

Genrificatie

De problematiek van het taxonomisch indelen
van populaire muziek anno 2015.

Sluijk, R.L. (Richard), studentnr. 3710041

r.l.sluijk@students.uu.nl

mei – juli 2015

Masterscriptie, MA Muziekwetenschap

Universiteit Utrecht – Fac. Geesteswetenschappen

Scriptiebegeleider: prof. dr. E.G.J. Wennekes

Tweede lezer: dr. M. Kamp

Inhoudsopgave

Introductie	2
1 – De historische indeling van muziek in genres	6
<i>1.1 – Perspectieven over indeling van muziek in genres</i>	6
<i>1.2 – Ontstaan en codering van genres</i>	11
2 – Genre als problematische constructie	17
<i>2.1 – Verschillen in genre-indeling: de aanhoudende problematiek</i>	17
<i>2.2 – De rol van Music Information Retrieval</i>	23
3 – De hedendaagse indeling van muziek (het eind van genre?)	26
<i>3.1 – Genrificatie als probleem</i>	26
<i>3.2 – Genrificatie in online encyclopedieën</i>	27
<i>3.3 – Muziekgenres op digitale platformen last.fm, Spotify en Amazon</i>	30
Afsluitend	36
Gebruikte bronnen	39
Bijlage 1: Lijst van muziekgenres in de webwinkel van Amazon	43

Introductie

Terwijl ik deze scriptie schrijf, hoor ik op de achtergrond muziek klinken. Ik woon in een studentenflat, dus het is niet zo heel verwonderlijk dat ik de activiteit van mijn onder- en bovenburen kan horen. Ik heb zelf immers ook wel eens muziek aan staan, maar ik kan in de regel niet goed werken of schrijven als ik tegelijkertijd muziek luister. Echter, om één of andere reden werkt de muziek van mijn bovenbuurman aanstekelijk. Ondanks dat ik mijn ramen en deuren dicht heb, hoor ik heel zachtjes het monotone gedreun van een basdrum en heel af en toe zelfs een klein stukje melodie. De muziek die mijn bovenbuurman luistert is enorm repetitief en bevat nauwelijks tot geen harmonische of melodische ontwikkeling. In eerste instantie vraag ik mij af of het wellicht een goed idee is naar boven te lopen en hem te vragen of hij de muziek uit wil zetten, maar enigszins verbaasd blijf ik luisteren. Het idee dat ik een elitaire luisteraar zou zijn, die deze muziek van mijn bovenbuurman haast gekscherend een plaats geef in deze Masterscriptie overvalt mij, wanneer ik na twee minuten luisteren eigenlijk al alles gehoord heb. De muziek heeft een constante puls in een vierkwartsmaat en verandert niet van tempo, de basdrum blijft elke tel doorklinken in een constant tempo van 132 BPM.¹ Omdat ik weet dat elektronische muziek haast altijd gerangschikt wordt op het tempo, kan ik met een snelle zoektocht constateren dat de muziek waar ik naar luister 'trance' heet.² Als leek in überhaupt alle elektronische muziek vind ik deze naam op een geestige manier erg toepasselijk. Immers, de muziek is zo monotoon dat men haast wel een trance moet komen als er actief naar geluisterd wordt.

Hoewel het grappig is bepaalde muziek te badineren is dit uiteraard niet het doel van deze introductie, al verbaast het mij wel enigszins dat hele (sub)genres van elektronische muziek gerangschikt kunnen worden enkel door te kijken naar het tempo. Dit is uiteraard ook niet geheel het geval en lichtelijk overdreven; de muziek tussen verschillende subgenres binnen alle elektronische muziek hebben meer verschillen dan enkel het tempo, maar dit blijft vaak een belangrijk kenmerk. Ik ben niet de eerste die dit opmerkt; Kembrew McLeod laat zien dat elektronische muziek (hij noemt deze gehele set aan (sub)genres '*Electronic/Dance Music*') voornamelijk gekarakteriseerd wordt door haar onverbiddelijke, repetitieve beat en door het gebruik van synthesizers, drumcomputers en andere elektronische instrumenten.³ Nu is dit niet de eerste keer dat ik in aanraking gekomen ben met elektronische muziek en het zal ook niet de eerste keer zijn dat ik deze muziek aan de kant schuif

¹ Met behulp van een metronoom heb ik het tempo bepaald.

² "List of Average Tempo (BPM) by Genre," Digital DJ Hub, geraadpleegd op 12 juli 2015, <http://www.digitaldjhub.com/average-bpm-of-music/>.

³ Kembrew McLeod, "Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities," *Journal of Popular Music Studies* 13 (2001): 62.

als 'inferieur' of 'mijn tijd niet waard.' Dat wil niet zeggen dat álle elektronische muziek zo is, dat kan ik mij namelijk niet voorstellen. Echter, er is zo veel muziek waar ik mijn tijd liever aan besteed dan deze op het eerste gehoor repetitieve muziek. Hetzelfde gebeurt ongetwijfeld ook bij andere mensen en andere muziekgenres. Wanneer men op zoek is naar kwaliteit is het gemakkelijk een enorm aanbod aan muziek geen kans te geven, omdat men net iets heeft gehoord wat niet aansprak. Immers, één appel in de mand maakt al het gave fruit ten schand. Tegenwoordig is het echter zo gemakkelijk om, wanneer iets niet aanspreekt, 'gewoon' andere muziek op te zetten. Het internet biedt hiervoor onbegrensde mogelijkheden. Met enkele muisklikken kan ik (bijna) elk willekeurig muziekstuk luisteren met behulp van bijvoorbeeld *Youtube* of *Spotify*.

McLeod schrijft verder in een korte geschiedenis van de Electronic/Dance, dat dit metagenre gedurende korte tijd (de spanne van 2 jaar) honderden verschillende subgenres ter wereld gebracht heeft. Hij noemt hierbij dat dit er significant meer zijn dan bij andere grote metagenres zoals rock-'n-roll, welke uiteraard ook gezorgd heeft voor verscheidene onderverdelingen.⁴ In enkele regels tekst worden bijna honderd verschillende (sub-)genres van elektronische muziek genoemd, hetgeen mij doet vermoeden dat wat ik zojuist geluisterd hebt wellicht niet eens 'trance' is en dat de voorgenoemde lijst van elektronische genres gesorteerd op Beats per Minute wellicht wel accuraat, maar in ieder geval verre van compleet is. Electronic/Dance is hierbij een metagenre en daarmee een paraplueterm die enkel bedoeld wordt om een heterogene groep muziek aan te duiden, die vooral gemaakt wordt met behulp van computers en elektronische instrumenten en vaak (maar niet altijd) bedoeld is om op te dansen. In een korte geschiedenis van de Electronic/Dance noemt McLeod subgenres als 'disco', 'house', 'acid-house', 'techno', 'hardcore' en 'jungle' als hoofdlijnen waarop een geschiedenis van elektronische muziek beschreven kan worden.⁵ Nu is mijn doel niet om een geschiedenis te geven van elektronische muziek, noch van een andere soort muziek. Het wekt echter mijn interesse dat er voor een muziekstijl waar ik persoonlijk weinig affiniteit mee heb zo'n enorme stilistische en (sub)culturele differentiatie is. McLeod schrijft deze enorme onderverdeling in de elektronische muziek toe aan een vijftal ontwikkelingen op het gebied van de elektronische muziek, te weten: de zeer snel evoluerende muziek, genre als functie van marketingstrategieën van platenmaatschappijen, geaccelereerde consumentencultuur, culturele toe-eigening van de muziek door andere bevolkingsgroepen en het creëren van een unieke identiteit als onderdeel van het subculturele kapitaal van een bepaalde groep individuen.⁶

⁴ Ibid., 59-60.

⁵ Ibid., 62-66.

⁶ Ibid., 73-74.

De vijf ontwikkelingen die McLeod noemt zijn uiteraard niet alleen te linken aan elektronische muziek en bieden daarom een goed startpunt voor verder onderzoek ook naar andere (meta)genres. Hierbij is 'genre' een fluïde begrip en de classificatie van een willekeurig canon in verschillende (sub)categorieën stuit met enige zekerheid op weerstand van een ander die dezelfde classificatie op een andere manier zou uitvoeren. Classificatie of categorisatie dient uiteraard als middel om grote groepen informatie en gegevens overzichtelijk te houden, maar de manier waarop deze categorisatie plaatsvindt kan enorm verschillen wanneer verschillende methoden worden gebruikt om gegevens in te delen. Belangrijke aspecten om rekening mee te houden zijn natuurlijk het doel van de classificatie op zich: *voor wie* wordt de indeling gemaakt en op welke gronden wordt dit gedaan? Een indeling op componist of op titel van het werk is uiteraard ook een indeling, zij het een heel specifieke. In de huidige industrie wordt bijvoorbeeld muziek soms ingedeeld op het aantal Beats per Minute, zodat cafés hun afspeellijsten daarop kunnen aanpassen. Aan het begin van de 21^e eeuw ontstond een bedrijf genaamd MoodLogic Inc., gespecialiseerd in het ordenen van grote databases van mp3-bestanden op de computers van de gebruikers van het programma.⁷ Door middel van MoodLogic konden gebruikers zelf hun mp3-bestanden ordenen door bepaalde vragen te beantwoorden en op die manier hun muziek in te delen. Aan elk mp3-bestand werd vervolgens een etiket gehangen dat de verschillende antwoorden op deze vragen opgeslagen had. De muziek werd op deze manier ingedeeld op een bepaald punt in bepaalde vectoren, waarvan sommige kwalitatief en andere kwantitatief van aard waren. Deze vectoren konden verschillende attributen en kenmerken van de muziek definiëren. Een deel van de vectoren waarop muziek ingedeeld werd in het programma is als volgt:⁸

- Een emotionele vector, waarin de reacties van de luisteraar werden gemonitord. Deze vector is kwalitatief en geeft bijvoorbeeld aan of de muziek 'blij', 'verdrietig' of 'agressief' is;
- Een vector gebaseerd op de geluidskwaliteit. Deze vector houdt bijvoorbeeld bij of de muziek een sterke beat heeft, simpel is of een focus heeft op de melodie;
- Een situationele vector, waarin wordt bijgehouden voor wat voor situaties de muziek geschikt zou zijn (bijvoorbeeld voor een feest, als achtergrondmuziek etc.);
- Een vector die bijhoudt wat voor instrumenten gebruikt worden in het specifieke nummer;

⁷ "Moodlogic," Software Informer, geraadpleegd op 14 juli 2015, <http://moodlogic.software.informer.com/>.

⁸ Robert O. Gjerdingen et al, 2003, Method for Creating a Database for Comparing Music, U.S. Patent 6.539.395, ingediend op 22 maart 2000, verkregen op 25 maart 2003.

- Een vector die bijhoudt van voor ensemble er gebruikt wordt in de muziek (bijvoorbeeld of de muziek een zanger of zangeres gebruikt, instrumentaal is, een duet bevat etc.);
- Een vector die genres bijhoudt, waarbij de luisteraar kan kiezen tussen enkele voorgeprogrammeerde genres.

MoodLogic werkte door middel van zeer veel input van gebruikers. Door meer informatie te verzamelen over verschillende nummers van meerdere gebruikers, groeide de database en kon specifiekere invulling aan de vectoren worden gegeven. Zo werd als het ware een veld gecreëerd waarin de muziek ingedeeld werd. Door specifiekere informatie te verzamelen kon de gebruiker uiteindelijk bijvoorbeeld selecteren dat hij vanuit zijn muziekverzameling enkel muziek zou willen horen met vrouwenstemmen, die geschikt zou zijn voor tijdens een etentje. MoodLogic verzamelde data van het internet, paste dat toe op de database van de gebruiker en rolde er op die manier een afspeellijst uit die voldeed aan deze eisen. Het programma was één van 's werelds eerste systemen die actief muziek kon aanbevelen gebaseerd op de ervaringen van andere luisteraars en kon indelen gebaseerd op verschillende gronden, welke door de gebruiker bepaald werden. Het doel van het programma was om een interactieve database te creëren, waarbij gebruikers zelf *content* konden toevoegen. In eerste instantie bestonden voor de specifieke vectoren verschillende vaststaande antwoorden, daar zouden later meer antwoorden bijkomen. MoodLogic is om onbekende redenen gestopt met bestaan na enkele jaren. Hoewel baanbrekend, sloeg het programma niet aan. De erfenis van MoodLogic is echter terug te zien in hedendaagse systemen die muziek kunnen identificeren op basis van korte samples en muziek kunnen aanbevelen aan andere gebruikers, zoals bijvoorbeeld Spotify, Shazam en website *last.fm*.

In deze inleiding heb ik een beeld geschetst van twee verschillende manieren waarop populaire muziek ingedeeld kan worden in verschillende categorieën, allebei met hun eigen doel en beoogde resultaat. In de volgende hoofdstukken geef ik een concreter beeld van beide mogelijkheden, aangevuld met overige methoden van generische categorisatie. In het eerste hoofdstuk zet ik verschillende methoden van auteurs naast elkaar en vergelijk ik de manieren waarop zij muziek in genres indelen. Daarbij schets ik een historisch kader van de categoriale indeling van muziek door de tijd heen en kijk ik naar de ontstaansgeschiedenis en de verschillende benodigde karakteristieken waaraan een genre zou moeten voldoen. In het tweede hoofdstuk stel ik dat genre een problematische constructie is en dit ondersteun ik met voorbeelden van onderzoeken onder andere op het gebied van *Music Informatie Retrieval*. Hoofdstuk 3 laat enkele problemen zien van de hedendaagse genrificatie van de populaire muziek en voegt de mogelijkheden van de technologie en

gebruiker-gegenereerde inhoud toe aan de mogelijke categorisatie van populaire muziek. Dit hoofdstuk bevat voorts ook een beschrijving van de verschillende gronden waarop het publiek invloed heeft op de indeling van muziek, zoals het voorbeeld van het programma MoodLogic illustreert. Ik beschrijf hier ook zelf de resultaten van een onderzoek naar de genrificatie van muziek op websites die gebruikmaken van gebruiker-gegenereerde inhoud.

1 – De historische indeling van muziek in genres

1.1 – *Perspectieven over indeling van muziek in genres*

Wanneer men het woord ‘genre’ opzoekt in woordenboeken of encyclopedieën, ziet men dat het woord een synoniem is voor ‘soort’ of ‘type’.⁹ In sommige gevallen wordt hier nog specifieker vermeld dat dit woord enkel gebruikt kan worden om soorten of types aan te duiden van creatieve producten. Indelingen in soorten of types worden meestal op een taxonomische wijze gedaan, zoals bijvoorbeeld in de biologie of bij het maken van een stamboom. In kunststromingen echter, is deze indeling een stuk lastiger, omdat kunst naast vast te stellen kenmerken (vorm, tijd van uitgave, materiaal etc.) ook omringd wordt door subjectiviteit. Genre als constructie is voornamelijk een middel om verschillende culturele producten te kunnen classificeren, met name op het gebied van kunst, popcultuur, computerspellen, film, literatuur en muziek.¹⁰ Zoals in de inleiding al is aangetoond, kan muziek inderdaad op verschillende subjectieve gronden worden ingedeeld. Het is daarom altijd belangrijk je af te vragen wat het doel is van de indeling en wat ermee bewerkstelligd dient te worden.

