zijn er geen studies over disposities van muzikantenbeoordeling in het popmuziekveld. In andere domeinen zijn echter wel al veldanalyses uitgevoerd die de disposities achter oordelen bespreken. In het literaire veld bestudeert literatuursocioloog Kevin Absillis (2009) oordelen die uitgeverij gebruiken bij het beoordelen van literatuur. De auteur plaatst Bourdieu centraal en kijkt naar criteria met betrekking tot de kwaliteit van de stijl van een roman. Sapiro (2018) doet hetzelfde voor het literaire veld in Frankrijk en bestudeert de afbakening van het veld in de loop van de geschiedenis. Warde (2005) focust op het veld van de gastronomie en beschrijft hoe dynamisch de smaakoordelen in de gastronomische praktijken zijn. Zijn dispositie-onderzoek beschrijft hoe praktijken in de gastronomie ontstaan en hoe ze zich ontwikkelen. Daarnaast besteedt hij aandacht aan de persoonlijke betrokkenheid en de wijze van rekrutering.

Binnen het onderzoek van de kunsten vindt men heel wat studies over disposities en classificaties van kunstenaars. De studie van Heinich (2014) kijkt vanuit de pragmatische sociologie<sup>3</sup> naar de

---

<sup>3</sup> De pragmatische sociologie gaat uit van een pluralisme van discours an sich. Kenmerkend hieraan is een veelheid van evenwaardige ideeën (Laermans, 2012; Peters & Roose, 2020). De sociologie van Bourdieu daarentegen gaat altijd uit van strijd en inherent verbonden machtsposities. Een ander verschil tussen deze twee stromingen binnen de sociologie is het singulier of collectief regime (Gielen, 2005; Peters & Roose, 2020). De sociologie waar Heinich zich op

legitimatie van smaak binnenin het kunstenveld van de beeldende kunst. Ze stelt drie waardenregisters (ook wel paradigma's, codes of regimes genoemd) op met elk hun eigen dispositie over wat waardevolle en rechtvaardige kunst is. Als eerste wijst haar studie op de klassieke code. In dit regime staan disposities die wijzen op schoonheid, het gevoelsmatige en mimesis centraal. Het tweede regime noemt ze de moderne code; beoordelingen over het concept, originaliteit en de conceptuele stimulus zijn van belang. Men experimenteert met de vorm, maar dit moet wel nog binnen de grenzen van de artistieke conventies zitten. Het derde regime overstijgt de grenzen van de kunst. Deze code, die zij de hedendaagse code noemt, wordt gelinkt aan disposities die wijzen op het breken van normen en het overstijgen van authenticiteit (het maakt niet uit wie de maker of auteur is). Dit laatste regime speelt met wat wel of niet kunst is.

Laermans (2012) baseert zich op de indeling van Heinich en ontwikkelt ook 3 waardenregisters over het veld van de beeldende kunst. Zijn eerste code, de romantische code, kan je vereenzelvigen met de klassieke code van Heinich. De tweede code, de conceptuele code, is dezelfde als Heinichs hedendaagse code. Een laatste code van Laermans is de sociale code waarbij sociale/politieke thema's, de samenwerking met en het activeren van publiek van belang zijn.

Als we deze studies bekijken in relatie tot het popmuziekveld kunnen we verwachten dat de romantische of klassieke code en conceptuele of moderne code van belang zijn in het onderzoek van het popmuziekveld. We denken dat respondenten deze twee codes zullen verbinden met muziekproducten uit de kleinschalige productie waar authenticiteit en niet-commercie een belangrijke rol spelen. De sociale code is minder relevant omdat de popmuziek niet inspeelt op de maatschappelijke relevantie van een cultuurproduct, in tegenstelling tot de beeldende kunsten. Het is trouwens waarschijnlijk dat we de terminologie niet blindelings kunnen overnemen. Heinich

---

baseert stelt dat er sprake is van een singulier regime. Dit wijst op unieke, specifieke waarden binnen de kunst en een individuele particulariteit. De sociologie van Bourdieu gaat uit van het collectieve regime waarbij sociale determinanten en doxa van belang zijn. De beoordeling van een kunstwerk bevindt zich dus altijd in een relationele context. Met andere woorden, volgens Bourdieu is er altijd sprake van collectieve disposities terwijl Heinich uitgaat van individuele, singuliere disposities.



en Laermans bespreken het veld van de beeldende kunst en in dit kunstenveld is beoordeling over scholing (en opvoeding) veel meer van belang dan in het popmuziekveld. Hun onderzoek moest meer rekening houden met de specifieke disposities van min of meer geschoolde spelers (zowel makers, verspreiders als publiek). Nietemin kan het dispositieonderzoek uit die hoek gebruikt worden om de types van oordelen en de eventuele disposities die daarmee samenhangen, verder te verfijnen.

Een andere studie van Gielen (2005) stelt dat de singuliere en collectieve regimes voortdurend in een spanningsverhouding staan binnen eenzelfde netwerk. Aan de hand van kwalitatief onderzoek categoriseert hij vier waardenregisters binnen de hedendaagse dans en beeldende kunst in Vlaanderen (bij culturele intermediairs). Een eerste waardenregister is de singuliere inhoudslogica, die de focus legt op het beoordelen op het kunstwerk zelf en waarin de interne kracht en de overtuigende boodschap van belang is. De context komt bij zulke oordelen niet aan bod. Een tweede logica is de singuliere contextlogica: de focus is gericht op de kunstenaar en niet op het kunstwerk. De argumentaties die volgens die logica werken, verwijzen naar de persoonlijke, artistieke overtuiging en naar de historische context (enkel in relatie tot de kunstenaar zelf). Vervolgens bespreekt Gielen de collectieve inhoudslogica waar argumentaties centraal staan die te maken hebben met andere kunstwerken, artistieke conventies of historische benaderingen. Als laatste heb je de collectieve contextlogica waar experts zoals belangrijke mensen of instituties de nadruk krijgen. Deze vier waardenregisters kan men door elkaar gebruiken of met elkaar combineren naargelang tijd en context.

In dit onderzoek kunnen we verwachten dat de waardenregisters van Gielen de criteria van Heinich en Laermans kunnen verfijnen. De singuliere inhoudslogica zouden we moeten terugvinden in de formele esthetische oordelen en oordelen die zich baseren op de vakkennis van opgeleide muzikanten (muzikale techniek of de formele eigenschappen van een muziekstuk). De singuliere contextlogica verwijst naar de kunstenaar en kan worden verbonden met oordelen over de expressiviteit of de authenticiteit van de kunstenaar. De collectieve inhoudslogica is in popmuziek verbonden met het commerciële succes van een kunstwerk en, door de frictie tussen de klein- en

grootschalige productie, zou dat een rol kunnen spelen in de oordelen. De collectieve contextlogica verwijst naar culturele intermediairs en die bestaan eveneens in het popmuziekveld; zoals gezegd vallen die buiten de focus van dit onderzoek.

Recent waardenonderzoek van Peters en Roose (2020) bestudeert de rechtvaardiging van subsidieaanvragen bij beeldende kunstenaars. Zij stellen vast dat er zes waardenargumentaties optreden en dat daarmee verschillende disposities overeenkomen. Een eerste rechtvaardiging noemen de auteurs de 'relationele code' die zich baseert op argumentatiemechanismen die te maken hebben met de symbolische erkenning van gatekeepers (o.a. curatoren, kopers of kunstscholen), status markers, netwerken en naamvervoering. Ten tweede is er de esthetische code die oordeelt over het werk zelf (o.a. de vorm of het materiaal) en die ingeroepen wordt om de noodzaak van financiële steun te rechtvaardigen. De derde categorie, de romantische code, heeft te maken met authenticiteit, creativiteit en het hebben van een 'roeping'. Hierin herkent men de klassieke code van Heinich en de romantische code van Laermans. Een vierde code is de sociale code waarbij de argumentatie stelt dat kunst een medium voor sociaal engagement is. Vervolgens halen de auteurs de academische code aan waarbij kunstenaars het argument 'onderzoek' vaak gebruiken. Ook benadrukken ze interesse te hebben in disciplines buiten de kunstwereld, zoals de sociale wetenschappen. Een laatste waardeargumentatie is de entrepreneur code waar de focus ligt op externe motivaties, op competitie en op de businesswereld.

De studie van Peters en Roose (2020) geeft een beter beeld van de verschillende waardenargumentaties. De eerste code heeft, zoals de collectieve contextlogica bij Gielen, te maken met culturele intermediairs en valt dus buiten het onderzoeksopzet. De esthetische code wijst, net zoals Gielen's singuliere inhoudslogica, naar het muziekstuk zelf. Die code zal wellicht een grote rol spelen bij de respondenten omdat oordelen over goede popmuziek wellicht zullen verwijzen naar formele kwaliteiten. De romantische code sluit aan bij wat boven werd gezegd over het belang van authenticiteit in de popmuziek (zie Frith & Horne (1987)) en de verwachting is dat respondenten hiernaar zullen verwijzen. De entrepreneur code kan gelinkt worden aan allerlei externe motivaties binnen de kunstwereld, zoals de focus op het commerciële of de focus op het

publiek. Die extrinsieke eigenschappen van popmuziek zullen waarschijnlijk terugkeren in de oordelen van de respondenten.

Bovenstaande studies uit verschillende kunstvelden tonen aan dat onderzoek naar dispositie, classificatie en waardenschema's inspirerend zullen zijn. Het ligt ook in lijn met de verwachtingen dat de smaaksociologie van Bourdieu een grote rol zal spelen. Die sociologie heeft het voordeel dat ze smaakoordelen bestudeert die over de hele bevolking verspreid liggen. Onderzoek van smaakoordelen over populaire muziek sluit daar goed bij aan. We verwachten bijvoorbeeld enkele breuklijnen te vinden die te maken hebben met de frictie tussen de groot- en kleinschalige productie (zoals authenticiteit versus commercie). Ook verwacht de studie dat de esthetische dispositie, het concept waarop Bourdieu vaak terugkomt, ook in onze resultaten centraal zal staan.

### 3. Methodologie

In deze masterproef werd, naar het voorbeeld van Pierre Bourdieu, een veldanalyse van de hedendaagse popmuziek uitgevoerd. Er werd gekozen voor een kwalitatieve studie die op zoek gaat naar onderliggende betekenissen in uitspraken van respondenten (Mortelmans, 2018; Roose & Meuleman, 2017). Meer specifiek werd de *Grounded Theory* benadering van Glaser en Strauss gehanteerd. Op die manier trachtten we inzicht te krijgen in de disposities en classificatieschema's van Gentse muzikanten. De nadruk lag daarbij op de specifieke bewoording en op het blootleggen van onderliggende dynamieken (Mortelmans, 2018). Kenmerkend voor die aanpak is dat we werkten met subjectieve meningen die vaak niet op een eenduidige manier kunnen gevat worden en die door de onderzoeker geïnterpreteerd moeten worden. Veldonderzoek in verband met disposities in de (pop)muziekwereld is nieuw en daardoor heeft deze explorerende kwalitatieve studie een open karakter.

#### 3.1. Omvang van de steekproef

Deze kwalitatieve studie hanteerde een theoretische steekproef die eigen is aan de *Grounded Theory* (Mortelmans, 2018). Voor de veldanalyse van het popmuziekveld streefden we naar een

zo representatief mogelijke steekproef en als methode kozen we voor een sneeuwbalsteekproef uit de populatie van het Gentse muzikveld (Roose & Meuleman, 2017). De basis voor de steekproef was Bourdieus (1983) veronderstelling dat er een homologie bestaat tussen positie en dispositie binnen een veld. We hanteerden twee selectiecriteria voor de steekproef: enerzijds de professionele situatie (muzikant zijn als hoofdberoep of een ander hoofdberoep) en anderzijds de opleiding. De opleiding delen we in drie subcategorieën in: geen opleiding, een opleiding uit het Deeltijds Kunst Onderwijs (DKO) of een muziekopleiding aan een conservatorium. De uiteindelijke variatie van de steekproef is te vinden onder Tabel 1.

	<b>GEEN OPLEIDING (3)</b>	<b>DKO-OPLEIDING (5)</b>	<b>CONSERVATORIUM MUZIEKOPLEIDING (8)</b>
<b>MUZIKANT ALS HOOFDBEROEP (10)</b>	(1) Daniel Dunn	(1) Ann	(8) (Frank Simon, Fernanda Lam Tam, Marie, Tom, Rudy, Mattias, Max, Bea)
<b>ANDER HOOFDBEROEP (6)</b>	(2) Sobertrist, André	(4) Suzanne, Hieronymus Lipofilus, Vindvogel, Frederik	(0)

*Tabel 1. Variatie in steekproef Gentse muzikanten*

De steekproef startte met vier gatekeepers: Suzanne, Frank Simon, Daniel Dunn en Ann. Deze vier respondenten hebben elk een andere positie in het muzikveld. Een korte schets van de positie van de respondenten vindt men in Bijlage 1. Zoals in het theoretisch kader reeds is vermeld, zijn er verschillende spelers in het popmuzikveld (zoals bijvoorbeeld culturele intermediairs), maar voor dit onderzoek werd expliciet gefocust op één speler: de muzikant. In totaal werden 16 interviews met 16 respondenten afgenomen, telkens één-op-één. Dit onderzoek baseerde zich op een momentopname waarbij we data verzamelden op één tijdstip per respondent van telkens ongeveer 60-90 minuten (Roose & Meuleman, 2017). Er werden respondenten toegevoegd aan de sample tot er theoretische saturatie optrad (Mortelmans, 2018). Aan de hand van de cyclische evaluatie kwamen na 12 interviews steeds dezelfde concepten terug. Op die manier konden in de transcripties codes worden teruggevonden. Af en toe werd een nieuwe code in de analyse

gevonden, die aansloot bij de al gevonden codes/analyses. De laatste drie interviews pasten volledig binnen de codes en analyse, en bijgevolg werd de theoretische saturatie bereikt. De steekproefmatrix, een overzicht van de respondenten en hun kenmerken, is terug te vinden in Bijlage 2.

Op het einde van elk interview vroeg de onderzoeker aan de respondenten wie zij zouden aanraden als mogelijke nieuwe respondent en zo werd de voltallige steekproef bereikt. Een visueel verloop van de sneeuwbalsteekproef is te vinden in Bijlage 3. Tijdens de dataverzameling zijn veel meer Gentse muzikanten gecontacteerd dan dat er effectief hebben deelgenomen aan het onderzoek. De meeste respondenten gaven immers meerdere aanbevolen muzikanten op. Uit de visuele weergave van de sneeuwbalsteekproef bleek dat meestal toch minstens één respondent een interview toezegde. Daarom kan men toch spreken van een representatieve steekproef. Bij het aanbevelen van nieuwe respondenten werd gevraagd om vergelijkbare muzikanten aan te bevelen, met andere woorden Gentse muzikanten met soortgelijke positie in het popmuziekveld (criteria professionele status en opleiding). Wel blijkt dat muzikanten uit deze steekproef vooral actief zijn in het kleinschalige circuit.

Er moet echter worden vermeld dat, door deze steekproef te kiezen, we maar een beperkte populatie in kaart brengen. Als onderzoeker zijn we verplicht om ons veld af te bakenen aan de hand van onze startrespondenten. Hierbij moeten we ons ervan bewust zijn dat slechts een deel van de (pop)muziekscene in kaart wordt gebracht en dat het onderzoek geen betrekking heeft op bijvoorbeeld de dance of metal scene, en evenmin op opera of klassieke muziek. We leggen bewust enkel de focus op popmuziek, een subveld binnen de muziekwereld, en binnen dit veld concentreren we ons niet op kleinere subvelden die overeenkomen met specifieke subculturen.

### 3.2. Onderhandelen van toegang

Drie van de vier startpersonen kende de onderzoeker persoonlijk en werden via Facebook gecontacteerd. De vierde startrespondent werd via mail gecontacteerd, nadat een tussenpersoon het mailadres bezorgde. De meerderheid van de respondenten werden direct via mail

gecontacteerd, slechts enkele werden eerst via Facebook gecontacteerd. Alle respondenten kregen een soortgelijke mail (zie Bijlage 4) met een gelijkaardige toelichting: korte schets van de onderzoeker, het onderzoek, de interviewcontext en de vraag of ze wouden deelnemen. In de mail werd het onderwerp van dit onderzoek relatief vaag gehouden om eventuele beïnvloeding of bias te vermijden. In het begin van elk interview werd vermeld dat er een uitvoerige beschrijving van het onderzoek zou volgen op het einde van het interview.

Aangezien dit onderzoek plaatsvond in de COVID-19 pandemie<sup>4</sup> werd in de mail toegevoegd dat de interviews online zouden plaatsvinden, met voorkeur via Microsoft Teams<sup>5</sup>. Nadat de respondent had toegezegd op de deelname werd er een moment gezocht voor het interview. Na het vastleggen van de afspraak stuurde de onderzoeker het *informed consent*, de *drop-off* en de Microsoft Teams vergadering door.

