

# DRUM 'N BASS!

A GLOBAL, UK OR LONDON SOMETHING DIS?

GLOBALISERING EN DE RUIMTELIJKE SPREIDING VAN EEN HEDENDAAGS MUZIEKGENRE



INTERVIEWS MET:  
BLACK SUN EMPIRE RECORDS  
DOM & ROLAND PRODUCTIONS  
CITRUS RECORDINGS

VERDER: ●  
RUIMTELIJKE SPREIDINGSPATRONEN  
CULTURAL ARENAS  
DIFFUSIEKAARTEN  
ROLLDABEATS.COM

Als ware dit een waar muziektijdschrift vindt u bijgevoegd een zelfgemaakte cd met daarop fragmenten van enkele drum 'n bass nummers. Mocht u dus geen idee hebben van hoe drum 'n bass klinkt dan kunt u daar alsnog een beeld van krijgen.

**1. Lennie De Ice – WE ARE i.e. [1:16]**

Vaak genoemd als het eerste nummer uit het genre maar dat is niet met zekerheid te zeggen. Opvallend is dat het tempo van de muziek uit "het begin" aanzienlijk langzamer is.

**2. Kosheen – Hide U [1:10]**

Kosheen deed na dit nummer met zeer herkenbaar geluid nauwelijks meer iets met Drum 'n Bass, maar samen met twee drum 'n bass producers (Decoder en Substance) scoorden zij in een aantal landen hiermee wel een top40-hit.

**3. Apollow Two – Atlantis (I Need You) (LTJ Bukem remix) [2:50]**

Een nummer uit het subgenre "atmospheric drum 'n bass" dat ver buiten het genre bekend is. Muziek om bij weg te dromen én om op te dansen.

**4. Roni Size & Reprazent – Brown Paper Bag [1:33]**

De grote hit van Mercury Award winnaars. Van dit nummer zijn ook andere versies uitgebracht: geheel instrumentaal, met minder zang, met minder rap, etc.

**5. Goldie – Inner City Life [1:47]**

Een nummer van Drum 'n Bass grootheid Goldie van zijn album Timeless. Een muzikale binding met het leven in stedelijk Engeland is gemaakt.

**6. DJ Marky & XRS feat. MC Stamina – LK [1:38]**

Zomerse hit van de Braziliaanse DJ Marky en XRS waarin duidelijk een Braziliaans geluid terug te horen is.

**7. Zyon Base – Nightingale [1:13]**

Een nummer van een album dat is uitgebracht op het Fokuz label uit Rotterdam, een typisch nummer uit het subgenre "Liquid Funk".

**8. DJ Hype – Roll The Beats (remix) [0:59]**

Uit het genre "Jump up" komt dit nummer, tevens de inspiratie voor de naam van de RollDaBeats-database.

**9. Ed Rush & Optical – Slip Thru [1:22]**

Een nummer (subgenre "Neurofunk") uit de hoogtijdagen van drum 'n bass en afkomstig van het Wormhole album. Opvallend: veel Nederlandse luisteraars horen "dooie vissen" i.p.v. de gebruikte "throw your fists up".

**10. Dom & Roland – Imagination [1:19]**

Artiestennaam die twee mensen suggereert maar waar er maar één is en de ander een gebruikte sampler is. Is tevens eigenaar van Dom & Roland Productions.

**11. Breakage – Clarendon [1:13]**

Minimalistisch nummer dat rustiger lijkt te klinken dan, maar even snel is als, de meeste andere nummers.

**12. Telemetrik feat. Hyx – The Bane [1:04]**

Afkomstig van een album van de Amerikaanse artiest Telemetrik maar uitgebracht op het Utrechtse Black Sun Empire Recordings.

**13. Klz live op DnBRadio.com, 14-12-2008 [48:15]**

De meeste drum 'n bass nummers zijn tussen de 5 en de 8 minuten lang, dat is eigenlijk veel te lang om helemaal af te spelen. Het begin en einde van nummers zijn vaak "dj vriendelijk", dat houdt in dat die relatief lang duren zodat djs de tijd hebben om ze aan de vorige en volgende plaat te mixen. Nummers worden dus meestal niet helemaal afgespeeld maar om de 3 à 4 minuten afgewisseld, soms vloeiend maar soms ook juist wat spectaculairder. Door twee nummers tegelijk te laten afspelen kan als het ware een nieuw nummer ontstaan.

## Voorwoord

Deze thesis is het eindresultaat van mijn studie sociale geografie aan de Universiteit Utrecht waar ik met veel plezier aan heb gewerkt. De keuze voor een enigszins ongebruikelijk onderwerp dat voornamelijk gestoeld is op persoonlijke interesse en nieuwsgierigheid maakten dat er weinig bewandelde paden waren. Een onderzoek zoals deze heeft vrijwel geen commerciële waarde en daarom vind ik het een mooie afsluiting van een studie waarvan het niet ongebruikelijk is dat er toegepast onderzoek wordt gedaan.

Ik wil bij deze een aantal mensen bedanken voor hun steun en hulp tijdens het schrijven van deze thesis en het doen van het bijbehorende onderzoek. Allereerst Thijs Engels voor het beschikbaar stellen van de Rolldabeats database. Vooral omdat ik niet de eerste ben met het verzoek tot inzage in de database, waardeer ik het zeer dat ik wel toegang heb gekregen tot de schat van informatie die de Rolldabeats database is. Als tweede wil ik de geïnterviewden Dominic Angas, Marco Grijsen en Micha Heyboer bedanken voor het met mij willen spreken over hun ervaringen en inzichten. Een gesprek over de beslissingen en het dagelijkse leven van een professionele carrière in drum 'n bass blijkt zeer nuttig voor dit onderzoek. Ook het doen van een interview midden in de nacht na een optreden gaf het doen van interviews een waar veldwerk gevoel. Als derde wil ik mijn begeleider Kees Terlouw bedanken voor het geduld, het snel tijd kunnen vrijmaken om over mijn onderzoek te praten, het beantwoorden van mijn vragen en het geven van nuttige aanwijzingen over een voor hem toch redelijk onbekend onderwerp. Eveneens wil ik het Nirov bedanken om mij de ruimte te geven aan mijn thesis te werken en een werkplek en software te laten gebruiken. Als laatste wil ik mijn vriendin Lotte bedanken voor haar steun, eindeloze geduld en hulp met het nalezen, samenvatten en controleren. Hopelijk kan ik gauw hetzelfde voor jou betekenen!

## Inhoudsopgave

Voorwoord.....	3
Hoofdstuk 1: Inleiding.....	5
1.1: Waarom?.....	5
1.2: Is het een onderzoek waard?.....	5
1.3: Wat ga ik onderzoeken en waarom dat?.....	6
1.4: Hoe ga ik dat onderzoeken en opbouw .....	7
Hoofdstuk 2: Muziek en ruimte.....	8
2.1: Inleiding.....	8
2.2: Cultuur en ruimte.....	8
2.3 Globalisering algemeen.....	10
2.4 Globalisering cultuur.....	12
2.5 Muziek en ruimte.....	14
Muziek en politiek.....	15
Muziek en economie.....	16
Relevantie plaats.....	16
2.6 Muziekdiffusie.....	18
Cultural arenas.....	24
2.7 Globalisering en muziekdiffusie.....	25
2.8 Conclusie.....	26
Hoofdstuk drie: Drum 'n bass en ruimte.....	27
3.1 Inleiding drum 'n bass.....	27
De naam.....	27
Muzikale kenmerken.....	27
Ontstaan.....	28
Actoren.....	28
Ruimtelijke eigenschappen.....	29
3.2 Globalisering en drum 'n bass.....	33
3.3 Diffusie drum 'n bass.....	36
Hoofdstuk vier: Data.....	38
4.1 Inleiding.....	38
4.2 Database omschrijving.....	38
4.3 Criteria drum 'n bass label.....	41
4.4 Identificatie van drum 'n bass labels.....	41
4.5 Ruimtelijke spreiding drum 'n bass labels.....	43
4.6 Mogelijke verklaringen voor het spreidingspatroon.....	49
Hoofdstuk vijf: Conclusie.....	56
Literatuurlijst.....	60
Websites:.....	62
Geïnterviewden:.....	63



## Hoofdstuk 1: Inleiding

### 1.1: Waarom?

Tijdens mijn studie sociale geografie in Utrecht zijn veel verschillende geografische onderwerpen aan bod gekomen. Het aantal zelf verworven geografische inzichten nam gestaag toe en steeds vaker zijn deze inzichten bruikbaar voor een opdracht, paper of, zoals in dit geval, een thesis. Met deze thesis wil ik geografische inzichten toepassen op één van mijn grootste persoonlijke interesses: muziek. Het onderwerp muziek ben ik niet of nauwelijks tegengekomen tijdens mijn studie in Utrecht maar in het dagelijks leven des te meer. In 1997 kreeg ik van een klasgenote een cassettebandje met daarop een album met drum 'n bass muziek, een muziekstijl die op dat moment erg populair was in het Verenigd Koninkrijk. Ik was meteen verkocht en heb er sindsdien actief en passief veel vrije tijd aan besteed. In het begin ging het natuurlijk vooral om de muziek zelf: platen kopen, mp3 bestanden downloaden, feesten bezoeken en er met vrienden over praten. Eenmaal begonnen met de studie sociale geografie zag ik af en toe verbanden tussen datgene dat ik leerde en verschillende onderdelen van muziek in het algemeen maar ook specifiek drum 'n bass. Als voorbeeld kan ik de invloed van globalisering noemen. Globalisering is uitgebreid besproken tijdens mijn studie en dat is nog steeds te merken in mijn huidige kijk op muziek.

In de afgelopen jaren zijn mij bij het lezen van mijn twee favoriete drum 'n bass tijdschriften, Knowledge Magazine en ATM, een aantal geografische elementen opgevallen. Allereerst valt het op dat Londen een erg belangrijke rol lijkt te spelen binnen het genre. Een voorbeeld hiervan is dat het erop lijkt dat veel artiesten uit Londen komen, er wonen of er hebben gewoond. Een ander voorbeeld is dat het er ook op lijkt dat veel platenlabels en andere muziek gerelateerde organisaties in Londen terug te vinden zijn. Ten tweede valt op dat er veel referenties worden gemaakt naar het Engelse, Britse maar ook globale karakter van het genre. In de subtitel van een van de tijdschriften komt dit ook naar voren. "*ATM Worldwide: The drum & bass and underground music culture pages*". In het laatste gedeelte van die titel zit ook een referentie naar iets anders: cultuur. Het woord *culture* uit de titel van het tijdschrift zou kunnen duiden op een groter geheel dan alleen de muziek. Een geheel waar, naast muziek, er ook nog andere onderdelen die cultuur vormgeven. Is er hier misschien sprake van een eigen identiteit? Als dit het geval is dan bevestigt dat de globaliseringstheorieën waarbij het belang van plaats vervangen wordt door die van identiteit. De vraag is of dit daadwerkelijk het geval is. De mogelijkheid dat plaats nog wel een belangrijke rol speelt bestaat namelijk ook. Dit is terug te zien in de titel van deze thesis. Deze is gebaseerd op een documentaire uit ongeveer 1993 over de toen nog jonge muziekstroming. De titel van de documentaire is *All Junglists! A London Somet'ing Dis*<sup>1</sup>. In de documentaire wordt een blik op het genre gegeven zoals dat toen was en dat Londen daarin erg belangrijk was komt duidelijk naar voren.