Eén van de voornaamste doelen van categorisatie van muziek, naast het duidelijk overzicht houden door verschillende stijlen in hokjes te plaatsen, is tegenwoordig de manier waarop de markt haar doelgroep bedient. Deze categorisatie kan gezien worden als de uiting van een krachtig businessmodel in de muziekindustrie. Zo omschrijft Keith Negus deze haast geforceerde categorisatie als een manier om de soort muziek (waar klinkt deze muziek naar?) te verbinden met de marktvraag (wie koopt dit?).¹¹ Hij beargumenteert voorts dat de muziekindustrie verantwoordelijk is geweest voor het creëren van een groot aantal muziekgenres, welke daarna gecodificeerd zijn door de muziekindustrie en dat gerichte promotie hier een direct gevolg van is. Dit is een gegeven dat François Pachet en Daniel Cazaly ook onderstrepen. In een onderzoek naar taxonomieën van muziek

⁹ *Vandale.nl*, s.v., “genre,” geraadpleegd op 8 juli 2015, <http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=genre&lang=nn#.VbD7F7OqoSU>.

¹⁰ Jennifer C. Lena en Richard A. Peterson, “Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres,” *American Sociological Review* 73 (2008): 697.

¹¹ Keith Negus, *Music Genres and Corporate Cultures* (Londen: Routledge, 1999): 27-28.

- het onderzoek focust voornamelijk op digitale genre-etiketten die aan muziek gegeven worden - merken zij op dat de muziekindustrie verantwoordelijk gehouden kan worden voor het kweken van een enorme hoeveelheid taxonomieën en stellen verder dat er in het algemeen nooit actie is ondernomen om deze taxonomieën te verenigen.¹² Dit uit zich in een gigantisch aanbod aan genre-etiketten, waarbij vrijwel nooit een specifieke afbakening gegeven wordt. De auteurs stellen verder dat, specifiek dan 'de muziekindustrie' de muzikwinkel de voornaamste producent is geweest van deze taxonomieën en dat deze categorisatie voornamelijk gebruikt wordt om klanten te kunnen leiden in de winkel. Wanneer ik op zoek zou zijn naar het album 'A Night at the Opera' van Queen zou ik in de platenzaak eerst op zoek gaan naar de sectie waar zij alle rockmuziek heeft staan. Vervolgens zou ik zoeken op het subgenre 'hardrock', om bij de letter 'Q' een label te zoeken voor de band Queen. Pachet en Cazaly signaleren inderdaad dat deze taxonomie binnen de muzikwinkel traditioneel gezien bestaat uit 4 lagen. De eerste laag bestaat uit een metagenre (bijvoorbeeld 'klassiek' of 'rock') en de tweede laag bestaat uit een genre (bijv. 'hardrock' binnen 'rock'). De derde laag bestaat uit een artiest (de band Queen binnen 'hardrock') en de laatste laag is de manier waarop de albums gesorteerd zijn onder het label van de artiest (dit gebeurt over het algemeen alfabetisch of op datum van uitgave, hoewel het soms ook willekeurig geplaatst is).¹³ Deze manier van muziek ordenen is er één waar de klant aan gewend is geraakt en welke door de jaren heen een standaard lijkt te zijn geworden.

Negus beargumenteert dat juist dankzij de manier waarop de muziekindustrie opereert verschillende genres actief worden uitgesloten van een bredere doelgroep. Hoewel artiesten trachten om soms nieuwe muzikale aspecten aan hun muziek toe te voegen, worden zij belemmerd door de muziekindustrie en geforceerd binnen hun eigen generische grenzen te blijven. Ook geografisch gezien worden zij tegengehouden en blijven zij daardoor 'lokaal', simpelweg omdat er vanuit de industrie geen middelen voorhanden zijn om de muziek buiten de door de industrie opgelegde geografische grenzen te kunnen verkopen.¹⁴ Deze uitspraak komt echter met een verrassende wending: hoewel muziekgenres door de industrie wellicht worden tegengehouden, gaan zij toch de wereld rond, juist dankzij enthousiaste luisteraars die hiervoor zorgen. Waar 'genre' gedefinieerd wordt door de bedrijfscultuur van de muziekindustrie, is het juist het culturele kapitaal van de

¹² François Pachet en Daniel Cazaly, "A Taxonomy of Musical Genres" (paper gepresenteerd bij Content-Based Multimedia Information Access Conference (RIAO), Parijs, Frankrijk, april, 2000).

¹³ Pachet en Cazaly, "Taxonomy," 2.

¹⁴ Negus, *Music Genres*, 169-172.

luisteraar dat muziek de wereld rond laat gaan.¹⁵ In het volgende deelhoofdstuk schrijf ik meer over de codering van genres.

Om orde te scheppen in de chaos wat betreft genre-indelingen stelt Philip Tagg dat er (mogelijk) drie overkoepelende categorieën zijn waaronder elke vorm van muziek geschaard kan worden. Deze drie categorieën hebben allemaal hun eigen kenmerken en verschillen onder andere in vorm van distributie, manier van opslag (notatie, opgenomen, orale traditie) en esthetische grondslag en zijn als volgt: ‘volksmuziek’, ‘kunstmuziek’ en ‘populaire muziek’.¹⁶ Dit zijn brede paraplu-terminen, maar tabel 1 toont de verschillen tussen deze drie hoofdgenres.

Karakteristieken		Volksmuziek	Kunstmuziek	Populaire Muziek
Gemaakt en verspreid door	primair professionals		X	X
	primair amateurs	X		
Massadistributie	gebruikelijk			X
	ongebruikelijk	X	X	
Meest gebruikelijke manier van opslag en distributie	orale transmissie	X		
	muzieknotatie		X	
	opgenomen geluid			X
Type beschaving waarin de muziek voorkomt	nomadisch	X		
	agrarisch	X	X	
	industrieel		X	X
Voornaamste manier van financiering in de 20 ^e eeuw	onafhankelijk / monetaire economie	X		
	overheidssubsidie		X	
	‘vrije’ marktwerking			X
Theorie en esthetica	gewoon		X	
	ongewoon	X		X
Componist / Auteur	anoniem	X		
	niet anoniem		X	X

Tabel 1. Verschillen tussen volksmuziek, kunstmuziek en populaire muziek.¹⁷

Ondanks deze drie overkoepelende termen, zijn de grenzen tussen verschillende genres niet zo groot als men zou denken. Tagg verdeelt namelijk de muziek volgens bovenstaande tabel en geeft hierbij enkel culturele verschillen aan, maar gaat verder niet in op de hoorbare muzikale verschillen tussen de muziek uit deze drie groepen. David Brackett zegt hier echter over dat de verschillen tussen deze drie ‘werelden’ vooral op esthetisch gebied liggen. Kunstmuziek draait om het geven van een overstijgende ervaring, één die alleen begrepen zou kunnen worden door diegenen met de juiste training. Volksmuziek draait om het kunnen overdragen van een authentieke ervaring van een

¹⁵ Ibid., 172.

¹⁶ Philip Tagg, “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice,” *Popular Music 2* (1982): 41.

¹⁷ Ibid., 42. De tabel is het resultaat van een betoog in Philip Taggs proefschrift. Deze tabel staat grofweg hetzelfde vermeld in de vernoemde bron.

bepaalde gemeenschap, terwijl de normen en waarden van populaire muziek gemaakt worden door de muziekindustrie; de waarde van muziek in relatie tot wat het opbrengt zijn daardoor met elkaar verbonden.¹⁸ Dit is overeenstemmend met Negus' eerder genoemde opvatting over de marktwerking van populaire muziek. Naast deze differentiatie merkt Brackett echter ook op dat populaire muziek juist gebruik kan maken van discoursen van één van de twee andere categorieën.¹⁹ Dit betekent niet dat de indeling die Tagg voorstelt verkeerd zou zijn. Integendeel, het toont enkel aan dat het haast onmogelijk blijkt een allesomvattende indeling te geven van alle muziek.

Franco Fabbri beschrijft de term 'genre' zijnde een "verzameling muzikale gebeurtenissen (bestaand of mogelijk), van welke de koers geregeerd wordt door een definitieve verzameling sociaal geaccepteerde regels."²⁰ Hierbij merkt hij op dat er binnen verschillende 'verzamelingen' ook weer deelverzamelingen kunnen zitten en dat een zekere 'muzikale gebeurtenis' geplaatst kan worden in één of meerdere (deel)verzameling(en). Fabbri haalt hierbij de definitie van muziek aan zoals gegeven is door de Italiaanse semiotist Gino Stefani om zijn definitie 'muzikale gebeurtenis' vorm te geven. Van deze definitie zoals gegeven door Stefani zegt hij zelf dat deze eigenlijk te breed is, net als zijn definitie van 'genre'. Elke groep genres kan namelijk onder zijn definitie ook weer een genre genoemd worden, net als bijvoorbeeld de drie hoofdgroepen die door Philip Tagg eerder beschreven zijn. Om een meer sluitende definitie van muziek te geven stel ik het volgende voor, een definitie die naar mijn idee alles afbakt en gesloten is: "elke vorm van activiteit uitgevoerd rond, tijdens of bij een bepaalde gebeurtenis, waarvan het belangrijkste medium (absentie van) geluid is". Deze definitie van muziek strookt nu niet meer goed met Fabbri's definitie van genre, maar door de verschillende impliciete betekenissen die de woorden in Fabbri's (Engelse) definitie van genre hebben, is het ook lastig, zo niet onmogelijk, een vertaling te genereren die exact hetzelfde zegt. Om de essentie van Fabbri's definitie zo goed mogelijk over te brengen voel ik mij genoodzaakt de woorden 'koers' en 'definitieve verzameling sociaal geaccepteerde regels' toe te lichten. 'Koers' wordt bedoeld in de breedst mogelijke zin van het woord; elke activiteit die ondernomen wordt binnen deze verzameling muzikale gebeurtenissen draagt bij aan de koers. Dit kan muzikaal zijn, maar ook performatief – en de regels bepalen hierbij de manier waarop deze koers begrepen moet worden. Met 'definitieve verzameling sociaal geaccepteerde regels' wordt de sociale structuur waarin een genre zich manifesteert bedoeld, alle daarbij horende codes en conventies meegerekend. De generische regels worden volgens Fabbri ingedeeld in de volgende vijf subcategorieën: formele en technische regels,

¹⁸ David Brackett, *Interpreting Popular Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 19.

¹⁹ Ibid. Brackett noemt de drie verschillende, door Tagg gegeven categorieën 'music worlds'.

²⁰ Franco Fabbri, "A Theory of Musical Genres: Two Applications," in *Popular Music Perspectives*, bewerkt door David Horn en Philip Tagg (Gotenburg en Exeter: IASPM: 1982): 52.

semiotische regels, gedragscodes, sociale en ideologische regels, en economische en juridische regels.²¹ Per genre dat ingedeeld wordt kunnen bepaalde codes toegewezen worden aan één van de genoemde categorieën. Fabbri merkt echter wel – terecht – op, dat afhankelijk van het genre dat bestudeerd wordt, bepaalde aspecten belangrijker kunnen zijn dan anderen en pleit daarom ook voor een interdisciplinaire benadering voor het bestuderen van genres.²²

Om nog een voorbeeld te geven van een auteur die getracht heeft populaire muziek in te delen in verschillende (sub)genres haal ik de indeling die Fabian Holt suggereert aan. Holt gebruikt een lijst van 9 subgenres om binnen de paraplueterm ‘populaire muziek’ muziek in te kunnen delen.²³ De genres die Holt gebruikt zijn als volgt: (1) Blues, (2) Jazz, (3) ‘Country music’, (4) Rock (inclusief al haar subgenres en punk), (5) Soul & R&B (inclusief funk en motown), (6) Salsa, (7) Heavy Metal, (8) Dance (inclusief techno, disco, house en ambient) en (9) Hip-Hop. Ik laat deze indeling niet zien om aan te tonen dat deze beter of slechter zou zijn dan welke willekeurige andere indeling men geeft, maar om aan te tonen dat afhankelijk van wat je wil bereiken met je specifieke indeling, je er elke mogelijk denkbare indeling op na kunt houden. Zo zou voor een bepaald publiek deze indeling bijvoorbeeld niet volledig of toereikend genoeg zijn. De categorie Hiphop heeft bijvoorbeeld haar wortels in de Soul en R&B en die hebben dat op haar beurt weer in de Blues. De categorie Jazz zou volgens Philip Taggs axiomatische driedeling niet onder populaire muziek geschaard moeten worden, maar onder kunstmuziek. Heavy Metal zou onder Rock geplaatst kunnen worden – en zo valt er over elke keuze iets te zeggen. Het probleem dat zich klaarblijkelijk voordoet is niet dat er geen gronden zijn op welke muziek ingedeeld kan worden, maar dat er geen richtlijn is voor de juistheid van die indeling. Op deze manier wordt indeling van muziek in genres arbitrair en is het afhankelijk van verschillende individuen en instanties hoe muziek wordt gecategoriseerd. Fabian Holt suggereert dit zelf ook; zijn lijst is onvolledig en dient slechts gebruikt te worden als uitgangspunt van waaruit wij genre beter kunnen begrijpen. Om genre beter te kunnen definiëren stelt Holt dat alle 9 door hem genoemde genres in ieder geval door twee basisprocessen heen zijn gegaan. De genres zijn op een bepaalde manier gevormd (en daarbij gecodificeerd) en daarna zijn ze veranderd (eventueel in subgenres) door blootstelling aan de buitenwereld.²⁴

Jennifer Lena en Richard Peterson betogen dat er historisch gezien twee manieren zijn om naar genre te kijken. In de eerste plaats is er de mogelijkheid de ‘tekst’ van een cultureel object nader te bestuderen, een methode die volgens beide auteurs vaak gebruikt wordt in de

²¹ Ibid., 55-59.

²² Ibid., 54.

²³ Fabian Holt, *Genre in Popular Music* (Chicago: University of Chicago Press, 2007): 15-16.

²⁴ Holt, *Genre*, 20.

geesteswetenschappen. Hierbij wordt een bepaald cultureel product uit de context waarin deze is gemaakt en gebruikt getrokken. De tweede benadering verlegt de focus van de tekst en plaatst de genrestudie in een kader van sociale context. Hierbij wordt dan vervolgens gekeken naar bijvoorbeeld sociale identiteit van deelnemers, subcultuur en de werking van de muziekindustrie op deze groepen.²⁵ Genre in muziek kan volgens deze twee auteurs voorts gedefinieerd worden als “een systeem van oriëntaties, verwachtingen en conventies die een industrie, uitvoerenden, critici en fans bij elkaar brengen in een door hen te identificeren specifieke soort muziek.”²⁶ Met deze definitie is het lastig zeilen door alle soorten genres die er bestaan, omdat er ontzettend veel genres voorhanden zijn, waarvan de grenzen vervagen en opnieuw vastgesteld worden met de continue evolutie van deze genres. In zekere zin is deze definitie een echo van Fabbri’s eerder genoemde definitie, alleen anders geformuleerd. De grenzen die gekoppeld zijn aan genres zijn wederkerig op de uitvoerenden binnen een bepaald genre, die moeten voldoen aan een bepaald verwachtingspatroon van critici, toeschouwers en de industrie. In heavy metal wordt bijvoorbeeld de ‘mannelijkheid’ van de performer onderstreept door middel van de muziek, die kracht uitstraalt en door middel van technische virtuositeit.²⁷ De codering van genres is in het volgende deelhoofdstuk nader toegelicht.