### 3.3. Dataverzamelingstechniek

Deze studie hanteerde een cyclisch verloop in de dataverzameling en -analyse zoals dat hoort bij de *Grounded Theory* (Roose & Meuleman, 2017; Mortelmans, 2018). Na elk interview werd de vragenlijst (indien nodig) hervormd om de vragen aan te passen, om betere verwoording te vinden, zaken toe te voegen of weg te laten (naarmate de focus van het onderzoek duidelijker werd, moest er bijvoorbeeld niet meer worden gevraagd naar recensies en de houdingen daartegenover omdat bleek dat dit geen focus zou zijn van het uiteindelijke onderzoek). De begin- en eindversie van de topiclijst staan in Bijlage 5. In Bijlage 6 vindt men de gebruikte afbeeldingen (die via een PowerPoint in het Microsoft Teams gesprek werden ingeladen), zowel in de begin- en de eindversie. Men merkt op dat de begin- en eindversie niet veel van elkaar verschillen en dat de lijst bijgevolg niet veel is veranderd.

---

<sup>4</sup> De eerste "pilot" respondent werd fysiek geïnterviewd. De toenmalige corona maatregelen lieten dit toe aangezien de respondent zich in de toenmalige bubbel van de onderzoeker bevond.

<sup>5</sup> Uiteindelijk werden alle online interviews via Microsoft Teams afgenomen.

Het onderzoek richt zich op classificatieschema's en op de manier waarop die vorm krijgen vanuit de habitusdisposities en het gebruikte kapitaal. Aan de hand van de *drop-off* werd iemands kapitaal in kaart gebracht (zie Bijlage 5). De interviewvragen zijn vragen die te maken hebben met hoe muzikanten zaken waarderen. Ze zijn gericht op het blootleggen van de disposities van de respondenten. Aan de hand van vragen uit de topiclijst kan men proberen om een classificatiesysteem te definiëren. Naast een topiclijst werd, via een PowerPoint, gebruik gemaakt van beeldmateriaal: foto's van hedendaagse en oudere popartiesten en muziekalbums. De keuze van artiesten en muziekalbums werd enerzijds geïnspireerd door de lijst van 'de ultieme album top 30' van Von Appen en Doerhingen (2006). Anderzijds werd gekeken naar twee Spotify playlists: Today's Top Hits en Best of Belgium. De bedoeling was dat nationale en internationale artiesten evenwichtig verdeeld waren. Er werd ook rekening gehouden met het feit dat de interviewer genoeg kennis moet hebben over de artiest om eventuele bijkomende vragen te kunnen stellen.

Het verloop van het interview gebeurde telkens volgens dezelfde opbouwende logica. Voordat de opname werd gestart, benadrukte de interviewer nog eens alle ethische issues (zie hoofdstuk 3.5). Het interview begon met openingsvragen die te maken hadden met het al dan niet hebben van een muziekopleiding en er werd dieper ingegaan op de *drop-off*. Vervolgens werden transitievragen gesteld die peilden naar de positie van de muzikant in het popmuziekveld. Zo werd bijvoorbeeld gevraagd om de muzikale projecten waarin ze zelf actief zijn te omschrijven en favoriete artiesten op te noemen. De sleutelvragen werden gesteld aan de hand van een PowerPoint met foto's (we toetsten zo naar disposities die wijzen op onder andere commercieel versus niet-commercieel of literaire teksten versus geen literaire teksten). Vervolgens vroegen we aan de respondent om een definitie van popmuziek te geven. Dit is in lijn met een institutionele definitie van popmuziek (wat de respondenten zelf verstaan onder popmuziek). Uit het theoretisch kader blijkt immers dat een veld afbakenen een inzet is van een definitiestrijd. Om het interview af te sluiten werd door de interviewer een samenvatting gemaakt, waarna de interviewer vroeg of er eventuele onduidelijkheden of aanvullingen waren. Als laatste werd gevraagd welke andere respondenten zij zouden aanraden. Na de opname werd de respondent bedankt, legde de interviewer het onderzoek uitgebreid uit en benadrukte zij daarbij dat die uitleg niet aan anderen

mag worden doorgegeven (om bias bij de volgende respondenten te vermijden). Ook werd de mogelijkheid gegeven om inzage in het onderzoek te krijgen nadat de thesisverdediging heeft plaatsgevonden. Alle respondenten willen dit graag, dus wordt in september 2021 deze masterproef naar alle respondenten gestuurd.

Dit onderzoek startte met een pilot interview om de topiclijst en het beeldmateriaal te testen bij één respondent. Het eerste interview verliep vlot en zoals gewenst. Het pilot interview werd opgenomen in de analyse en 15 interviews volgden hierop.

### 3.4. Analysemethode

Zoals hierboven aangehaald is de gebruikte analysetechniek de gefundeerde theoriebenadering of *Grounded Theory* van Glaser & Strauss (1967, uit Roose & Meuleman, 2017). Kenmerkend bij deze analysetechniek is dat die gebruik maakt van een gradueel proces waarbij er comparatieve cirkelbewegingen tussen verschillende onderzoeksfasen zijn.

Deze masterproef hanteert bijgevolg een combinatie van deductieve en inductieve methodes. Het deductieve aspect heeft van doen met het feit dat er wordt voortgebouwd op bestaande theoretische bevindingen. Voorafgaande bachelorproef focuste op studies van classificatieschema's (o.a. met betrekking tot muziekgenres en muziekalbums, zie het theoretische hoofdstuk). Deze theorieën en Bourdieus indeling van het culturele veld vormen aandachtspunten voor mogelijke categorisatie waardoor men kan stellen dat het onderzoek vertrekt vanuit theoretische vooringenomenheid en dat het *sensitizing concepts* selecteert waarmee we aan de slag gaan (Roose & Meuleman, 2017). Een andere deductieve werkwijze is het gebruik van het beeldmateriaal dat werd geselecteerd op basis van de lijst van Von Appen en Doerhingen (2006). Er is met andere woorden een zekere wisselwerking tussen theorie en empirisch materiaal.

Het inductieve aspect heeft te maken met de verwerking van de data die verkregen werden uit de interviews. De interviews werden eerst en vooral getranscribeerd (de eerste drie interviews werden volledig handmatig getranscribeerd, later gebeurde dit met behulp van de software van



trint.com). Vervolgens werd de comparatieve analyse via Nvivo gedaan. Met behulp van dit programma analyseerden we volgens de drie codeertechnieken van de *Grounded Theory* (Roose & Meuleman, 2017). Als eerste werd de data open gecodeerd en werden dus conceptuele categorieën gemaakt die zo goed mogelijk die data beschreven. Ten tweede werd aan axiaal coderen gedaan waarbij er werd gezocht naar verbanden tussen de conceptuele categorieën. De derde fase is die van het selectief coderen waarbij op zoek werd gegaan naar een categorie die de kern vormde van het onderzochte fenomeen. Bij elk nieuw transcript werden de bestaande categorieën herbekeken en verfijnd tot de effectieve codeboom (zie Bijlage 7) tot stand komt (Mortelmans, 2018).

### 3.5. Ethische issues

Vooraleer de interviews plaatsvonden, dienden alle respondenten en de interviewer een *informed consent* in te vullen en te ondertekenen (zie Bijlage 8). Dit document behandelde een korte opzet van het interview, de geïnformeerde toestemming, privacy issues, confidentiële overwegingen en ethische issues (Mortelmans, 2018). De respondenten kozen zelf hun pseudoniem en enkel dat pseudoniem wordt in deze masterproef gebruikt. Ook werd er voor elk interview effectief begon nogmaals de geïnformeerde toestemming herhaald, de anonimiteit benadrukt en erop gewezen dat het interview elk moment mag stopgezet worden als de respondent zich niet meer op zijn/haar gemak voelde. Dit alles in functie van het creëren van een vertrouwelijke sfeer (Mortelmans, 2018). Ook was er aandacht voor '*process-informed-consent*' waarbij de interviewer tijdens het interview duidelijk maakte dat het interview anoniem verloopt en de respondent vrij is om bepaalde vragen niet te beantwoorden. De interviewer benadrukte dat alle genoemde instellingen (o.a. namen van bands of werkgevers) worden geanonimiseerd en dat niets uit de transcripties kan teruggeleid worden naar de respondent.

Door de COVID-19 pandemie moesten alle interviews online plaatsvinden via Microsoft Teams. Hierdoor kwamen de interviews soms in een storende setting terecht (o.a. elkaar niet goed verstaan, door elkaar praten, slechte internetverbinding of het wegvallen tijdens het interview),

wat de vertrouwelijke omgeving minder comfortabel kon maken. Toch werd gestreefd naar een zo optimaal mogelijke interviewsituatie en was er telkens begrip van beide kanten.

Zoals in het interview zelf maar ook in het *informed consent* werd aangehaald, gaat deze studie vertrouwelijk om met de verkregen data. De transcripten, *drop-off*, audio- en videobestanden en *informed consent* worden op (met wachtwoord) beveiligde plaatsen bewaard en zijn enkel toegankelijk voor de interviewer, promotor en eventuele andere beoordelaars. De audio- en videobestanden worden na de mondelinge thesisverdediging verwijderd.

## 4. Analyse

Wat is goede popmuziek? Deze vraag stond centraal in deze veldanalyse. Door middel van foto's en vragen over artiesten en de popmuziekscene kunnen drie types van disposities teruggevonden worden die de oordelen over "goede popmuziek" sturen. Twee hiervan hebben betrekking op de intrinsieke kwaliteiten van de muziek: de esthetische dispositie in verband met de formele kwaliteiten en de artistieke dispositie in verband met inhoudelijke kwaliteiten. De derde dispositie heeft betrekking op de extrinsieke kwaliteiten van muziek. Voor de laatste dispositie kiest dit onderzoek ervoor om voornamelijk de focus te leggen op het economische (het al dan niet appreciëren van economisch succes en het goed- of afkeuren van commercialiteit). We vergelijken deze disposities met de positie van de Gentse muzikanten.

De categorisering van smaakoordelen wordt gemaakt op basis van categorieën die bij alle respondenten terugkeren. Door de veelheid aan data komen niet alle respondenten bij elk onderdeel aan bod, er wordt telkens voor de beste resultaten gekozen. Doorheen de analyse zal blijken dat er zelden maar één dispositie wordt gebruikt. Vaak combineren respondenten verschillende disposities. Bourdieu (1989) zou dit als een gevolg van de werking van de habitus beschouwen; een habitus is altijd een bundel van disposities die samen de sociale praktijk sturen.

## 4.1. ESTHETISCHE DISPOSITIE: VORM

De eerste dispositie die werd gevonden in de onderzoeksresultaten zijn smaakoordelen die verwijzen naar vormelijke aspecten van een muziekstuk. De vorm staat hier centraal en men verwijst naar “kunde” of zaken die aangeleerd kunnen worden. Deze dispositie komt het dichtst in de buurt van wat Bourdieu (1984) onder esthetische dispositie verstaat. Dit onderzoek houdt de formele aspecten van de uitvoering en de oordelen over de vorm van de compositie gescheiden.

### 4.1.1. Esthetische dispositie met betrekking tot de uitvoering

De Gentse muzikanten benaderen de vormelijke kwaliteiten van de uitvoering van een muziekstuk op een muziektechnische manier. Dit type van antwoorden zijn duidelijk oordelen door kenners, door specialisten in het veld. De respondenten halen zowel de algemene technische aspecten van een nummer of genre aan, alsook specifieke technische details van een uitvoering. Daarnaast tonen zij hun kennis van en ervaring met de muzikanten in het muzieklandschap zelf.

#### *Algemeen vakmanschap*

Als verschillende aspecten van muziektechniek samen worden vermeld, stellen we dat de respondent het heeft over algemeen vakmanschap. Combinaties van verschillende muziektechnische uitspraken komen vaak voor als de respondent een muziekstuk wil plaatsen in het bredere popmuziekveld. Frank Simon bespreekt het album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* van The Beatles. Hier haalt hij de ‘gedurfde arrangementen’ aan en het werken met de ‘technische beperkingen van die tijd’. Hij gaat dieper in op productionele aspecten zoals de *Four-track-recording*, het *bouncen* en het opnemen.

*De songs, de gedurfde arrangementen, als je zo luistert naar ‘A Day In The Life’ die op die plaat staat, dat is echt, goh, fantastisch gewoon. Euh, ook in zijn tijdsgeest, ook de technische beperkingen die er nog waren toen. Four-track-recording, heel veel dingen die moesten gebounced worden op één spoor om dan nog sporen-, waarschijnlijk heel veel. Allez, laat ons zeggen dat daar de oude style van het opnemen ook nog altijd aanwezig is,*

*niks met computer opgenomen. Maar het zijn vooral de songs en het uitvoeren van The Beatles die fenomenaal zijn. Ja, da's een mooie erfenis van de mensheid dees. (Frank Simon)*

Ook Toms reactie op de foto van ABBA haalt productionele aspecten aan en noemt het zelfs 'een van de beste dingen die ooit gemaakt is'. Hij bespreekt de productie door het te hebben over de 'famous verdubbelde ABBA-sound', maar hij gaat ook in op de structuur van de nummers, de arrangementen, melodieën en de speeltechniek.

*Ja, compositorisch is dat, dat is zo straf geschreven. Dat klonk ook zo goed. Dat was natuurlijk the famous verdubbelde ABBA-sound van alles. Maar ja, ik vind dat ik vind dat qua arrangementen, qua songs, qua echt pure kwalitatieve vakmanschap, ook van songschrijver. En qua productie vind ik dat een van de beste dingen die ooit gemaakt is geweest. Ik vind die melodieën fantastisch. Ik vind dat ongelooflijk klinken, dat is ongelooflijk gespeeld. Ook musicianship gewijs had de Zweedse school veel kwaliteit. Daar is toch wel, allez voor het grootste gedeelte, daarop gebaseerd. (Tom)*

Algemeen vakmanschap en oordelen over muziektechnische kwaliteiten worden ook gebruikt om muziek te omschrijven die men niet goed vindt. Zo zegt Max als het over de muziek van Milk Inc. gaat "Nee, alleé goeie muziek, ik vind het goed gemaakt hè. We zijn weer bij hetzelfde. Het werkt voor een publiek waarvoor dat dient. Maar ik ben geen deel van dat publiek". Max beschrijft hier dat de muziek technisch goed in elkaar zit, maar dat het geen muziek is waar hij naar luistert. Later in de analyse zullen we zien dat dit soort antwoorden naar commercie en economisch succes verwijzen. Ook André zegt dat je in "elk genre heb je wel iets goe, als je wat zoekt". Deze twee antwoorden wijzen beiden op een esthetisch oordeel over het muziekstuk; ze bespreken dus de vorm van een muziekstuk, maar niet de inhoud (zoals bijvoorbeeld een geslaagde uitdrukking van iets persoonlijks of een bepaald gevoel). Daniel Dunn bespreekt in detail waarom de muziek van Dua Lipa niet iets is waar hij naar zou luisteren, aan de hand van een negatief esthetisch smaakoordeel. Hij bespreekt daarbij een aantal muziektechnische kwaliteiten zoals de gebruikte instrumenten, maar hij heeft wel een positief oordeel over de authentieke

gevoelsuiting (zie later bij artistieke dispositie) door te stellen dat Dua Lipa er ‘haar ding op doet’ en dat hij haar een ‘straffe madam’ vindt.

*Haar muziek is compleet niet mijn stijl, het is wreed hedendaags om het zo te noemen, wreed droog, alles is DI, alles is die ene synth dat iedereen koopt, die ene drumcomputer dat iedereen koopt, maar zij doet er dan haar ding op. En een miljoen zangeressen doen dat ook, maar zij doet het echt. Ja ik weet het niet goed, ik vind dat echt een straffe madam.*  
(Daniel Dunn)

Persoonlijke ervaring met het (Vlaamse) popmuziekveld versterkt het oordeel over het vakmanschap. Kenmerkend was dat Frank Simon, Max, Tom, Rudy, Marie, Ann, Fernanda Lam Tam en Bea één of meerdere muzikanten rondom de artiesten aanhaalden toen voorbeelden uit het Vlaamse popmuzieklandschap aan bod kwamen. Belangrijk om te vermelden is dat deze muzikanten zo goed als allemaal sessie-muzikanten zijn en zo dus met veel muzikanten in het Vlaamse muzieklandschap in contact komen. Door hun kennis en ervaringen van professioneel sessie-werk te vermelden tonen de respondenten hun vakkennis en kan men besluiten dat zij de vorm van de uitvoering een belangrijk aspect van popmuziek vinden.