### 1.2: Is het een onderzoek waard?

Een bezoek aan de website van 1Xtra, onderdeel van de BBC familie, laat zien dat de zender zich specifiek op liefhebbers van "*black music*" in het Verenigd Koninkrijk richt en dat het drum 'n bass als onderdeel van die "*black music*" beschouwd (BBC, 2008). Dat het ook daadwerkelijk om "*black music*" gaat, is een punt waarover te twisten valt maar het is wel duidelijk dat er, al dan niet terecht, een verband wordt gelegd tussen drum 'n bass en zowel plaats als identiteit. Hier valt een link te leggen met de literatuur over globalisering. Hierin wordt namelijk regelmatig de vraag gesteld of ruimte nog wel een

---

1 Deze titel betekent vrij vertaald: Alle Junglefans! Dit is iets Londens

rol speelt en wordt deze soms zelfs negatief beantwoord.

Naast een persoonlijke interesse en de hiervoor genoemde schijnbare relevantie zijn er ook anderen die de mening delen dat het drum 'n bass genre geschikt is als onderwerp voor onderzoek. In een artikel over drum 'n bass en identiteit wordt de (geografische) relevantie van drum 'n bass specifiek genoemd:

*"[...]drum'n'bass is a form that signals the very real effects of cultural dislocation and regional specificity in the development of cultural practices."*

Quinn, 2002, p. 10

In het boek *All Crews: Journeys through Jungle / Drum & Bass Culture* wordt de geschiedenis van het genre door een *insider* beschreven. Hierbij komen de invloed van geografie en identiteit regelmatig naar voren. In een enkel geval zelfs letterlijk, ook al valt volgens de schrijver de omschrijving "local" blijkbaar niet onder de noemer "geography":

*"Local producers were able to make music reflecting the shared musical experience of the DJs and punters<sup>2</sup> in the dance. Geography and demographics have also played their part."*

Belle-Fortune, 2004, p. 30

Er zijn dus genoeg redenen om iets over dit onderwerp te schrijven. Eenzelfde soort conclusie trekt Berland (1992):

*"Why is the literature on pop music [...] so often empty of cars, not to mention elevators, offices, shopping malls, hotels, sidewalks, airplanes, buses, urban landscapes, small towns, northern settlements or satellite broadcasts?"*

Berland, 1992, p. 39

Deze thesis zal dit gat in de literatuur over popmuziek voor een deel opvullen.

### **1.3: Wat ga ik onderzoeken en waarom dat?**

De eerder gestelde vragen over de relevantie van plaats en de rol van globalisering in muziek zullen de grote lijnen vormen van deze thesis. De verbanden tussen plaats en muziek zullen in een grotere context geanalyseerd worden. Hierbij zullen de relaties tussen globalisering, ruimte en muziek centraal staan. De nadruk zal liggen op het proces van ruimtelijke diffusie van één specifiek muziekgenre en de invloed van globalisering op dat proces. Dit leidt tot de volgende hoofdvraag:

Welke rol speelt globalisering in de ruimtelijke diffusie van het drum 'n bass genre en hoe is dat te verklaren?

Het antwoord op deze vraag zal worden geformuleerd op basis van de antwoorden op een aantal deelvragen. Een paar vragen die gesteld moeten worden voordat er specifiek naar drum 'n bass gekeken wordt betreffen het meer algemenere thema van muziek en het nog algemenere thema van cultuur:

Welke rol kan ruimte spelen in cultuur en muziek?

In hoeverre zijn cultuur en muziek onderdeel van het globaliseringsproces?

---

2 Punters: klanten en/of feestgangers

Hoe is de ruimtelijke spreiding van muziek te meten?

Als deze vragen beantwoord zijn moet het duidelijk zijn wat er tot dusver bekend is over de ruimtelijke spreiding van muziek en cultuur. Met deze kennis kan vervolgens naar het specifieke geval van drum 'n bass worden gekeken. Hierbij is het van belang om eerst een aantal algemene zaken te weten te komen over de ruimtelijke spreiding van dit genre:

Welke actoren spelen een rol in de ruimtelijke spreiding van drum 'n bass?

Welke ruimtelijke ontwikkelingen spelen een rol, of hebben een rol gespeeld, in het drum 'n bass genre en zijn die ontwikkelingen onderdeel van het globaliseringsproces?

Met het beantwoorden van deze deelvragen kan vervolgens een antwoord op de hoofdvraag gegeven worden. Zowel de algemenere kennis van de rol van globalisering bij cultuur en muziek als de meer specifieke kennis van drum 'n bass zullen omschrijvingen en verklaringen geven voor de rol van globalisering in de ruimtelijke diffusie van het muziekgenre.

#### **1.4: Hoe ga ik dat onderzoeken en opbouw**

De antwoorden op de gestelde hoofdvraag en deelvragen zullen in de volgende hoofdstukken worden beantwoord. Dit zal deels gedaan worden op basis van een literatuuronderzoek waar met name de antwoorden op de meer algemenere thema's zullen worden gezocht. In hoofdstuk 2 zal naar de grotere lijnen worden gekeken van de relatie tussen ruimte en cultuur en ruimte en muziek. In hoofdstuk 3 zal een blik worden geworpen op het drum 'n bass genre en daarbij de bevindingen over globalisering en ruimtelijke spreiding uit het vorige hoofdstuk meenemen. In hoofdstuk 4 zal de voor dit onderzoek gebruikte database worden bekeken en zal uitgelegd worden welke selecties en keuzes zijn gemaakt. Daarnaast zal met de gebruikte informatie een beeld van de ruimtelijke spreiding van drum 'n bass worden gegeven. In hoofdstuk 5 zal een antwoord op de onderzoeksvragen worden gegeven naar aanleiding van de bevindingen uit de eerdere hoofdstukken.

## Hoofdstuk 2: Muziek en ruimte

### 2.1: Inleiding

In dit hoofdstuk zal worden gekeken naar wat er in de bestaande literatuur te vinden is over één van de hoofdonderwerpen van deze thesis: de relatie tussen muziek en ruimte. Aangezien dit onderwerp relatief weinig aandacht heeft gehad in de geografische literatuur, lijkt het mij verstandig om ook te kijken naar het bredere perspectief van cultuur en ruimte. Voordat er gezocht kan worden naar de geografisch relevante eigenschappen van muziek wordt dit eerst gedaan voor cultuur. Aangezien cultuur vaak als een breed en veelomvattend begrip wordt beschouwd waar muziek onder valt, zijn bepaalde bevindingen die voor cultuur gelden ook te vertalen naar muziek.

Allereerst zal er in vrij algemene zin worden gekeken naar cultuur als ook naar de relatie daarvan met ruimte. Vervolgens zal globalisering behandeld worden om daarna de rol van globalisering bij cultuur te bespreken. In de daarop volgende paragrafen zal ongeveer hetzelfde worden gedaan voor muziek. Eerst zal een meer algemene beschouwing van de relatie tussen muziek en ruimte worden gedaan. Daarna wordt er gekeken naar de manier waarop cultuur en muziek zich ruimtelijk verspreiden om aan het eind van dit hoofdstuk globalisering erbij te betrekken.

### 2.2: Cultuur en ruimte

Nog voordat er later in deze thesis specifiek naar muziek wordt gekeken, zal eerst aandacht worden besteed aan de relatie tussen cultuur en ruimte. Om deze relatie te kunnen bekijken moet wel duidelijk zijn wat de term cultuur inhoudt. Het karakter van de term cultuur zorgt ervoor dat er veel verschillende interpretaties van zijn, deze kunnen zowel breed als smal zijn. Door de jaren heen heeft het begrip cultuur verschillende dingen betekend, al dan niet tegelijkertijd. In brede zin kan het gaan om architectuur, klederdracht, landbouwmethodes, bestuur, wetgeving, muziek, taal, literatuur en andere kunsten (de Blij, 1996, pp. 217-219). In een meer smalle betekenis kan cultuur ook alleen verwijzen naar:

*"classical standards and esthetic excellence in opera, ballet, or literature [...]"*  
Knox & Marston, 2001, p. 190

Deze vrij specifieke en exclusieve betekenis van cultuur staat tegenover de meer algemene betekenissen van cultuur. Er wordt dus niet maar één enkele betekenis gehanteerd. Er is wel redelijke consensus over de bredere betekenis van cultuur waar meerdere onderwerpen onder vallen, een tegenwoordig min of meer geaccepteerde invulling van de term cultuur is er één waarin met name het geheel aan betekenissen die door een groep mensen aan verschillende onderwerpen worden gegeven van belang is:

*"Broadly speaking, culture is a shared set of meanings that are lived through the materials and symbolic practices of everyday life [...]. The "shared set of meanings" can include values, beliefs, practices and ideas about religion, language, family, gender, sexuality, and other important identities."*  
Knox & Marston, 2001, p. 190

In het verleden ging cultuur vooral over materiële dingen zoals landbouw, kleding en

sieraden. Dit is dus veranderd naar een betekenis waarbij immateriële zaken vooral belangrijk zijn (Groote & Druijven, 2002, p. 128). Het mag duidelijk zijn dat er redelijk wat veranderd is in de betekenis van cultuur.

Er kan een onderscheid worden gemaakt in verschillende soorten cultuur. Het onderscheid is een driedeling in *popular culture*, *folk culture* en *high culture* (Lieber & Weisberg, 2002, p. 274). De laatste van die driedeling, *high culture*, is wat traditioneel wordt gezien als kunst. Hieronder vallen bijvoorbeeld klassieke muziek, schilderkunst en literatuur. *Folk culture* behelst de dingen die vaak onder oorspronkelijke cultuur vallen, in het Engels ook wel *indigenous culture* genoemd. Een ruimtelijke eigenschap van *folk culture* is dat het voornamelijk intern geïntereerd is, er is sprake van een gebondenheid met een geografische ruimte. *Folk culture* is een vorm van cultuur die een interne verbondenheid heeft. Voorbeelden hiervan zijn regionale talen, lokale dansen en klederdracht. *Popular culture* is het lastigste begrip van de drie en is ook lastig te vertalen naar het Nederlands. Het is (ongeveer) te omschrijven als het gedeelte van cultuur dat bij een absoluut en relatief grote groep mensen populair is, in tegenstelling tot *high culture* dat enkel bij een absoluut groot aantal mensen populair is. Ook het niet vallen onder de andere twee *cultures* is een redelijke indicatie. Een typische eigenschap van *popular culture* is dat het voornamelijk extern geïntereerd is. In tegenstelling tot *folk culture* is er geen sprake van een interne binding, er is juist sprake van een ruimtelijke ongebondenheid. De rol van een geografische ruimte is een belangrijk verschil tussen *folk* en *popular culture*. Bij *folk culture* is een bepaalde geografische ruimte juist een typische eigenschap van die *culture*. Bij *popular culture* is juist de afwezigheid van een binding met geografische ruimte kenmerkend. De driedeling in de verschillende cultuursorten hebben we nodig om later in deze thesis de relatie tussen globalisering en cultuur te analyseren en is van belang omdat de invloed van globalisering op de verschillende cultuursorten niet hetzelfde is. Hier zal verder op worden ingegaan in de paragraaf over globalisering en cultuur.

Net als de eerder besproken verschuiving van het belang van materiële naar immateriële zaken heeft er ook een verschuiving plaatsgevonden in het belang van de ruimtelijke en sociale omgeving. Deze zijn namelijk een stuk minder belangrijk geworden, met name door de rol van verschillende media. Waar culturen voor de 20e eeuw eigenlijk altijd een territoriale basis hadden (vergelijk met *folk culture*) zijn er tegenwoordig steeds meer culturen aan te wijzen die geen territoriale basis hebben (vergelijk met *popular culture*), daarnaast is te zien dat er ook minder banden zijn met economische en politieke onderwerpen (Groote & Druijven, 2002, p. 128-129).