1.2 – *Ontstaan en codering van genres*

Hoewel muziek (bijna) altijd toegeschreven kan worden aan één of meerdere genres, verschilt de levensduur en populariteit van genres enorm. De uitzondering hier betreft bijvoorbeeld muziek die enkel voor commerciële doeleinden wordt gebruikt,²⁸ al zou je kunnen stellen dat de uitzonderingen ook genres op zich zouden kunnen zijn. Er zijn genres die erg populair zijn en lang bestaan (rock-‘n-roll), genres die erg populair zijn, maar van korte duur zijn (disco) en genres die niet populair zijn, maar heel lang blijven bestaan (volksmuziek). De meeste genres echter, bestaan slechts als overgang van het één naar het andere genre.²⁹ Fabian Holt stelt dat het lastig is vast te stellen wanneer een genre zich voor het eerst zou hebben gevormd, omdat een nieuw genre zich altijd manifesteert vanuit een bestaand muzikaal kader.³⁰ Dit bevestigen Lena en Peterson, die stellen dat de meeste genres voortkomen out één of meerdere eerdere muzikale bewegingen en zich ontwikkelen in

²⁵ Lena en Peterson, “Classification,” 698.

²⁶ Ibid.

²⁷ Carl Plantinga, “Gender, Power and a Cucumber: Satirizing Masculinity in *This is Spinal Tap*,” in *Movie Music: The Film Reader*, bewerkt door Kay Dickinson (Londen: Routledge, 2003), 157; Robert Walser, *Running with the Devil: Gender, Power and Madness in Heavy Metal Music* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1993), 45-50.

²⁸ Lena en Peterson, “Classification,” 699.

²⁹ Ibid.

³⁰ Holt, *Genre*, 20.

soortgelijke omstandigheden binnen een maatschappij en daarnaast ook karakteristieke delen met de muziekstijlen waar zij uit voortgekomen zijn.³¹ Een begin is dus lastig vast te stellen, omdat de dominante canon binnen een bepaald genre niet per definitie leidend is voor een accurate historiografie van een genre. Om de eerste, formatieve stadia van een genre beter te kunnen benaderen, maakt Holt een onderscheid tussen 'netwerken' en 'conventies'. Een 'netwerk' legt de relatie vast tussen de verschillende vertegenwoordigers die een genre haar identiteit geven. Conventies van een genre kunnen vastgelegd worden in 'codes', 'waarden' of 'gebruiken'.³² Bij codes kan gedacht worden aan genrespecifieke muzikale kenmerken. Waarden verhouden zich tot de ideologieën achter een genre, terwijl gebruiken zich voornamelijk manifesteren in de verspreiding of performance van de muziek.³³ De verandering van genres die plaatsvindt door blootstelling aan de buitenwereld komt voornamelijk door een verzet tegen de *mainstream*, de invloed van de muziekindustrie en invloed van massamedia.³⁴

Het blijkt dat ook in de manier waarop genres beschreven worden auteurs van mening verschillen. Zo heeft Holt het in bovenstaande alinea over 'conventies', terwijl Fabbri de term 'regels' gebruikt. Zoals eerder genoemd heeft hij alle mogelijke generische regels ingedeeld in 5 categorieën, de eerste twee van welke verwantschap tonen met de 'codes' zoals Holt deze beschrijft. In Fabbri's indeling is de groep 'formele en technische regels' de enige die direct verband heeft met de muziek in het genre. Formele en technische regels zijn namelijk van toepassing op de manier waarop instrumenten bespeeld worden,³⁵ de manier waarop muziek genoteerd wordt en de manier waarop muziek uitgevoerd wordt. Fabbri betoogt dat elk genre hier haar eigen karakteristieke kenmerken voor heeft.³⁶ Voorbeelden hiervan zijn het gebruik van overstuurde gitaren in rock of heavy metal,³⁷ een 12-matenschema in de blues of een specifiek stemgeluid dat geassocieerd wordt met Soul.³⁸ De tweede groep generische regels omschrijft Fabbri als 'semiotische regels'. Fabbri stelt dat alle genrespecifieke regels semiotisch zijn, omdat ze een relatie tussen de uitvoering van een muzikale gebeurtenis en haar inhoud creëren. Hierbij moet opgemerkt worden dat dit niet enkel om tekstuele

³¹ Lena en Peterson, "Classification," 699.

³² Holt, *Genre*, 24. Holt gebruikt in zijn tekst hij het woord *practice*. Dit kan ook vertaald worden als 'beoefening' of 'uitoefening'. Daar Holt het voornamelijk heeft over de uitvoeringspraktijk ('praktijk' is ook een mogelijke vertaling van *practice*) van muziek binnen een genre en de gebruiken die daarbij komen kijken heb ik voor de vertaling 'gebruiken' gekozen, die de lading niet volledig dekt.

³³ *Ibid.*, 20-24.

³⁴ *Ibid.*, 24-29.

³⁵ Franco Fabbri geeft het voorbeeld van twee trompettisten, één in een klassiek orkest en één in een bigband. Beiden zijn bijvoorbeeld op hetzelfde niveau qua muzikaal geheugen, maar improvisatie is voor de laatste veel belangrijker en ook zouden zij bepaalde ritmische patronen anders interpreteren.

³⁶ Fabbri, "Theory," 55-56.

³⁷ Walser, *Running*, 41.

³⁸ Holt, *Genre*, 22.

inhoud gaat, maar juist ook om uitvoering van muziek en de codes opgeslagen in de achterliggende cultuur.³⁹

Met betrekking tot Holts begrip van 'waarden' komt Fabbri's vierde categorie het dichtst in de buurt. Fabbri betoogt dat ieder genre ook gedefinieerd kan worden door de groep individuen die participeert in dat genre. Daarnaast stelt hij dat het kijken naar de sociale functies en structuren binnen genres en een studie te doen naar de demografieën van genres de meest geliefde methode van genrestudies is.⁴⁰ Fabbri schuift deze manier van genrestudies aan de kant, omdat zijn doel niet is om een genreclassificatie te geven op grond van sociologische kenmerken. Fabbri merkt echter wel op dat in sommige gevallen sociale en ideologische factoren juist van invloed kunnen zijn op een genre en onderdeel kunnen worden van de generische regels. Voorbeelden waarbij dit het geval is zijn de canon van hiphop, die vrijwel exclusief met Afro-Amerikanen wordt geïdentificeerd, de gehele afwezigheid van niet-blanken in country (welke gedomineerd wordt door blanke Amerikanen uit de zuidelijke staten)⁴¹ en de actieve uitsluiting van vrouwen bij heavy metal.⁴²

De laatste categorie van Holt, die hij 'gebruiken' noemt, wordt niet geheel gedekt door de laatste twee categorieën die Fabbri aanhoudt. Fabbri stelt bij 'gedragsnormen' dat vooral de gedragingen van de uitvoerenden en hun reactie op het publiek meegenomen worden in studies, maar dat ook het gedrag van het publiek verschilt van genre tot genre. Fabbri stelt daarnaast dat genres zich karakteriseren door specifieke communicatieregels en rituelen.⁴³ Holt gaat meer in op de muzikale uitvoeringspraktijk en stelt dat juist door te kijken naar uitvoering binnen genres gezien kan worden hoe muzikale elementen tot leven komen en de dialectiek tussen herhaling en verandering zichtbaar wordt.⁴⁴ Deze twee begrippen laten zich dus niet zo eenvoudig verenigen, aangezien uitvoeringspraktijk meer met muzikale aspecten van een genre te maken hebben en rituelen en communicatiemiddelen sociologisch van aard zijn. De laatste categorie die Fabbri aanhaalt betreft 'economische en juridische regels' en stelt dat deze regels zich vooral manifesteren buiten de genrekaders om, maar wel verbonden zijn met het genre.⁴⁵ Deze economische en juridische regels verhouden zich beter tot Holts beschrijving van de veranderingen die genres doorgaan na hun formatieve periode en zijn dus niet van toepassing op de initiële vorming van een genre.

³⁹ Fabbri, "Theory," 56-57.

⁴⁰ Fabbri, "Theory," 58.

⁴¹ Holt, *Genre*: 23-24.

⁴² Mary Ann Clawson, "Masculinity and Skill Acquisition in the Adolescent Rock Band," *Popular Music* 18 nr. 1 (1999): 106-108; Mavis Bayton, "Women and the Electric Guitar," in *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, bewerkt door Sheila Whiteley (Londen: Routledge, 1997), 39-43.

⁴³ Fabbri, "Theory," 58.

⁴⁴ Holt, *Genre*, 24.

⁴⁵ Fabbri, "Theory," 59.

Keith Negus haakt aan op de codering van genre volgens Fabbri. Hij stelt dat alle musici die in het gebied 'populaire muziek' werkzaam zijn in te delen zijn in drie verschillende groepen. Hij noemt deze groepen *genericists*, *pastichists* en *synthesists*.⁴⁶ Ruwweg vertaald zou dat de drie categorieën 'generisten', 'nabootsers' en 'synthesisten' opleveren.

Generisten houden zich strikt genomen aan de conventies en 'regels' van het genre (zoals Fabbri deze omschrijft) waarin zij opereren en wijken daar niet van af. Wanneer ze hier van afwijken is dat om een nieuw genre te omarmen. Nabootsers voegen nieuwe, opkomende genres toe aan hun canon van gemengd en gevarieerd repertoire. Dit zijn artiesten die combinaties maken van stilistisch heterogene entiteiten, zonder dat hier enige coherentie of logica achter zit, anders dan dat een bepaalde *sound* populair is op een bepaald tijdstip. Het voorbeeld dat Negus geeft is het jazzensemble dat in de jaren '50 ook wel eens een rock-'n-roll nummertje speelt. Synthesisten nemen aspecten van verschillende genres over en mengen deze tot een nieuwe muzikale identiteit. Dit zijn niet per definitie individuele muzikale geniën, maar synthesisten opereren op de rand van verschillende genrecoderingen en stilistische conventies, om nieuwe grenzen op te zoeken en deze samen te smeden tot nieuwe (muzikale) patronen.

In deze driedeling is de generist de meest conservatieve musicus, die nooit afwijkt van zijn straatje. De nabootser doet ook weinig vernieuwends, maar reageert wel op opkomende trends door deze te verwerken in zijn oeuvre. Hierbij is belangrijk om op te merken dat de term 'nabootser' niet alles omhelst wat de Engelse term 'pastichist' wel doet; dit Engelse woord heeft duidelijk negatieve connotaties, daar met 'pastiche' vaak een persiflage of een slechte nabootsing wordt bedoeld. Zie ook het gegeven voorbeeld bij de omschrijving van de musicus. De synthesist is de meest progressieve musicus van de drie en de enige die elementen van verschillende genres gebruikt of combineert om tot iets nieuws te komen. Ik heb een probleem met deze driedeling – en met name met de laatste twee categorieën. De beschrijving van de generist is namelijk duidelijk en vergt weinig verdere invulling, maar de nabootser en de synthesist lijken, afhankelijk van de specifieke eisen die je stelt aan deze groepen, erg op elkaar. Net als de diffuse grenzen tussen genres, zijn de grenzen tussen de performance die de genrekaders maken diffuus en het blijft hierdoor arbitrair om te stellen dat een bepaalde artiest deze genrekaders doorbreekt, of slechts aspecten van andere genres 'overneemt' zonder deze daadwerkelijk toe te eigenen. Een voorbeeld van een synthetisch genre is *ska punk*, een herleving van zowel de ska uit de jaren '80 en de punk uit de jaren '70.⁴⁷ De

⁴⁶ Keith Negus, *Popular Music in Theory: An Introduction* (Cambridge: Polity Press, 1996): 145-147.

⁴⁷ "Ska Punk," AllMusic, geraadpleegd op 23 juli 2015, <http://www.allmusic.com/style/ska-punk-ma0000002640>.

beschrijving van het genre op de website van *AllMusic* is treffend: “De derde golf van ‘Ska Revival’ begon aan het eind van de jaren ‘80, toen bepaalde leden van de Amerikaanse *punk underground* terugkeerden naar het geluid van de Britse ‘ska revival’ en deze verrijkte met *hardcore punk*.”⁴⁸ Ska Punk krijgt in deze bron een tijdsaanduiding, een locatie en twee verschillende genres toegewezen van waaruit deze is opgebouwd – de grenzen van het nieuwe, synthetische genre (in de bron aangeduid als ‘*hybrid*’) zijn hierbij duidelijk afgebakend.

Wat betreft de grenzen van genre, stelt Eric Drott dat het zeer wenselijk is te kijken naar de mogelijkheden om genrekaders op een bepaalde manier open te breken. Juist in historische context worden genres veelal gezien als overkoepelende taxonomieën waar alle mogelijke muziekstukken geforceerd onder gehangen dienen te worden, met alle strenge noodzaak van dien. Er bestaat geen enkel muziekstuk dat specifiek aan alle wensen of eisen van een bepaald genre-ideaal voldoet en juist door plaatsing daarvan in de context van een ‘agressieve’ genre-indeling worden bepaalde aspecten van een muziekstukken niet meegenomen, dan wel te veel uitvergroot.⁴⁹ Het geforceerd toeschrijven van een genre aan een muziekstuk is niet wenselijk, maar wel het gevolg van inflexibele genrekaders. Dat genre vaak als een belemmering wordt gezien vindt Drott dus ook niet verwonderlijk, hoewel er volgens hem in recente ontwikkelingen op allerlei gebieden (linguïstiek, mediastudies, retorica, sociologie, etc.) wel allerlei middelen gegenereerd zijn om een meer normatief begrip van de constructie ‘genre’ te krijgen. Genre mag dan ook niet als niet gezien worden als een vaste groep objecten, die omschreven kan worden door een vaste set aan vaste karaktereigenschappen (zie ook Holt en Fabbri), maar moet als dynamische set van (cor)relaties bekeken worden, die verschillende aspecten van de muzikale leefwereld bijeen brengt. Deze (cor)relaties zorgen daarbij voor een sociale structuur waarop de verschillende actoren binnen het genre (producenten, musici, publiek etc.) hun gedrag afstemmen.⁵⁰

Deze sociale structuur van genre heeft Keith Negus uitgebreid beschreven in *Popular Music in Theory*. Naast factoren die ook van toepassing zijn voor het ontstaan van (nieuwe) populaire muziekstijlen zoals de politiek, klassenverschillen, locatie, onderdrukking en leefstijl, is wellicht de belangrijkste factor het overkoepelende begrip (sub)cultuur. Keith Negus legt uit dat belangrijke factoren voor de organisatie van muziek in verschillende genres voortkomt uit (verschillen in) publiek⁵¹ en diffuse identiteiten.⁵² Simpelweg door muziek nog sterker onder te verdelen, kon men

⁴⁸ “Third Wave Ska Revival,” *AllMusic*, geraadpleegd op 23 juli 2015, <http://www.allmusic.com/style/third-wave-ska-revival-ma0000012129>.

⁴⁹ Eric Drott, “The End(s) of Genre,” *Journal of Music Theory* 57, nr. 1 (2013): 8-13.

⁵⁰ *Ibid.*, 8-10.

⁵¹ Negus, *Popular Music*, 7-35.

zich verbonden voelen met een bepaalde stroming. Negus beschrijft hoe een bepaalde *scene* een broedplaats kan zijn voor het ontstaan van een nieuwe subcultuur en dat door het ontstaan van slechts een nieuwe (sub)cultuur om een bepaalde stijl muziek heen, een nieuw genre ook kan ontstaan. Dit nieuwe genre is daarmee enorm plaatsgebonden en dit sluit niet uit dat op een andere locatie tegelijkertijd niet ook een vergelijkbare muzikale stroming kan ontstaan. Dit is bijvoorbeeld het geval bij muziek die David Hesmondhalgh 'indie' noemt.⁵³ Muziek die in de hele (Westerse) wereld gemaakt wordt (en dus niet plaatsgebonden is), die lijkt op elkaar en toch voortkomt uit verschillende (sub)culturen, kan door een allesomvattende term als 'indie' samengevat worden.