### *Specifieke muziektechnische kwaliteiten*

Tijdens de interviews kwamen ook enkele specifieke muziektechnische zaken aan bod. Zo bespraken de respondenten de productie, de harmonie, melodie, instrumentbeheersing, etc. meer in detail. Als we tijdens het interview het muziekalbum *When We All Fall Asleep, Where Do We Go* van Billie Eilish bespreken, beginnen Max, Mattias en Tom uitvoerig de productie van het album. Zo haalt Tom bijvoorbeeld de specifieke micro's en manier van productie aan:

*Ja jong. Ze zit op haar bed en zo is de plaat ook gemaakt. Het is echt letterlijk gewoon met een euh, dan nen Audio Technica 2020 denk ik. En dan voor de rest met een TLM 03 en dat zijn zo twee micro's, waar dat audio ingenieurs of producers zoiets van hebben, van zeker die radiotechniek en van ‘allez ja, wat is dat nu eigenlijk? Dat zo'n micro die koopt ge voor*

*100 euro op Bol.com'. Maar als ge zo zacht zingt, dan klinkt eigenlijk bij wijze van spreken elke micro goed en die—zij heeft zo een sound. Dat is echt waanzin hé. En Fineas is eigenlijk natuurlijk voor mij wel even groot. Te crediten voor het album dan zij hè, zij is natuurlijk de vertellende kracht, maar de sound... de productionele sound is haar broer. (Tom)*

Een ander veel voorkomende indicator van technisch vakmanschap was instrumentbeheersing. Alle respondenten haalden op een gegeven moment wel een oordeel over de kwaliteit van de zangpartij aan ('goede' of 'slechte zanger' of een uitspraak over het stemgeluid). Aangezien alle respondenten muzikanten zijn is het niet raar dat er ook vaak op een specifiek instrument dieper werd ingegaan. Rudy, zelf een drummer, bespreekt bijvoorbeeld het gebruik van de drums op het album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* van The Beatles:

*Bijvoorbeeld Ringo Starr er zijn veel, veel drummers die dat dan gene goeie drummer vinden. Maar eigenlijk is dat een ongelooflijk muzikale drummer. Dat was niet de beste drummer, maar die had wel de beste partij voor elke song. Uiteraard waren de drummers die beter speelden dan hem. Maar hoe inventief hij omging met die nummers dan wel echt alleé nog altijd eh. Dat is echt echt geweldig. (Rudy)*

Naar specifieke muziektechnische kwaliteiten wordt ook verwezen om muziek slecht te vinden. Zo spreekt André over de productie van de nummers van Stromae. Hij vindt 'de keuze van geluiden' en de 'producties' niet mooi. Maar opnieuw wijst dit enkel op de vorm van het muziekstuk want zo zegt hij dadelijk daarna dat hij het nummer *Alors On Danse* wel 'nog tof' vindt.

*Ik vind zijn keuze van zijn geluiden en zijn..., ik heb het puur op geluid nu eh. Z'n geluiden en en... Ja, producties zijn niet mooi. Ik weet niet wat dat.... Ik kan, dat niet. Ik weet niet waarom. Euh. Het is- de productie vind ik lelijk, ik weet niet wat dat is. Zijn *Alors On Danse*, vind ik wel tof nog. (André)*

Zoals reeds aangehaald, is het gespecialiseerd zijn in muziek eigen aan de respondenten. Alle respondenten halen wel een vormelijk aspect over muziektechniek aan. Maar dit wordt niet altijd als positief omschreven. Zo haalt beroepsmuzikant Marie op haar beurt aan dat het zelf gespecialiseerd zijn in een instrument ook nadelen kan hebben bij het beluisteren van een muziekstuk. Marie zelf is zangeres en zangleerkracht, en het is niet altijd evident dit gegeven los te laten als luisteraar van een muziekstuk. Zo heeft ze het over beroepsmisvorming als het over stem en zang gaat:

*Maar dat had ook te maken met feit, dan heb ik eens niet die beroepsmisvorming. Maar vanaf dat het hem stem is en dan natuurlijk doordat ik zangles geef en mezelf dat via allerlei methodes en gespecialiseerd in stem. Allé en dan verschillende facetten. Uhm ja, staat dat soms in de weg. (Marie)*

#### 4.1.2. Esthetische dispositie met betrekking tot de compositie

Een tweede manier om de vormelijke kwaliteiten van muziek te beoordelen is via smaakoordelen met betrekking tot de compositie. In de volgende paragrafen wordt ingegaan op algemene oordelen over de compositie, maar ook op de specifieke oordelen over de structuur en de variatie binnen een muziekstuk (of een geheel oeuvre). De basis voor deze oordelen is eveneens de esthetische dispositie want uit de uitspraken van de respondenten blijkt dat ze spreken over de originaliteit of clichématigheid van de compositie van een song, en dat bijgevolg de formele kwaliteiten van het totale cultuurproduct centraal staan.

##### *Algemene oordelen over de compositie*

Vaak hangt een oordeel over de compositie samen met die over de muziektechnische kwaliteiten. Zo kan men de boven geciteerde uitspraken van Frank Simon en Tom ook opvatten als oordelen over de vorm van de composities. De twee respondenten verwijzen immers niet alleen naar de manier waarop de muzikant de song uitvoert maar ook naar de normdoorbreking en de originaliteit. Onderstaand citaat van Daniel Dunn heeft het over clichématigheid en zet mainstream popmuziek af tegenover hiphop. Mainstream popmuziek omschrijft hij als clichématig

en conform aan de norm: 'niets breken', 'niemand ambetant doen voelen' en een 'makkelijke' esthetische ervaring die hij vergelijkt met fast food van McDonalds. Hiphop artiesten vindt hij origineler en 'artistieker'.

*Terwijl die andere popmuzikanten liever, zo het Amerikaanse eh, liever niets willen breken en niemand, niemand ambetant doen voelen, niemand mag zich offended voelen. 'We gaan dat pakken want te mensen kennen dit en dat gaat makkelijk zijn'. Allez ze proberen gewoon zo, vet te mesten met McDonalds eh, kweet niet gewoon trechter erin en zo gemakkelijk mogelijk. En ik vind dat zo gelijk met Hiphop artiesten zo gelijk dat die gewoon zo populair worden of zoiets en dat die toch ietskes meer bezig zijn met het artistieke of zo. (Daniel Dunn)*

Ook Frank Simon gebruikt de term artistiek als hij een vergelijking maakt tussen Oasis en Radiohead. Hij zegt dat Radiohead op een 'hoger artistiek niveau beland' is. We zien hier duidelijk dat het vermelden van creativiteit, originaliteit en vernieuwing overeenkomt met een positief esthetisch oordeel. Ook Vindvogel zegt dat hij de onderzoekende mentaliteit van muzikanten en het 'willen uitproberen' wel 'tof vindt'. Hij schat de normdoorbreking die in de hedendaagse code van Heinich (2014) en de conceptuele code van Laermans (2012) centraal staan, hoog in.

Tom en André koppelen hun negatieve oordeel over composities eveneens aan gebrekkige muzikale vernieuwing. Beide respondenten vermelden bijvoorbeeld dat Helmut Lotti muziek van vroeger imiteert en vinden dit weinig origineel. Tom haalt aan dat hij *"liever iemand uit de sixties [zijn] muziek [hoort] in plaats van de artiesten die dat nu zeg maar die sound revivelen"*. En André stelt dat Helmut Lotti *"wou vooral Elvis zijn en dat is eigenlijk jammer eh. Hij moet niet Elvis zijn, hij moet zichzelf zijn"*. Een negatief esthetisch smaakoordeel kan wel samengaan met respect en waardering als de muziek die een artiest brengt "vernieuwend" is. Zo halen enkele respondenten de carrière van Helmut Lotti aan om een positief oordeel te geven. Een aantal jaar geleden hernieuwde Helmut Lotti zijn carrière als crooner-met-orkest (de *Goes Classic* albums) en bracht hij een album uit met Nederlandstalige liedjes. Dit muziekalbum wordt door onder andere Max als



‘heel slechte muziek’ omschreven, maar andere respondenten zijn positiever. Fernanda Lam Tam toont respect ten opzichte van de muzikale verandering in Helmut Lotti’s carrière. Hij vindt het verlaten van de ‘comfortzone’ en het ‘uitproberen’ interessant en apprecieert dit.

Als de uitvoerende artiest controle heeft over het maken van de muziek, wordt dit altijd als origineel ingeschat. Het ‘zelf maken’ van de verschillende delen van een song omschrijft Mattias als een ‘ongelooflijke meerwaarde’. Hij legt zijn standpunt uit aan de hand van het voorbeeld van Tame Impala:

*Ik vind dat niet noodzakelijk een een struikelblok of zo. Ik kan er soms wel van verschieten. Het kan mij natuurlijk-. Ik vind natuurlijk als het allemaal zelfgemaakt is, dan vind ik het een ongelooflijke meerwaarde, dat zeker wel euh. Diene gast van Tame Impala hoe noemt hij nu weer, dat vind ik echt zot, want die maakt gewoon alles zelf van scratch dan-. Het kan ook zijn dat alles samenkomt en dat dingen gewoon goed marcheren en dat iedereen goed in zijn vak het beste van zichzelf gegeven heeft. Das het zelfdste van oké, ge hebt een goede songwriter, ge hebt een goede muzikant en ge hebt een goede producer. Alles samen gezet in de studio. En dan heb je een goeie performer en die kan dan ook een keer brengen en bundelen. Dus zie je, ik vind dat geen afknapper. (Mattias)*

#### *Specifieke oordelen over de structuur van de compositie*

Als respondenten verwijzen naar de structurele verhoudingen binnen een muziekstuk, doen ze uitspraken die bewijzen dat ze een gespecialiseerde blik hebben. Ze bekijken het geheel van de compositie en beoordelen het op “interne consistentie”.

Op de vraag aan welke zaken hij aandacht geeft als hij een muzieknummer voor de eerste keer hoort, antwoordt André dat ‘melodie, drums en bas’ de basis vormen en daarna gaat hij verder in op de melodie: “de basis is het fundament en de melodie zorgt ervoor dat dat mooi harmoniseert op grondtoon”. André verbindt hier verschillende muziektechnische elementen en ziet in het geheel van die elementen een meerwaarde. Een andere manier om de structuur te beoordelen is

de samenhang van tekst en muziek. Max verwijst naar een 'dubbele bodem' en kijkt hoe men de muzikale vorm verbindt met tekst. Vervolgens gebruikt hij een ander type van oordelen die volgens hem daaruit voorkomt; hij gaat in op de inhoud van de compositie door te verwijzen naar de emotionele betekenis ervan.

*Ja, ik vind dat tof. Ik denk dat die dubbele bodems, dat is heel moeilijk om te schrijven omdat je muziek, je muziek moet ook passen bij tekst, dus als je een tekst schrijft met een dubbele bodem, dan moet je eigenlijk zorgen dat uw muziek bij, bij de beide, allé bij de oppervlakte-lijn past en bij de onderliggende betekenis. Tuurlijk kan die muziek er wel voor zorgen dat dat gevoel al een beetje krijgt en dat daar nog meer naar op zoek gaat. (Max)*

Dat de eenvoud van een structuur niet samenhangt met oppervlakkigheid of clichés en dat het zelfs een teken van originaliteit kan zijn, maakt Sobertrist duidelijk aan de hand van Nirvana's album *Nevermind*. Hij bespreekt de 'simpele klanken' en de eenvoudige muziektechnieken en hoe dit samengaat met de intuïtie en creativiteit van de persoon. Door de samenhang van zang, melodie en akkoorden krijgt die eenvoud een eigen diepgang en originaliteit:

*Ja, goed. Ik vind bij Nirvana zo bij Nirvana vind ik het zo altijd zo zot, hoe simpel het allemaal klinkt en zo. Het is ook heel simpel gespeeld en zo. Maar, hij brengt zo, Kurt Cobain, brengt zo meer de moeilijkheid zo. Hij speelt eigenlijk powerakkoorden, hij brengt zo zijn tertsen zo met zijn stem zo. Dus vind ik wel-. Allez, hij was ook niet echt geschoold ofzo, Kurt Cobain, maar hij deed wel heel interessante dingen naar zijn melodieën en zo zijn akkoorden en zo ook al waren die heel basic en zo. Dat vind ik wel knap. Alle zo ook achteraf maar ben beginnen te beseffen, toen ik het zo begin te ontleden en zo. Maar het klinkt allemaal zo, heel deceptively easy zo. (Sobertrist)*

Fernanda Lam Tam verwijst naar hoe een sound die hij normaal gezien 'fout' zou vinden toch door de compositie en door het gebruik van de juiste instrumenten en de zangpartij een originele bijklank krijgt. Hij bespreekt dit aan de hand van de muzieknummers van ABBA:

*Ik vind ze vooral goed door-. Maar ik ben zelf mega fan van de seventies. En ja, die sound van-, warme klank van de instrumenten en de samenzang. Het is soms wreed fout vind ik, naar mijn eigen smaak toe gericht. Maar het klinkt zodanig goed. Uhm, dat kan niet anders dan goed kan vinden. (Fernanda Lam Tam)*

Ook in deze uitspraak komt duidelijk een esthetische dispositie naar voren. De formele kwaliteit maakt de muziek van ABBA 'goede muziek', zelfs als de respondent er inhoudelijk weinig voeling mee heeft. De kunstenaars zeggen hem weinig, maar de muziek is formeel erg aantrekkelijk.

#### *Variatie binnen een muziekstuk*

Een laatste subcategorie binnen 'oordelen over de compositie' combineert uitspraken over de structuur van de compositie met een algemeen oordeel over de originaliteit van de muziek. Het gaat hier om uitspraken waarin de variatie in de muziek wordt beoordeeld. Variatie kan slaan op het gehele oeuvre van de artiest, op één album, één enkel nummer of op een muzikale 'hype'. Zo is het negatieve smaakoordeel van Suzanne op het album *Brol* van Angèle te wijten aan de het gebrek aan vernieuwende compositie in het album. Suzanne omschrijft de nummers als "*allemaal zo op hetzelfde structuur, soms hetzelfde geluidje en haar stem is nooit erg veel verschillend bij de nummers*". Een band die volgens Ann wel vaak vernieuwend werkt is Radiohead. Ze zegt dat deze 'wereldband' bij elk nieuw album 'verrassend' uit de hoek komt en ze wijst op de manier waarop de band erin slaagt zichzelf steeds opnieuw heruit te vinden.

André verwijst op dezelfde manier naar de carrière van Milow. Zijn esthetisch smaakoordeel is duidelijk negatief, hij benadrukt het gemis aan originaliteit en het vermijden van nieuwe muzikale vormen. Milow hervalt telkens in dezelfde patronen van songwriting en vernieuwt die nooit:

*Maar zijn muziek, ja, dat vind ik erbarmelijk. Zo, pff, een glas water vind ik interessanter. Euh, om naar toe te kijken of te beleven. En het is ook meer-. Ja whatever, nu ben ik aan het afdwalen. Maar ja ik vind, hij heeft een formule en hij herhaalt dat constant eh. En dat is*

*supersaai, ik vind het straf dat die dat volhoudt zelf. Ik zou dat niet... ik zou dat niet kunnen volhouden. Zo altijd en altijd dezelfde nummers schrijven, maar ietske anders. (André)*

Marie haalt de clichématigheid van de nummers van Bazart aan omdat die muziek 'geïnspireerd is op allemaal andere dingen'. Ook andere respondenten verwijzen naar de herkenbaarheid en 'oorwormen' als het over de muziek van Bazart gaat. Daarbij maken ze een link naar de functionaliteit van die muziek, een type van oordeel dat tot de derde categorie behoort. Dit verband wijst op een belangrijk element in de definitie van "esthetisch oordeel" door Bourdieu (1984): op basis van een esthetische disposities wordt vorm boven functie geplaatst. Als het omgekeerde het geval is, wordt de muziek bestempeld als "slechte popmuziek". Hetzelfde gebeurt ook wanneer respondenten verwijzen naar de hype die bij een bepaald soort muziek hoort. Het slaafs volgen van een hype is iets functioneels want het speelt in op wat het publiek wil. Ook dit staat in contrast met hoogwaardige, esthetisch verantwoorde popmuziek.

## 4.2. ARTISTIEKE DISPOSITIE: INHOUD

De categorie 'inhoudelijke oordelen' kan ingedeeld worden in twee subcategorieën: oordelen over authentieke gevoelsuiting en de kwaliteit van tekst. Het uitdrukken van persoonlijke gevoelens en de geloofwaardigheid van muziek en tekst staan in dit deel centraal. Ze hebben betrekking op de authenticiteit en zijn vergelijkbaar met oordelen die vaak voorkomen in het bredere kunstenveld. Omdat deze disposities wel esthetisch zijn, maar niet echt betrekking hebben op het beoordelen van de formele kwaliteiten noemen we ze hier 'artistieke disposities'.

### 4.2.1. Authentieke gevoelsuiting

Authentieke gevoelsuitingen leiden meestal tot positieve smaakoordelen. Mattias bijvoorbeeld zegt letterlijk dat Nirvana hem in zijn jeugd tot op heden 'bewogen' heeft. Mattias heeft het over de intentie en de 'diepe frustratie' van het album *Nevermind*. Letterlijk en figuurlijk schreeuwen de muzikanten deze frustratie en dat 'raakt' Mattias. Suzanne heeft het over het subversieve karakter van Jimi Hendrix dat 'echt raakt in sound'. Ook Frank Simon vermeldt dat hij door 'drie noten gepakt kan worden' en dat hij 'meegesleept' kan worden door muzikanten die hun eigen

ding doen. Max zegt dat dit voor 'iedereen anders' is en zelf geeft hij het voorbeeld van Helmut Lotti. Hij veronderstelt dat Lotti's fanbase hem ook wel 'geloofwaardig' zal vinden. Max legt daarnaast uit dat hij blijft teruggrijpen naar muziek die bij hem 'een emotie oproept', en muziek waarbij hij 'niets voelt' gaat hij ook niet snel meer opnieuw beluisteren. Dit wijst erop dat volgens hem authentieke muziek altijd iets nieuws heeft, altijd een beetje vernieuwend is.