Door het voorgaande lijkt het alsof ruimte totaal geen rol meer speelt bij cultuur. Toch blijkt cultuur ook tegenwoordig, in ieder geval deels, plaatsgebonden. Of het nou gaat om de cultuurverschillen tussen Nederlanders en Marokkanen, het waarderen van de lokale cultuur in een toeristisch Frans dorpje of een willekeurige minister van cultuur: de rol van ruimte en plaats is zeker niet onbelangrijk geworden. Die rol is echter wel veranderd. Dit is goed te zien bij identiteit, dat in de vorm van nationaliteit heel lang plaatsgebonden is geweest. Tot en met het begin van de 20e eeuw waren nationaliteit en klasse lange tijd de twee belangrijkste elementen van identiteit. Zij moeten tegenwoordig echter concurreren met andere onderdelen/vormen van identiteit zoals bijvoorbeeld geslacht, seksualiteit, etniciteit en ras (Short & Kim, 1999, pp. 80-84). Naast deze concurrentie is er ook steeds meer sprake van multipliciteit<sup>3</sup>, hierbij is er ook regelmatig sprake van tegenstrijdigheid. Die

---

3 Multipliciteit is het zijn van meerdere zaken tegelijkertijd, dus niet het één of het ander.



multipliciteit en tegenstrijdigheid zijn bijvoorbeeld te zien bij dubbele nationaliteiten. Het belang van klasse is grotendeels overgenomen door dat van consumptie. Consumptie wordt steeds meer gelinkt aan identiteit. De kleren die je draagt, de auto waarin je rijdt, het huis waarin je woont, et cetera: ze geven je een bepaalde status. Dit geldt met name voor de culturele elite maar zeer zeker ook voor de "*working class*" (Short & Kim, 1999, p. 82; Knox & Marston, 2001, p. 190).

Nu de betekenis van cultuur en de rol die ruimte daarbij kan spelen bekend zijn, gaan we de relatie tussen die twee nader bekijken. Een manier om de relatie tussen ruimte en plaats enerzijds en cultuur anderzijds te bekijken is door een onderscheid te maken tussen het territoriale en relationele gedeelte in die relatie. Het territoriale gedeelte wordt voor een belangrijk deel vertegenwoordigd door nationale culturele eigenschappen. Zoals hiervoor al bleek is het belang van deze eigenschappen minder geworden maar desondanks nog altijd behoorlijk groot. Culturele eigenschappen van mensen zijn lange tijd genationaliseerd. Het territoriale proces van nationalisme is door veel landen gebruikt om een, al dan niet gedeelde, cultuur te verbinden aan een gemeenschappelijk afgebakend gebied. Daarnaast is ook te zien dat er een onderscheid wordt gemaakt met de buitenwereld, de zogenaamde "ander" (Paasi, 1996, pp. 7-9). Dit alles om een gemeenschappelijke identiteit te creëren: nationaliteit, dat voor een belangrijk deel gebaseerd is op een bepaald gebied. Naast deze soort van institutionele saamhorigheid, is een belangrijk doel van nationalisme om de soevereiniteit van een natie te bevestigen (Knox & Marston, 2001, pp. 364-365).

Tegenover het territoriale gedeelte van de relatie tussen cultuur en ruimte staat het relationele gedeelte. Bij het onderscheid tussen territoriaal en relationeel moet er op gelet worden dat de scheidslijn tussen beide niet helemaal hard is. Het relationele gedeelte kan soms territorialiserend zijn. Bij het relationele gedeelte staan relaties en schaalniveaus centraal. Healy (2004) besteedt aandacht aan de relationele geografie en stelt dat daar, in tegenstelling tot de meer traditionele en territoriaal-georiënteerde geografie, veel gekeken wordt naar netwerken en betekenissen. Relaties zijn vaak erg complex, spelen zich af op verschillende schaalniveaus en zijn aan verandering onderhevig. Eigenschappen van een plaats worden vormgegeven door verschillende krachten, er worden verschillende ontwikkelingsmogelijkheden door gevormd en daardoor hebben verschillende plaatsen verschillende mogelijkheden (Healy, 2004, pp. 48-50). Een toegenomen rol van het relationele gedeelte van de relatie tussen cultuur en ruimte is bij identiteitsvorming zichtbaar doordat de traditionele nationale culturen een kleinere rol spelen. Wie je kent en met wie je in contact staat hebben hier juist meer invloed op. Ook elementen als geslacht, seksualiteit, etniciteit en ras zijn belangrijker geworden terwijl de eerder genoemde nationaliteit en klasse er minder toe doen (Short & Kim, 1999, pp. 80-84; Bufon, 2006). Dit proces is onderdeel van globalisering en heeft voornamelijk plaatsgevonden vanaf de tweede helft van de 20e eeuw.

### **2.3 Globalisering algemeen**

Sinds de jaren 90 speelt globalisering een belangrijke rol in de (geografische) wetenschappelijke literatuur. Verschillende gebieden in de wereld zijn in toenemende mate afhankelijk van elkaar geworden door een toegenomen *interconnectedness* van die gebieden. Op verschillende gebieden zijn er meer gemeenschappelijke processen en eigenschappen waar te nemen. Zaken als telecommunicatie, informatietechnologie en internationale bedrijven zijn belangrijke onderdelen van die globalisering. Dit is zichtbaar in de toegenomen stromen van goederen, mensen, kapitaal, ideeën en informatie buiten de

eerst zo belangrijke nationale grenzen om (Knox & Marston, 2001; Short et al., 2001).

Het proces van groeiende afhankelijkheid van andere gebieden in de wereld is al veel langer aan de gang dan alleen sinds de tweede helft van de 20e eeuw. Bij een ruime interpretatie van het begrip globalisering zou bijvoorbeeld de Verenigde Oost-Indische Compagnie al aangemerkt kunnen worden als *multinational* en onderdeel van de wereldeconomie, maar de schaal waarop dit plaatsvond is tot in de 20e eeuw relatief beperkt gebleven. Vanaf halverwege de 20e eeuw is globalisering voornamelijk in drie verschillende onderwerpen te herkennen: economische globalisering, politieke globalisering en culturele globalisering (Short & Kim, 1999, p. 3). De economische globalisering is duidelijk te zien in het uitgebreide netwerk van landen met een internationale markt. Er zijn veel multinationals die een wereldwijde markt bedienen, die fabrieken in verschillende landen hebben met duizenden werknemers en die kantoren in verschillende wereldsteden hebben. Met name in de financiële wereld is er sprake van een wereldwijd speelveld. Wat betreft politieke globalisering is te zien dat naast staten ook (internationale) bedrijven en organisaties een belangrijke rol spelen. Er is veel meer samenwerking en onderhandeling tussen deze verschillende partijen dan voorheen. Het derde onderwerp, culturele globalisering, behelst de toegenomen verspreiding van culturele zaken zoals taal en etniciteit, in de volgende paragraaf zal dit onderwerp verder worden besproken. Bij deze driedeling moet wel gezegd worden dat deze geen harde grenzen kent. De drie verschillende onderwerpen zijn vaak aan elkaar gerelateerd en kennen overlapping. Het globaliseringsproces behelst in ieder geval een aantal veranderingen in de wereld die vooral goed zichtbaar zijn in de toegenomen stromen binnen de drie eerdergenoemde onderwerpen (Short & Kim, 1999, pp. 3-5).

Eén van de kenmerken van globalisering is een toegenomen onderlinge afhankelijkheid van gebieden. Deze toegenomen afhankelijkheid is voor een belangrijk deel terug te vinden in de relaties tussen het globale schaalniveau en het lokale schaalniveau. Deze schaalniveaus beïnvloeden elkaar waardoor een globale gebeurtenis niet alleen invloed heeft op de lokale schaal maar het omgekeerde ook plaatsvindt (Knox & Marston, 2001, pp. 6-7). Eén van de schijnbare resultaten van globalisering is dus de verminderde relevantie van plaats. Deze deterritorialisering houdt in dat er een breuk is ontstaan tussen plaats en bepaalde eigenschappen. Als voorbeeld hierbij is de ontwikkeling van de Engelse taal te noemen. In plaats van dat het Engels alleen in de van origine Engelstalige landen wordt gesproken, is te zien dat er wereldwijd steeds meer mensen in bepaalde mate het Engels beheersen. Naast de verspreiding van het Engels als resultaat van kolonisering, komen veel mensen in de wereld in contact met de Engelse taal door bijvoorbeeld toerisme, televisie of muziek. Het lijkt er dus op dat de Engelse taal niet meer specifiek aan één of een paar gebieden gebonden is.

De verminderde relevantie van plaats is vooral terug te vinden in de zogenaamde '*death of distance*' of '*death of geography*'. Cairncross (1995) laat de '*death of distance*' zien aan de hand van communicatiemogelijkheden. Afstand speelt in deze vaak economische context niet of nauwelijks meer een rol waardoor met name de dienstverlenende sector nauwelijks is gebonden aan de plaats waar er gebruik wordt gemaakt van die diensten. Ondanks dat er tegenargumenten te vinden zijn (zie bijvoorbeeld Morgan, 2004) wordt de rol van plaats ook door anderen betwist. Friedman (2005) bijvoorbeeld, stelt in zijn bestseller '*The World is Flat*' dat er met name op economisch gebied sprake is van een platte wereld. Een wereld waar plaats er steeds minder toedoet: het zogenaamde '*level playing field*'. Het lijkt erop neer te komen dat het succes van een regio op economisch gebied niet afhankelijk is van de geografische eigenschappen van die regio maar van zaken als bedrijfsstrategieën en

ondernemerschap. Deze *death of geography* zoals Friedman en Cairncross die beschrijven blijkt echter zelfs wat economie betreft niet op te gaan. Het lijkt er op dat regionale economische verschillen nog altijd nauwelijks verminderd aanwezig zijn en er te zien is dat er regionale specialisatie plaatsvindt (Atzema & Boschma, 2002, pp. 104-105). De oorzaken hiervan zijn te vinden in de

"[...] culturele, technologische of natuurlijke voordelen [...]"  
Atzema & Boschma, 2002, p. 105

van regio's. In de volgende paragraaf zal gekeken worden of er op cultureel gebied ook nog sprake is van geografische relevantie.

## 2.4 Globalisering cultuur

Bij het bespreken van de verschillende vormen van globalisering (economische, politieke en culturele) is al gewezen op enige vorm van overlapping. Deze overlapping is, samen met een onderlinge beïnvloeding, bijvoorbeeld zichtbaar bij het toegenomen gebruik van de Engelse taal. Dit culturele globaliseringsproces wordt zeer sterk beïnvloed door zowel economische als politieke globalisering. Voor internationale handel is het van belang goed met elkaar te kunnen communiceren. Het is voor twee partijen erg praktisch als zij elkaar kunnen verstaan. Dat gaat makkelijker als zij dezelfde taal beheersen. Daarnaast is te zien dat op bepaalde terreinen de Engelse taal de norm is geworden. Op eenzelfde manier is te zien dat op politiek-institutioneel gebied ook wordt samengewerkt en men daarom gebaat is bij het gebruik van eenzelfde taal. Een voorbeeld hierbij is dat de voorzitter van de Verenigde Naties zijn toespraken vaak in het Engels houdt.