Met betrekking tot indie is het echter, net als het eerdere voorbeeld van 'Ska Punk' belangrijk op te merken dat ook indie haar oorsprong had op een specifieke plaats en tijd, met een specifieke doelgroep, namelijk het Groot-Brittannië van de jaren '90, met als publiek studenten en jeugd uit de middenklasse. Het interessante aan het 'genre' indie, is dat het zijn naam verkregen heeft door de manier waarop de muziek uitgegeven werd. 'Indie' is een afkorting voor *independent* (onafhankelijk) en staat voor de onafhankelijke platenlabels waar de muziek op werd uitgegeven. Waar indie zichzelf profileerde als superieur boven andere genres, omdat zij relevanter of 'authentiek' was voor haar doelgroep, veranderde het genre ook de manier waarop creativiteit aan de man gebracht kon worden.⁵⁴ Hoewel indie tegenwoordig vaak onder de noemer 'alternatieve rock' valt, zeker buiten Groot-Brittannië, is de toe-eigening van deze noemer buiten haar oorspronkelijke broedplaats een interessante ontwikkeling die Hesmondhalgh beschrijft. Tegenwoordig is de term namelijk niet meer weg te denken, zoals de kop van een recensie van het album 'Wilder Mind' (2015) van de Britse band *Mumford & Sons* schreeuwt: "Indie Rock is het nieuwe *Stadium Rock*".⁵⁵ Hier kan natuurlijk het bestaansrecht van de term indie anno 2015 in twijfel getrokken worden, iets wat de auteur van deze recensie dan ook doet.⁵⁶ Interessanter om te zien is hoe indie een synthetisch genre geworden zou zijn en wellicht is deze recensie een voorbode van de laatste stuip trekkingen van het genre indie en de daarbij horende ideologie.

Hoewel indie wellicht een goed voorbeeld is van een nader te bestuderen muziekgenre dat een duidelijk begin heeft in plaats en tijd, een ideologie die strookt met het tijdsbestek waarin het

⁵² Ibid., 99-135.

⁵³ David Hesmondhalgh, "Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre," *Culture Studies* 13, nr. 1 (1999): 34-61.

⁵⁴ Ibid., 35.

⁵⁵ "Review: Indie Rock is the New Stadium Rock on Mumford & Sons' 'Wilder Mind'," spin.com, geraadpleegd op 24 juli 2015, <http://www.spin.com/2015/05/review-mumford-and-sons-wilder-mind/>.

⁵⁶ Immers, één van de belangrijkste kenmerken van deze muziekstijl was de onafhankelijkheid waar ze haar naam aan heeft ontleend. Ideologisch gezien is het dan ook niet passend dat deze muziek op zulke grote schaal verkocht en uitgevoerd wordt.

actief was en een afgebakende doelgroep heeft, is dit niet de focus van dit werk. In het afgelopen hoofdstuk heb ik verschillende methoden en denkbeelden naast elkaar gelegd waarmee men het begrip 'genre' beter zou kunnen begrijpen. Daarbij heb ik handreikingen van verschillende auteurs uiteengezet die betrekking hebben tot het ontstaan van genre, met alle complicaties die daarbij komen kijken. Tot slot heb ik een voorbeeld gegeven van een genre dat deze ontwikkelingen heeft doorgemaakt en nu aan haar eind komt. In het volgende hoofdstuk ga ik in op de problematiek die komt kijken bij de mogelijke indelingen van muziek in genres en betrek ik hierbij de mogelijkheden die de technologie ons tegenwoordig biedt om de kaders te scheppen van waaruit wij muziek definiëren.

2 – Genre als problematische constructie

2.1 – Verschillen in genre-indeling: de aanhoudende problematiek

Tot dusverre is het meest duidelijk geworden dat er totaal geen consistentie is in het groeperen van verschillende muziek in categorieën of genres. Het grootste probleem dat deze inconsistentie veroorzaakt is het gebrek aan een autoriteit op het gebied van het indelen van muziek. Academisch gezien zou dit de academicus (moeten) kunnen zijn, maar tot op heden bestaat er geen eenduidig model dat een oplossing biedt voor het aanstaande probleem. Zeker, Franco Fabbri biedt een mogelijkheid, maar hij geeft enkel een middel, de invulling van welke vervolgens weer subjectief is en steeds opnieuw gedaan kan worden, afhankelijk van hetgeen je wil toetsen, bewijzen of vertellen. Dit is een probleem dat Carl Dahlhaus al eerder aan heeft gekaart. Als grootste tegenstander van het begrip 'genre', stelt hij dat genre sterk verbonden is met het concept van 'traditie' en dat wanneer traditie wordt afgebroken – iets dat Dahlhaus vermeent te zien in de 19^e en 20^e eeuw – het belang van traditionele genres en het idee van genres ook teniet wordt gedaan.⁵⁷ Deze traditie geëxtrapoleerd naar de 'sociale functie' die genre zou moeten hebben, maakt Dahlhaus' claim logischer. Immers, functionele muziek verdween rond 1830 en maakte plaats voor autonomere stukken muziek, waardoor muziekgenres die ontstonden vanuit sociale functies minder significant werden geacht dan genres die zelfstandig ontstonden.⁵⁸ Daaraan toegevoegd het idee dat genre de communicatie tussen de componist en de luisteraar het beste bemiddelt wanneer het een sterke sociale functie heeft en Dahlhaus' claim is compleet.

⁵⁷ Jeffrey Kallberg, "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor," *19th-Century Music* 12, nr. 3 (1988): 239.

⁵⁸ *Ibid.*, 239-240.

Jeffrey Kallberg is niet overtuigd en ik ben dat zelf ook niet. Claims van onder andere Keith Negus, maar ook Fabian Holt in het vorige hoofdstukken onderstrepen deze notie: hoewel genre zeker een verbindende functie kan hebben tussen performer (als hedendaags alternatief voor 'componist') en luisteraar, hoeft dit niet per definitie een sociale functie te hebben. Daarbij moet uiteraard Dahlhaus' uitspraak in perspectief geplaatst worden; hij schreef over klassieke muziek en ik haal zijn uitspraak uit deze context en geef deze een plaats in het discours van de populaire muziek. Hieruit maak ik desalniettemin op dat de functie die muziek heeft geen goede maatstaf is voor een indeling in genres. Hoewel 'religieuze muziek' als genrekader geschikt zou lijken is er muzikaal gezien een enorm verschil tussen bijvoorbeeld *'Requiem in D mineur, Opus 48'* (Gabriel Fauré), *'Harmonies Poétiques et Religieuses'* (Franz Liszt) en *'All Things Bright and Beautiful'* (John Rutter), om maar enkele willekeurige voorbeelden te noemen.

Het lijkt er inderdaad op alsof het toewijzen van een genre aan een muziekstuk volledig arbitrair is en afhankelijk van de eisen die een bepaalde persoon of institutie stelt aan de grenzen tussen genres. Al eerder heb ik aangetoond dat er veel verschillende mogelijkheden zijn om genres te definiëren voor de academicus, maar het is zeker net zo interessant te kijken naar wat het massale publiek verstaat onder verschillende genres. Zo heb ik eerder al de muzikwinkel als voorbeeld gegeven, maar muziekgenres verschijnen ook in literatuur, op het internet en als genre-tag (oftewel genre-etiket) op alle muziekbestanden op een computer. Voor elke band of CD waar op online encyclopedie *Wikipedia* informatie over staat, is ook een genre-etiket toegevoegd. Een korte blik op een hedendaags zeer gewaardeerde artiest, Britse rockband *Muse*, leert ons dat een artiest ook meerdere genres aan zich gekoppeld kan hebben. Zo wordt *Muse* op *Wikipedia* omschreven als 'alternative rock', 'new prog', 'symphonic rock', 'space rock' en 'progressive metal'.⁵⁹

Bovenstaand voorbeeld is er één die in de regel voornamelijk geldt voor populaire muziek. Naast *Muse* zijn er ook legio andere hedendaagse artiesten te vinden die meerdere genre-etiketten toebedeeld krijgen. Ik zou daarom ook betogen dat dit voor een groot deel komt door de immense hoeveelheid muziek die tegenwoordig geproduceerd en uitgegeven wordt. Zonder exacte cijfers te hebben, ben ik geneigd te zeggen dat er in de afgelopen twee decennia haast wel meer verschillende muziekgenres geproduceerd zijn, dan alle muziekgenres die overgebleven zijn van voor 1800 bij elkaar. Dit toont McLeod al aan, met enkel alle mogelijke subcategorieën van 'Electronic/Dance Music'.⁶⁰ De canon aan muziek dat actief nog beluisterd wordt, gespeeld wordt door orkesten en ensembles of bestudeerd wordt, is daarmee relatief gezien des te kleiner. Dit scheidt wel een

⁵⁹ "Muse (band)," *Wikipedia*, geraadpleegd op 15 juli 2015, http://en.wikipedia.org/wiki/Muse_%28band%29.

⁶⁰ McLeod, "Genres," 60.

gerechtvaardigde grondslag van waaruit populaire muziek ingedeeld kan worden. Als er zo'n enorm aanbod blijkt, is men wel genoodzaakt deze in meerdere (kleinere) groepen in te delen, dan in allesomvattende, gigantische categorieën, al is het maar om aan te tonen welke muziek 'lijkt op elkaar', of om populaire muziekgenres te kunnen begrijpen.

Eric Drott stelt dat een bekende troep in het discours van modernisme de afbreuk van genres betreft. Wanneer men het individualisme als direct gevolg van modernisme beschouwt is dit verval van genres gemakkelijk te interpreteren: wanneer kunstwerken beoordeeld moeten worden op gedeelde en gelijke karakteristieke kenmerken waaraan andere kunstwerken ook voldoen, wordt niet naar de intrinsieke kwaliteit van het kunstwerk gekeken. Elk kunstwerk zou voorts gewaardeerd moeten worden om – en beoordeeld moeten worden op – haar eigen, immanente kenmerken.⁶¹ Kallberg bevestigt dit en poneert enkele opvattingen over het gebruik van genre; aan het ene eind van het spectrum zouden muziekstukken op hun eigen eigenaardigheden beoordeeld moeten worden, omdat deze zwaarder zouden wegen dan de algemene kenmerken, zoals Benedetto Croce voorstelt, terwijl aan de andere kant door Paul Hernadi een synthese van verschillende concepten gesuggereerd wordt.⁶² Het gevaar van deze eerste opvatting is dat muziek als gevolg hiervan op een oneindig aantal manieren ingedeeld kan worden. Een beroemde uitspraak van Croce is dat volgens hem alle boeken die betrekking hebben tot de classificatie van de kunsten verbrand zouden kunnen worden zonder dat er iets verloren raakt.⁶³ Het artikel van Drott focust op klassieke muziek en de manier waarop het modernisme haar vermeende invloed heeft uitgeoefend op de indeling van klassieke muziek in genres. Net als Jeffrey Kallberg stelt ook Eric Drott Carl Dahlhaus hoofdverantwoordelijk voor de theorieën omtrent het verval van genres en vecht een aantal van Dahlhaus' theorieën hieromtrent aan, deze relativerend met voorbeelden uit Dahlhaus' tijd. Zo zouden bijvoorbeeld titels van abstracte muzikale werken geen invloed mogen hebben op de plaatsing daarvan in genrekaders. Titels als 'Ramifications', 'Interpolations' of 'Figures' zouden volgens Drott echter niet het symptoom zijn van het verval van genre, maar juist het tegenovergestelde daarvan: een functionele manier om abstracte werken te kunnen indelen. Drott betoogt voorts dat het vermeende 'verval van genre' beter geobjectiveerd kan worden als verval van een bepaald begrip van genre en dus het verval van een specifieke historisch bewezen manier van het indelen van bepaalde muziekstukken in groepen. Niet het verval van genres *an sich* was gaande,

⁶¹ Drott, "End(s)," 1-3.

⁶² Kallberg, "Rhetoric," 239.

⁶³ Benedetto Croce, *Estetica Come Scienza Dell'Espressione e Linguistica Generale* (Bari: G. Laterza, 1908): 115. Oorspronkelijk gedrukt in bovenstaande bron, maar geciteerd in zowel (Kallberg, 1988: 239) als (Drott, 2013: 1) en naar aanleiding van deze twee citaten vrij vertaald naar het Nederlands.

maar de criteria die gebruikt werden om muziek in genres in te delen zijn veranderd aan het begin van de tweede helft van de 20^e eeuw, volgens Drott.⁶⁴

De proliferatie van genres in ‘andere muzikale tradities’, zoals populaire muziek en jazz (hier vaak aangeduid als *genrificatie*⁶⁵ (een vertaling van het Engelse *genrification*) zou volgens Drott een voorbeeld moeten zijn van Dahlhaus’ ongelijk.⁶⁶ Doordat er veel meer genres bijkomen wordt bewezen dat genre geen stille dood sterft, maar juist levendiger dan ooit is, hoewel deze levendigheid zich dus voornamelijk afspeelt in de populaire muziek. Dit leidt uiteraard tot andere problemen. Wanneer men van de driedeling die Tagg aanhoudt slechts kijkt naar de categorieën ‘kunstmuziek’ en ‘populaire muziek’ (‘volksmuziek’ hier dus buiten gelaten), wordt dit probleem duidelijk. Want, hoe groot de hedendaagse canon van klassieke muziek ook is, de groep populaire muziek is net zo gigantisch. Daarnaast – en om mijn punt duidelijk te maken zal ik in de volgende paragraaf lichtelijk overdrijven en enigszins bagatelliseren – is zo goed als ieder aspect van de populaire muziek in eerste instantie uitgevonden in klassieke muziek. Dit is wellicht een open deur, maar het is wel degelijk belangrijk deze op te merken. Praktisch iedere akkoordprogressie die tegenwoordig in populaire muziek wordt gebruikt is al eens eerder onderdeel geweest van een stuk klassieke muziek. Elke ritmische figuur of elke maatsoortwisseling is al eens eerder gebruikt door bijvoorbeeld Stravinsky of Bartòk en elke frasering is al eens genoteerd door Mozart of Beethoven. Men kan stellen dat er een goede reden is waarom hedendaagse klassieke muziek veelal atonaal of pantonaal is; de mogelijkheden van tonale muziek zijn simpelweg uitgeput door alle grote en minder grote componisten van de voorgaande eeuwen. Elke mogelijke melodie en harmonie is al eens uitgebuit in klassieke muziek en toch is er bijzonder veel verschil tussen al deze eeuwen klassieke muziek. Vergelijk bijvoorbeeld werken van Debussy met die van Palestrina en het blijkt lastig om enige gelijkenissen te vinden, maar toch vallen beide componisten onder de (klaarblijkelijk) enorme noemer ‘klassiek’. Vergelijk hiernaast eens (hedendaagse) populaire muziek, bijvoorbeeld blues, funk, heavy metal en hiphop (allen door Holt afzonderlijk gedefinieerde subgenres) en dan kan de conclusie worden getrokken dat al deze zogenoemde genres ongeveer dezelfde akkoordenprogressies gebruiken, zeer afhankelijk zijn van mineur pentatonische toonladders,

⁶⁴ Drott, “End(s),” 6.

⁶⁵ Sigmund Ongstad, “Synchronic-diachronic Perspectives on Genre Systemness: Exemplifying Genrification of Curricular Goals,” in *Genre and Cultural Competence: An Interdisciplinary Approach to the Study of Text*, bewerkt door Sigmund Kvam, Karen Patrick Knutsen & Peter Langemeyer (Munster: Waxmann Verlag, 2010): 41-42.