Het is niet verwonderlijk dat het ontbreken van een authentieke gevoelsuiting tot negatieve smaakoordelen leidt. Daarvan vinden we in de interviews even veel voorbeelden. Vindvogel en Rudy uitten beide een negatief oordeel over de gevoelsexpressie van Milk Inc. Vindvogel zegt dat de muziek hem niet 'pakt' en Rudy vindt dat er 'weinig ziel in zit'. De muziek spreekt Rudy niet aan en het is niet zijn 'ding'. Bea omschrijft de muziek van Helmut Lotti als 'niet haar ding' en ze wijst op de stemkleur als een van de redenen waarom zijn muziek haar niet 'aanspreekt'. Ook Ann haalt het gevoelsmatige aan als ze haar negatief smaakoordeel over Taylor Swift onderbouwt. Ze vindt Taylor Swift 'een soort popicoon' waar ze 'niet veel achter voelt'. Later in het interview vermeldt Ann ook dat ze 'niets heeft' met de muziek van Dua Lipa en Angèle. De drie artiesten omschrijft ze als 'poppemiekemuziek'. Het gebrek aan authenticiteit koppelt ze vervolgens aan de 'strategie van de artiesten: *"Ik voel die strategie van de carrière zo. Bij dat genre artiest en ik knap daar zo op af"*. Dit wijst erop dat authenticiteit veel hoger wordt ingeschat dan commercieel succes. Later zal blijken dat extrinsieke criteria vaak op die manier worden gebruikt. Ze dienen vooral om het belang van echte esthetische disposities te benadrukken.

Men merkt dus dat oordelen over popmuziek vaak teruggaan op verschillende disposities. Dat blijkt bijvoorbeeld ook uit uitspraken waarin de inhoud gekoppeld wordt aan de vorm. Zo verwijst Frederik naar een negatief ingeschatte gevoelsuiting (inhoud) en een geslaagde compositie (esthetisch oordeel over de vorm) bij het album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* van The Beatles. Het album spreekt hem niet aan, het is niet zijn 'wereld', maar hij omschrijft het wel als een 'goed album' dat origineel in elkaar zit. Om zijn esthetisch oordeel verder te onderbouwen gebruikt hij muziektechnische oordelen, zoals die over de 'rare akkoordenprogressies'.

*Ja, The Beatles, ja bijvoorbeeld dat is een album-. Ik heb dat album, muzikaal kunt ge dat zeker een meesterwerk noemen, maar persoonlijk spreekt het mij niet honderd procent aan. Maar ik vind gewoon een goed album, omdat als ik ernaar luister, muzikaal zit altijd alles te super catchy, maat het zit toch origineel in elkaar en het zijn vaak heel rare akkoorden progressies, dat je dan denk van 'hoe hebben ze dat gedaan?'[...] En ze creëren een bepaalde wereld en dat is zo supercool, maar het is gewoon niet honderd procent mijn wereld. Maar muzikaal zit het wel heel knap in elkaar. (Frederik)*

### *Expressieve kwaliteit van instrumentatie*

Oordelen over gevoelsuitingen gaan vaak gepaard met gespecialiseerde uitspraken over de zang/stem, tekst of het instrumentale. Ten eerste vermelden enkele respondenten dat de instrumentatie van een muzieknummer, album of genre belangrijk zijn om authentieke gevoelens op te wekken. Rudy geeft aan dat hij niet graag naar progressieve metal luistert. Dit genre spreekt hem niet aan omdat er een specifieke drumsound, de blaasbeats, in zit die hij niet graag hoort. Ook geeft Rudy later in het interview aan waarom de meeste commerciële producties hem niet aan staan. Hij zegt dat hij het moeilijk vindt om 'ziel te herkennen' in producties met veel synths en beats. Een akoestisch instrument 'raakt' hem meer in een nummer. Ook Ann haalt aan dat ze geen 'affiniteit' voelt met sommige aspecten van negatief beoordeelde popmuziek, bijvoorbeeld de instrumentatie en het gehele 'klankenpallet' van Milk Inc.:

*Dat staat te ver weg van mezelf, en iets mag ver weg van u staan maar ge moet er wel affiniteit mee hebben en dat heb ik totaal niet met zijn klankpalet ook. Het is niet alleen de nummers en de melodieën, en de eh. Maar het is ook de klankenpallet dat er onder zit, daar heb ik niet veel mee. (Ann)*

Hieronymus Lipofilus heeft het op zijn beurt over het hele oeuvre en de sound van Pink Floyd. De sound van Pink Floyd drukt 'genoeg pijn' uit en die komt via zwellende synthgeluiden en gitaarsolo's naar boven:

*Omdat daar ook wel, der hangt daar ook altijd wel zo'n sausje over en sowieso mee veel veel euh, zachte synths die dan aanzwellen en opzwellen en lange, nogal cleane gitaarsolo's. Maar da's dus voor mij wel zo'n een euh. Ik vind eigenlijk gewoon echt wel tof. Bij Mark Knopfler en The Dire Straits vind ik dat erover dikwijls. Maar zo bij Pink Floyd vind ik in dat goed. Da's een beetje zoet, maar d'r zit ook wel genoeg pijn in of zo, qua gevoel.*  
(Hieronymus Lipofilus)

### *Expressieve kwaliteit van het vocale*

Ook stemmen worden vaak vermeld als een manier om een authentieke gevoelsuiting te herkennen. Stemkleur, stemtimbre en een korrel in de stem zijn allemaal elementen die ervaren worden als een belangrijk element om de inhoud van een popsong te waarderen. Suzanne's negatief smaakoordeel over Bazart is te wijten aan de stem van de zanger die haar 'niet aanspreekt' en ze is 'er niet door geboeid'. Suzanne geeft expliciet aan dat stemmen voor haar erg belangrijk zijn bij het beoordelen van een nummer als goed of slecht. Ook Rudy onderbouwt zijn positief smaakoordeel over Ray LaMontagne door zijn stem te omschrijven als "een stem van precies wat schuurpapier, maar ongelooflijk warm schuurpapier".

De artiest die de meeste verwijzingen naar zijn stemkleur of manier van zingen krijgt tijdens dit onderzoek, is Bob Dylan. Zo halen Bea en Ann beide aan dat ze geen fan zijn van Dylan's manier van zingen.

*Dat is persoonlijk niet helemaal mijn ding. Allé, ik vind de muziek wel tof ofzo, maar een paar nummers heb ik het gehad met de manier van zingen. Ik weet dat er heel veel wel fans van zijn en die zijn dan zo 'uuh', die zijn dan boos omdat iedereen dat zegt dat die zaagt al zingend. Maja, bon. Het is wat het is. (Bea)*

*Nu ga ik mega vloeken in de kerk eh, maar ik hou niet van Bob Dylan. Allez, ik ga het anders zeggen, dat is een songsmith, die zijn teksten zijn fantastisch, die zijn nummers zijn fantastisch, dat is-. Ge kunt niet zeggen dat dat niet goed is, absoluut niet, maar ik hoor die*

*zijn stemgeluid zo niet graag. En dat is zo smaak gebonden, maar ik heb dus heel veel boeken van hem, want ik lees dat liever dan dat ik daarnaar luister. [...] Maar ja, een van onze grootste artiesten, ooit eh, zou ik zeggen. Dat wel maar ik hoor hem niet graag en dat is smaak gebonden vrees ik. (Ann)*

Bea haalt aan dat ze na enkele nummers stopt met luisteren omdat ze het heeft 'gehad met de manier van zingen'. Ze omschrijft Dylan's muziek als 'niet helemaal mijn ding'. Ook Ann haalt aan dat ze zijn stemgeluid niet graag hoort. Ze verwijst daarbij naar de subjectiviteit van haar smaakoordeel. Opmerkelijk is dat zij, net als Bea trouwens, zich ervan bewust is dat haar smaak niet in dezelfde lijn ligt van de status van Bob Dylan. Ze weten dat hij tot de groten van de popmuziek behoort, maar de gevoelswaarde van zijn stem beletten hen om die muziek als goed in te schatten.

#### 4.2.2. Expressieve kwaliteit van de tekst en de esthetisch verantwoorde inhoud

Net zoals de instrumentatie en het vocale kan de tekst ook een gevoelservaring van authenticiteit opwekken. We vermelden het tekstuele als een aparte subcategorie omdat teksten een ander soort van inhoud geven aan popmuziek. Dat blijkt bijvoorbeeld al uit het bovengenoemd citaat van Ann waarin ze wijst op een positieve gevoelsuiting over de teksten van Bob Dylan. Ze drukt daarmee uit dat de stem van Dylan haar een negatief oordeel bezorgt over de gevoelsexpressie, maar dat zij het tegendeel voelt bij zijn teksten. Later in het interview vermeldt Ann ook dat ze een gevoel heeft dat *"de artiest die de noodzaak heeft om te schrijven en te vertolken"*. Door te wijzen op het gevoel van een 'noodzaak' wijst opnieuw op een positief oordeel over de authenticiteit van de muziek.

Het omgekeerde komt ook voor. De inhoud van de teksten kan worden ervaren als een gebrekkige gevoelsexpressie. Rudy haakt af bij politiek geëngageerde teksten. Hij verkiest eerder onderwerpen die hem 'raken' en die niet over politiek gaan. Hij haalt hier zelf zijn 'romantische ziel' aan en verwijst dus expliciet naar het belang van authenticiteit in zijn oordelen.



*Niet dat politiek mij niet interesseert, maar dat raakt mij minder of zo. Dat zijn meer zo protestsong eh, dat je dan wellicht bedoelt. Maar ja, ja, ik denk dat dat een beetje de romantische ziel is in mij die dan graag de schone teksten en de het-. Geen geen. Geen klaagzangen ofzo. (Rudy)*

Heel wat respondenten verwijzen naar de kwaliteit van de tekst op een manier die een esthetische dispositie toont. Zo zeggen ze dat een goede tekst het gevoel dat in de muziek zit overtuigend moet overbrengen. Het moet niet echt poëzie of literatuur zijn, maar het moet de echte inhoud, het gevoel, ondersteunen. Wel is het zo dat clichés moeten worden vermeden. In die zin speelt de vorm toch een rol. Net zoals de compositie moet de tekst vernieuwend zijn. Die houding vinden we terug in Suzanne's oordeel over de muziek van Stromae:

*Stromae! Die zegt ook-, weet je die schrijft ook-, je kan ook heel simpele bewoordingen gebruiken om iets diepers uit te leggen. En dat is denk ik de kracht van een goede songwriter die ook in moderne popmuziek juiste bewoording. En zonder het oppervlakkig te maken, weet je. Zonder in clichés te gaan belanden of zo. (Suzanne)*

Suzanne benadrukt dat eenvoud niet gepaard gaat met oppervlakkigheid en verwijst daarbij naar het belang van gevoelsuiting bij goede muziek. Maar tegelijk herkent men in haar uitspraak de tegenstelling van cliché en originaliteit die typisch is voor de esthetische code. Ook Stobertrist gebruikt deze criteria om het verschil te maken tussen twee singer-songwriters: Bob Dylan en Milow. Laatstgenoemde omschrijft hij als een 'flauw afkooksel van de grote'. Hierin wijst Sobertrist niet enkel op zijn kennis van de muziekgeschiedenis (Bob Dylan is voor muziekkenners de muzikant met de beste teksten), maar gebruikt hij de ideale singer-songwriter om de muzikanten die hij minder creatief en origineel vindt negatief te beoordelen. Zo omschrijft hij de muziek van Milow als zoetsappig, melig en zonder onderliggende betekenissen. Sobertrist geeft aan dat Bob Dylan persoonlijkheid en authenticiteit heeft. Milow daarentegen komt niet authentiek over, en lijkt voor Sobertrist eerder op een parodie van de werkelijke singer-songwriter.

Men zou kunnen verwachten dat het zelf schrijven van teksten even belangrijk is als het zelf componeren van popsongs. Toch is dat niet voor alle respondenten een vereiste voor een positief smaakoordeel. Zo geven Tom en Marie aan dat hun beoordeling over de creativiteit of artistiekheid van een artiest niet afhangt van het al dan niet zelf schrijven van de tekst van een nummer. Zangeressen als Celine Dion, Adele en Beyoncé worden als voorbeeld gegeven van sterke 'vertolkers' en 'performers' die geen lager waardeoordeel krijgen doordat ze de teksten van hun hits niet zelf hebben geschreven. Rudy daarentegen stelt dat hij op het eerste gezicht het zelf schrijven van een nummer niet zo belangrijk vindt, maar als hij weet dat de zanger de nummers zelf schrijft dat die wel een hogere 'waardering' en meer 'appreciatie' krijgt. Rudy geeft het voorbeeld van Paul Anka die als croonerzanger zelf zijn nummers schreef, die geeft Rudy toch meer appreciatie dan een Elvis Presley die niet zelf zijn nummers schreef. Uit deze drie respondenten merkt men duidelijk dat een oordeel over het tekstele is verbonden met een oordeel over de formele kwaliteiten en het vakmanschap van de muzikant zoals in vorige dispositie beschreven. Daarnaast kan men eruit afleiden dat authenticiteit in popmuziek door hen wordt verbonden met authentieke gevoelsuiting via muziek. De expressie via woorden wordt als een soort van extra beschouwd.

#### 4.3. EXTRINSIEKE KWALITEITEN

De twee bovenstaande disposities zorgden voor oordelen over de intrinsieke kwaliteiten van de muziek, zowel formeel als inhoudelijk. In de interviews bleken die het meest voor te komen. Toch werden er ook uitspraken gedaan die popmuziek beoordelen door naar de context te verwijzen. Uit de resultaten blijkt dat extrinsieke kwaliteiten eerder werden aangehaald als aanvullende informatie, of om toch een oordeel te kunnen formuleren als de respondent de muziek niet kende en ten slotte ook om toch iets positief over de artiest te kunnen zeggen. We delen de dispositie van extrinsieke kwaliteiten op in drie subcategorieën: de functionaliteit van een song, de overige extrinsieke oordelen en de commercialiteit (succes) van muziek.

#### 4.3.1. Functionaliteit

Uit de resultaten van de interviews kwamen vaak functionele antwoorden naar voren zoals de dansbaarheid, meezingbaarheid of het 'catchy' zijn van een song. Deze antwoorden stonden los van de intrinsieke kwaliteiten van een muziekstuk en moesten daardoor in een andere categorie worden geplaatst. Zo haalt Bea aan dat ze Milk Inc. wel kan appreciëren in een feestcontext waar ze die muziek kan 'meezingen' en er op kan 'dansen'. Maar ze zegt ook dat ze niet naar de muziek zou luisteren. Hoewel ze die muziek wel 'goed gemaakt' vindt en de maker 'goed in zijn ding' is, is het oordeel toch negatief. Met andere woorden, ze geeft neutrale 'algemeen vakmanschap' (zie 4.1.1) antwoorden maar de beoordeling ligt in de functionaliteit van de muziek.

*Ja dat is gewoon echt op een feestje. Dan zijn schijven eh, dat is dansen eh en meezing. Voor de rest ja, zou ik dat niet opleggen zo om naar te luisteren [...] Vind ik dat goed? Goh, dat zit goed ineen. Ik bedoel Regi weet hoe dan een hit moet zijn. Hoe dat het in elkaar zit, wat dat z-. Wat dat de kleine dingen zijn om een hit te maken. Dusja, ik vind dat goed in zijn-. Ja, in wat het is. Maar het is niet dat ik een album daarvan drie keer zo op zetten. (Bea)*

Andere respondenten verwijzen ook naar de feestcontext bij de beoordeling van een artiest. Zo vertelt Hieronymus Lipofilus dat hij Angèle niet bewust zou opzetten maar dat hij haar muziek wel als DJ op een feestje zal draaien "als dat dan past in één of andere Frans halfuurtje of zo. Dan ga ik dat er ook wel bijdraaien". Ook Marie vermeldt dat ze ABBA nooit thuis beluistert of 'zelf ga opzoeken' maar in de context van een feest vindt ze de muziek wel leuk. Als het "repertoire passeert in coverbands en op fuiven [...] vind ik dat op zich wel altijd geweldig", ze zegt dat dit gevoelsmatig en nostalgisch is en dat ze wel danst en meezingt op de nummers. Haar verwijzing naar "gevoelsmatig" heeft minder van doen met de authenticiteit van de muzikant dan met haar gevoel in een bepaalde context en dus kunnen we dit als een oordeel over de functionaliteit beschouwen.

De drie aangehaalde voorbeelden hierboven geven allemaal positieve functionele smaakoordelen, maar dit hoeft niet altijd zo te zijn. Meezingbaarheid kan ook als negatief worden gepercipieerd.