Bij culturele globalisering zijn twee schijnbaar tegenstrijdige processen van homogenisering en differentiëring te onderscheiden. Zichtbare voorbeelden van de globale culturele homogenisering zijn bijvoorbeeld de verspreiding en de populariteit van McDonald's restaurants, de positie van de Engelse taal in de internationale wetenschap (Short et al, 2001) en de populariteit van het muziekgenre *World Music* (Connell & Gibson, 2004). Hierbij moet wel worden opgepast voor de invulling die aan het proces van globale culturele homogenisering wordt gegeven. Er moet een onderscheid worden gemaakt tussen enerzijds Amerikanisering, of algemener: het westerse *cultural imperialism*, en anderzijds culturele globalisering. Enige verwarring omtrent deze twee processen is begrijpelijk doordat het meest zichtbare effect van culturele globalisering de toenemende verspreiding van westerse, en dan vooral Amerikaanse, *popular culture* is (Tomlinson, 2007, p. 150; Lieber & Weisberg, 2002). De grote angst voor de globale culturele homogenisering waarbij alle lokale cultuur verdwijnt en wordt vervangen door één enkele globale cultuur lijkt echter onterecht. Er zijn aanwijzingen dat culturele homogenisering door globalisering enigszins overdreven wordt (Scholte, 2005, pp. 80-81). Als voorbeeld kan het globale karakter van de Engelse taal gebruikt worden. Het Engels dat in het Engelse *House of Lords* wordt gesproken is niet hetzelfde Engels als het Engels dat in Kenia wordt gesproken (Rhedding-Jones, 2002). Naast een homogenisering in de vorm van de verspreiding van de Engelse taal vindt er dus ook differentiëring plaats:

"*English elsewhere [...] requires a particularistic localization.*"  
Rhedding-Jones, 2002, p. 384

Als gekeken wordt naar het voorbeeld van de Engelse taal dan is te zien dat op verschillende plaatsen in de wereld er verschillend wordt omgegaan met de Engelse taal: het ondervindt weerstand en wordt aangepast. In plaats van deterritorialisering vindt er reterritorialisering plaats (Short & Kim, 1999, pp. 77-79). Deze reterritorialisering van de Engelse taal kan als volgt worden samengevat:

*"The language has not merely been distributed by American economic and cultural forces, but also adopted, promoted and creolized."*

Short & Kim, 1999, p. 79

De invloed van globalisering op cultuur zoals het voorgaande voorbeeld liet zien, kan ook bekeken worden aan de hand van *cultural arenas*. Bij de eerdergenoemde driedeling in soorten cultuur (*popular*, *folk* en *high culture*) maken Lieber en Weisberg de belangrijke opmerking dat globalisering in alle drie zijn weerslag heeft in de vorm van *cultural arenas*. Daarnaast constateren zij ook dat vooral de negatieve kanten van globalisering belicht worden. Het eerdergenoemde proces van Amerikanisering is daarvan een goed voorbeeld (Lieber & Weisberg, 2002, p. 281).

In de *cultural arenas* van Lieber en Weisberg vinden culturele conflicten plaats. Dat is zeer zichtbaar bij de invloed van globalisering op *popular culture*. De wereldwijde verspreiding van bijvoorbeeld fastfoodketens is iets waar veel mensen tegenaan lopen. De oprichting van de Slow Food beweging die het gebruik van regionale producten wil bevorderen en de vernieling van een McDonald's restaurant in aanbouw in het Franse Millau zijn hiervan voorbeelden (De Pater en Terlouw, 2002, p. 10). In het geval van *folk culture* vindt vaak negatieve berichtgeving plaats; authentieke cultuur wordt vaak gezien als bedreigd door globalisering. Fleming (2004, p. 227) laat dit zien aan de hand van de bescherming van traditionele muziek. Die wordt namelijk door veel mensen gezien als een symbool van nationale of etnische identiteit en globalisering brengt die volgens hen in gevaar. De meeste kritiek op globalisering dat *folk culture* zou verpesten wordt echter vaak geuit door mensen van buiten die cultuur. Mensen uit de desbetreffende cultuur zelf zien dat vaak veel minder als een probleem. Daarnaast zijn veel onderdelen van *folk culture* vaak al beïnvloedt door globalisering zonder dat wij ons dat realiseren (Lieber & Weisberg, 2002, p. 282). Ook in de *high culture* is de spanning merkbaar die wordt veroorzaakt door globalisering. Lieber en Weisberg geven aan dat *high culture*, ondanks dat het "kleiner" is dan *popular culture* wel meer invloed kan hebben. *High culture* is meestal direct verbonden met een elite en die is, meer dan in de andere *cultural arenas*, vaak globaal georiënteerd. Dit is bijvoorbeeld goed zichtbaar bij musea. Deze werden oorspronkelijk gezien als een hulp voor burger-, nationale en etnische identiteit maar zijn die functie vaak verloren. Musea zijn nu meer een weergave geworden van een globale *high culture* (Lieber & Weisberg, 2002, p. 283).

Eerder in dit hoofdstuk is het voorbeeld genoemd van de deterritorialisering en reterritorialisering van de Engelse taal. Ook bij andere culturele eigenschappen en bij cultuur in het algemeen zijn deterritorialisering en reterritorialisering waar te nemen, ook al noemt niet iedereen dat bij die namen. Tomlinson (2007) bespreekt bijvoorbeeld wel de deterritorialisering van cultuur en heeft het vervolgens over de blijvende relevantie van *localities*. Hij wijst op een dualisme tussen plaats en beweging waardoor het bestuderen van mobiliteit noodzakelijk is bij het bestuderen van de deterritorialisering van *localities*. Die mobiliteit veroorzaakt een betere toegang tot de rest van de wereld en een transformatie van die *localities* (Tomlinson, 2007, pp. 152-156). Short en Kim (1999, pp. 77-78) wijzen

erop dat de deterritorialisering van cultuur een aantal verschillende processen behelst. Hierbij gaat het om

*"[...] a series of processes ranging from diffusion from their origin across borders (spatial, temporal and cultural) to establishment in a new place in a new form. Reterritorialized cultures are not simply transposed, they are transformed."*  
Short en Kim, 1999, p. 78

Het is nu duidelijk dat het proces van globalisering zichtbaar is in meerdere facetten van cultuur. De huidige trends in technologische innovatie en regulatie lijken dit proces nog altijd vooruit te helpen doordat die een verdere uitbreiding van globale contacten mogelijk maken. Dit houdt in dat culturele uitwisseling door zal blijven gaan en waarschijnlijk zelfs zal toenemen (Scholte, 2005, p. 119; Knox & Marston, 2001, pp. 87-89). De invloed van globalisering op cultuur is verschillend voor onderdelen van cultuur en het is dus verstandig om bij de bestudering van deze invloed daar rekening mee te houden. In dit geval zal worden gekeken naar muziek dat één van die onderdelen van cultuur is.

## **2.5 Muziek en ruimte**

Zowel in het verleden als tegenwoordig zijn er sterke banden te zien tussen muziek en plaatsgebonden identiteit, met als sterkste voorbeeld het eerder genoemde nationalisme. Een blik op bijvoorbeeld de klassieke muziek uit het Noorwegen van de 19e eeuw laat zien dat de componist Edvard Grieg in zijn werken een duidelijk nationalistische toon laat terugkomen. Hij deed dit door melodieën uit Noorse volksmuziek te gebruiken, de oorspronkelijkheid van de Noorse volksmuziek te imiteren en karakteristieken ervan in zijn eigen stijl te implementeren (Benestad, 1993, p. 667). Dit is een voorbeeld van muziek als reflectie van plaats en van muziek als productie van plaats. Veel elementen uit de muziek van Grieg doen denken aan Noorwegen terwijl de nationalistische achtergrond juist leidt tot een versterking van de Noorse identiteit.

De productie van plaats door muziek is gerelateerd aan de sociale productie van plaats. Muziek speelt een rol bij de sociale productie doordat het bijvoorbeeld sociale interactie faciliteert (Cohen, 1995, pp. 437-438). Een goed voorbeeld hiervan is de rol van platenwinkels. Kruse (2003, p. 95) laat zien dat dit niet enkel plaatsen zijn waar handel wordt gedreven maar dat het ook plaatsen zijn waar sociale interactie plaatsvindt:

*"Record stores are therefore not merely sites of commerce; they are social spaces."*  
Kruse, 2003, p. 95

Dit voorbeeld van de rol van platenwinkels is een resultaat van de productie van plaats als materiële werkelijkheid. Cohen (1995, p. 437) maakt een onderscheid tussen de productie van plaats als materiële werkelijkheid en de productie van plaats als concept. In de muziek is de productie van plaats als materiële werkelijkheid terug te vinden in de fysieke aanwezigheid van muziekgerelateerde zaken zoals bijvoorbeeld de eerdergenoemde platenwinkels. Naast deze materiële kant heeft muziek ook een conceptuele kant waardoor plaats weergegeven kan worden. Dit kan zijn in de vorm van teksten maar ook door de muziek zelf doordat het eigenschappen heeft van een bepaalde plaats. Hier komt interpretatie aan te pas, zowel collectieve als individuele. Door deze interpretatie kan er weer productie van plaats ontstaan (Cohen, 1995, p. 445). In zijn onderzoek naar de rollen



van ras, ruimte en plaats in hiphop bespreekt Forman (2000) welke ruimtelijke rol hiphop artiesten kunnen spelen:

*"Rap artists therefore emerge not only as aberrant users of electronic and digital technologies but also as alternative cartographers for what the Samoan-American group Boo Yaa Tribe has referred to in an album title as 'a new funky nation'."*  
Forman, 2000, p. 65-66

Dit is een typisch geval van de productie van ruimte als concept. Er is geen fysieke *funky new nation* maar waarschijnlijk wel iets van een gezamenlijke identiteit die daar mee te maken heeft. Die identiteit wordt geconstrueerd doordat die hiphop-groep het gebruikt als albumtitel. Of en hoe een individu of groep die identiteit ergens kan plaatsen bepaalt weer in hoeverre die productie van plaats als concept voortzetting krijgt.

### **Muziek en politiek**

Tot dusver is het duidelijk geworden dat op een paar manieren de relatie tussen muziek en ruimte zichtbaar is. Allereerst is er een onderscheid tussen reflectie en productie van plaats. Daarnaast is bij de productie van plaats een onderscheid te maken tussen een conceptuele plaats en een materiële werkelijkheid. Om de relatie tussen muziek en ruimte zo volledig mogelijk weer te geven heeft het ook zin om te kijken naar de overlapping tussen cultuur enerzijds en politieke en economische onderwerpen anderzijds.

Wat betreft de overlapping tussen politiek en cultuur als het om de relatie met muziek gaat is het eerder besproken nationalisme een nuttig voorbeeld. Nationalisme is een proces waarbij muziek kan worden gebruikt als platform voor het vormen of versterken van een nationale identiteit en omgekeerd nationaliteit en nationalisme hoorbaar zijn in de muziek. In een oude Engelse krant uit 1887 is reeds te lezen dat bepaalde landen unieke en herkenbare onderdelen binnen muziek schijnen te hebben (The Musical Times and Singing-class Circular, 1887). Hoewel ook enkele dubieuze ras gerelateerde muzikale kwaliteiten worden genoemd laat de auteur wel zien dat nationalisme een belangrijk onderdeel van muziek kan zijn. De rol van nationalisme in muziek is ook bij andere onderzoeken terug te vinden. Uit het onderzoek van Linstroth (2002) blijkt dat er veel Baskische muziekgroepen zijn, verdeeld over de verschillende genres, die in het Baskisch patriottische nummers maken (Linstroth, 2002, p. 213). Andere voorbeelden zijn te vinden over China (Ho, 2006), Haïti (Grenier, 2001), Singapore (Kong, 2006) en de Verenigde Staten (Cheney, 2005).

Dat nationaliteit een belangrijke rol kan spelen in muziek is nu wel duidelijk maar enige verwarring met het eveneens eerdergenoemde klasse bij het herkennen ervan is niet vreemd. Met name in de hiphop uit de Verenigde Staten zijn *black nationalism* en de klassenstrijd vaak zeer met elkaar verbonden. De strijd voor de erkenning van een eigen natie binnen de Verenigde Staten die sommige zwarte hiphop-artiesten voeren bevat ook onderdelen van een klassenstrijd (Watkins, 2001, pp. 29-31). Verder is de relatie tussen politiek en muziek vaak op nationaal vlak zichtbaar. In een behoorlijk aantal landen is er sprake van een directe invloed van de politiek op muziek. In verschillende landen, waaronder Frankrijk, Canada en Nieuw-Zeeland, zijn er quota voor de hoeveelheid "nationale" muziek die er op de radio is. In andere landen wordt op nationaal niveau muziek gestimuleerd door subsidies en opleidingen, dit gebeurt onder andere in Nederland en het Verenigd Koninkrijk. Op een kleiner schaalniveau zijn eigenlijk dezelfde politieke invloeden op muziek te zien als op het nationale schaalniveau. Een veelvoorkomend voorbeeld is dat

veel steden poppodia bouwen of ondersteunen (Swiss, Sloop & Herman, 1998, pp. 190-197).