⁶⁶ Drott, “End(s),” 5-6. Met ‘andere muzikale tradities’ wordt alle muziek die niet onder de noemer ‘klassiek’ valt bedoeld in het artikel van Drott.

voornamelijk vierkwartsmaten gebruiken, allen gebruik maken van majeur/mineur-tonaliteit, dezelfde instrumenten gebruiken et cetera.

Nu is het niet voor niets dat ik mijn eigen glazen ingooi door te zeggen dat populaire muziek vaak 'hetzelfde' klinkt; het maakt mijns inziens de indeling in categorisatie in genres des te interessanter wanneer blijkt dat de muziek er – puur theoretisch gezien – kennelijk niet al te veel toe doet. Het is daarom niet zo verwonderlijk dat academici vaak klassieke muziek zien als de meest geraffineerde muziekstijl en er tot relatief recentelijk nog nauwelijks aandacht werd besteed aan populaire muziek binnen het academische discours. Philip Tagg schrijft ook dat populaire muziek tot voor kort niet of nauwelijks aandacht kreeg in het musicologische discours en vaak zelfs tot op een bepaalde hoogte geridiculiseerd is geweest.⁶⁷ Zijn artikel stamt uit 1982, dus hoewel deze redelijk gedateerd is voor huidige standaarden zijn de opvattingen die hij schetst relatief onveranderd gebleven. Vanuit een musicologisch standpunt is dit zeker wel te begrijpen: populaire muziek is misschien simpelweg niet interessant genoeg om enkel te beoordelen op de muziek zelf. Zelfs 'progressieve' populaire muziek (neem bijvoorbeeld de 'progressieve rock' uit de jaren '70),⁶⁸ die relatief gecompliceerd is vergeleken met de tegenwoordige standaard binnen de populaire muziek, is intellectueel gezien gemakkelijk te begrijpen, zeker vergeleken met stukken als J.S. Bachs *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080. Nu wil ik hier niet mee zeggen dat 'progressieve' populaire muziek het hoogst denkbare niveau binnen de populaire muziek zou zijn, noch wil ik überhaupt de 'kwaliteit' van de muziek een rol laten spelen. Het gaat mij er hier om een beeld te scheppen van de relevantie van de muziek zelf, wanneer wij een genre-indeling proberen te maken. In 1996 heeft Simon Frith eens betoogd dat de verschillende genres binnen populaire muziek geconstrueerd zijn en alleen als zodanig begrepen kunnen worden, wanneer wij naar deze genres kijken binnen een commercieel of cultureel proces, dus niet zo zeer enkel naar de muziek zelf.⁶⁹ Deze uitspraak komt niet uit het niets en is een direct gevolg van Philip Taggs methoden om populaire muziek te kunnen bestuderen.⁷⁰ De studie van populaire muziek omhelst veel meer dan enkel te kijken naar de muziek. Het is de culturele achtergrond van de populaire muziek die mede gezorgd heeft voor een enorm scala aan verschillende genres, zo betoogden Fabbri en McLeod al eerder.

⁶⁷ Tagg, "Popular Music", 37-39.

⁶⁸ Chris Anderton, "A Many-headed Beast: Progressive Rock as a European Metagenre," *Popular Music* 29 (2010): 418-422.

⁶⁹ Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996): 89.

⁷⁰ Tagg, "Popular Music," 45-64.

Terugkomend op Taggs argumenten omtrent de musicologische waarde van de populaire muziek en de rechtvaardiging om ook deze een plaats te geven binnen het academische discours: er kan natuurlijk gezegd worden dat enkel geraffineerdheid niet per definitie zorgt voor daadwerkelijk 'goede' muziek, noch dat kwaliteit van muziek een maatstaf moet zijn om deze muziek te categoriseren, maar het kan wel dienen als een indicatie dat klassieke componisten ambachtslieden waren van het hoogst denkbare niveau – van een niveau dat niet meer gezien kan worden in hedendaagse muziek. Zonder terug te vallen op het kwaliteitsargument, maakt simpelweg het enorme aanbod binnen zowel klassieke als populaire muziek het haast onmogelijk voor de academicus om niet alleen klassieke muziek adequaat te categoriseren in passende genres, maar ook om populaire muziek te classificeren. Franco Fabbri betoogt zelfs dat de gemiddelde muzikliefhebber tegenwoordig een duidelijker beeld heeft van de bestaande muziekgenres dan de musicologen die zich zorgen maken over een adequate beoordeling van populaire muziek.⁷¹

Dat gezegd hebbende is het op zijn minst opvallend dat voor de indeling van klassieke muziek wel degelijk afbakeningen gegeven zijn, die overigens door Drott ontkracht worden voor hedendaagse klassieke muziek,⁷² maar dat voor populaire muziek nauwelijks tot geen richtlijnen beschikbaar zijn ter adequate indeling van muziek. Marktwerking en de commerciële wereld lijkt hier een enorme invloed op te hebben (want, hoewel theoretisch muzikaal gezien erg op elkaar gelijkend, is er voor de consument en voor de luisteraar wel degelijk een verschil tussen bijvoorbeeld heavy metal en hiphop), maar academici lijken weinig gebaat bij het geven van namen of definities aan genres of het stellen van eisen daaraan, enkel bij het stellen van eisen waaraan een mogelijke genre-indeling zou moeten doen. Dit leidt tot hele scheve verhoudingen in de indeling van muziek in genres. Zonder overkoepelende taxonomieën zijn de (kwantitatieve) verschillen tussen genres enorm. Zo kan muziek op een 'agressieve' manier ingedeeld worden, zoals Eric Drott beschrijft wanneer er vaststaande genrekaders bestaan. Agressieve genre-indeling bestaat echter ook op een groter niveau en Philip Taggs drie werelden zijn daar een voorbeeld van: 'kunstmuziek' tegenover 'populaire muziek', maar ook 'Westerse muziek' tegenover 'niet-Westerse muziek' of 'oude muziek' tegenover 'nieuwe muziek' zijn hier voorbeelden van.⁷³ Op dit hoge niveau worden muziekstukken in enorme containers gestopt, maar ditzelfde gebeurt ook aan het andere eind van het spectrum. Binnen de populaire muziek zijn er bijvoorbeeld enorm veel subgenres, die zo goed als nooit elkaar uitsluiten, maar eerder elkaar aanvullen. Een stuk muziek kan dan dus onderdeel zijn van een breed metagenre ('rock'), maar tegelijkertijd onderdeel zijn van een enger subgenre, zoals 'alternative

⁷¹ Fabbri, "Theory," 55.

⁷² Drott, "End(s)."

⁷³ Drott, "End(s)," 9.

rock', 'new prog', 'symphonic rock', 'space rock' of 'progressive metal'. Hoewel de ene groep de ander niet uitsluit, is het altijd maar de vraag welk niveau het meest geschikt is voor indeling, al spreekt voor zich dat bij een zo specifiek mogelijke indeling de informatie gegeven kan worden die het best gericht is op het betreffende werk. Waar Dahlhaus voornamelijk uitgaat van een vaststaande reeks klassieke muziekstukken, stelt Drott juist dat het relevanter is om te kijken hoe genre zich verplaatst door de tijd heen – en dus de kaders te doorbreken. Een voorbeeld dat Eric Drott aanhaalt illustreert dit op een toepasselijke manier: wanneer men *An Der Schönen Blauen Donau* (Johann Strauss II), de 'Charleston' en *Love to Love You Baby* (Donna Summer) bij elkaar groepeerd als 'dansmuziek' zegt dit niets over de intrinsieke bijzonderheden en eigenaardigheden van deze drie stukken, maar het is geen ongegronde categorisatie om deze drie stukken onder één noemer te groeperen.⁷⁴ Deze drie stukken uit elkaar trekken en allemaal in begrensde categorieën stoppen, zou daarmee dan ook de validiteit van het grotere metagenre in twijfel trekken. Het opbouwen van een taxonomie van muzikale genres is daardoor onmogelijk, omdat grotere en minder grote groeperingen naast elkaar kunnen bestaan, elkaar niet kunnen uitsluiten en mogelijk te weinig zeggen over de inhoud van de groepering.

2.2 – De rol van Music Information Retrieval

Op het gebied van Music Information Retrieval (MIR) wordt de indeling van muziek in genres verder geproblematiseerd. Met betrekking tot het automatisch classificeren van muziek doen zich namelijk enkele problemen voor, die Cory McKay en Ichiro Fujinaga kort illustreren, gebaseerd op de eerder genoemde ideeën van onder andere Fabbri, Brackett en Frith. McKay en Fujinaga betogen dat dat slechts gelimiteerde overeenstemming bewerkstelligd kan worden wanneer men muziek in genres laat indelen door menselijke observatoren. Niet alleen zouden deze mensen van mening kunnen verschillen over de manier waarop ze een opname zouden classificeren, maar ook de groep genres waaruit zij kiezen kan verschillen.⁷⁵ Daarnaast hebben genres vaak geen duidelijke definities en is de informatie die daarover beschikbaar is ambigu en inconsistent, wanneer men verschillende bronnen vergelijkt. Er is vaak een significante overlap tussen genres en bepaalde geluidsopnames kunnen (tot op zekere hoogte) zelfs ingedeeld worden bij twee of meer genres, afhankelijk van welke definitie men er op nahoudt.⁷⁶ Een bekend experiment op het gebied van MIR is uitgevoerd door Robert Gjerdingen, één van de leidende musicologen in dit vakgebied. Gjerdingen liet zijn testpanel

⁷⁴ Drott, "End(s)," 11.

⁷⁵ Cory McKay en Ichiro Fujinaga, "Musical Genre Classification: Is it Worth Pursuing and How Can it Be Improved?" (paper gepresenteerd bij de International Society of Music Information Retrieval (ISMIR) conference, Victoria, Canada, 8-12 oktober, 2006).

⁷⁶ Ibid.

verschillende muziek ordenen in tien door hem benoemde genres. Dit betroffen muziekgenres die 'breed geaccepteerd' zouden zijn aan het eind van de jaren '90 van de vorige eeuw. De volgende categorieën waren gebruikt: (1) Blues, (2) Classical, (3) Country, (4) Dance, (5) Jazz, (6) Latin, (7) Pop, (8) R&B, (9) Rap, (10) Rock.⁷⁷ Deze lijst vertoont aardige gelijkenissen met de lijst die Holt opgesteld heeft, al was die laatste gespecificeerd op enkel populaire muziek volgens Philip Taggs indeling en bevat de lijst die Gjerdingen gebruikt heeft ook Klassiek en Jazz. Net als Holt heeft Gjerdingen overigens ook kritiek op zijn eigen lijst en stelt hij dat 'Dance' en 'Pop' eigenlijk niet meer zo gangbaar zouden zijn als genres, 'R&B' en 'Rap' beter samengevat zouden kunnen worden als 'Hip-Hop' en 'Rock' te veel versplinterd is om zo'n grote term te kunnen rechtvaardigen. De resultaten van het onderzoek waren treffend; slechts 72% van de antwoorden was overeenstemmend met hoe grote muziekwinkels dezelfde muziek categoriseerden.⁷⁸

Dat ik Robert Gjerdingen hier noem is geen toeval. Op het gebied van MIR heeft hij onder andere samengewerkt met MoodLogic, het bedrijf dat in de Introductie al genoemd is. Als musicoloog is Gjerdingen hier aangesteld geweest om het muzikaanbevelingssysteem van MoodLogic te ontwikkelen. De feedback die hierop gekregen is door duizenden gebruikers van het programma spreekt zichzelf veelal tegen, maar Gjerdingen heeft (onder andere) de volgende informatie gedistilleerd uit de manier waarop individuen genres koppelen aan een muziekfragment.⁷⁹ Deze bevindingen heb ik geordend in de volgende drie categorieën die ik in onderstaande paragrafen heb beschreven.

In de eerste plaats wordt muziek ingedeeld tot een genre door middel van de kennis die een individu heeft over het bepaalde genre. Door een bepaald genre te kiezen om iets te beschrijven worden bewust heel veel andere genres achterwege gelaten. Gjerdingen noemt dit 'negatiefrimte', een term die in de kunst gebruikt wordt om de ruimte om een kunstwerk heen te belichten. Er bestaan bepaalde (sub-)genres waarvan de benaming dit reflecteert. Zo is 'soft rock' bijvoorbeeld een subgenre van rock, waarvan de naam duidelijk zegt dat het *niet* 'hardrock' is. Daarnaast worden specifieke eigenschappen van een genre vaak meegenomen in de benaming van een genre. Of het individu het nu 'juist' heeft of niet, bepaalde muzikale aspecten worden altijd geassocieerd met een bepaald genre. Bepaalde *cues* kunnen zorgen voor een snelle categorisatie. Gjerdingen noemt een voorbeeld met betrekking tot het gebruik van de viool in 'New Traditional Country' tegenover de afwezigheid daarvan in 'New Country'. Dit leidt mogelijk ook tot een '*fish-eye-lens effect*'. Dit

⁷⁷ Robert O. Gjerdingen en David Perrott, "Scanning the Dial: The Rapid Recognition of Music Genres," *Journal of New Music Research* 37, nr. 2 (2008): 96.

⁷⁸ Ibid., 97-98; McKay en Fujinaga, "Genre."

⁷⁹ Gjerdingen en Perrott, "Scanning," 94-96.

beschrijft Gjerdingen als volgt: een individu dat erg bekend is met een bepaald metagenre zal goed het onderscheid kunnen maken tussen verschillende subgenres, terwijl hij dit van een ander subgenre niet zou kunnen. Als praktisch voorbeeld neem ik mijzelf; ik weet aardig wat subgenres van Rock te noemen en te kunnen onderscheiden, maar veel Electronic/Dance klinkt voor mij gelijk (zie de anekdote in de Introductie).

Ten tweede bieden grote, overkoepelende termen vaak een houvast om accuraat muziek in te delen. Natuurlijke categorieën zoals 'Rock', 'Jazz' en 'Country' zijn vaak de hoofdcategorieën van waaruit genres worden bekeken. Deze brede benamingen dienen vaak als paraplu voor meerdere (sub)genres en kunnen als ankerpunt dienen voor luisteraars om verschillende genres te omschrijven. Op die manier kunnen luisteraars een muziekstuk toeschrijven aan verschillende mogelijke genres, door hun kennis van die genres in te zetten om deze te beschrijven. Zo zou een beschrijving van Muse kunnen zijn 'alternatieve rock, met wat invloed uit symfonische rock en een vleugje progressieve metal'. Voor een luisteraar die bekend is met deze genres is dit een volslagen logische en duidelijke beschrijving. Het plaatst ook gelijk de genres die op de Wikipediapagina van Muse genoemd staan in perspectief: niets is verkeerd en alles is mogelijk binnen de benaming van genres. Gjerdingen vermeldt dat het mixen van verschillende muziekstijlen een veel voorkomend gebruik is in hedendaagse populaire muziek.⁸⁰ Ik zou hierbij willen betogen dat het niet zo zeer gaat om het mengen van verschillende muziekstijlen, maar dat dankzij de manier waarop deze verschillende muziekstijlen namen gekregen hebben de enige manier om een bepaald muziekstuk te omschrijven tegenwoordig is door er meerdere genre-etiketten aan te hangen. Een 'natuurlijke categorie' als rock is simpelweg niet meer voldoende. Zodra een bepaalde *cue* toegevoegd wordt aan de muziek zou het ook eens 'blues rock', 'folkrock' of 'psychedelische rock' kunnen zijn, om nog een voorbeeld te geven.