Mattias bijvoorbeeld haalt de meezingbaarheid van Milow's muziek aan als 'oorwormen' en aan de hand van zijn citaat kunnen we zien dat dit een negatief smaakoordeel is:

*Milow? Nee, nee, nee, nee, dat is echt slecht. Die muziek. Fack. Ik ging het positief houden, maar het is verschrikkelijk. Ben er echt al kwaad op geweest. Wat voor kut teksten dat die schrijft en wat voor kut muziek en dat dat dan zo in uw oor blijft zitten. Kan ik echt pissig van worden. En zeker als ge dan kijkt naar hoeveel geld dat den diene verdient. Dan denk ik echt van-. Maar ja, nu ben ik streng natuurlijk en aan het judgen op één ding, ik spreek zeker niet over hem als mens. Wie weet is dat een mega toffe gast. Maar als, als artiest mag hij mij zeker verlaten in mijn leven. (Mattias)*

Mattias geeft aan dat hij de muziek van Milow formeel en inhoudelijk niet waardevol vindt. Milow maakt gebruik van clichés en 'oorwormen' die in het hoofd blijven zitten en dat maakt de muziek slecht. In de context van de muziek gebeurt alles te automatisch en dat heeft invloed op de muziek. Daardoor heeft de muziek niets origineel. Daarnaast is er een andere extrinsieke kwaliteit waarnaar Mattias verwijst; oorwormen in muziek zijn bedoeld om het publiek te verleiden en hebben een commercieel doel.

De meeste functionele antwoorden zijn overwegend positief. Functionele elementen worden zelfs gebruikt om een negatief oordeel over de muziek te vermijden. Meestal komen ze voor in antwoorden waarin geen inhoudelijk of formeel oordeel voorkomt.

#### 4.3.2. Overige extrinsieke oordelen

De extrinsieke oordelen die naar voor kwamen tijdens dit onderzoek waren van velerlei aard en waren bovendien in de minderheid tegenover de intrinsieke oordelen. Daarom beslissen we om de meest voorkomende extrinsieke oordelen hier te bespreken in de categorie 'overige extrinsieke oordelen'. Daaronder vallen de performance, de publieksgerichtheid of het entertainment van de muziek, het imago en de maatschappelijke uitstraling. Het gaat hier om oordelen over de context van de muziek die nauw aansluiten bij de directe, gevoelsmatige waarnemingen die volgens

Bourdieu typisch zijn voor de populaire smaakoordelen (Willekens, 2015). Ze benadrukken detailaspecten van de functie van de muziek. Maar daarnaast gaat het ook over de maatschappelijke functie van muziek. Oordelen daarover gaan niet over de esthetische waarde maar worden toch als belangrijk beschouwd.

### *Performance*

Hoe dat artiesten hun muziek naar de wereld brengen en alles wat er daarrond gebeurt (o.a. interviews of sociale media) is een van de aandachtspunten voor de respondenten. Podiumpresence is bijvoorbeeld een element dat vaak voorkomt. Voor Marie is dit een belangrijk aspect als ze het heeft over James Brown. Ze wijst op de choreografie van de backingvocals: *“die backings deden nog dezelfde pasjes en-. Ja. Ik vind dat eigenlijk een heel toffe periode”*. Even later vertelt ze dat dit tegenwoordig niet meer de manier van doen is, en dat vindt ze jammer. Een uitzonder is Eefje De Visser die ‘halve choreo’s’ inlast tijdens haar performance en dat omschrijft Marie als ‘tof’. Suzanne daarentegen heeft het niet voor de performance van James Brown. Hoewel ze een positief esthetisch oordeel geeft over Brown’s ‘interessante stem’ is ze niet ‘gecharmeerd van zijn podium act’. Suzanne krijgt er *“een seksistisch gevoel bij als ik hem zo op een podium zie, ja, dat vind ik zo een beetje gedateerd”*. Zijn performance leidt dus tot een negatief extrinsiek smaakoordeel.

Opvallend is dat sommige respondenten een positief oordeel over de performance koppelen aan een negatief esthetisch oordeel. Vindvogel zegt over boybands dat hij iets mist van de ‘mensen zelf’. Zijn oordeel bevat een negatieve authentieke gevoelsuiting omdat de muziek hem meestal ‘niet pakt’, maar zijn uitspraak dat ze *“vaak goeie zangers en dansers zijn”*, wil dat compenseren. Hij gebruikt dus een positief extrinsiek smaakoordeel om toch iets positief te zeggen over boybands. André gebuikt een negatief extrinsiek oordeel over Taylor Swift’s performance. Hij haalt aan dat haar performance is in een ‘mega lelijk pak’, dat het haar niet ‘afgaat’ en dat hij meer ‘medelijden’ heeft dan dat hij het ‘slecht vindt’. Later komt hij terug op de esthetische waarde van Swift als artiest. Die wordt positief beoordeeld omdat Taylor Swift recent een carrièreswitch maakte; ze ging weg van de ‘vuurwerk’ performance en schreef nummers met Bon Iver.

*En bijvoorbeeld Taylor Swift, heb ik dan wel eens, allez zapte op tv en passeer ik wel eens MTV-awards, en dan staat zij daar iets te doen in een mega lelijk pak. Allé, als ik dan dingen van haar zie, dan heb ik-. Dan vind ik dat dat har niet af gaat of zo, ja kweet niet. Allé dan heb ik soms zo medelijden eerder dan dat ik het slecht vind. En dat is dan mijn visie eh. Misschien amuseert ze haar rot. Maar ja als het dan met al dat vuurwerk is, tenzij dat je die show naar je toetrekt als artiest. Maar toen ik dan Taylor Swifts zag passeren voel ik dan meer zo iets aan van 'ocharme meiske' zo dat [...] ja vind ik super super slecht. Ik ben content eigenlijk dat ik die samenwerking met Bon Iver wel gezien heb, want dan is dat zo van 'zie je wel, dat zijn eigenlijk super goede artiest'. (André)*

Max geeft een positief smaakoordeel over de live performances van Dua Lipa. Hij vindt Lipa's performances 'smaakvol', 'visueel goed' en 'muzikaal interessant' en zegt dat er goed over 'nagedacht' is. Hij verwijst naar Dua Lipa's performance op de Britt Awards en stelt dat die volgens hem goed zat 'qua show'. Hij beoordeelt haar choreografie en live zang positief, maar voegt er toch nog een esthetisch oordeel over haar vakmanschap aan toe. Sommige zaken tijdens de performance waren 'op tape' maar dat vindt Max in feite niet erg: hij noemt haar muziek 'heel goede pop'. Hoewel hij Dua Lipa niet interessant genoeg vindt om het vaak te beluisteren, is hij toch gematigd positief: *"als dat passeert ga ik dan wel dat wel smaken"*. Dat de performance niet moet overheersen maakt Max duidelijk even later in het interview. Zo zegt hij dat als *"de lichtshow belangrijker is dan dan de liveshow dan, dan durf ik wel een keer afhaken"*. Voor Max moet het muzikale dus primeren over de extrinsieke kwaliteiten. Daar waar dat Max het geen probleem vindt dat er zaken meelopen op tape bij Dua Lipa, vindt Ann dat daarentegen wel een probleem bij Coldplay. Als er veel *"meeloopt op tape, allez, dat, ze niet echt live spelen en dat vind ik dan spijtig"*. Voor Ann is vakmanschap tijdens een live performance een belangrijk onderdeel van de muziek. Ze verkiest duidelijk esthetische oordelen boven extrinsieke.

Uiterlijk is een ander aspect van performance dat een rol speelt bij respondenten. Ann vertelt dat er bij een popartiest zoals Taylor Swift wordt nagedacht hoe dat *"ze er uitziet en hoe dat ze in de*

*markt wordt geplaatst*” (het plaatsten in de ‘markt’ is een aspect waar we bij 3.3. verder op in gaan). Ook Fernanda Lam Tam vermeldt dat het belang van er ‘goed uit zien’ vanaf een bepaald ‘niveau’ voor mensen een rol speelt. Zo vertelt hij verder bij Bazart dat ‘schone jonge jongens’ zijn meespeelt.

*Ik denk dat dat heel veel uhm jonge meisjes kan bereiken zo'n groep omdat dat schone jonge jongens zijn, schone gasten zijn. Uhm en ik weet zeker dat zo'n dingen tegenwoordig. Ja ik bedoel, ik ben al lang genoeg in de muzikwereld om te weten dat dat zo is dat euh, het visuele. Ook absoluut meespeelt. Dat is iets psychologische eh. (Fernanda Lam Tam)*

De coherentie van een artiest in performance speelt bij Max ook een rol. Zo haalt hij aan dat Angèle ‘overall hetzelfde is’ in interviews en dat haar teksten passen bij haar gedrag tijdens interviews. Deze coherentie zorgt ervoor dat Max haar ‘gelooft als luisteraar’.

Bovengenoemde zaken spelen mee met het authenticiteitsgevoel die respondenten hebben tegenover de artiest. Aan de hand van deze resultaten zien we dat de performance een rol speelt waardoor de respondenten bepaalde artiesten niet meer authentiek vinden. De performance kan leiden tot meer authenticiteitsgevoel, zoals Marie heeft tegenover James Brown of Max tegenover Dua Lipa. Of juist tot minder authenticiteitsgevoel zoals Ann tegenover Taylor Swift of Fernanda Lam Tam tegenover Bazart.

### *Publieksgericht en entertainment*

Hoe artiesten interageren met hun publiek wordt vaak als oordeel gebruikt als de respondent niets intrinsiek over de muziek te zeggen heeft. Fernanda Lam Tam zegt dat hij niets over de muziek van Milk Inc. heeft te zeggen buiten dat het ‘platte commerciële muziek is’. Maar hij heeft wel een positief oordeel over Regi’s interactie met zijn publiek: *“een publiek laaiend enthousiast maken dat doe je niet zomaar. Dat lijkt gemakkelijk, maar dat is niet makkelijk”*. Rudy heeft een gelijkaardig oordeel over de muziek van Helmut Lotti: *“ik ben eigenlijk helemaal geen fan. Maar*

*het is wel een goeie entertainer*". Bij twee respondenten bemerkt men met andere woorden een vorm van appreciatie voor het entertainmentgehalte van muziek.

Buiten Fernanda Lam Tam en Rudy halen nog andere respondenten aan dat entertainment wel degelijk van belang is in popmuziek. In feite zegt men dat entertainment samengaat met een soort van vakkennis. Die vakkennis is niettemin een andere dan de vakkennis waarover boven werd gesproken want daarvoor was een esthetische dispositie nodig. Frank Simon doet uitspraken die die stelling bevestigen. Hij vermeldt de 'publieksmennerij' van Milk Inc. en de capaciteit van Regi om veel mensen mee te nemen in 'zijn verhaal'. Maar zijn conclusie is negatief op basis van een esthetisch oordeel: Milk Inc. *"heeft meer met volksmennerij te maken in muziek dan met artisticeit in muziek"*. Ook Vindvogel doet dit:

*Vanaf de start al heel erg om het image draait en minder om de muziek. Een beetje de scheidingslijn tussen echt muziek om te luisteren misschien en entertainment muziek [...] en waarin wel op danst of zo. En ik heb wat meer met, met de muziek die gaat voor de muziek en wat minder voor de muziek die gaat voor pure entertainment. (Vindvogel)*

Vindvogel maakt een verschil tussen 'luistermuziek' en 'entertainmentmuziek', de eerste draait om de artisticeit en de esthetiek van een muziekstuk en de tweede heeft niets met het artistieke te maken, want die draait enkel om entertainment en de functionaliteit (dansen).

### *Imagobuilding*

Imago is een extrinsiek kenmerk dat dicht bij andere extrinsieke oordelen ligt, want de scheidingslijn met entertainment of maatschappelijke uitstraling (zie later) is niet rigide. André heeft het bijvoorbeeld over *"het imago en het concept ligt voor het artistieke"* als hij over Bazart praat. Hij vindt de muziek 'plat' en niet 'zijn ding', omdat hij die verbindt met een negatieve gevoelsexpressie; hij *"geloof de zanger niet als die zingt"*. André vermeldt vervolgens wel dat hij weet dat 'veel jonge mensen' het wel allemaal geloven (wat overeenkomt met de manier waarop anderen over authenticiteit spreken).



Heel wat respondenten linken het imago met het publiek en meestal bij de leeftijd van dat publiek. Muziek gemaakt voor jongeren maakt gebruik van “imago building”. Artiesten zoals Billie Eilish, Angèle en Dua Lipa werden door de respondenten zo goed als altijd met jeugd en tieners verbonden. Suzanne zegt over Billie Eilish en Angèle dat ze een generatie aanspreken. Ze vinden aansluiting bij die generatie, weten wat hun smaak is en hun muziek speelt daarop in. Marie linkt de artiesten met haar zanglessen aan jongeren. Ze vindt dat de songs wel ‘heel tof’ zijn, maar ze gaat er zelf niet naar luisteren omdat ze zich niet ‘identificeert’ met die muziek.

*Angèle, is om dezelfde reden als Billie Eilish. Ik ga dat niet opleggen omdat het een meisje is. En omdat ik me daar dan minder, je identificeert je daar dan minder mee. Dat is zo precies echt een jongeren verhaal. Maar opnieuw hetzelfde, Uhm, er worden nummers van haar meegenomen in de zanglessen dat ik geef en dat zijn heel toffe songs. (Marie)*

### *Maatschappelijke uitstraling*

De positieve oordelen over de manier waarop muziek contact vindt met de jeugd, hebben echter niets met de kwaliteit van de muziek te maken. Meestal wordt gesproken over het maatschappelijke imago dat de muzikanten uitstralen. Daniel Dunn vindt Angèle, Billie Eilish en Dua Lipa ‘coole rolmodellen’, hij zegt dat het ‘wel sterke vrouwen zijn. Hetgeen wat deze generatie ook wel echt nodig heeft’. Bea spreekt over de relevantie van artiesten voor tieners. Ze geeft One Direction en Billie Eilish als voorbeelden want die muziek heeft sommige jongeren ‘der door heeft geholpen’. Zij vindt die maatschappelijke uitstraling belangrijk om relevant te zijn als artiest. Daniel Dunn vindt Dua Lipa een ‘straffe madam’ die erg ‘balzy’ is, hij vindt de zangeres een meerwaarde in “de strijd mannen-vrouwen nog steeds vind ik, ben ik super blij dat er mensen gelijk haar popidolen zijn”. Ook Billie Eilish wordt door Daniel Dunn omschreven als ‘een stem van een generatie’ en ‘facking badass’. Ook zegt hij “voor mij is haar muziek minder belangrijk, wie dat ze is, is belangrijker”. Hij geeft dus positieve extrinsieke smaakoordelen die voor hem boven de intrinsieke en formele kwaliteiten van de muziek van Billie Eilish liggen.

Mattias en Sobertrist halen beide artiesten aan die in de muziekgeschiedenis een belangrijke maatschappelijke relevantie hebben gehad. Mattias heeft het over de maatschappelijke waarde van James Brown als zwarte artiest. James Brown heeft in de ‘geschiedenis ook een belangrijke rol’ gespeeld en was binnen de popmuziek *“een voorstrijder van de boel ook open te trekken”*. Sobertrist haalt de maatschappelijke relevantie van Bob Dylan aan en hoe ‘knap’ hij dat vindt. Hij bespreekt hoe Bob Dylan *“in de sixties heeft hij echt zo mensen onder de benen geschopt”* en geeft hier een positief oordeel over.

#### 4.3.3. Succes

Rudy vindt de muziek van Milk Inc. *“iets te commercieel, iets te iets te plat”*. Ook Fernanda Lam Tam omschrijft de muziek van Milk Inc. als ‘platte commerciële muziek’. Daniel Dunn zegt op zijn beurt het volgende over die muziek: *“Ge hebt popmuziek en ge hebt popmuziek. Dit is gewoon, da’s der over. Dat is Het Laatste Nieuws van de muziekwereld”* André vindt de muziek van Coldplay, ondanks dat ze ‘goede schrijvers’ zijn, voor hem ‘te gecommmercialiseerd’. Maar Billie Eilish vindt hij *“een frisse wind in de commerciële wereld”* en iets positiefs (later daar meer over). Positieve oordelen over commercieel succes komen ook voor. In dat geval is het vaak in verband met het publieksgerichte karakter van een muziekstuk of een muzikant. Zoals boven duidelijk werd, zijn dergelijke oordelen vaak een compensatie omdat de respondent vindt dat er over de muziek zelf niet veel te vertellen valt. Maar soms is het ook een manier om een tolerante houding aan te nemen; de muzikant wil tonen dat hij of zij een culturele omnivoor is.

Heel wat respondenten nemen de woorden ‘commercieel’ en ‘gecommmercialiseerd’ letterlijk in de mond. Dit zijn meestal algemene reacties over commercieel succes die vaak een negatieve bijklank hebben. Hieronder worden die uitspraken theoretisch geduid.

#### *Grootschalige en kleinschalige productie*

In de oordelen over commercie vinden we de tweedeling van Bourdieu (1983) met betrekking tot het veld van de culturele productie terug. Zoals in de literatuurstudie reeds is aangegeven, delen verschillende auteurs (o.a. Frith & Horne (1987), van Venrooij en Schmutz (2013) en Keunen (2013))

het popmuziekveld in een groot- en een kleinschalig circuit. Deze studie vindt ook deze tweedeling in hun disposities over smaakoordelen van muziek. Popmuziek die gelinkt wordt met de grootschalige productie omschrijven de respondenten als een product, gefabriceerd en gericht op verkopen.