### **Muziek en economie**

Een andere manier waarop de relatie tussen muziek en ruimte zichtbaar is, is te zien in de economische betekenis van muziek. Cultuur kan, en dat geldt zeker ook voor muziek, een grote rol spelen in de economie. Met name voor steden is het economische belang van cultuur steeds groter geworden. Short en Kim (1999, p. 89-94) besteden er aandacht aan en wijzen onder andere op het belang van grootschalige spektakels, culturele promotie en stedelijke herstructurering met behulp van cultuur voor wereldsteden. Zij zien samen met Zukin (1998, p. 832) een belangrijke rol weggelegd voor muziek naast andere culturele zaken zoals musea, kunstgalerijen, sportcomplexen en restaurants.

In haar boek *'Decline, renewal and the city in popular music: beyond the Beatles'* onderzoekt Cohen (2007) de relatie tussen *popular music* en de stad en bestudeert daarbij de impact die sociale en economische veranderingen binnen de stad hebben op de *popular music* van de stad en omgekeerd. Cohen laat zien dat in Liverpool een symbiose tussen cultuur en economie heeft plaatsgevonden doordat deïndustrialisatie en economische herstructurering nadruk legden op de lokale eigenschappen van de stad. Dit resulteerde in een commercialisering van de muziek waardoor het serieus werd genomen en er in werd geïnvesteerd. Hierbij moet wel gezegd worden dat volgens sommigen dit ook leidde tot uitbuiting en een verlies aan artistieke vrijheid (Cohen, 2007, pp. 217-218).

Cohen (2007, p. 225-226) wijst erop dat de multipliciteit aan muzikale *pathways* in een stad overeen kan komen met het heterogene karakter van het leven in de stad maar ook dat daar spanningen en tegenstellingen tegenover staan:

*"Popular music thus influences how cities are perceived, experienced and made meaningful."*  
Cohen, 2007, p. 226

Muziek kan dus het beeld van een stad beïnvloeden en kan soms zelfs ook tot economische ontwikkelingen leiden. Het is echter wel verstandig om vraagtekens te zetten bij de mate waarin muziek daadwerkelijk voor economische herstructurering kan zorgen of een positieve bijdrage aan *regeneration* strategieën kan leveren. In Engeland is in meerdere plaatsen geprobeerd om de negatieve economische gevolgen van de deïndustrialisatie tegen te gaan met behulp van op cultuur- en muziek gebaseerde ontwikkelingen maar eigenlijk heeft het alleen in een paar steden daadwerkelijk geholpen en dan ook maar in beperkte mate (Hudson, 2006, pp. 630-633).

Een belangrijk onderdeel van de economische waarde van cultuur is toerisme. Cohen (2007) beschreef al kort de toeristische waarde van The Beatles in Liverpool en de daarbij behorende problematiek van authenticiteit. In een artikel van Xie, Osumare en Ibrahim (2007) over hiphop toerisme wordt het gevaar van verlies van authenticiteit ook al benoemd maar zien de auteurs de positieve kanten ervan én zelfs meer kansen.

### **Relevantie plaats**

Wat mij betreft is één van de meest opzienbarende bevindingen van Xie, Osumare en Ibrahim dat:

"Hip-Hop tourists are no longer centered on visiting geographical locations."  
(Xie, Osumare & Ibrahim, 2007, p. 457)

Hieruit valt af te leiden dat in eerste instantie hiphop toerisme op locaties gericht was met een specifieke betekenis voor de hiphop cultuur, zoals bijvoorbeeld de wijk South-Bronx in New York vanwege haar rol in de ontstaansgeschiedenis van hiphop of de stad Detroit waar de film 8 Mile over de blanke hiphop artiest Eminem zich afspeelt. Xie, Osumare en Ibrahim zien echter dat hiphop toerisme steeds globaler wordt doordat haar markt ook steeds globaler is geworden. Hiphop cultuur kan op steeds meer plaatsen "ervaren" worden (2007, p. 458).

Zoals blijkt uit het voorbeeld van hiphop toerisme zijn er aanwijzingen dat plaats steeds minder een rol speelt bij *popular music*. Er zijn echter ook aanwijzingen dat de rol van plaats nog steeds aanwezig is. Kruse (2003) bijvoorbeeld stelt het volgende:

"Notions of locality and interlocality are of central importance in understanding indie pop/rock music's social and economic relations and its practices [...]  
Kruse, 2003, p. 3

De *locality* en *interlocality* die Kruse hier aanhaalt zijn ook bij andere auteurs terug te vinden. Dit kan in andere woorden zijn en in een grotere context zoals ruimte in het algemeen. Dit wordt duidelijk in het volgende citaat:

"[...] we need to conceptualize space as constructed out of interrelations, as the simultaneous coexistence of social interrelations and interactions at all spatial scales, from the most local level to the most global ... [conversely], all social phenomena/activities/relations have a spatial form and a relative spatial location ... The spatial spread of social relations can be intimately local or expansively global, or anything in between ... there is no getting away from the fact that the social is inexorably also spatial."  
Massey, 1993, p. 155, geciteerd uit Kruse, 2003, p. 155

Een kritiek op deze benadering zou kunnen zijn dat het erg holistisch is. De verklaring dat het sociale ook het ruimtelijke is, gaat voorbij aan de specifieke gevallen waarbij dit niet of minder het geval is. De mate waarin het sociale en het ruimtelijke gelijk zijn kan erg verschillen. Wat deze benadering wel duidelijk maakt in het geval van zogenaamde *music scenes*<sup>4</sup> is dat hoezeer sociale ruimtes ook begrensd worden door sociale bezigheden, het ook altijd lokale ruimtes zijn. De rol van die lokale ruimte moet dus ook worden besproken bij een studie van music scenes.

Uit deze paragraaf is gebleken dat de relatie tussen muziek en ruimte nog zeker onderdeel is van discussie. Er zijn een behoorlijk aantal aanwijzingen dat plaats nog wel degelijk van invloed is op muziek, net als dat omgekeerd dat het geval is. Ook is duidelijk gemaakt dat zelfs op politiek en economisch vlak de relatie tussen muziek en ruimte zichtbaar is. Wat sowieso nog onduidelijk blijft, is of er binnen muziek nog verschillen zijn in de rol die plaats speelt.

---

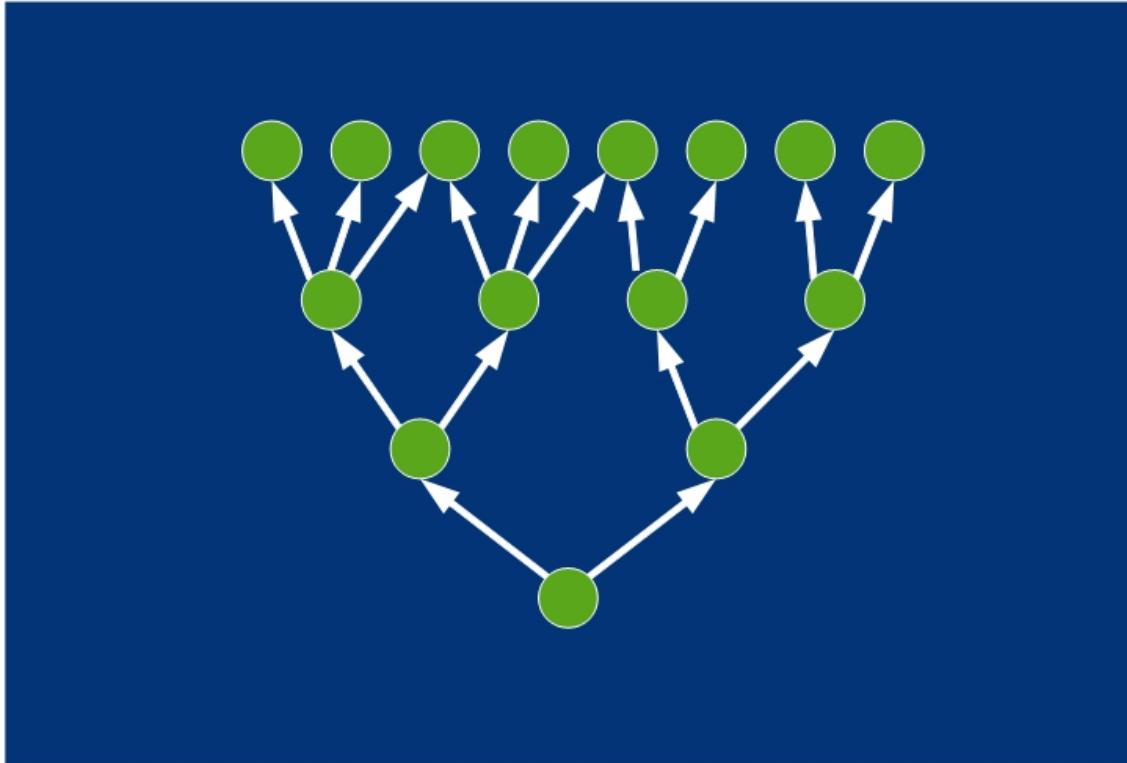
4 Het, voornamelijk, lokale geheel van muziekconsumptie en -productie. Dit kan ook per genre apart zijn. In hoofdstuk 3 wordt hier uitgebreider op ingegaan.

## 2.6 Muziekdiffusie

De relatie tussen muziek en plaats wordt ook behandeld door Campbell Robinson et al. (1991). Naar aanleiding van een onderzoek naar muzikanten in een aantal verschillende landen, laten zij zien wat voor banden er zijn tussen omgeving en creativiteit. Hierbij is aan muzikanten gevraagd door welke muzikanten, die zij wel en niet persoonlijk kennen, zij muzikaal zijn beïnvloed. Hieruit blijkt dat voor bijna alle muzikanten uit de verschillende landen geldt dat de meest invloedrijke muzikanten die zij persoonlijk kennen voor een groot deel uit hun eigen land afkomstig zijn. Een uitzondering hierop zijn de Nigeriaanse muzikanten. Zij blijken door een zeer breed scala aan muzikanten te zijn beïnvloed. Opvallend hierbij is dat door hen een groot aantal Oost Europese muzikanten werd genoemd, wellicht ten gevolge van een muzikale uitwisseling of handel in het algemeen (Campbell Robinson et al., 1991, p. 233-234). De vraag naar de meest invloedrijke muzikanten die zij niet persoonlijk kennen maakt duidelijk dat de Amerikaanse en Engelse muziek industrieën van groot belang zijn. Die invloed kan nieuwe muzikale ideeën en stijlen zijn maar ook kennismaken met nieuwe instrumenten of andere technologie (Campbell Robinson et al., 1991, p. 235-238). Nieuwe muzikale ideeën, stijlen, instrumenten en andere technologie zijn samen te vatten als muzikale innovatie. De ruimtelijke spreiding hiervan vindt op verschillende schaalniveaus plaats. De geografische context speelt hierbij uitdrukkelijk een rol.