Tenslotte zijn er emotionele aspecten die leidend kunnen zijn in de genre-indeling van een individu. 'De klant is koning', zo betoogt Gjerdingen. Wanneer een bepaald persoon zegt dat een bepaald muziekstuk tot een bepaald genre behoort, heeft deze persoon subjectief gelijk, ongeacht wat anderen zeggen. Genre als constructie is namelijk subjectief en enkel wanneer we de normen van een grotere groep individuen bekijken kan er gezegd worden of een genre-etiket juist, dan wel onjuist is. Individuen worden geleid door voorbeeldfuncties en bekenden binnen genres. Hoewel ervaren luisteraars een goed beeld kunnen hebben bij wat verschillende genres inhouden, kunnen onervaren luisteraars een volledig genre associëren met één of twee voorbeelden die ze kennen. Zo

⁸⁰ Ibid., 95.

viel het Gjerdingen op dat de categorie Latin in zijn onderzoek door veel deelnemers in verband werd gebracht met Ricky Martin en slechts enkelen daarnaast ook meer verschil konden vinden tussen verscheidene stijlen Latin. Daarnaast kan de luisteraar ook op een emotionele manier geleid worden in zijn of haar genrecategorisatie. De 'virtuele persona' van een bepaalde artiest kan bijvoorbeeld dusdanig sterk geassocieerd worden met een bepaald genre (bijvoorbeeld Dolly Parton met country, of Metallica met heavy metal), dat deze associatie de andere muzikale karakteristieken overtroeft en de luisteraar mogelijk een verkeerd beeld krijgt van het genre.⁸¹

Waar Music Information Retrieval ons andere invalshoeken geeft van waaruit wij genre kunnen bekijken, biedt ook deze technologisch georiënteerde methode geen sluitende uitkomst. Het gebruik van MIR leeft echter wel voort in diverse digitale muziekbibliotheken en de perceptie van de luisteraar is belangrijker dan ooit tevoren. De opkomst van het Internet en de mogelijkheden die dit gegeneerd heeft voor het delen van muziek, hebben mede bijgedragen aan de proliferatie van genres in populaire muziek. In het volgende hoofdstuk laat ik dit zien aan de hand van diverse voorbeelden.

3 – De hedendaagse indeling van muziek (het eind van genre?)

3.1 – Genrificatie als probleem

Genrificatie wordt door Sigmund Ongstad beschreven als een activiteit, namelijk die van expliciete verandering binnen een macrosysteem. Genrificatie is de (her)vorming van genresystemen. Hierbij zijn bepaalde zaken belangrijk om op te merken. Genrificatie kan soms langzaam plaatsvinden, zoals in robuuste, gesloten genres en kan soms snel plaatsvinden in genres die meer openstaan voor verandering. Uitingen binnen een genre kunnen het genresysteem doen veranderen en zijn wederkerig: uitingen hebben invloed op het genre en vice versa. Genres moeten zowel synchronisch als diachronisch benaderd worden; synchronisch als een stabiel systeem en diachronisch door middel van genrificatie, als een systeem dat deels open, deels gesloten is. Alle uitingen binnen een genre zijn gebaseerd op een verwachtingspatroon binnen dit genre en dit verwachtingspatroon is ook deels open en deels gesloten. Noch openheid, noch geslotenheid kan de basis zijn van waarop genre bekeken kan worden.⁸²

De term genrificatie zou ik bij deze opnemen om een verandering in generische systemen aan te tonen. In een kort opiniestuk over genrificatie toont Kirk McElhearn de juistheid van de drie

⁸¹ Ibid., 95-96.

⁸² Ongstad, "Perspectives," 41-42.

bevindingen van Gjerdingen. Allereerst stelt hij dat vroeger slechts enkele muziekgenres bestonden (een echo van de natuurlijke categorieën die Gjerdingen ook noemde) en dat, hoewel ze wel bestonden, er veel minder subgenres van muziek waren dan vandaag de dag. Hij stelt dat het probleem van deze subgenres is dat deze enkel begrepen worden door mensen die bij een dergelijk genre betrokken zijn. Onbekendheid met zo'n genre maakt gelijk onbemind. Zo zegt McElhearn dat een confrontatie met een band die *'post-rock'* speelde ertoe leidde dat hij muziek met dat label heeft vermeden. McElhearn stelt dat het gigantische aanbod aan genres tegenwoordig te danken is aan het enorme aanbod aan muziek en om hierin een onderscheid te maken zijn meerdere genre-etiketten ter wereld geroepen. Enkele decennia terug was het volgens hem gemakkelijker om muziek te labelen, aangezien er veel minder muziek werd geproduceerd en verkocht en dat genrificatie ervoor zorgt dat het voor mensen die niet bekend zijn met een bepaald genre lastig is dit (sub-)genre te benaderen. De overdreven genrificatie zorgt op zijn beurt voor verwarring bij luisteraar en dit is slecht voor zowel de muziekindustrie als de luisteraars.⁸³ Voor de luisteraar maakt dit het moeilijker om in aanraking te komen met een nieuwe stijl, want deze heeft geen idee waar hij zou moeten beginnen bij een bepaald genre (zie mijn aanraking met elektronische muziek) en voor de muziekindustrie wordt het op deze manier lastiger om muziek adequaat te kunnen labelen, wanneer er een dusdanige overdaad aan beschikbare etiketten voorhanden is.

Genrificatie kan gezien worden in alle stijlen van populaire muziek. Waar een overkoepelende, natuurlijke categorie als 'rock' of 'jazz' niet voldoende meer zegt over de muziek binnen het genre, worden nieuwe termen in het leven geroepen. Wanneer deze niet specifiek genoeg meer kunnen zijn, wordt ook hier de muziek nog sterker onderverdeeld. Het voorbeeld van de elektronische muziek past hier bij, maar ook in subgenres van rockmuziek komt dit voor. Artiesten krijgen regelmatig verschillende (sub)genres toegeschreven, omdat één noemer niet meer voldoende is. In de volgende twee deelhoofdstukken toon ik aan dat genrificatie in online encyclopedieën problematisch is en dat muziek voor anders gecategoriseerd wordt in diverse digitale media.

3.2 – Genrificatie in online encyclopedieën

AllMusic is een online database en muziekencyclopedie die alle tracht alle uitgegeven muziek bij te houden en deze te categoriseren.⁸⁴ Eerder gebruikte ik de definitie die AllMusic gaf voor het subgenre 'ska punk'. Genrificatie komt goed tot uiting in tabel 2, welke het totaal aantal genres uit

⁸³ "How the Over-Genrification of Music is Bad for Listeners and Musicians," Kirk McElhearn, geraadpleegd op 15 juli 2015,

<http://www.mcelhearn.com/how-the-over-genrification-of-music-is-bad-for-listeners-and-musicians/>.

⁸⁴ "All Music," Wired, geraadpleegd op 24 juli 2015,

<http://archive.wired.com/wired/archive/2.02/all.music.html>.

de database van AllMusic toont. Deze database is ingedeeld op 21 metagenres. Elk metagenre is ingedeeld in verschillende subgenres en het grootste deel van deze subgenres is weer ingedeeld in sub-subgenres. Tabel 2 toont alle metagenres die AllMusic aanhoudt en geeft daarnaast het aantal subgenres per metagenre. Het aantal sub-subgenres staat vermeld in de vierde kolom. Indien er geen sub-subgenres stonden is hier het aantal subgenres aangehouden. Daarnaast heb ik voorbeelden gegeven van deze (sub-)subgenres.

Naam Genre	Aantal subgenres	Voorbeeld van een subgenre	Aantal sub-subgenres	Voorbeeld van een sub-subgenre
Avant-garde	3	Modern Composition	21	Minimalism
Blues	13	East Coast Blues	57	New York Blues
Children's	10	Nursery Rhymes	(10)	n.v.t.
Classical	17	Symphony	(17)	n.v.t.
Comedy/Spoken	3	Musical Comedy	31	Shock Rock
Country	7	Traditional Country	34	Bluegrass
Easy Listening	2	Easy Listening	17	Mood Music
Electronic	7	House	57	Progressive House
Folk	2	Traditional Folk	21	Sea Shanties
Holiday	7	Christmas	(7)	n.v.t.
International	22	Western European Traditions	236	Flamenco
Jazz	11	New Orleans/Classic Jazz	68	Ragtime
Latin	5	Mexican Traditions	60	Mariachi
New Age	24	Meditation/Relaxation	(24)	n.v.t.
Pop/Rock	15	Alternative/Indie Rock	210	Ska-Punk
R&B	3	Contemporary R&B	34	Neo-Soul
Rap	4	Hip-Hop/Urban	22	West Coast Rap
Reggae	18	Ska	(18)	n.v.t.
Religious	2	CCM/Contemporary Gospel	25	Christian Rock
Stage & Screen	4	Film Music	18	Movie Themes
Vocal	17	Barbershop Quartet	(17)	n.v.t.
Totaal:	196		911 (1004)	

Tabel 2. Genrificatie op de website van AllMusic.⁸⁵

Uit tabel 2 kan ik opmaken dat de database van AllMusic in totaal 21 metagenres bevat, welke ingedeeld zijn in 196 subgenres, welke weer ingedeeld zijn in 911 sub-subgenres. In totaal zijn er 1004 (sub-)subgenres op het laagste niveau beschikbaar. In deze categorisatie zit echter niet alleen populaire muziek, maar ook klassieke muziek, volksmuziek en zelfde geluidsopnames die niet per definitie als muziek gecategoriseerd zouden worden. Desalniettemin is een totaal aan 1004 verschillende genres muziek een duidelijk voorbeeld van genrificatie.

⁸⁵ "Genres," AllMusic, geraadpleegd op 23 juli 2015, <http://www.allmusic.com/genres>. Voor deze tabel heb ik gekeken naar alle metagenres en hier de informatie uit gehaald die in de tabel terug te vinden is.

Naast AllMusic is als muziekencyclopedie bestaat ook Wikipedia, een online encyclopedie waarvan alle informatie online aangepast kan worden door haar gebruikers. Het probleem met Wikipedia is uiteraard juist dit kenmerk, met daarbij de nadruk op het feit dat de gegeven informatie niet per definitie wetenschappelijk onderbouwd hoeft te zijn en zelfs niet overal bronvermelding vereist is. Echter, het zou mijns inziens net zo schadelijk zijn er bij voorbaat al van uit te gaan dat *alle* informatie op Wikipedia onjuist zou zijn. Dit is een voorbarige conclusie en juist *dankzij* de fluiditeit die een medium als Wikipedia biedt, is het een interessant object om nader te bestuderen. De pagina op Wikipedia die een lijst toont van verschillende stijlen muziek is wederom een voorbeeld van genrificatie in werking.⁸⁶ Hoewel deze lijst uitgebreider is dan elke taxonomie die gegeven wordt in het academisch discours, is de vraag of deze handiger geordend zou zijn natuurlijk subjectief. Het doel hier is echter om aan te tonen dat de diversiteit in genres onder de massa veel groter is dan wat logischerwijs beschreven kan worden in een academisch werk. De gegeven informatie op deze internetpagina is in tabel 3 weergegeven.

Tabel 3 toont verschillen met de voorgaande. Wikipedia biedt namelijk geen richtlijnen voor een indeling in subgenres of verder. Het gevolg hiervan is dat bij enkele van de brede categorieën wel verder wordt ingegaan op de subgenres (de categorie 'Electronic' toont maar liefst 174 sub-subgenres), terwijl bij het grootste deel genoeg wordt genomen met slechts één laag onder de hoofdcategorie. Het aantal subgenres dat Wikipedia hier geeft is echter behoorlijk minder dan het totaal aantal pagina's wat zij heeft met betrekking tot muziekgenres. In totaal heeft Wikipedia 1199 losse pagina's gewijd aan verschillende muziekgenres, welke allemaal in één grotere lijst geordend zijn.⁸⁷ De geëxtrapoleerde tabellen van de informatie die AllMusic en Wikipedia bieden kunnen natuurlijk met elkaar vergeleken worden en dan valt op dat er voor bepaalde pagina's overlap is. Uiteraard is dit niet overal het geval, daar Wikipedia bijna het dubbele aantal muziekgenres gedefinieerd heeft. Problemen die hier een rol spelen bij beide indelingen zijn de inconsistentie van de indeling en de mate van inaccuraatheid. Zo vat AllMusic alle muziek van niet-westerse origine samen als 'International' en doet Wikipedia iets soortgelijks met alle Afrikaanse en Aziatische populaire muziek.

⁸⁶ "List of Popular Music Genres," Wikipedia, geraadpleegd op 24 juli 2015, http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_popular_music_genres.

⁸⁷ "List of Music Styles," Wikipedia, geraadpleegd op 24 juli 2015, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_music_styles. Alle muziekstijlen op de vier deelpagina's van deze internetpagina heb ik samengevoegd in één bestand en op die manier kunnen tellen. Het aantal groeit ongetwijfeld en zou bij een volgende telling zomaar meer kunnen zijn dan 1199.

Naam Genre	Aantal subgenres	Voorbeeld van een subgenre	Aantal sub-subgenres	Voorbeeld van een sub-subgenre
African	41	Zouglou		
Asian	34	K-Pop		
Avant-garde	5	Musique concrète		
Blues	29	Delta blues		
Caribbean ⁸⁸	16	Rasin	11	Reggaeton
Comedy	5	Comedy rock		
Country	32	Bluegrass		
Easy Listening	7	Elevator music		
Electronic	21	Electronica	174	IDM
Folk	17	Indie folk		
Hip hop	52	Gangsta rap		
Jazz	52	Free jazz		
Latin	36	Bossa Nova		
Pop	42	Schlager		
R&B and soul	6	Soul	10	Neo soul
Rock	32	Heavy Metal	46	Power metal
Totaal:	427		205	

Tabel 3. Genrificatie op Wikipedia.⁸⁹

Deze overdadige categorisatie is exact het gevolg van genrificatie en legt op deze manier de vinger op de pijnlijke plek. Grote categorieën zijn niet toereikend genoeg, maar deze enorme, ongestructureerde genrificatie zorgt voor een net zo onduidelijke. Dit gegeven is vergelijkbaar met hetgeen Kallberg en Drott eerder signaleerden. Wanneer er juist zo'n grote groep objecten gedefinieerd moet worden biedt noch een specifieke, noch een globale indeling een juiste uitkomst. Gekoppeld met Fabbri's notie dat muziek vaak in meerdere categorieën geplaatst kan worden, wordt duidelijk dat deze methode geen sluitende uitkomst biedt. Daar moet een kanttekening bij gemaakt worden: waar de database van AllMusic gestructureerd ingedeeld is, lijdt die van Wikipedia onder de mogelijkheid dat iedereen deze aan kan passen. Dit is terug te zien in de manier waarop de pagina's hun indeling verkregen hebben. Waar op AllMusic alles duidelijk aangegeven staat, is het op Wikipedia lastig zoeken naar de pagina die je wilt vinden.

3.3 – Muziekgenres op digitale platformen: last.fm, Spotify en Amazon

Genrificatie zorgt ook voor nieuwe manieren om muziek onder te verdelen. Met name in de digitale verspreiding van muziek wordt hier gebruik van gemaakt. Jared Wiercinski en James Mason stellen

⁸⁸ De volledige titel was 'Caribbean and Caribbean-influenced', maar dit is voor het overzicht ingekort tot slechts 'Caribbean'.

⁸⁹ "Popular Music Genres," geraadpleegd op 25 juli 2015. De informatie in deze tabel is een extrapolatie van de gegeven informatie op deze internetpagina. Zie de lopende tekst voor verdere toelichting.

dat er in het digitale tijdperk drie mogelijke manieren zijn om muziek te beluisteren via het Internet. Dit zijn door middel van downloaden, het *streamen* van muziek en door ‘digitaal te lenen.’⁹⁰ Deze laatste methode is inmiddels achterhaald, maar van de eerste twee toon ik aan hoe de muziek mede door genre-indelingen aan de man wordt gebracht.