*Heel Amerikaans, zo muziek als product zien en zo verkopen en verkopen. Ja, hoogstwaarschijnlijk nummers door iemand anders geschreven, zij die die moet zingen. Wat dat geen probleem is, want ik bedoel als er iemand een bepaald nummer het beste kan zingen dan is, whatever muziek is van iedereen. Ja, ik ruik de dassen en de blanke mannen, de hoge piefen. Ik ruik dat in die muziek gewoon, ik kan daar niet van om. Eigenlijk, ik moet iets zeggen over haar muziek of zo eh, maar eigenlijk kan ik niets zeggen over haar muziek want ik geloof niet dat iets van haar, echt van haar is. Behalve haar vriendelijk lach dan misschien. Want ik geloof wel dat dat een super madam is dat muzikaal gezien super getalenteerd is. De business kant er rond maakt mij blind voor dat, ik zie alleen maar geld.*  
(Daniel Dunn)

Daniel Dunn omschrijft Taylor Swifts muziek als een 'product'; hij vermoedt dat de nummers door iemand anders worden geschreven. Waar zijn negatief smaakoordeel het best naar voren komt is in zijn uitspraak over de 'dassen en blanke mannen'. Hiermee verwijst hij naar de marketingstrategieën van de muziekindustrie die focust op geld en winst maken. Aangezien Daniel Dunn niet gelooft dat de muziek echt van haar is en dat hij 'enkel het geld kan zien' omschrijft hij in feite Taylor Swift als inauthentiek.

Andere respondenten oordelen op precies dezelfde manier. Vindvogel verwijst naar de 'formule' die hij vindt in muziek die te veel op commercie is gericht. Hij geeft het voorbeeld van The Backstreet Boys waar de commercie 'er iets te veel bovenop' ligt. Max legt het circuit van de grootschalige productie bloot aan de hand van een voorbeeld over EK-nummers:

*Als ge dan een nummer ziet passeren. Dat de denkt van 'ja kan niet dat er iemand in de studio dat echt goede muziek vond'. Maar ze hebben gewoon gedacht van "oké wat gaan we maken dat nu kan werken"' eh, ge hebt nu zo-. Nu valt dat zo op die, met die EK liedjes allemaal, dan hoorde gewoon, ze zaten in de studio "we moeten iets schrijven wat dat de fans van de voetbal kunnen meezingen als ze gewonnen zijn en als ze wat pinten gedronken hebben. Het refrein 'te te te'" of wat is daar en dat is ook popmuziek. Maar dat is echt. Ja dat is popmuziek gelijk dat ze bij Coca-Cola zeggen we gaan wat minder suiker in onze cola steken dan gaat dat beter verkopen. Ja, dat is echt een business side en dat gebeurt heel vaak eh nu. (Max)*

Max wijst hier dus ook op het fenomeen van de grootschalige productie (Bourdieu, 1983). Artistieke waarden hebben weinig te maken met het schrijven van een voetbal-meezinger. Hij vergelijkt dit soort van praktijken met een marketingstrategie van Coca-Cola. Later in het interview legt hij uit dat marketingstrategieën ook in de muziek zelf voorkomen. Tijdens het schrijven van een nummer denken commerciële artiesten al aan de remix versie van het nummer en aan de mogelijkheid om het te gebruiken op de sociale media (TikTok) of op Tomorrowland. Zelf vindt Max dit *"ietske te business gedacht en ietske te weinig muziek gedacht"*. Hij wijst er met andere woorden zelf op dat de grootschalige productie het esthetische in de weg staat.

Frederik gaat een stap verder dan Max en Vindvogel, en verwijst bij zijn antwoord over commerciële muziek naar het onderscheid tussen popmuziek uit het groot- en kleinschalige circuit. Hij verdenkt succesvolle muziek uit het niet-grootschalige circuit ervan dat ze nadelig zijn voor de creatieve muzikanten uit het kleinschalige circuit.

*Als dat dan zo de business kant is van 'we gaan muziek vereenvoudigen gewoon zodat we zoveel mogelijk-'. Alaa gelijk mensen kunnen doen luisteren en geld verdienen. Dat is gewoon zo, spijtig dat zo het muzikale equivalent van McDonald's zeker. Dus ik geloof dat er wel heel veel labels en mensen in de industrie zijn dat een echt alternatieve*

*aanhalingstekens muziek een kans willen geven. Maar ook jammer genoeg het veel dat dan mikken op zeker de hap slik. En ik weet het niet. (Frederik)*

Impliciet verwijst Frederik naar de alternatieve muziekscène en naar hun reputatie dat die geen economisch doel nastreeft. Hij verdedigt hier impliciet de idee van *'l'art pour l'art'*. Zijn redenering sluit aan bij het onderscheid die Frith en Horne (1987) maken tussen pop- en rockmuziek of bij de opdeling van een autonome en heteronome pool door Van Venrooij en Schmutz (2013).

Ook Daniel Dunn hanteert het contrast tussen beide polen. Hij zet One Direction af tegenover James Brown. Over de foto van One Direction zegt hij dat hij enkel ziet dat er *"in het groot er Coca-Cola boven staan, enjoy. Ik weet het niet goed, is dat nog muziek?"* en besluit dat het bij One Direction niet meer om de muziek draait. Daniel Dunn verwijst naar enkele andere extrinsieke kenmerken. Het uiterlijke vertoon en het via marketing inspelen op de verwachtingen van het publiek (twee kenmerken die boven werden besproken) zijn voor hem tekenen van commercialiteit: *"nu eigenlijk basically een schone kop, Coca-Cola erboven om het te kunnen verkopen en muziek is bijzaak, denk ik"*. Hij benadrukt dat boysbands wel nog goede nummers kunnen hebben maar dat het meer draait om het 'plaatje'. Met andere woorden: zelfs al is er vakmanschap, de commerciële inauthenticiteit maakt een positief oordeel onmogelijk. Dat hij commercieel en authentiek tegenover elkaar plaatst, blijkt ook uit zijn vergelijking tussen One Direction en James Brown. Die laatste is het tegendeel van de boysband. Hij noemt James Brown 'organisch', 'muzikaal' en 'inventief' en dus kent hij een positieve artistieke en esthetische waarde toe.

### *Niet alle commerciële muziek is slecht*

Alhoewel de meeste antwoorden van de respondenten neigen naar een negatief smaakoordeel tegenover commercie, halen onder andere Vindvogel en Suzanne aan dat als ze de commercie en de grootschalige productie 'niet merken', het hen ook niet 'uitmaakt'. Voor hen is het belangrijk dat alle vormen van muziek hun plaats krijgen. Dit wijst erop dat zij zichzelf graag zien als een

culturele omnivoor, maar tegelijk zeggen ze dat esthetische kwaliteiten (vorm en inhoud) niet afwezig mogen zijn.

Succes wordt echter door veel respondenten als iets positiefs gezien als de esthetisch vormelijke en/of inhoudelijke smaakoordelen voldaan zijn. Zo wordt een commerciële artiest als Billie Eilish niet als een product of marketingstrategie gezien. Respondenten geloven in haar authenticiteit als artiest:

*Dat vind ik wel een goeie artieste ze. Zie, maar dat is nu een voorbeeld van een artieste, der zal ook een team rond staan die der over nadenkt eh, maar toch, bijvoorbeeld hoe dat ze zich kleedt en dat groen haar zo. Ge voelt heel duidelijk dat dat haar eigen wil is. En dat zij die, het is zij die de touwtjes in handen heeft, voor het grootste deel, want ik denk op dat niveau hebt ge wel rekening te houden met platenbazen ook, maar voor het grootste deel heeft zij de touwtjes in handen en dus vind ik dat, ik vind dat zeer goed wat dat zij doet.*  
(Ann)

In bovenstaand citaat vermeldt Ann dat ze 'voelt' dat de kledingstijl van Billie Eilish haar eigen persoonlijkheid wil uitdrukken; ze bestempelt het als een teken van authenticiteit. Eilish heeft volgens haar in grote mate controle over haar carrière en dus is haar muziek niet "heteronoom". We zien hier dus duidelijk dat een positief inhoudelijk oordeel over authentieke gevoelsuiting hoger staat in haar beoordelingscriteria dan een oordeel over succes en commercie (extrinsieke kwaliteiten). Ook André zegt over Billie Eilish dat ze "ondanks de uber grote druk nog zichzelf probeert te zijn". Hij zegt dat Eilish geen 'marionet' is, "alles zelf stuurt en ik vind dat de max. Dat vind ik teken van een groot artiest". Niet alleen Billie Eilish krijgt zo'n soort antwoorden, ook Mattias geeft een positief inhoudelijk authenticiteit antwoord ('oprechtheid') als hij Miley Cyrus aanhaalt:

*Maar ja, ik kan dat wel pruimen want gelijk bijvoorbeeld Miley Cyrus, daar heb ik het eigenlijk wel voor. En ik hou ook wel ergens van, ik heb haar al goede dingen zien doen. Zo*

*country gegeven dat ge nu naar bovenhaalt, voel ik wel ergens dat er daar een zekere oprechtheid inzit. En het is niet omdat dat ge groot zijt of commercieel zijt dat ge daarom direct allé bij het slachtafval belandt eh. (Mattias)*

Deze antwoorden benadrukken dat de grootschalige productie niet altijd het artistieke overheerst.

## 5. Conclusie

Als we terugkijken naar de vooropgestelde onderzoeksvraag ('op basis van welke onderliggende criteria beoordelen Gentse muzikanten popmuziek en andere muzikanten?') zien we dat de oordelen zeer divers zijn, maar dat ze toch gegroepeerd kunnen worden in verschillende clusters van oordelen. Uit de analyse van de criteria die achter die clusters schuilgaan, blijkt ten eerste dat er drie types van dispositie te vinden zijn bij de Gentse muzikanten. Uit het onderzoek blijkt ten tweede dat de disposities in de popmuziek beïnvloed zijn door de structuur van het veld van de popmuziek (de opdeling in grootschalige en kleinschalige praktijken). Ten derde blijkt dat de resultaten slechts voor een deel overeenkomen met het onderzoek van andere cultuursociologen in verband met disposities in culturele praktijken. Ten slotte werd duidelijk dat er een relatie is tussen de smaakoordelen en de disposities aan de ene kant en de positie van de muzikanten in het muziekveld aan de andere kant.

Als eerste kunnen we concluderen dat smaakoordelen overeenkomen met disposities die sterk lijken op de bevindingen die ook in de smaaksociologie van Bourdieu werden gedaan. De eerste dispositie kunnen we afleiden uit de esthetische smaakoordelen over de vormelijke aspecten met betrekking tot de uitvoering en de compositie van een muziekstuk. De esthetische dispositie zorgt ervoor dat de aandacht zich richt op de vormelijke kwaliteit van de muziekproducten die aan de respondenten werden voorgelegd. Een tweede dispositie kunnen we de artistieke dispositie noemen omdat die de aandacht richt op de kunstenaar en op de inhoud die de maker weet uit te drukken in het muziekstuk. We komen die dispositie op het spoor via de oordelen over de gevoelsexpressie en over de boodschap die de kunstenaar in zijn songteksten

overbrengt. Deze artistieke dispositie en die waardeoordelen hebben dus te maken met het opwekken van authentieke emoties en verwijzen naar de aspecten van het kunstenaarschap die men “romantisch” noemt. De derde en laatste dispositie zorgt voor een aandacht verschuiving naar kwaliteiten die niets met het muziekstuk of de kunstenaar te maken hebben en tot hun context behoren. Er wordt door de respondenten dan vooral gekeken naar extrinsieke kwaliteiten zoals het commerciële succes en de functie die de muziek in bepaalde contexten heeft. Deze dispositie, en meer specifiek de functionele oordelen die erdoor worden gestuurd, zijn het tegengestelde van de esthetische dispositie. Functionele oordelen zijn gericht op het populaire aspect van popmuziek, op het ontspannende of emotionele effect dat het grote publiek in de muziek zoekt (het populaire legitimeitsprincipe van Bourdieu (1983), zie theoretische hoofdstuk). Ze zijn niet zozeer verbonden met kennis of met ervaring in de popmuziekscene, maar baseren zich op een gevoelsmatige waarneming die sterk lijkt op die van de groepen met weinig cultureel kapitaal. Oordelen over het succes hebben dan weer van doen met het economische effect dat een muziekstuk of een muzikant kan hebben. Zij staan dus ook in contrast met de esthetische disposities.

Ten tweede stellen we dat slechts af en toe muziek wordt goed bevonden op basis van functionele criteria. De keuze van de respondenten (allemaal muzikanten die vooral actief zijn in het kleinschalige circuit, zie methodologische hoofdstuk) en de gelijktijdige aanwezigheid van twee circuits in het popmuziekveld kan dat verklaren. De verhouding tussen de drie disposities, en tussen de waardenoordelen, komt overeen met de frictie binnen in het popmuziekveld. Er is gebleken dat de respondenten zich bewust zijn van de commercialiteit, populariteit en het economische binnen de popmuziek. Alhoewel ze deze focus op de grootschalige productie niet bewust helemaal afschrijven, hanteren de muzikanten toch vooral artistieke criteria om de grootschalige productie te beoordelen. Waardeoordelen die te maken hebben met vormelijke en inhoudelijke kwaliteiten (zoals originaliteit, creativiteit en artistieke) zijn kenmerkend voor de kleinschalige productie en worden toegepast op muziek waarvan men weet dat ze economisch succesvol is. Met andere woorden, oordelen over persoonlijke expressie en vakmanschap worden gezien als een tegengewicht voor het commerciële karakter van die muziek.



Een van de belangrijkste conclusies van deze masterproef is dat popmuzikanten wel degelijk een “esthetisch” onderscheid maken tussen goede en slechte muziek. Alhoewel de meerderheid van de respondenten aangaf dat ze naar alles luisteren of alles goed vinden, en zich dus al cultureel tolerant voordoen of veel respect tonen voor populaire (functionele) smaakoordelen, is er wel degelijk sprake van een culturele hiërarchie in hun denken over popmuziek. Muziek die zij gewoon tolereren krijgen toch een negatief waardeoordeel mee omdat die wordt vergeleken met andere en betere muziek. En die betere muziek wordt dan positief beoordeeld op basis van esthetische of artistieke disposities. Die vaststelling leidde tot de titel van deze masterproef. In de popmuziek is het vanzelfsprekend zich voor te doen als een culturele omnivoor, maar iemand met een professionele houding of met een kennersblik weet wat ‘beter’ is op inhoudelijk, vormelijk en dus esthetisch vlak. Er zit met andere woorden iets distinctief in de esthetische oordelen van de respondenten. En die distinctie heeft vooral betrekking op het verschil tussen kunst en commercie. Het eerstgenoemde wijst op het kleinschalige circuit, het laatstgenoemde op het grootschalige. Deze distinctie is ook te vinden in de negatieve extrinsieke oordelen. Bijvoorbeeld bij de beoordeling ‘commercieel mag niet’, want hierbij is er sprake van de afwezigheid van intrinsieke kwaliteit. Dat is het geval voor uitspraken waarin men een negatief oordeel over commerciële muziek dadelijk associeert met een negatief oordeel over de inhoud, bijvoorbeeld over de gevoelsuitdrukking die niet oprecht overkomt.

Een derde conclusie is dat smaakoordelen van de respondenten meestal onderbouwd worden op basis van een combinatie van meerdere disposities. Men ziet bijvoorbeeld dat diverse disposities samenkomen in één waardeoordeel. Een respondent kan zeggen dat hij een muziekstuk goed uitgevoerd vindt en tegelijk zeggen dat hij het te clichématig en te commercieel vindt. Het samen voorkomen van disposities lijkt sterk op wat in voorgaand onderzoek over disposities in de kunstwereld werd teruggevonden (o.a. Gielen (2005)). Toch wijken oordelen over muziek ook af van het onderzoek in andere artistieke velden. Zo vonden we de contextuele logica van Gielen (2005) veel minder terug. Alleen om te verwijzen naar de publiekscontext (functionaliteit en succes) gebruikte men dit type van oordelen. Ook de oordelen over intrinsieke kwaliteiten wijken

af van de manier waarop in andere kunsten gesproken wordt over de esthetische waarde van kunst. Inhoudelijke oordelen in popmuziek hebben meer betrekking op authenticiteit en gevoelens dan op een of andere intellectuele boodschap. En daarnaast waren er veel oordelen over de vorm van de muziek (het vakmanschap in de uitvoering van de muziek en oordelen over de compositie). Waarschijnlijk heeft de aard van de culturele praktijk daar iets mee te maken. In tegenstelling tot andere kunst disciplines heeft popmuziek geen duidelijke communicatieve boodschap. Daar waar andere kunstwerken een thema naar voren brengen en dus gebruik kunnen maken van inhoudelijke communicatie, is muziek abstracter en meer op de vorm gericht dan andere kunstvormen. Voor popmuziek geldt nog veel meer dan andere muzieksoorten dat het een uitdrukking is van persoonlijke gevoelens.