Om te weten te komen hoe muziek zich gedraagt in ruimte is het nuttig om te kijken naar de ruimtelijke spreiding van muziek. Hierbij zijn ruimtelijke spreidingspatronen en aanverwante factoren, zoals die bijvoorbeeld in de innovatiediffusietheorie van Hägerstrand worden besproken, wellicht bruikbaar. Terwijl Hägerstrand onder andere de verspreiding van gewassen bij boeren in Zweden onderzocht, zijn de bevindingen die hij heeft gedaan in bepaalde mate ook te gebruiken voor muziek. Muziek is namelijk net als het agrarische gebruik van bepaalde gewassen onderdeel van cultuur: het zijn culturele fenomenen en deze vereisen een vorm van contact tussen mensen om te worden verspreid. Hägerstrand noemt de verspreiding van culturele fenomenen dan ook "*social distribution*" (Hägerstrand, 1967, pp. 7-11).

Figuur 2.1: expansiediffusie

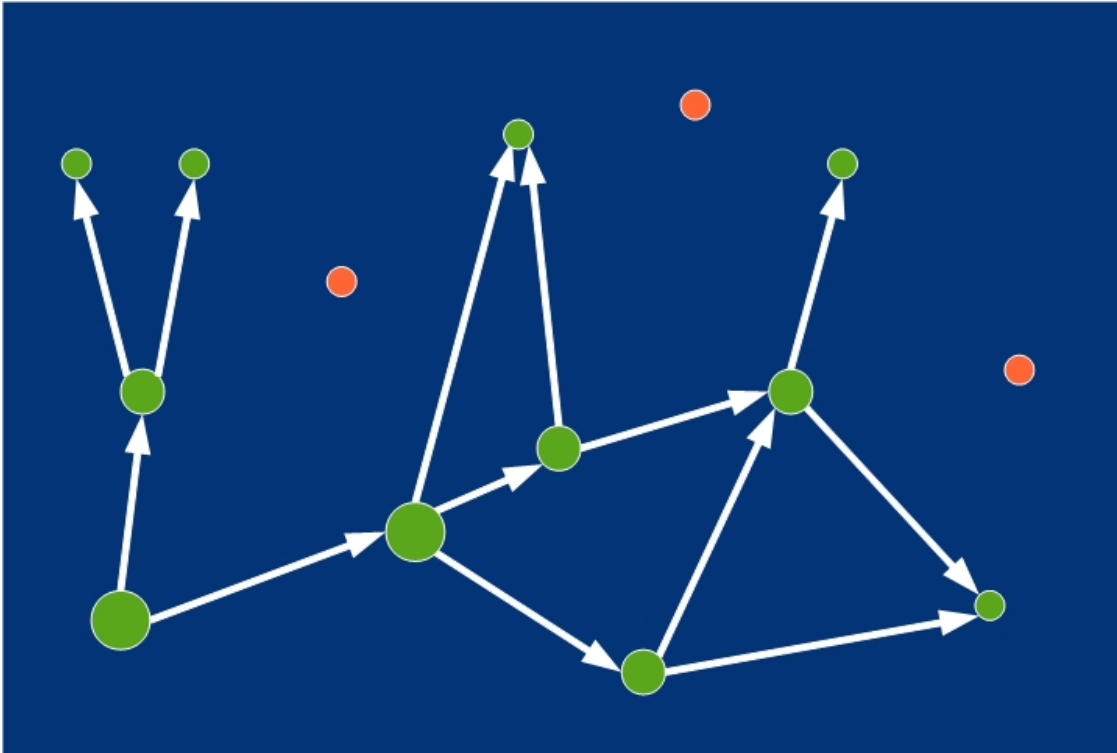


Bron: Knox & Marston, 2001, p. 44

De diffusie van cultuur kan op verschillende manieren plaatsvinden. Allereerst als expansiediffusie: de verspreiding vindt plaats vanuit een bron naar buiten toe. Dat wil zeggen dat aangrenzende gebieden zijn de eerste die de diffusie meemaken, de daar weer aangrenzende gebieden zullen daarna aan de beurt zijn enzovoort (zie figuur 2.1: expansiediffusie). Een voorbeeld van expansiediffusie is de verspreiding van een geloof zoals islam. Een andere manier van culturele diffusie is hiërarchische diffusie, hierbij zijn niet alle objecten even voor de verspreiding maar zijn er bepaalde objecten die dat wel genoeg . Schematisch weergegeven geeft dat een "kickersprong"-beweging (zie figuur 2.2: hiërarchische diffusie). De verspreiding van modetrends is hiervan een voorbeeld. Een derde manier waarop cultuur zich kan verspreiden herlocatiediffusie, hierbij verplaatst een ontwikkeling zich bijvoorbeeld met zijn drager mee naar een andere plaats (zie figuur 2.3: herlocatiediffusie). Een voorbeeld dat hierbij kan worden genoemd is de manier waarop verschillende soorten boerderijen zich verspreid hebben in de Verenigde Staten: de afkomst van de Europese immigranten bepaalde welk type gebouw de voorkeur had (de Blij, 1996; Knox & Marston, 2001).

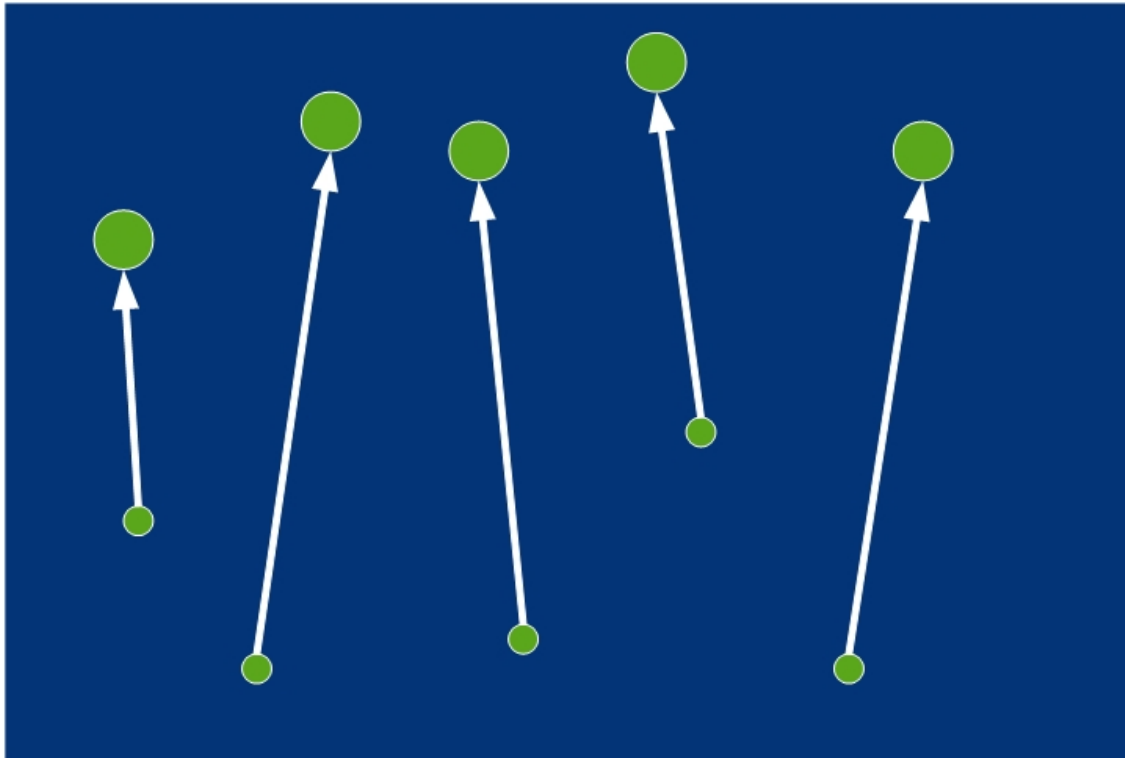


Figuur 2.2: hiërarchische diffusie



Bron: Knox & Marston, 2001, p. 44

Figuur 2.3: herlocatiediffusie



Bron: Knox & Marston, 2001, p. 44

Welke vorm of vormen van ruimtelijke diffusie relevant zijn voor muziek wordt helaas niet duidelijk uit de literatuur. Wel is het redelijk eenvoudig te beargumenteren of dit het geval is en in welke vorm dat is. Expansiediffusie lijkt een belangrijke vorm van diffusie voor muziekcultuur. Het is te verwachten dat als er wordt gekeken naar de historische ontwikkeling van traditionele muziekcultuur, expansiediffusie door de tijd heen de belangrijkste vorm van diffusie is. In het pre globalisering tijdperk was het contact tussen verschillende culturen maar beperkt, afstand was toen een belangrijke *constraint*<sup>5</sup>. Een vorm van verspreiding via direct aangelegene geografische locaties is daarom een belangrijke. De andere twee vormen van diffusie zullen echter met de toegenomen globalisering een steeds belangrijker rol gaan spelen. Herlocatiediffusie in deze context zal een relatief kleine vorm van diffusie vormen maar is bijvoorbeeld goed zichtbaar in de aanwezigheid van specifieke muzieksoorten van lokale immigranten groepen in met name grote steden (zie Cohen, 1995). Hiërarchische cultuur diffusie is een vorm van diffusie die hand in hand gaat met globalisering. De toenemende mate van verbinding tussen verschillende plaatsen in de wereld zal hiërarchische cultuur diffusie vergemakkelijken. De rol van afstand als *constraint* wordt steeds kleiner. De manier waarop cultuur en dus ook muziek zich verspreiden zal veel meer dan voorheen afhankelijk zijn van bestaande en nieuwe verbindingen tussen personen.

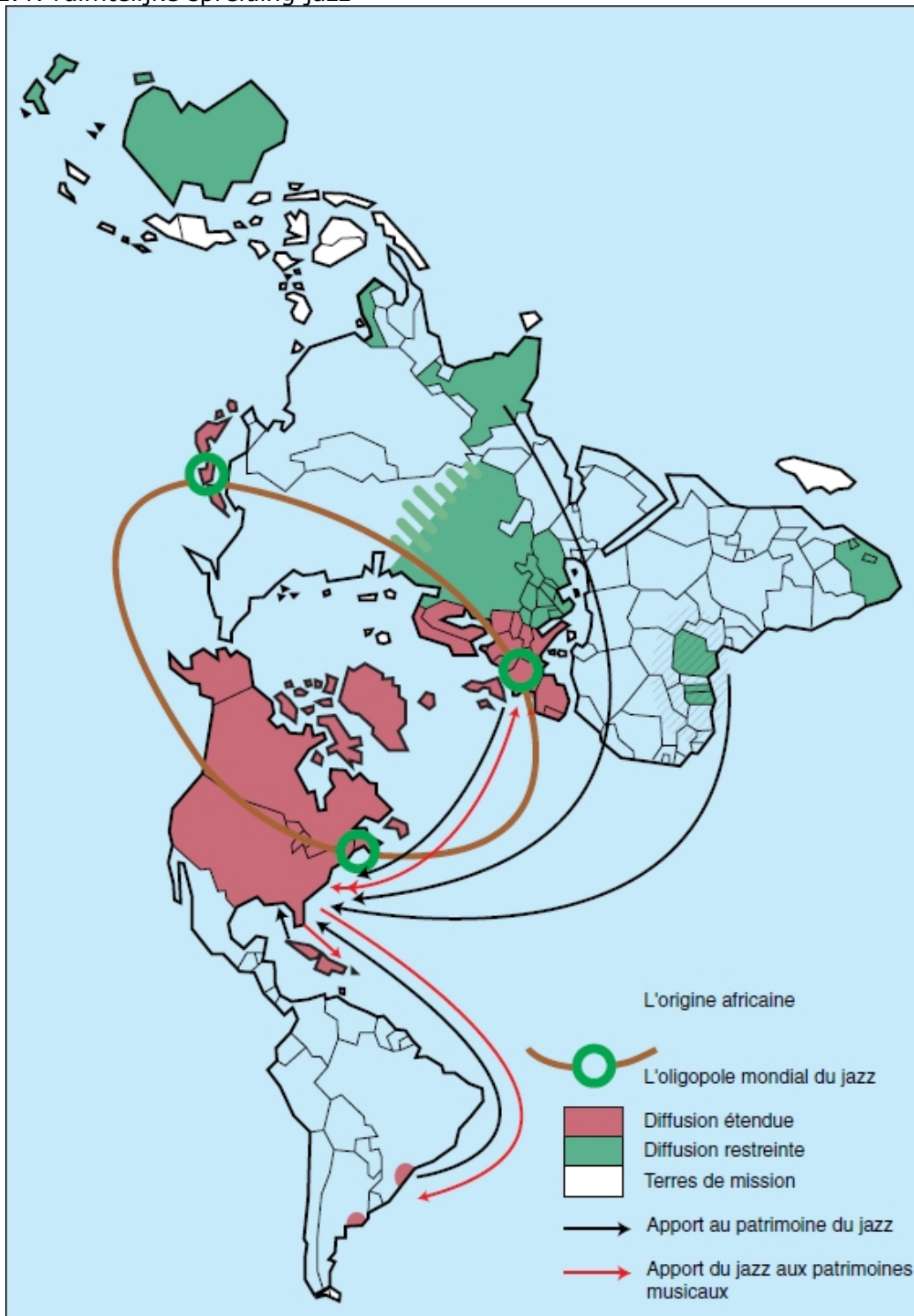
5 Dit wordt in hoofdstuk 3, paragraaf 2 nader benoemd