De website *last.fm* is een podium waarop een muzikliefhebber gemakkelijk nieuwe muziek kan ontdekken door middel van *music recommendations*. In het Nederlands vertaald zou dit ‘muziakaanbeveling’ zijn. Last.fm adverteert op haar homepagina onder andere met de volgende tekst: “Discover more music. Last.fm is a music discovery service that gives you personalised recommendations based on the music you listen to.”⁹¹ Door middel van een applicatie die je kan downloaden houdt last.fm bij welke muziek jij hebt geluisterd op jouw computer of draagbare muziekspeeler. Oorspronkelijk is last.fm opgezet als interactieve internetradio⁹² en tegenwoordig kan men de ingebouwde radioapplicatie van last.fm nog steeds gebruiken. Deze werkt door de invoering van een bepaald genre of artiest. Het algoritme van last.fm kiest vervolgens uit welke muziek zij draait. De keuze is echter beperkt tot de artiesten die daadwerkelijk toestemming hebben gegeven hiervoor. Hiernaast biedt last.fm informatie over artiesten, albums en uitgebrachte nummers en de mogelijkheid voor bands en artiesten om zelf ook bekendheid te genereren via last.fm.

Last.fm werkt door middel van gebruiker-gegenereerde inhoud en zegt zelf één van de grootste databases van muziek in bezit te hebben. Op de homepagina van last.fm wordt bijvoorbeeld geadverteerd met de slagzin “A page for every artist, album and track you’ve ever played, plus community driven wikis, image galleries and tour dates.”⁹³ Verder staat hier dat last.fm op het moment van schrijven 54 miljoen artiesten, 200 miljoen albums en 640 miljoen tracks in haar database heeft staan. Van al deze artiesten, albums en tracks bestaat op last.fm een eigen pagina, zoals ze zelf ook stellen. Deze pagina’s worden gevuld met inhoud die ofwel van de artiest zelf komt, door gebruikers toegevoegd is, of een combinatie van deze twee is. Gebruikers van last.fm kunnen op elke pagina reacties achterlaten, waardoor overal hypothetische fora ontstaan voor discussie. De website biedt ook een zoekfunctie, waarmee gezocht kan worden naar artiesten, albums en nummers, maar ook naar *tags*. Deze etiketten worden door gebruikers zelf toegevoegd aan artiesten, albums of tracks en kunnen alles omvatten, van genres, tot jaartallen of ook informatie die niets toevoegt aan de reeks etiketten die al gegeven is. Wanneer men bijvoorbeeld kijkt naar de pagina

⁹⁰ Jared Wiercinski en James Mason, “Music in the Digital Age: Downloading, Streaming, and Digital Lending,” *CAML Review* 38, nr. 1 (2010): 5-16.

⁹¹ “Last.fm,” Last.fm, geraadpleegd op 25 juli 2015, <http://www.last.fm/>.

⁹² Wiercinski en Mason, “Music,” 12-13.

⁹³ “Last.fm.”

van Muse, zien we dat Muse op last.fm gecategoriseerd wordt als 'alternative rock', 'rock', 'alternative', 'progressive rock' en 'indie'.⁹⁴ Dit zijn enkel de etiketten die het vaakst toebedeeld zijn aan Muse. Een druk op de knop 'more tags' laat zien welke andere etiketten de band nog meer gekregen heeft van de gebruikers van last.fm. Een lijst etiketten verschijnt, variërend in kleur; hoe donkerder de kleur, hoe vaker het etiket aan de band gegeven is en dus ook hoe waarschijnlijker het is dat dit etiket juist is. Enkele voorbeelden van etiketten die in deze lijst staan voor Muse zijn 'britpop', 'electronic', 'Muse', 'new prog' en 'British'.⁹⁵ Zoals te zien zijn dit niet allemaal aanduidingen voor genres. Vreemdere etiketten staan er ook nog tussen, zoals 'favourites', 'epic', 'awesome', 'genius', 'want to see live' en 'fucking awesome'.⁹⁶

De website laat gebruikers op deze manier ook zoeken naar andere muziek die dezelfde etiketten toebedeeld hebben gekregen. Zo kan ik op de pagina van Muse klikken op het genre-etiket 'progressive rock', waardoor je op een pagina terecht komt waar overige artiesten uitgelicht staan en zelfs een lijst staat met optredens in Nederland van bands die binnen dat genre vallen. Als gebruiker kan ik vervolgens ook aangeven of ik aanwezig ben bij één van die optredens. Last.fm doet er alles aan om zo interactief mogelijk te zijn en zo veel mogelijk ingangen te genereren voor participatie van de gebruiker. De achterliggende gedachte van last.fm is dat de inhoud zo mede door de gebruikers wordt gegenereerd, in feite een continuering van MoodLogic. Nu gebeurt dit relatief gezien niet zo vaak; op 25 juli 2015 was het etiket 'rock' in totaal iets meer dan 4.14 miljoen maal geplaatst door een groep van ongeveer 383.000 gebruikers.⁹⁷ Dit is slechts 1% van het totaal aantal gebruikers dat last.fm had in 2009,⁹⁸ dus dit is niet noemenswaardig veel. Daarnaast voegen etiketten als de eerder genoemde 'fucking awesome' niets toe aan de bestaande etiketten die aan een pagina toegevoegd zijn. Van een zinvolle toevoeging kan op deze manier gekscherend gebruik gemaakt worden.

Met betrekking tot het streamen van muziek wordt een onderscheid gemaakt tussen het streamen van een radioapplicatie zoals die van last.fm en het *on demand* kunnen streamen van muziek.⁹⁹ Spotify is een muziekstreamingdienst in die tweede categorie en is beschikbaar in 58 verschillende landen. Gebruikers kunnen alle muziek beluisteren die op Spotify staat. Er bestaat zowel een gratis als een betaalde variant. Deze betaalde variant speelt muziek in hogere kwaliteit af

⁹⁴ "Muse," Last.fm, geraadpleegd op 25 juli 2015, <http://www.last.fm/music/Muse>.

⁹⁵ "Tags for Muse," Last.fm, geraadpleegd op 25 juli 2015, <http://www.last.fm/music/Muse/+tags>.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ "Rock," Last.fm, geraadpleegd op 25 juli 2015, <http://www.last.fm/tag/rock>.

⁹⁸ "Last.fm Radio Announcement," Last.fm, <http://blog.last.fm/2009/03/24/lastfm-radio-announcement>. Hoewel deze cijfers uit 2009 komen heeft last.fm daarna nooit meer uitspraken gedaan over het aantal gebruikers. Onofficiële cijfers zeggen dat dit tegenwoordig richting de 60 miljoen gaat (59,2 miljoen per 12 juli 2015), maar dit is niet bevestigd, noch ontkend door last.fm.

⁹⁹ Wiercinski en Mason, "Music," 9-13.

en bevat in tegenstelling tot de gratis variant geen reclames. Spotify heeft 75 miljoen gebruikers wereldwijd, waarvan 20 miljoen betalend en de applicatie bevat in totaal meer dan 30 miljoen verschillende nummers.¹⁰⁰ Ter vergelijking: de database van last.fm bevat er 640 miljoen, meer dan 20 maal zo veel. Net als bij last.fm kan in Spotify gezocht worden op verschillende artiesten, albums, tracks of genres. Hoewel Spotify dit zelf niet actief uitdraagt en de CEO van Spotify onlangs heeft aangekondigd dat genres er wellicht niet meer toe doen¹⁰¹ heeft de database van Spotify een totaal van 944 genres, waarvan Spotify zelf stelt dat een deel niet gebruikt wordt.¹⁰²

De uitspraak van Spotify's CEO is op zijn minst opmerkelijk, hoewel deze wel in lijn is met de algehele afwezigheid van het zoeken op genres in Spotify. Het programma baseert op basis van wat de gebruiker eerder geluisterd hebt welke muziek hij/zij hierdoor ook leuk zou moeten vinden. Door middel van een complex algoritme kan de gebruiker via de functie 'Discover' nieuwe muziek ontdekken. Het programma kiest dan vanuit haar database muziek die aansluit bij de smaak van de luisteraar, gebaseerd op wat (andere) gebruikers met regelmaat geluisterd hebben. Gecombineerd met de muziek die jij als gebruiker afspeelt kan Spotify daarmee bedenken of jij het leuk vindt. In theorie werkt het als volgt; gebruiker *a* en gebruiker *b* luisteren beiden naar muziek van band *x*, maar gebruiker *b* luister ook naar band *y*, dus gebruiker *a* zou band *y* ook leuk moeten vinden. Dit mechanisme is in de praktijk uiteraard een stuk complexer dan wat ik zojuist geschetst heb, maar in grote lijnen blijft dit hetzelfde. Zo kan de gebruiker bijvoorbeeld ook bij elke artiest een pagina bekijken met 'vergelijkbare artiesten'; een lijst die door middel van ditzelfde algoritme tot stand gekomen is. Op deze manier werkt Spotify veel meer met muziek die 'op elkaar lijkt', in plaats van de muziek daadwerkelijk categoriaal in te delen. Door het luistergedrag van haar gebruikers te monitoren bepaalt de database van Spotify welke muziek lijkt op elkaar en zo kan zij redelijk adequaat de smaak van verschillende luisteraars in kaart brengen en met elkaar vergelijken. De uitspraak dat genres er niet toe zouden doen in dit licht geplaatst, maakt het logischer dat Spotify haar systeem aanpast om muziek op een andere manier aan de man te brengen, zoals bijvoorbeeld door middel van afspeellijsten die specifiek geschikt zijn voor een bepaalde activiteit of voor een

¹⁰⁰ "Information," Spotify, geraadpleegd op 25 juli 2015, <https://press.spotify.com/nl/information/>.

¹⁰¹ "Spotify Introduces Video Clips, Podcasts, And Activity-Based Playlists," Jordan Crook voor TechCrunch, geraadpleegd op 25 juli 2015, <http://techcrunch.com/2015/05/20/spotify-introduces-video-clips-podcasts-and-activity-based-playlists/#.shbgr6:eMeY>.

¹⁰² "Spotify Genres, the Full Listing," Spotify, geraadpleegd op 24 juli 2015, <https://news.spotify.com/us/2009/03/24/spotify-genres-the-full-listing/>. Deze dataset stamt uit maart 2009, dus het is de vraag of deze nog actueel is. Ik zocht bijvoorbeeld op de genres 'mbaqanga', 'nationalist' en 'novelty ragtime' welke allen geen resultaat gaven. Het is niet te stellen of het komt doordat deze lijst gedateerd is, of dat Spotify geen muziek in hun database heeft deze die etiketten toebedeeld heeft gekregen.

bepaald moment van de dag.¹⁰³ In zeker opzicht lijkt dit op een continuering van de legende die MoodLogic achter heeft gelaten, waarbij letterlijke categorisatie in genres er feitelijk niet meer zo toe doet.

Het enorme voordeel van het streamen van muziek is dat de gebruiker in staat is om zelf muziek af te spelen die hij anders niet in zijn bezit zou hebben.¹⁰⁴ Dit geeft de gebruiker van de streamingdienst feitelijk ongelimiteerde toegang tot de muziek die het programma voorhanden heeft. Een nadeel is echter, dat de muziek doorgaans in slechtere kwaliteit geleverd worden. Voor websites waar het mogelijk is muziek digitaal te downloaden, gelden echter andere regels. Het downloaden van muziek biedt namelijk niet de mogelijkheid muziek te ‘ontdekken’ op een manier zoals dat met het streamen van muziek wel kan. Dit is terug te zien in de manier waarop muziek gecategoriseerd wordt op bijvoorbeeld de website *Amazon.com*. Waar streamingdiensten kunnen rekenen op een groot aantal gebruikers dat hun database voedt, hebben online muziekwinkels andere manieren van het aan de man brengen van muziek. Amazon heeft haar digitaal te downloaden muziek op een traditionele manier ingedeeld in genres. In tabel 3 toon ik het aantal verschillende (sub)genres van muziek die beschikbaar zijn op de website. De webwinkel van Amazon bevat in totaal 24 metagenres welke weer ingedeeld zijn in verschillende subgenres. Opvallende aspecten aan deze tabel zijn in de eerste plaats het aantal metagenres, het aantal subgenres (180) in totaal en de afwezigheid van subgenres bij de metagenres ‘Classical’, ‘Opera & Vocal’ en ‘Soundtracks’. Voor deze categorieën kan apart gezocht worden op verschillende stijlen, jaartallen of artiesten, maar een verdere onderverdeling is niet beschikbaar. De manier waarop de muziek is ingedeeld is hier heel overzichtelijk en strookt volledig met een traditionele taxonomische indeling van muziek. Opvallend is dan wel dat Amazon er verschillen op nahoudt tussen haar indeling van digitale muziek (zie Tabel 4) en die van fysieke CDs & Vinyl (zie Bijlage 1).¹⁰⁵

¹⁰³ “Spotify Introduces.”

¹⁰⁴ Wiercinski en Mason, “Music,” 12.

¹⁰⁵ “Amazon.com: CDs & Vinyl,” Amazon, geraadpleegd op 23 juli 2015, http://www.amazon.com/music-rock-classical-pop-jazz/b/ref=sd_allcat_cd_vinyl?ie=UTF8&node=5174. De tabel zoals gegeven in de bijlage is op dezelfde manier tot stand gekomen als tabel 4.

Naam Genre	Aantal subgenres	Voorbeeld van een subgenre
Alternative & Indie Rock	8	Hardcore & Punk
Blues	9	Electric Blues Guitar
Broadway & Vocalists	3	Musicals
Children's Music	3	Lullabies
Christian	11	Praise & Worship
Classical	-	-
Classic Rock	4	Psychedelic Rock
Comedy & Miscellaneous	6	Poetry, Spoken Word & Interviews
Country	8	Bluegrass
Dance & Electronic	11	House
Folk	4	Contemporary Folk
Gospel	4	Urban & Contemporary
Hard Rock & Metal	6	Thrash & Speed Metal
Holiday Music	6	Christmas
Jazz	14	Traditional Jazz & Ragtime
Latin Music	29	Tango
New Age	3	Meditation
Opera & Vocal	-	-
Pop	11	Pop Rock
R&B	8	Soul
Rap & Hip-Hop	9	Gangsta & Hardcore
Rock	11	Folk Rock
Soundtracks	-	-
World Music	12	Reggae
Totaal:	180	

Tabel 4. Genrifcatie in de webwinkel van Amazon.¹⁰⁶

Deze voorbeelden tonen een verschuiving aan in de manier waarop genre gebruikt wordt in de distributie van muziek. Waar webwinkels als Amazon nog vasthouden aan de traditionele manier van de categorisatie in genres, staan online radiostations en streamingdiensten meer open voor progressievere manieren om muziek in te delen. Dit is in zekere zin een gevolg van Dahlhaus' opvattingen over genre. Genre als begrip doet er niet meer toe, omdat muziek niet adequaat genoeg ingedeeld kan worden in verschillende categorieën en vaak ook in meerdere (sub)genres geplaatst kan worden. Moderne applicaties als Spotify lijken daardoor genre in het algemeen in de ban te doen in ruil voor andere manieren om muziek onder te verdelen, zoals de geschiktheid voor bepaalde activiteiten. Dit lijkt enorm op de categoriale indelingen zoals die gepropageerd zijn door onder

¹⁰⁶ "Amazon.com: Digital Music," Amazon, geraadpleegd op 23 juli 2015, http://www.amazon.com/MP3-Music-Download/b/ref=sd_allcat_dmusic?ie=UTF8&node=163856011. Ik heb gekeken naar de metagenres die Amazon gedefinieerd heeft op haar website. Binnen die metagenres heb ik het aantal subgenres geteld, zoals aangetoond in de tweede kolom van de tabel. In de laatste kolom heb ik vervolgens een voorbeeld gegeven van een door Amazon gedefinieerd subgenre.

andere MoodLogic. Verder lijkt dit wel degelijk op een continuering van Dahlhaus' beoogde 'verval van genre'. In een tijdperk waar het lastig is om nog iets bijzonders te doen, trachten alle actoren binnen een bepaald genre (de uitvoerende musici, de industrie, het publiek et cetera) om de muziek te laten beoordelen op hun eigen intrinsieke kenmerken. Containertermen zijn hier niet meer voldoende voor en muziek wordt tegenwoordig meer bekeken in termen als 'lijkt dit op elkaar?' en 'waarvoor kan deze muziek gebruikt worden?' als arbitraire indelingen naast bijvoorbeeld karaktereigenschappen als timbre (overstuurde gitaren horen bij rockmuziek, maar wát voor rockmuziek is het precies?) en tempo (trancemuziek heeft een tempo van grofweg 132 BPM, maar dit is niet wederkerig).