Ten vierde besteedde deze masterproef, naast een focus op disposities, ook aandacht aan de verschillen in positie van de muzikant. We hielden rekening met de professionele situatie (beroepsmuzikant of ander hoofdberoep) en met de aard van de scholing. Ondanks dat er verschillende posities in het popmuziekveld werden onderzocht is er geen of weinig variatie gevonden in de waardeoordelen. Alle respondenten oordeelden op vrijwel dezelfde manier over popmuziek. Dit heeft te maken met twee zaken. Enerzijds zijn alle respondenten specialisten in het veld en liggen daardoor de oordelen dicht bij elkaar. Of ze nu professioneel bezig zijn met muziek en er geld mee verdienen of niet maakt weinig verschil uit. Dit is te wijten aan de gelijksoortige levensomstandigheden en gelijkaardige disposities die hiermee gepaard gaan (Bourdieu, 1989). Alle ondervraagde muzikanten gedragen zich als kenners of ervaringsdeskundigen omdat ze zelf muziek maken. Dat komt goed tot uiting in het feit dat extrinsieke oordelen veel minder voorkomen dan intrinsieke oordelen over popmuziek.

Anderzijds kunnen we niet spreken van een machtsstrijd tussen de verschillende subgroepen van onze respondenten. Ze houden er geen verschillende visie over popmuziek op na. Wel wijzen onze resultaten op een definitiestrijd tussen kenners en ervaringsdeskundigen en andere spelers in de popmuziek. De respondenten zetten de logica van het kleinschalige circuit af tegen het bredere muziekveld. Wellicht zal hun mening sterk verschillen van respondenten die in de muziekindustrie

werken of die tot het grote publiek behoren. Op die manier is er toch sprake van een machtsstrijd en is er een tegenstelling tussen 'wij' (de ondervraagde respondenten) versus 'zij' (de niet-muzikanten). Zoals hierboven beschreven, zijn de respondenten zich bewust van de frictie in het popmuziekveld, en vinden ze het belangrijk om het popmuziekveld als legitiem te beschouwen en de vakkennis of de creativiteit in dit veld te verdedigen. Misschien is dit ook de reden waarom ze de popmuziek in zijn geheel verdedigen en heel tolerant staan tegenover alle (ook de commerciële) muziek in hun veld. De legitimatieschema's die zij daarbij gebruiken zijn gelijkaardig en dit is te wijten aan het feit dat we te maken hebben met respondenten uit een subveld binnen het popmuziekveld. Zoals in het methodologie hoofdstuk duidelijk werd, is er een bewuste keuze gemaakt om enkel het popmuziekveld op te nemen, en daardoor gebruik te maken van een beperkte steekproef. Respondenten die uit andere subvelden van de muziek komen, zoals bijvoorbeeld de dance scene of de metal scene gaan hoogstwaarschijnlijk andere verhoudingen in disposities vertonen. Muzikanten die voor de opera werken of componisten van hedendaags klassiek zullen eveneens andere oordelen vellen over de muziekstukken die in dit onderzoek centraal stonden. Wanneer men het onderzoek opentrekt, zal de machtsstrijd over wat al dan niet goede muziek is een andere koers aannemen.

Uit deze conclusie blijkt dat alle resultaten in lijn van de verwachtingen lagen die in het theoretisch kader besproken werd. Enkel puntje vier, of de variatie naargelang positie, werd niet gevonden bij deze populatie.

## 6. Beperkingen en suggesties voor verder onderzoek

Deze studie was een aanzet tot dispositieonderzoek van muzikanten in het popmuziekveld. Zoals is gebleken lag de focus op een beperkte steekproef en is verder onderzoek zeker aanbevolen. Als eerste is het aangeraden om onderzoek met een bredere steekproef op te zetten, onderzoek met een grotere reikwijdte binnen en buiten Gent. Ook moet het onderzoek gericht zijn op een bredere veldanalyse waarbij het popmuziekveld kan vergeleken worden met totaal andere posities in het muziekveld. Op die manier kan de machtsstrijd en de strijd over een legitimatiemonopolie van

muzikanten veel beter in kaart worden gebracht. Vragen die kunnen onderzocht worden zijn bijvoorbeeld: 'Hoe verhouden deze disposities zich tot het bredere muziekveld?' en 'zijn deze disposities ook bij muzikanten in Vlaanderen en België te vinden?'. Ten slotte heeft dit onderzoek ook zijn beperkingen op het vlak van de gebruikte parameters. Zo kan men meer rekening houden met de senioriteit van de respondenten en de verschillen tussen gevestigde muzikanten en de nieuwkomers in het veld in rekening te brengen. Misschien vindt men dan andere verhoudingen tussen de disposities. De steekproef was met andere woorden te beperkt en de tijd die kon besteed worden aan het onderzoek was eveneens te beperkt.

## 7. Bibliografie

- Absillis, K. (2009). Voorbij het aperitief. Een overzicht van het wetenschappelijk onderzoek naar uitgeverijen in Nederland en Vlaanderen. In S. Bru & A. Masschelein (Reds.), *Tijding en tendens* (Vol. 1, pp. 91–115). Amsterdam, Nederland: Cahier voor Literatuurwetenschap.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley, USA: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics*, 12(4–5), 311–356. [https://doi.org/10.1016/0304-422x\(83\)90012-8](https://doi.org/10.1016/0304-422x(83)90012-8)
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction*. Cambridge, Massachusetts, USA: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1989). *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. (D. Pels, Red.). Houten, Netherlands: Bohn Stafleu van Loghum.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, France: Seuil.
- Frith, S. (2017). *Taking Popular Music Seriously*. Abingdon, Verenigd Koninkrijk: Taylor & Francis.
- Frith, S. (2019). Remembrance of Things Past: Marxism and the Study of Popular Music. *Twentieth-Century Music*, 16(1), 141–155. <https://doi.org/10.1017/s1478572219000136>
- Frith, S., & Horne, H. (1987). *Art Into Pop*. Londen, Verenigd Koninkrijk: Methuen.
- Gielen, P. (2005). Art and Social Value Regimes. *Current Sociology*, 53(5), 789–806. <https://doi.org/10.1177/0011392105055020>
- Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain*. Paris, France: Gallimard.
- Keunen, G. (2013). *Alternatieve mainstream: over selectiemechanismen in het popmuziekcircuit*. Leuven, België: LannooCampus.
- Keunen, G. (2015). *Een eeuw popmuziek* (1ste ed.). Tielt, Belgium: Lannoo.

- Keunen, G., & Laermans, R. (2013). "Het artistieke blijft het belangrijkste": rockesthetica en individuele selecties binnen de Vlaamse alternatieve mainstream. *Tijdschrift voor Sociologie*, 34(4), 390–413. Geraadpleegd van [https://limo.libis.be/primo-explore/fulldisplay?docid=LIRIAS1872600&context=L&vid=Lirias&search\\_scope=Lirias&tab=default\\_tab&lang=en\\_US&fromSitemap=1](https://limo.libis.be/primo-explore/fulldisplay?docid=LIRIAS1872600&context=L&vid=Lirias&search_scope=Lirias&tab=default_tab&lang=en_US&fromSitemap=1)
- Laermans, R. (1982). *Bourdieu voor beginners*.
- Laermans, R. (2012). De waarden van kunst. In I. Glorieux, J. Siongers, & W. Smits (Reds.), *Mark Elchardus. Cultuursociologie buiten de lijnen* (pp. 327–345). Tielt, België: Lannoo Campus.
- Lamont, M. (2012). Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation. *Annual Review of Sociology*, 38(1), 201–221. <https://doi.org/10.1146/annurev-soc-070308-120022>
- Lena, J. C., & Peterson, R. A. (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, 73(5), 697–718. <https://doi.org/10.1177/000312240807300501>
- Mortelmans, D. (2018). *Handboek kwalitatieve onderzoeksmethoden*. Leuven, België: Acco.
- Peters, J., & Roose, H. (2020). From starving artist to entrepreneur. Justificatory pluralism in visual artists' grant proposals. *The British Journal of Sociology*, 71(5), 952–969. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12787>
- Peterson, R. A. (2005). In Search of Authenticity\*. *Journal of Management Studies*, 42(5), 1083–1098. <https://doi.org/10.1111/j.1467-6486.2005.00533.x>
- Prior, N. (2013). Bourdieu and the Sociology of Music Consumption: A Critical Assessment of Recent Developments. *Sociology Compass*, 7(3), 181–193. <https://doi.org/10.1111/soc4.12020>

- Provenzano, F. (z.d.). *Doxa*. Geraadpleegd op 8 mei 2020, van [http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/57-doxa?fbclid=IwAR1CkupzPFT3ldctS-VdfDQ0sZI9bcN-7Hv7aA3XTMzWLE2fC\\_8tkgjIX9c](http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/57-doxa?fbclid=IwAR1CkupzPFT3ldctS-VdfDQ0sZI9bcN-7Hv7aA3XTMzWLE2fC_8tkgjIX9c)
- Roose, H., & Meuleman, B. (2017). *Methodologie van de sociale wetenschappen. Een inleiding* (3de ed.). Gent, België: Academia Press.
- Sapiro, G. (2018). Field theory from a transnational perspective. In T. Medvetz & J. J. Sallaz (Reds.), *The Oxford Handbook of Pierre Bourdieu* (pp. 161–182). Oxford, Verenigd Koninkrijk: Oxford University Press.
- Steinmetz, G. (2006). Bourdieu's Disavowal of Lacan: Psychoanalytic Theory and the Concepts of "Habitus" and "Symbolic Capital". *Constellations, Volume 13*(4), 445–464. Geraadpleegd van [https://www.researchgate.net/profile/George\\_Steinmetz/publication/228021732\\_Bourdieu's\\_Disavowal\\_of\\_Lacan\\_Psychoanalytic\\_Theory\\_and\\_the\\_Concepts\\_of\\_Habitus\\_and\\_Symbolic\\_Capital/links/5abe5d5f0f7e9bfc045999b6/Bourdieu's-Disavowal-of-Lacan-Psychoanalytic-Theory-and-the-Concepts-of-Habitus-and-Symbolic-Capital.pdf](https://www.researchgate.net/profile/George_Steinmetz/publication/228021732_Bourdieu's_Disavowal_of_Lacan_Psychoanalytic_Theory_and_the_Concepts_of_Habitus_and_Symbolic_Capital/links/5abe5d5f0f7e9bfc045999b6/Bourdieu's-Disavowal-of-Lacan-Psychoanalytic-Theory-and-the-Concepts-of-Habitus-and-Symbolic-Capital.pdf)
- Van Eijck, K. (2011). Vertical lifestyle differentiation: Resources, boundaries and the changing manifestations of social inequality. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft*(51), 247–268.
- Van Venrooij, A., & Schmutz, V. (2013). De categorische imperatief in de populaire muziek. *Sociologie, 9*(1), 73–96. <https://doi.org/10.5117/soc2013.1.venr>
- Von Appen, R., & Doehring, A. (2006). Nevermind The Beatles, here's Exile 61 and Nico: 'The top 100 records of all time' – a canon of pop and rock albums from a sociological and an

aesthetic perspective. *Popular Music*, 25(1), 21–39.  
<https://doi.org/10.1017/s0261143005000693>

Warde, A. (2005). Consumption and Theories of Practice. *Journal of Consumer Culture*, 5(2), 131–153. <https://doi.org/10.1177/1469540505053090>

Willekens, M. (2015). Kapitaaldragers en leveranciers. Vier studies over mannen en vrouwen binnen het cultureel kapitaalparadigma. *UGent*, 1–152.

Zerubavel, E. (1996). Lumping and splitting: Notes on social classification. *Sociological Forum*, 11(3), 421–433. <https://doi.org/10.1007/bf02408386>



## 8. Bijlagen

### 8.1. Bijlage 1: Korte schets van positie startrespondenten

- Suzanne: kleinschalig productieveld, in opleiding (DKO), 6 jaar actief als muzikant, amateur/semiprofessioneel, ander hoofdberoep
- Frank Simon: grootschalig productieveld, master popmuziek (conservatorium), 27 jaar actief als muzikant, professioneel, beroepsmuzikant
- Daniel Dunn: kleinschalig productieveld, autodidact, 15 jaar actief als muzikant, professioneel, beroepsmuzikant
- Ann: kleinschalig productieveld, opleiding (DKO), 30 jaar actief als muzikant, professioneel, beroepsmuzikant

## 8.2. Bijlage 2: Steekproefmatrix

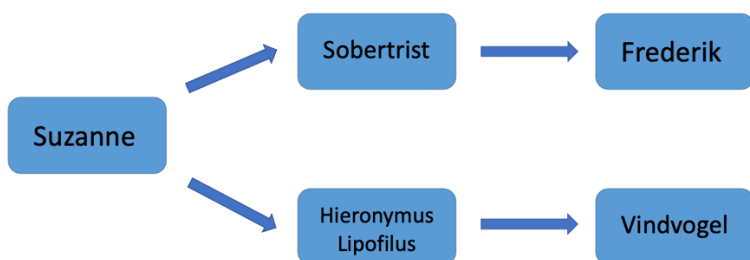
	Pseudoniem	Geslacht <sup>6</sup>	Leeftijd	Jaren actief	Muziek-Opleiding	Beroep	Gespeelde muziekalbums
1	Suzanne	Vrouw	34	6	DKO	Muzikante/bediende	3
2	Frank Simon	Man	53	27	Conservatorium	Docent muziek en zaakvoerder (muziek)	Minimum 250
3	Daniel Dunn	Man	33	15	/ (autodidact)	Muzikant/theater technieker	5 à 10
4	Ann	Vrouw	42	30	DKO	Muzikante/stemactrice	40-tal
5	Fernanda Lam Tam	Man	43	36	Conservatorium	Muzikant/docent	Ontelbaar
6	Marie	Vrouw	37	20	Conservatorium	Muzikant/docent/ademcoach	6
7	Sobertrist	Man	31	11	/ (autodidact)	Fietshersteller	3
8	Hieronymus Lipofilus	Man	42	20	DKO	Werkloos	5
9	Tom	Man	39	30	Conservatorium	Muzikant	Ontelbaar
10	André	Man	34	16	/ (autodidact)	Hulpkok	10
11	Rudy	Man	40	25	Conservatorium	Docent/muzikant	60-80
12	Vindvogel	Man	43	25	DKO	Begeleider bijzondere jeugdzorg	5
13	Mattias	Man	31	5	Conservatorium	Muzikant/werkloos	50-tal
14	Frederik	Man	30	11	DKO	Communicatiemedewerker	1
15	Max	Man	38	14	Conservatorium (in opleiding)	Muzikant	Minimum 30
16	Bea	Vrouw	28	12	Conservatorium	Muzikant/docent	10 à 20

Tabel 1. Steekproefmatrix

De respondenten staan in chronologische volgorde. De interviews werden online afgenomen (buiten het pilot interview) in de periode 4 oktober 2020 tot en met 16 juni 2021.

<sup>6</sup> Er was geen enkele respondent die wenste aangesproken te worden met een ander persoonlijk voornaamwoord (pronoun) dan hij/zij. Hierdoor wordt de term 'geslacht' gebruikt. In dit onderzoek wordt er dus steeds verwezen naar hij/zij. Moesten respondenten dit anders gewenst hebben, dan was hier rekening mee gehouden.

### 8.3. Bijlage 3: Visuele sneeuwbalsteekproef



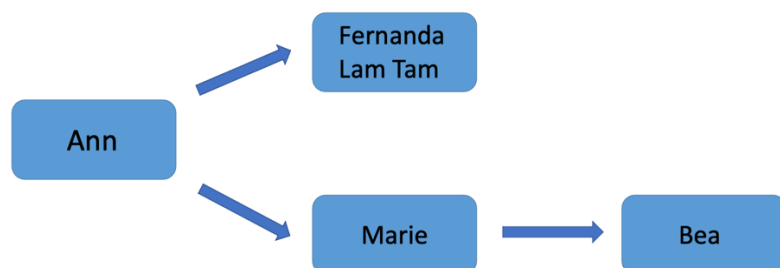
Figuur 1. Sneeuwbal startend vanuit Suzanne (insteek 1)



Figuur 2. Sneeuwbal startend vanuit Frank Simon (insteek 2)



Figuur 3. Sneeuwbal startend vanuit Daniel Dunn (insteek 3)



Figuur 4. Sneeuwbal startend vanuit Ann (insteek 4)

#### 8.4. Bijlage 4: standaardmail onderhandelende toegang

Onderwerp: interesse deelname onderzoek popmuziek?

Verzonden e-mailadres: [yde.keunen@ugent.be](mailto:yde.keunen@ugent.be)

Mail:

Beste RESPONDENT

Ik ben Yde, een masterstudent Sociologie (aan de Universiteit van Gent), en voor mijn masterproef onderzoek ik wat muzikanten zelf als popmuziek omschrijven. SNEEUWBAL heeft mij doorverwezen naar jou en je e-mailadres gegeven. Hij/zij zei dat jij misschien iemand was die interesse zou hebben om deel te nemen aan mijn onderzoek. Meer bepaald zou ik een interview willen afnemen dat ongeveer een uur zou duren. Het interview zou online via Microsoft Teams plaatsvinden op een moment naar keuze.