Ook Stump (1998) wijst op de belangrijke rol van persoonlijke interactie binnen verschillende facetten van muziek. De relatie tussen *popular music* en plaats wordt voor een aanzienlijk deel bepaald door *locales*: op lokaal niveau ontstaan er mogelijkheden voor een bepaald muziekgenre om zich zowel muzikaal als ruimtelijk te ontwikkelen. In het geval van het onderzoek van Stump was dat genre Bebop, een jazz stijl uit de jaren 40 die zijn oorsprong vindt in New York. Erg belangrijk bij de ontwikkeling van Bebop zijn de contacten tussen de verschillende artiesten geweest. Zowel op muzikaal gebied als op het gebied van de ruimtelijke spreiding van de populariteit van de muziek is te zien dat het samen improviseren, het zogenaamde *jammen*, voor nieuwe muziek zorgde en bepaalde waar die nieuwe muziek te vinden was (Stump, 1998, pp. 11-35). Doordat in de begintijden van Bebop de technologie voor audio opnames zeer beperkt was, speelde live optredens een grote rol als *showcase* voor de artiesten. Dit zorgde ervoor dat in die tijd de *entertainment districts* van de grote steden in de Verenigde Staten (met name New York, Chicago en New Orleans) een hoofdrol speelden bij de ontwikkeling van nieuwe muziekstijlen zoals Bebop (Ostransky, 1978 in Stump, 1998, pp. 11-35).

In een studie van Pailhé (1998) naar de globalisering van jazzmuziek is op verscheidene manieren de ruimtelijke spreiding van jazzmuziek te zien. Hierbij vallen een paar dingen op. Allereerst dat jazzmuziek tegenwoordig duidelijke centra heeft: Het oosten van de Verenigde Staten, West-Europa en Japan. Daarnaast valt op dat jazzmuziek zich om die centra heen heeft verspreid en ook dat daarbuiten in verschillende gebieden in de wereld jazzmuziek aanwezig is. Daar staat dan tegenover dat in grote delen van de wereld jazzmuziek nauwelijks voet aan wal heeft gekregen. Er is dus sprake van een ongelijke ruimtelijke spreiding (Pailhé, 1998, p. 38).

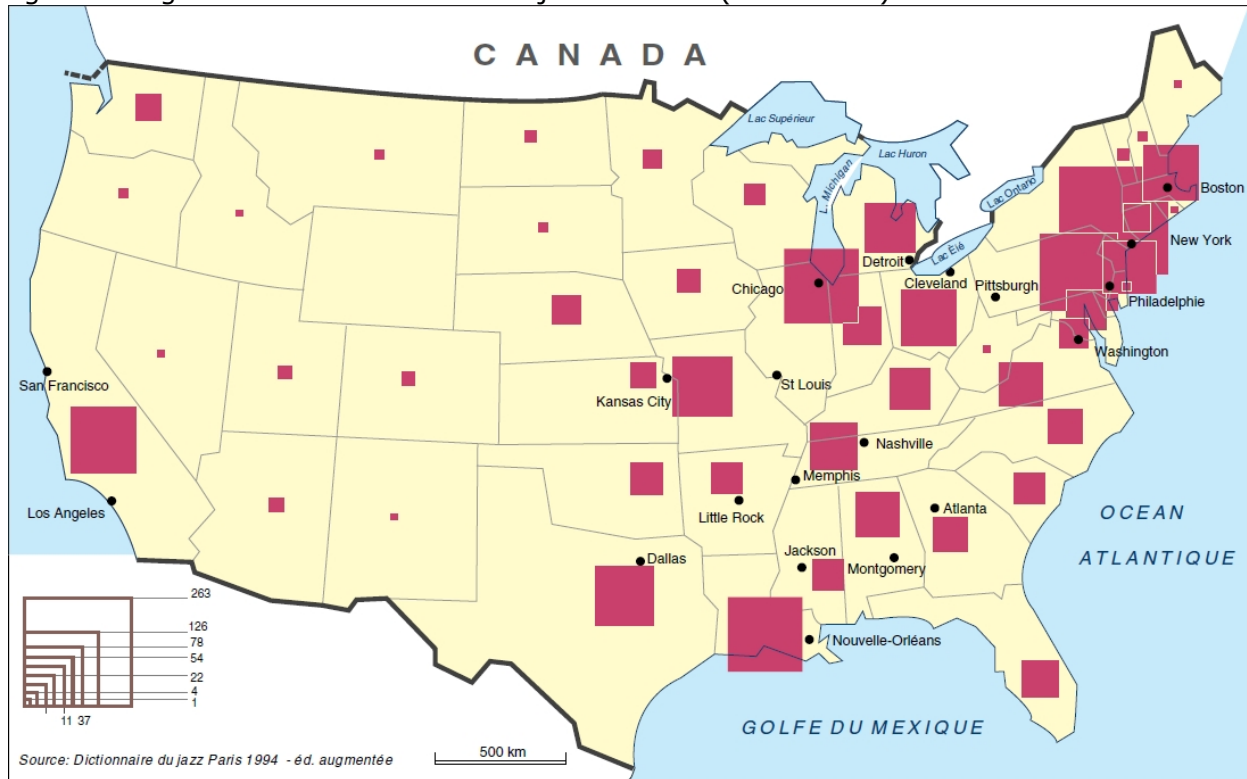
Pailhé kijkt op verschillende manieren naar de ruimtelijke spreiding van jazz. Naast een algemene blik op de wereld van jazz waarbij vereenvoudigd de status van de landen wat betreft jazz wordt weergegeven (figuur 2.4), heeft hij ook de geboorteplaats van alle Amerikaanse jazzartiesten die in een encyclopedie over jazz staan, in kaart gebracht (figuur 2.5). Dit levert een interessante weergave van de ruimtelijke spreiding van jazz op waarbij het oosten van de Verenigde Staten sterk vertegenwoordigd is. Voor Californië geldt hetzelfde maar tussen deze gebieden in is als het ware één grote leegte te zien. Jazzartiesten komen blijkbaar niet uit het niet-Californische gedeelte van het westen van de Verenigde Staten. Een andere manier waarop Pailhé de ruimtelijke spreiding van jazz heeft weergegeven is door in Europa het aantal jazzfestivals dat er in landen wordt gegeven te laten zien. In absolute en relatieve cijfers levert dit verschillende beelden op. Absoluut is er een gradiënt zichtbaar van west naar oost. Worden de absolute cijfers vergeleken met de bevolking van de landen dan verschuift dat beeld iets doordat de Scandinavische landen sterker vertegenwoordigd zijn (Pailhé, 1998)

Figuur 2.4: ruimtelijke spreiding jazz



Bron: Pailhé, 1998, p. 39

Figuur 2.5: geboortestaat Amerikaanse jazzartiesten (1871-1973)



Bron: Pailhé, 1998, p. 51

Iets wat helaas niet naar voren komt uit het onderzoek van Pailhé is de manier waarop de muziek zich heeft verspreid. Het is niet duidelijk hoe de verspreiding door de tijd heeft plaats gevonden als ook in welke vorm dat gebeurd is. Wat wel duidelijk is geworden is dat er bij het jazz genre een bepaalde vorm van globalisering zichtbaar is.

### Cultural arenas

De eerder genoemde *cultural arenas* (*popular*, *folk* en *high*) zijn handig om een aantal verschillen binnen muziek te bekijken, één van die verschillen is de rol van de verschillende schaalniveaus. *Popular music* is onderdeel van de *popular culture*, zoals deze eveneens al eerder is besproken bij de verschillende soorten *cultural arenas*. Ook in de andere *cultural arenas* zijn specifieke muzieksoorten terug te vinden. In de *folk culture* is natuurlijk de volksmuziek terug te vinden. Voor de *folk culture* geldt dat onderdelen ervan zeer met elkaar verbonden kunnen zijn, muziek kan dus een binding hebben met andere ruimtelijke eigenschappen. Dit heeft onder andere te maken met de binding van die cultuur met de samenleving, vaak op kleine schaal. Connell en Gibson zeggen hierover het volgende:

*"Traditional music is imbricated within local culture, and inseparable from it: an expression of the ethos of small-scale society."*

Connell & Gibson, 2003, p. 27

Dit valt goed te rijmen met datgene wat Massey en Kruse beweren. Lokale cultuur is zowel een sociale als ruimtelijke ruimte. Voor de verschillende arena's kan dit echter wel verschillend worden ingevuld. Dat *folk culture* zeer verbonden is met de lokale schaal is wel

duidelijk maar voor *popular culture* en *high culture* en hun verwante muziekstromingen hoeft dat misschien wel niet zo te zijn. Voor *high culture* is te verwachten dat bijvoorbeeld de aanwezigheid van een conservatorium of concertgebouw in een stad of regio zeer bepalend kan zijn voor alles wat er daar gebeurt op het gebied van klassieke muziek. Daarnaast is voor *high culture* en klassieke muziek het globale schaalniveau erg belangrijk (Chang, 2000, p. 829). Verderop in dit paper zal met behulp van een case-study gekeken worden naar of dit ook geldt voor een vorm van *popular culture*.

## 2.7 Globalisering en muziekdifusie

Een belangrijke ontwikkeling voor de drie *cultural arenas* is globalisering. De voornaamste reden hiervoor is dat het de scheidslijn tussen de verschillende *cultural arenas* vertroebelt. *Folk culture* en *high culture* kunnen vrij eenvoudig tot *popular culture* worden gerekend, een goed voorbeeld hiervan is de populariteit van *World Music*, zoals eerder in dit hoofdstuk al werd genoemd. *World Music* is meestal muziek die onder *folk culture* valt maar door grote platenmaatschappijen is opgepikt en nu zijn verschillende lokale muzieksoorten terug te vinden in het schap van veel platenwinkels. Door het toegenomen schaalniveau waarop platenmaatschappijen en winkels werken is het voor een muziekgenre relatief eenvoudig geworden om over grote afstand verspreid te worden. Met name traditionele muziek uit de "Derde Wereld" wordt onder de noemer *World Music* geschaard (Connell & Gibson, 2003, pp. 144-152).