Afsluitend

In dit werk heb ik aangetoond dat er historisch gezien verschillende mogelijkheden aangedragen zijn om muziek te kunnen categoriseren. Deze mogelijkheden hebben allen hun eigen voor- en nadelen, welke ik geprobeerd heb te kunnen beschrijven. Een terugkerend probleem binnen dit discours is de onenigheid over het concept 'genre' en wat dit concept zou moeten omhelzen. Wat veel gebeurt, is dat een auteur eerst een definitie van het begrip genre moet geven, alvorens daar de rest van de taxonomie op gebaseerd kan worden. Zie hiervoor bijvoorbeeld de indeling van Franco Fabbri of Fabian Holt. Een volgend probleem dat herhaaldelijk aangehaald wordt is de dichotomie tussen een brede taxonomische indeling enerzijds en een nauwere indeling anderzijds, een probleem waar zowel Jeffrey Kallberg als Eric Drott mee worstelen. Beiden hebben hun eigen legitimatie en zijn dus per definitie niet onjuist. Ik heb aangetoond dat, om een alomvattende taxonomie van populaire muziek te maken er meer nodig is dan slechts een historische kijk op de muziek en dat zowel een brede als een nauwe categorisatie naast elkaar kunnen en moeten (kunnen) bestaan.

Hoewel de drie brede categorieën van Philip Tagg (volksmuziek, kunstmuziek en populaire muziek) een goed beginpunt zijn om vanuit te werken, zijn deze per definitie axiomatisch, juist doordat er geen richtlijnen zijn op welke gronden wij muziek zouden kunnen indelen. Daarbij heb ik aangetoond dat genres per definitie geen vaststaande begrippen zijn, door de tijd heen veranderen en vorm krijgen door invloeden van buitenaf. Genre kan gedefinieerd worden door middel van een plaats en tijd, maar is zeker onderhevig aan verandering dankzij de uitvoerenden binnen dat genre, het publiek, de commerciële wereld en de academische wereld. Alle aspecten en invalshoeken van waaruit genre bestudeerd kan worden zouden hierin meegenomen moeten worden. Dit zijn onder andere historiografische (hoe is een genre ontstaan?, wat is de sociale of politieke grondslag van een genre?), musicologische (hoe klinkt de muziek?, hoe is deze opgebouwd?) en sociologische aspecten

(wat is de achterliggende cultuur van het genre?). Genre zou daarom vanuit verschillende invalshoeken benaderd moeten worden, zoals onder andere Simon Frith, Kembrew McLeod en Franco Fabbri ook hebben betoogd.

De voorbeelden die ik in het laatste hoofdstuk gegeven heb zijn exemplarisch voor de veranderingen die gaande zijn binnen de muziekindustrie. De indeling van AllMusic is een treffend voorbeeld van een uit de hand gelopen categorisatie, hoewel deze nog niet zo uitgebreid en onoverzichtelijk is als de honderden pagina's die Wikipedia wijdt aan de indeling van muziek. Genre was zeker vroeger een noodzakelijke toevoeging om muziek te kunnen categoriseren en aan de man te brengen. Zo maakten platenlabels en muziekwinkels veelvuldig gebruik van deze constructie. Dat dit tegenwoordig een achterhaald principe is geworden, blijkt uit de gegeven voorbeelden van last.fm en Spotify en de onoverzichtelijkheid van categoriale indelingen zoals die op de website van Amazon. Waar genre voor een deel wel een bepaalde houvast biedt voor grote, overkoepelende categorieën (de 'natuurlijke categorieën' van Robert Gjerdingen), is de versplintering hiervan des te duidelijker wanneer een bepaalde artiest met meerdere subgenres omschreven moet worden om deze beschrijving accuraat te laten zijn. Hoewel iedereen die enigszins bekend is met Westerse populaire muziek een idee heeft van wat bijvoorbeeld 'rock', 'reggae' of 'funk' inhoudt blijft hierdoor de inhoud van de gebruiker-gegenereerde website fluïde. Dit is te zien bij de genre-etiketten op websites als last.fm, in online muziekwinkels als Amazon en in muziekstreamingdiensten zoals Spotify. In de huidige media lijkt het er op dat ondanks (of wellicht *dankzij*) deze enorme genrificatie het genre-etiket steeds minder belangrijk wordt. Hoewel websites als last.fm dit middel nog wel gebruiken om muziek te categoriseren, heeft geen enkele artiest slechts één beschrijving waar alles mee gezegd kan worden. Het blijkt dat, mede dankzij het arbitraire karakter van het genre-etiket verschillende gebruikers er andere manieren van categorisatie op nahouden. Dit is in lijn met de bevindingen van McKay en Fujinaga en ditzelfde is ook terug te zien in de onderzoeken van Gjerdingen en de reacties op MoodLogic. Een tweede probleem dat hierbij komt kijken is dat mede dankzij de gebruiker-gegenereerde inhoud het mogelijk is bepaalde categorisatie te verstieren door middel van de toevoeging van nietszeggende etiketten.

Deze tenietdoening van genre is nog sterker zichtbaar in muziekstreamingdiensten als Spotify, waarbij de categorisatie helemaal niet meer van belang is en de muziekaanbeveling van Spotify voornamelijk vorm krijgt dankzij de input van haar miljoenen gebruikers. De smaak van de luisteraar speelt hierbij een grotere rol dan de ontstaansgeschiedenis of de oorsprong van een bepaald genre. Waar ik in de introductie al stelde dat genre een fluïde begrip is, blijkt dat al te meer met de verschillen tussen traditionele muzikale indeling, zoals Keith Negus en David Brackett

voorstellen, en de manier waarop in digitale media om wordt gegaan met genre. Het gebrek aan een autoriteit op het gebied van de categoriale indeling van muziek is hier het voornaamste probleem en dit probleem wordt ontweken met behulp van de mogelijkheden die de hedendaagse technologie ons biedt.

Al met al is de huidige genrificatie en onverenigbaarheid van verschillende methoden van categorisatie een groot probleem waar in het huidige musicologische discours wel handreikingen voor worden gegeven, maar geen oplossingen worden voor worden aangedragen. In dit schrijven heb ik beschreven welke mogelijkheden voor categorisatie er historisch gezien ontstaan zijn en hoe deze aangevuld kunnen worden met de potentie van technologische ontwikkelingen. Daarnaast heb ik laten zien dat de diffuse identiteiten van muziekluisteraars zorgen voor de onmogelijkheid van een accurate en allesomvattende categorisatie in digitale media. Waar historisch gezien muziek wel degelijk ingedeeld kan worden door te kijken naar oorsprong en ontwikkeling, ziet men anno 2015 dat nieuwe perspectieven met betrekking tot een onderverdeling van muziek verschijnen. Genrificatie is hierbij een begrip geworden dat inherent verbonden is geraakt met populaire muziek. De modernistische troep dat genre bij kunstmuziek in verval raakt lijkt, enkele decennia na dato, nu ook haar weg te vinden richting de populaire muziek .

Gebruikte bronnen

a) Primaire bronnen

AllMusic Database. <http://www.allmusic.com/>.

Amazon.com. <http://www.amazon.com/>.

Gjerdingen, Robert O. et al. 2003. Method for Creating a Database for Comparing Music. U.S. Patent 6.539.395, ingediend op 22 maart 2000, verkregen op 25 maart 2003.

Last.fm. <http://www.last.fm.com/>.

Spotify. <http://www.spotify.com/>.

Wikipedia. <http://www.wikipedia.com/>.

b) Secundaire bronnen - literatuur

Anderton, Chris. "A Many-headed Beast: Progressive Rock as a European Metagenre." *Popular Music* 29 (2010): 417-435.

Brackett, David. *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Bayton, Mavis. "Women and the Electric Guitar." In *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, bewerkt door Sheila Whiteley, 37-49. Londen: Routledge, 1997.

Clawson, Mary Ann. "Masculinity and Skill Acquisition in the Adolescent Rock Band." *Popular Music* 18, nr. 1 (1999): 99-114.

Croce, Benedetto. *Estetica Come Scienza Dell'Espressione e Linguistica Generale*. Bari: G. Laterza, 1908.

Drott, Eric. "The End(s) of Genre." *Journal of Music Theory* 57, nr. 1, (2013): 1-45.

Fabbri, Franco. "A Theory of Musical Genres: Two Applications." In *Popular Music Perspectives*, bewerkt door David Horn en Philip Tagg, 52-81. Göteborg en Exeter: IASPM, 1981.

Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

Gjerdingen, Robert O., en David Perrott. "Scanning the Dial: The Rapid Recognition of Music Genres." *Journal of New Music Research* 37, nr. 2 (2008): 93-100.

Hesmondhalgh, David. "Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre." *Culture Studies* 13, nr.1 (1999): 34-61.

Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Kallberg, Jeffrey. "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor." *19th Century Music* 11, nr. 3, (1988): 238-261.

Lena, Jennifer C., & Richard A. Peterson. "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres." *American Sociological Review* 73, nr. 5 (2008): 697-718.

McKay, Cory, en Ichiro Fujinaga. "Musical Genre Classification: Is it Worth Pursuing and How Can it Be Improved?" Paper gepresenteerd bij de International Society of Music Information Retrieval (ISMIR) Conference, Victoria, Canada, 8-12 oktober 2006.

McLeod, Kembrew. "Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities." *Journal of Popular Music Studies* 13 (2001): 59-75.

Negus, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. Londen: Routledge, 1999.

Negus, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1996.

Ongstad, Sigmund. "Synchronic-diachronic Perspectives on Genre Systemness: Exemplifying Genrification of Curricular Goals." In *Genre and Cultural Competence: An Interdisciplinary Approach to the Study of Text*, bewerkt door Sigmund Kvam, Karen Patrick Knutsen & Peter Langemeyer, 35-50. Münster: Waxmann Verlag, 2010.

Pachet, François, en Daniel Cazaly. "A Taxonomy of Musical Genres." Paper gepresenteerd bij de Content-Based Multimedia Information Access Conference (RIAO), Parijs, Frankrijk, April, 2000.

Plantinga, Carl. "Gender, Power and a Cucumber: Satirizing Masculinity in *This is Spinal Tap*." In *Movie Music: The Film Reader*, bewerkt door Kay Dickinson, 155-164. Londen: Routledge, 2003.

Tagg, Philip. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice." *Popular Music* 2 (1982): 37-67.

Walser, Robert. *Running with the Devil: Gender, Power and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1993.

Wiercinski, Jared, en James Mason. "Music in the Digital Age: Downloading, Streaming, and Digital Lending." *CAML Review* 38, nr. 1 (2010): 5-16.

c) Gebruikte internetpagina's

AllMusic. "Ska Punk." AllMusic. Geraadpleegd op 23 juli 2015.

<http://www.allmusic.com/style/ska-punk-ma000002640>.

AllMusic. "Third Wave Ska Revival." Geraadpleegd op 23 juli 2015.

<http://www.allmusic.com/style/third-wave-ska-revival-ma0000012129>.

Digital DJ Hub. "List of Average Tempo (BPM) by Genre." Geraadpleegd op 12 juli 2015.

<http://www.digitaldjhub.com/average-bpm-of-music/>.

Last.fm. "Muse." Geraadpleegd op 22 januari 2015.

<http://www.last.fm/music/Muse>.

Last.fm. "Rock." Geraadpleegd op 25 juli 2015.

<http://www.last.fm/tag/rock>.

Last.fm. "Tags for Muse." Geraadpleegd op 22 januari 2015.

<http://www.last.fm/music/Muse/+tags>.

McElhearn, Kirk. "How the Over-Genrification of Music is Bad for Listeners and Musicians."

Geraadpleegd op 15 juli 2015.

<http://www.mcelhearn.com/how-the-over-genrification-of-music-is-bad-for-listeners-and-musicians/>.

Software Informer. "Moodlogic." Geraadpleegd op 14 juli 2015.

<http://moodlogic.software.informer.com/>.

Spotify. "Information." Geraadpleegd op 25 juli 2015.

<https://press.spotify.com/nl/information/>.

Spin.com. "Review: Indie Rock is the New Stadium Rock on Mumford & Sons' 'Wilder Mind'."

Geraadpleegd op 24 juli 2015.

<http://www.spin.com/2015/05/review-mumford-and-sons-wilder-mind/>.

Spotify. "Spotify Genres, the Full Listing." Geraadpleegd op 24 juli 2015,

<https://news.spotify.com/us/2009/03/24/spotify-genres-the-full-listing/>.

TechCrunch. "Spotify Introduces Video Clips, Podcasts, And Activity-Based Playlists." Geraadpleegd op 25 juli 2015.

<http://techcrunch.com/2015/05/20/spotify-introduces-video-clips-podcasts-and-activity-based-playlists/#.shbgr6:eMeY>.

Vandale.nl. s.v. "genre." Geraadpleegd op 8 juli 2015,

<http://www.vandale.nl/opzoeken?pattern=genre&lang=nn#.VbD7F7OqoSU>.

Wikipedia. "Muse (band)." Geraadpleegd op 15 juli 2015.

http://en.wikipedia.org/wiki/Muse_%28band%29.

Wikipedia. "List of music styles." Geraadpleegd op 25 juli 2015.
http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_music_styles.

Wikipedia. "List of Popular Music Genres." Geraadpleegd op 25 juli 2015.
http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_popular_music_genres.

Bijlage 1 – Lijst van muziekgenres in de webwinkel van Amazon

Naam Genre	Aantal subgenres	Voorbeeld van een subgenre
Alternative Rock	10	Hardcore & Punk
Blues	11	Electric Blues
Broadway & Vocalists	4	Musicals
Children's Music	5	Lullabies
Christian Music	10	Praise & Worship
Classical Music	5	Symphonies
Classic Rock	7	Album-Oriented Rock (AOR)
Comedy & Spoken Word	7	Spoken Word
Country	12	Bluegrass
Dance & Electronic	15	Techno
Folk	4	Traditional Folk
Gospel	5	Urban & Contemporary
Holiday & Wedding	6	Christmas
Jazz	19	Traditional Jazz & Ragtime
Karaoke	0	-
Latin Music	29	Salsa
Metal	7	Death Metal
New Age	6	Meditation
Opera & Classical Vocal	5	Arias
Pop	15	Dance Pop
R&B	8	Soul
Rap & Hip-Hop	11	Gangsta & Hardcore
Reggae	4	Dub
Rock	14	Progressive
Soundtracks	4	Movie Soundtracks
Special Interest	5	Instructional
World Music	10	Africa
Totaal:	238	