Heb je interesse om deel te nemen aan mijn onderzoek? Het zou een leerrijke en leuke ervaring zijn moest je kunnen deelnemen!

Alvast bedankt en hopelijk tot snel,

Met vriendelijke groeten

Yde Keunen

## 8.5. Bijlage 5: Topic- en vragenlijst

### 8.5.1. Drop-off

(Deze werd op voorhand via mail verstuurd)

- Datum
- Naam (pseudoniem)
- Leeftijd
- Opleiding
- Beroep
- Jaren actief als muzikant
- Muziekopleiding(en)
- Op welke podia heb je al gespeeld?
- Heb je al op muziekalbums gespeeld, zo ja op hoeveel?
- Heb je al muziekprijzen gewonnen? Zo ja, hoe veel en welke?

### 8.5.2. Topic- en vragenlijst (beginversie)

**Ethiek op voorhand:**

- Informed consent
  - Vrijwillige toestemming
  - Anoniem + gebruik van pseudoniem
- Te allen tijde mogen stoppen met het onderzoek!
- Interview anoniem bewaard
- Enkel toegankelijk voor de interviewer en de beoordelaars.
  - Wordt bewaard met een wachtwoord

**Openingsvragen (ingaan op drop-off en inleidingsvragen)**

- Muziekschool
  - Wat vind je van het hebben van een muziekopleiding?

- Hoe belangrijk is een opleiding (op bijvoorbeeld het conservatorium) als muzikant?
  - Wat vind je een voor- en nadeel van het hebben van een muziekopleiding?
- Muzieknotatie
  - Kan je muzieknoten lezen?
  - Muziek sheets?
  - Wat vind je van het kunnen lezen van muzieknoten?
    - Hebben autodidacte muzikanten voor- of nadelen bij het spelen van muziek?
    - Is het belangrijk dat muzikanten op het zicht partituren kunnen lezen?
  - Speel je soms samen met muzikanten die geen muzieknotatie kunnen lezen?
    - Zo ja, heeft dit voor- of nadelen?

### **Transitievragen**

- Ingaan op 'werk'
  - Hoeveel uur ben je bezig met muziek per week?
- In welke muzikale projecten ben je actief?
  - Wat voor soort muziek is dat?
  - Hoe omschrijf je die muziek?
- Welke muzikanten of groepen vind je goed?
  - Wat zijn je favoriete albums?
  - Naar welke concertzalen ga je het liefst?
- Wat zijn je favoriete genres?
  - Waarom luister je wel of niet naar bepaalde genres?

## Sleutelvragen

- Ik ga je enkele foto's van muzikanten tonen, en dan mag je telkens zeggen of je ze kent en wat je van hen vindt. (Zie foto's onder bijlage 8.6.1)
  - Oudere en hedendaagse solo-pop-fenomenen
    - Billie Eilish
    - Travis Scott
    - Angèle
    - Stromae
  - Oudere en hedendaagse pop-bands:
    - ABBA
  - Singer-songwriters:
    - Bob Dylan
    - Milow
  - Oudere en hedendaagse boys- of girlsband:
    - One Direction
    - Bazart
  - *Cross-overs* en *boundary crossings* van pop naar andere muziekgenres (of omgekeerd):
    - James Brown (funk)
  - DJ's:
    - Milk Inc.
  - Schlager/klassiek:
    - Helmut Lotti
- Wat vind je van volgende muziekalbums? (zie foto's onder bijlage 8.6.2)
  - Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band (The Beatles)
  - Nevermind (Nirvana)
  - Dark Side of the Moon (Pink Floyd)
  - Blonde on Blonde (Bob Dylan)
  - OK Computer (Radiohead)

- Are You Experienced (Jimi Hendrix Experience)
- Rumours (Fleetwood Mac)

Doorheen de foto's worden volgende vragen gesteld:

- Commercieel versus niet-commercieel:
  - Wat is je houding tegenover het gebruik van clichés in songs (bijvoorbeeld de typische *four chord songs*)?
  - Moet een mix van een nummer perfect in orde zijn of is het oké als bijvoorbeeld de zanger niet altijd perfect op toon is?
  - Wat is volgens jou authentieke muziek?
  - Wanneer is een muzikant authentiek?
  - Speelt business een rol bij het goed vinden van een artiest?
- Literaire teksten versus geen literaire teksten
  - Wat vind je van actualiteit gebonden teksten?
  - Mogen muziketeksten politieke invalshoeken hebben?
  - Hebben songteksten altijd een dieperliggende waarde?
- Zou je met hen spelen/muziek maken?
  - Geld?
  - Onder eigen naam?
  - Mee op het podium staan?
- Wat beschouw jij als popmuziek?
  - Wat is voor jou zeker geen popmuziek?
  - Wat is 'goede' popmuziek?
- Recensies (beoordelaars)
  - Lees je recensies over je albums of optredens?
  - Zijn er bepaalde websites, tijdschriften of recensenten waar je extra op gaat letten?
  - Wanneer ben je tevreden over een recensie?
  - Heb je streefdoelen van websites, tijdschriften of recensenten die je muziek goed moeten vinden?



- Gaat een recensie invloed hebben op jouw mening over een artiest of een song?

### **Besluitende vragen**

Einde van interview

- Samenvatting
- Aanvullingen/onduidelijkheden?
- Welke muzikant zou jij aanraden om ook deel te nemen aan dit onderzoek? Aan wie denk je?

### 8.5.3. Topic- en vragenlijst (eindversie)

#### **Ethiek op voorhand:**

- Informed consent
  - Vrijwillige toestemming
  - Anoniem + gebruik van pseudoniem
- Te allen tijde mogen stoppen met het onderzoek!
- Interview anoniem bewaard
- Enkel toegankelijk voor de interviewer en de beoordelaars.
  - Wordt bewaard met een wachtwoord

#### **Openingsvragen (ingaan op drop-off en inleidingsvragen)**

- Muziekschool
  - Wat vind je van het hebben van een muziekopleiding?
    - Hoe belangrijk is een opleiding (op bijvoorbeeld het conservatorium) als muzikant?
  - Speel je soms samen met mensen die geen muziekopleiding hebben gehad? Merk je hier een verschil in? Zo ja, hoe?
- Muzieknotatie
  - Kan je muzieknoden en/of muzieksheets lezen?
  - Speel je soms samen met muzikanten die geen muzieknotatie kunnen lezen?
    - Zo ja, heeft dit voor- of nadelen?

- Senioriteit
  - o Speel je met geschoolde en of niet geschoolde muzikanten?
  - o Speel je met muzikanten die nog maar net hun instrument kennen of met mensen die al lang hun instrument spelen?
  - o Merk je het verschil als je met hen speelt? Wat zijn de voor- en nadelen?
- Wat is voor jou het verschil tussen professioneel en amateur muzikant?
  - o Hoe omschrijf je jezelf?
  - o Merk of hoor jij het verschil als je naar muziek luistert?

### **Transitievragen**

- Ingaan op 'werk'
  - o Hoeveel uur ben je bezig met muziek per dag/week?
- In welke muzikale projecten ben je actief?
  - o Wat voor soort muziek is dat?
  - o Hoe omschrijf je die muziek?
- Welke muzikanten of groepen vind je goed?
- Wat zijn je favoriete genres?
  - o Waarom luister je wel of niet naar bepaalde genres?
- Als je naar een song luistert, wat is zo het eerste waarop je let?

### **Sleutelvragen**

- Ik ga je enkele foto's van muzikanten tonen, en dan mag je telkens zeggen of je ze kent en wat je van hen vindt. (Zie foto's onder bijlage 8.6.3)
  - o Oudere en hedendaagse solo-pop-fenomenen
    - Taylor Swift
    - Travis Scott
    - Dua Lipa
  - o Oudere en hedendaagse pop-bands:
    - ABBA
  - o Singer-songwriters:
    - Bob Dylan

- Milow
- Oudere en hedendaagse boys- of girlsband:
  - One Direction
  - Bazart
- *Cross-overs* en *boundary crossings* van pop naar andere muziekgenres (of omgekeerd):
  - James Brown (funk)
- DJ's:
  - Milk Inc.
- Schlager:
  - Helmut Lotti
- Wat vind je van volgende muziekalbums? (Zie foto's onder bijlage 8.6.4)
  - Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band (The Beatles)
  - Nevermind (Nirvana)
  - Dark Side of the Moon (Pink Floyd)
  - racine carrée (Stromae)
  - OK Computer (Radiohead)
  - When We All Fall Asleep, Where Do We Go? (Billie Eilish)
  - Rumours (Fleetwood Mac)
  - Brol (Angèle)

Doorheen de foto's worden volgende vragen gesteld:

- Commercieel versus niet-commercieel:
  - Wat is je houding tegenover het gebruik van clichés in songs (bijvoorbeeld de typische *four chord songs*)?
  - Moet een mix van een nummer perfect in orde zijn of is het oké als bijvoorbeeld de zanger niet altijd perfect op toon is?
  - Wat is volgens jou authentieke muziek?
  - Wanneer is een muzikant authentiek?
  - Speelt business een rol bij het goed vinden van een artiest?

- Literaire teksten versus geen literaire teksten
  - Wat vind je van actualiteit gebonden teksten?
  - Mogen muziekteksten politieke invalshoeken hebben?
  - Hebben songteksten altijd een dieperliggende waarde?
- Zou je met hen spelen/muziek maken?
  - Geld?
  - Onder eigen naam?
  - Mee op het podium staan?
- Wat beschouw jij als popmuziek?
  - Wat is voor jou zeker geen popmuziek?
  - Wat is 'goede' popmuziek?

#### **Besluitende vragen**


- Samenvatting
- Aanvullingen/onduidelijkheden?
- Welke muzikant zou jij aanraden om ook deel te nemen aan dit onderzoek? Aan wie denk je?

## 8.6. Bijlage 6: beeldmateriaal gebruikt tijdens het interview

### 8.6.1. Foto's artiesten (beginversie)

Afbeelding			
Naam artiest	ABBA	Bob Dylan	Bazart
Afbeelding			
Naam artiest	Billie Eilish	Milk Inc.	James Brown
Afbeelding			
Naam artiest	One Direction	Travis Scott	Helmut Lotti
Afbeelding			
Naam artiest	Stromae	Angèle	Milow









8.6.2. Foto's muziekalbums (beginversie)

Afbeelding			
Muziekalbum + artiest	Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band (The Beatles)	Nevermind (Nirvana)	Dark Side of the Moon (Pink Floyd)
Afbeelding			
Muziekalbum + artiest	Blonde on Blonde (Bob Dylan)	OK Computer (Radiohead)	Are You Experienced (Jimi Hendrix Experience)
Afbeelding			
Muziekalbum + artiest	Rumours (Fleetwood Mac)		

### 8.6.3. Foto's artiesten (eindversie)

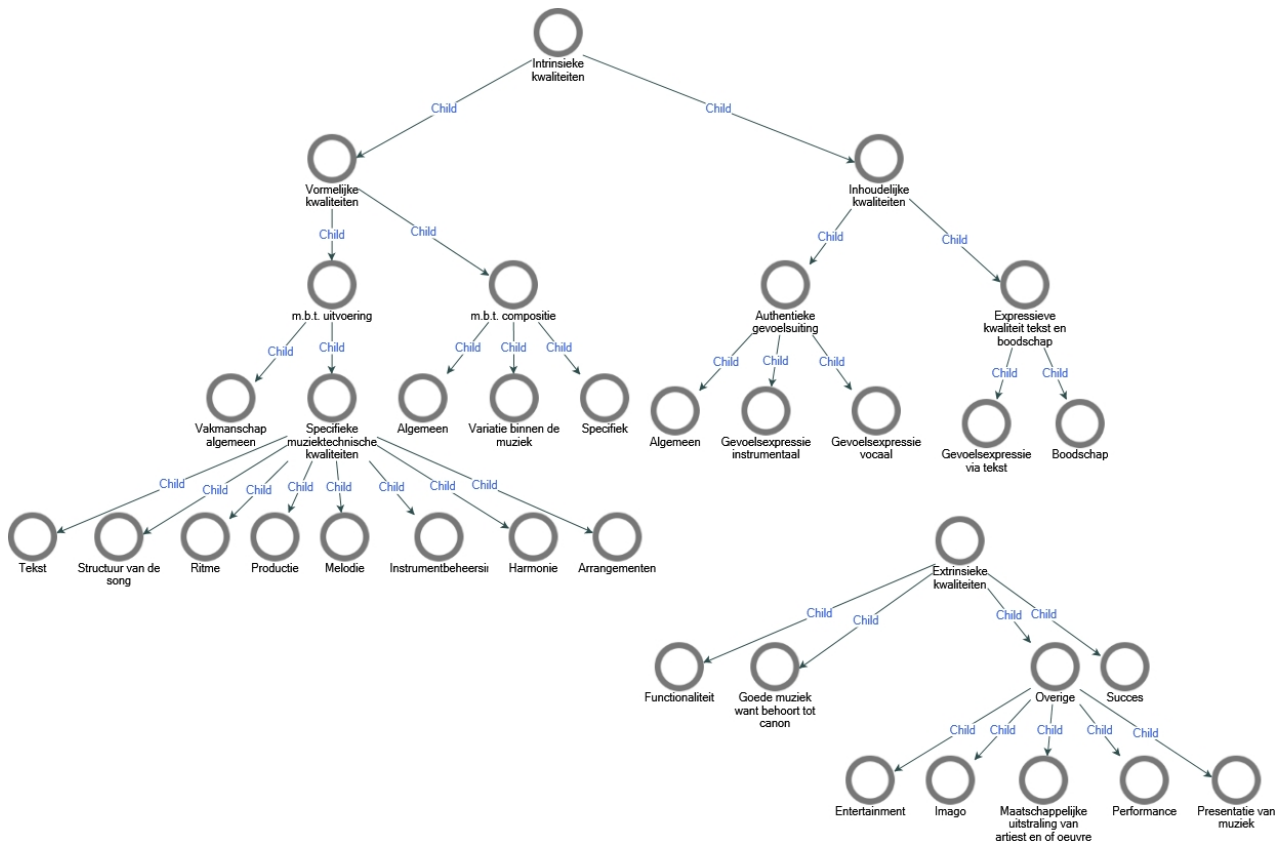
Afbeelding			
Naam artiest	ABBA	Bob Dylan	Bazart
Afbeelding			
Naam artiest	Taylor Swift	Milk Inc.	James Brown
Afbeelding			
Naam artiest	One Direction	Travis Scott	Helmut Lotti
Afbeelding			
Naam artiest	Coldplay	Dua Lipa	Milow

8.6.4. Foto's muziekalbums (eindversie)

Afbeelding			
Muziekalbum + artiest	Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band (The Beatles)	Nevermind (Nirvana)	Dark Side of the Moon (Pink Floyd)
Afbeelding			
Muziekalbum + artiest	racine carrée (Stromae)	OK Computer (Radiohead)	When We All Fall Asleep, Where Do We Go? (Billie Eilish)
Afbeelding			
Muziekalbum + artiest	Rumours (Fleetwood Mac)	Brol (Angèle)	



## 8.7. Bijlage 7: Codeboom



## 8.8. Bijlage 8: Informed consent

### **Geïnfomeerde toestemming: Deelname kwalitatieve masterproef naar hoe muzikanten aankijken tegen popmuziek.**

Beste muzikant

In het kader van mijn masterproef, die wordt uitgevoerd door Yde Keunen aan de Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen aan de Universiteit Gent, voer ik onderzoek uit naar hoe muzikanten popmuziek beoordelen en indelen. Er wordt gekeken naar de houding van muzikanten ten aanzien van muziekgenres, muziekgroepen, muzikanten, muziekalbums, concertzalen, etc.

Gedurende het academiejaar 2020-2021 neem ik interviews af bij een aantal muzikanten in Gent. Graag zou ik u willen vragen of u wilt deelnemen aan een interview. Een interview duurt ongeveer een uur en wordt digitaal opgenomen via Microsoft Teams (video en audio) voor analysedoeleinden. Die video en audio zal enkel toegankelijk zijn voor de interviewer, professor en eventuele beoordelaars van de masterproef. Enkel die personen mogen die data gebruiken in het kader van de opleiding van de student.

De betrokken universiteitsstudente die de interviews afneemt verbindt zich ertoe om:

- 1) Geen echte namen te gebruiken in het presenteren van/ rapporteren over de data.
- 2) De data op een veilige en gesloten plaats te bewaren waar enkel de interviewer aan kan.
- 3) De verzamelde data enkel te delen met de professor en beoordelaars van de masterproef.
- 4) Enkel een interview af te nemen als de interviewer en de respondent deze brief hebben ondertekend en elk een exemplaar krijgen van die ondertekende brief.

Met vriendelijke groeten,

**[Datum, naam en handtekening interviewer]**

Yde Keunen

[yde.keunen@ugent.be](mailto:yde.keunen@ugent.be)

+32487469859

---

Ik, ..... (Naam van persoon die deelneemt aan interview)  
heb kennisgenomen van de inhoud van deze brief en wil WEL/NIET (schrapping wat niet past)  
deelnemen aan een interview in het kader van het onderzoek *hoe muzikanten aankijken tegen  
popmuziek*.

Datum

Naam, voornaam

Handtekening