Een veelgebruikt voorbeeld van de globalisering van *popular culture* is MTV (Music Television) dat wereldwijd veel verschillende muziekzenders heeft. Via MTV worden mensen wereldwijd in contact gebracht met grotendeels dezelfde muziek. Door zowel een grote internationale marketing als de technologische ontwikkelingen van muziek en videoclip vindt er verspreiding plaats van verschillende muziekgenres. Een ander belangrijk voorbeeld van de invloed van globalisering in *popular culture* is de toegenomen mate waarin een paar grote platenmaatschappijen het grootste deel van de popmuziek wereldwijd verkopen (Connell & Gibson, 2003, pp. 53-66). Ook hier vindt trouwens herterritorialisering plaats. Het lijkt er immers op alsof er overal op de MTV zenders dezelfde muziek te zien is maar dat is niet helemaal het geval. In Europa en Azië worden "eigen" presentatoren en muziek ingezet. Er is te zien dat er wel een globale *popular culture* is maar dat die niet overal op dezelfde manier wordt ingevuld.

Door de toegenomen verbondenheid van plaatsen over de wereld is ook een toegenomen verspreiding van de muziek te zien die niet door de grote platenmaatschappijen wordt verkocht dan wel aangeprezen. De ontwikkelingen die er plaats hebben gevonden en plaats vinden met computers en het internet zorgen voor een aantal nieuwe mogelijkheden voor muziek om zich te verspreiden, of misschien beter gezegd: verspreid te worden. Digitale muziekbestanden in mp3 formaat zijn in toenemende mate gemakkelijk in huis te halen, eerst voornamelijk illegaal maar de laatste jaren ook steeds meer legaal. Voorheen waren de kosten om muziek over de rest van de wereld te verkopen vrij hoog maar door de enorm afgenomen kosten van de productie en distributie van muziekdragers en toegenomen verbondenheid is het juist zeer makkelijk geworden om met een internetverbinding met de meest uiteenlopende muziek in contact te komen, deze te beluisteren en te kopen.

## 2.8 Conclusie

In dit hoofdstuk is gekeken naar de rol die ruimte speelt en kan spelen bij zowel cultuur in het algemeen als bij muziek in het bijzonder. Hier is uit naar voren gekomen dat die rol op verschillende manieren zichtbaar is. Een grotere afzetmarkt door zowel economische globalisering in de vorm van multinationals als ook technologische ontwikkelingen van muziekdragers en communicatievormen, maakt het voor popmuziek, en tevens *popular culture*, mogelijk om geografisch steeds groter en populairder te worden. Met name voor *folk culture* lijkt dit een bedreiging te zijn, een uitdijende *popular culture* kan *folk culture* verdringen. Voor *folk culture* en *high culture*, met de daarbij horende muzieksoorten, zijn er echter ook meer mogelijkheden gekomen om zelf weider verspreid te worden. Er lijkt sprake van homogenisering van cultuur maar er is tegelijkertijd ook te zien dat geglobaliseerde muzieksoorten op kleinere schaalniveaus worden aangepast aan de lokale, regionale of nationale cultuur. Er vindt dus ook een herterritorialisering plaats van muziek. Voor de *cultural arenas* zijn verschillende zaken te onderscheiden als het gaat om de invloed van globalisering en de rol van ruimte. *Folk culture* is globaler geworden en *popular culture* ziet een herterritorialisering.

De manier waarop cultuur, en dus ook muziek, zich kan verspreiden is in dit hoofdstuk duidelijk geworden. Afhankelijk van wat en wanneer iets zich verspreidt, zijn verschillende soorten verspreiding aan te duiden. Het patroon waarin een type gewas zich in de middeleeuwen verspreidde verschilt van de manier waarop een modern muziekgenre zich verspreidt. De verspreiding van het jazz genre zoals weergegeven door Pailhé (1998) maakt de effecten van globalisering zichtbaar. Er zijn een paar duidelijke centra te zien, net als een meer perifeer gebied waar minder gebeurt wat betreft jazzmuziek. Ook het ontbreken van jazz in een groot aantal gebieden op de wereld is belangrijk omdat het lijkt alsof zij zijn overgeslagen in de verspreiding van jazz. Dit is iets wat overeenkomt met het hiërarchische diffusiepatroon, de globalisering is dus niet zo globaal als misschien wel verwacht.

## Hoofdstuk drie: Drum 'n bass en ruimte

### 3.1 Inleiding drum 'n bass

Terwijl ik zelf al heel wat jaren bekend ben met het drum 'n bass genre, kan het geen kwaad om nog eens goed te kijken naar wat er zich nou precies afspeelt in dit genre en een introductie te geven voor zij die er helemaal onbekend mee zijn. Daarom zal in dit hoofdstuk begonnen worden met een korte uitleg van de naam van het genre, de muzikale kenmerken, het ontstaan en de belangrijke actoren. Vervolgens zal er gekeken worden naar de ruimtelijke kenmerken van drum 'n bass. Daarna wordt het thema globalisering in drum 'n bass behandeld om te vervolgen met de diffusie van het genre.

#### De naam

Als case-studie van dit onderzoek heb ik gekozen voor het genre dat ik in deze thesis drum 'n bass noem. De schrijfwijze van drum 'n bass varieert en er is eigenlijk niet één echte correcte manier aan te wijzen. Naast variaties als drum & bass, drum and bass en drum 'n' bass worden ook afkortingen gebruikt als DnB en D'nB. Daarnaast is er ook de naam jungle die veelvuldig wordt gebruikt en waar ook al geen eenduidige betekenis aan kan worden gegeven. Er kan precies hetzelfde als drum 'n bass mee bedoeld worden, maar het kan ook een bepaalde soort drum 'n bass met reggae-invloeden of een tijdsgebonden betekenis hebben en ook zelfs omgekeerd dat drum 'n bass een vorm van jungle is. In het geval van een tijdsgebonden betekenis gaat het over de muziek uit de beginperiode van het genre toen het zich afsplitste van zijn voorganger. De term jungle, of wederom een variatie hierop zoals hardcore-jungle-techno, bestond eerder dan de term drum 'n bass. Ergens aan het eind van de jaren 80 en het begin van de jaren 90 ontstond er een splitsing in de rave muziek, toen een populaire muziekstroming in met name West-Europa. Een aantal voornamelijk Engelse producers begonnen *breakbeats* (deze term wordt in een volgende paragraaf uitgelegd) in hun muziek te gebruiken als ook een donkerder, dreigender geluid. Ergens in het begin van de jaren 90 resulteerde dit in het ontstaan van jungle. Tegelijkertijd gingen andere producers de compleet andere kant op met diezelfde breakbeats maar dan gecombineerd met vrolijke melodieën, dit resulteerde in het genre genaamd happy hardcore (Belle-Fortune, 2004, pp. 10-21).

#### Muzikale kenmerken

Drum 'n bass is qua muziek door de jaren heen geëvolueerd maar er zijn een aantal eigenschappen die vanaf het begin van de jaren 90 redelijk duidelijk herkenbaar zijn voor de muziek die bekend staat als drum 'n bass. De voornaamste eigenschappen zijn eigenlijk goed samengevat in de naam van het genre: drum 'n bass. In vrijwel alle drum 'n bass nummers spelen zowel de drum als de bas een hoofdrol.

De drum, ook wel (drum)beat genoemd, is in drum 'n bass zeer kenmerkend. Deze wordt bijna altijd geplaatst in een vierkwartsmaat. Die vierkwartsmaat is sowieso gebruikelijk voor de meeste andere soorten elektronische dans muziek, waarvoor de Engelse term *Electronic Dance Music* (EDM) wordt gebruikt. Een groot verschil met veel andere soorten van EDM is dat er gebruik wordt gemaakt van een "gebroken" vierkwartsmaat, oftewel een breakbeat. Deze oorspronkelijk uit de funk afkomstige breakbeat is ook herkenbaar in bijvoorbeeld hiphop. In tegenstelling tot funk en hiphop, die wat betreft tempo relatief langzaam zijn, is het tempo van drum 'n bass zeer hoog te noemen. Dit hoge tempo gecombineerd met een breakbeat geeft drum 'n bass zijn typerende drumgeluid. Iets minder herkenbaar en lastiger



te omschrijven is de bas. Er wordt in elk geval zeer veel gebruik gemaakt van veelal zeer lage bassen en deze zijn dan ook vaak goed hoorbaar in drum 'n bass. In de begindagen van het drum 'n bass genre omschreven termen als 'donker', 'dreigend' en 'agressief' de muziek goed. Er vindt echter al sinds die tijd een evolutie plaats naar verschillende substromingen die dat allemaal niet hoeven te zijn. Binnen het genre zijn substromingen te herkennen die bijvoorbeeld een rustigere uitstraling hebben, vrolijk zijn of zelfs humoristisch te noemen zijn. De verschillen tussen de stromingen zijn echter niet van die aard dat zij apart onderzocht kunnen worden. Terwijl sommige drum 'n bass labels zich wel op een substroming richten is het ondoenlijk om een werkbaar onderscheid te maken tussen labels van één of meerdere substromingen. Dit komt doordat er verschillende substromingen op labels terug te vinden zijn maar ook omdat de substromingen regelmatig een aanzienlijke overlap hebben. Zelf een scheiding maken van substromingen zou zeer arbitrair zijn en kunnen leiden tot eindeloze discussies met diegenen die betrokken zijn bij drum 'n bass, zowel artiesten, labeleigenaren als publiek.

### **Ontstaan**

Het ontstaan van drum 'n bass is niet terug te leiden tot één bepaald moment, één bepaalde artiest of één bepaald nummer. Ook hier is sprake van evolutie geweest. Dit houdt dus ook in dat het niet altijd even makkelijk is om een duidelijk onderscheid te maken tussen wat nou drum 'n bass is en wat een aanverwante stroming is. Dit is met name het geval met de vroege periode van het genre waarin van veel nummers het lastig is om snel vast te stellen tot welk genre het moet worden gerekend. De implicaties hiervan komen later in deze thesis naar voren.

Waar de eerste drum 'n bass geluiden vandaan kwamen is binnen het genre een veelbesproken onderwerp. Dat geldt ook voor de naamgeving van zowel drum 'n bass (zoals het pas een paar jaar later werd genoemd) als jungle. Dat de muziek grotendeels in Londen is ontstaan is wel duidelijk. De vroegste feesten, radiostations, disc-jockeys (dj's), labels en nummers van het genre zijn vrijwel allemaal in Londen of in de directe omgeving van Londen terug te vinden.

### **Actoren**

Binnen het drum 'n bass genre zijn een aantal actoren te herkennen die allemaal een rol spelen bij de verspreiding (in de brede zin van het woord) van de muziek. Dj's zijn diegenen die op feesten of op de radio platen draaien. De nummers op de platen worden gemaakt door *producers*. Enige overlap bestaat tussen deze twee actoren, dj's slaan regelmatig aan het nummers maken en omgekeerd gaat menig producer dj'en. Een derde groep actoren zijn de platenlabels. In de drum 'n bass zijn dat relatief kleine bedrijven die de muziek uitbrengen, voornamelijk op vinyl maar ook op cd en tegenwoordig steeds meer digitaal via het internet. De oplages waarin drum 'n bass wordt uitgebracht zijn desondanks klein, zeker in vergelijking met andere muziekgenres (Fraser & Ettliger, 2008, p. 1648). Andere actoren in het genre zijn bijvoorbeeld MC's (een soort rappers die vaak op feesten het publiek proberen op te zwepen en soms zelfs een hoofdrol in plaats van een ondersteunende rol spelen), een relatief klein aantal bands, promoters (die feesten organiseren), radiostations (legale en piratenzenders), websites en artiesten management. Een laatste, niet onbelangrijke, actor is het publiek. Dit publiek koopt de muziek, luistert ernaar via de radio, internet of andere media, bezoekt feesten of is op andere manieren betrokken bij de muziek.

Om de ruimtelijke spreiding van drum 'n bass te onderzoeken kunnen de ruimtelijke spreidingspatronen van deze actoren gemeten worden. In verband met werkbaarheid dient

echter een keuze gemaakt te worden; niet alle actoren zijn even geschikt. Gezien de relatief geringe rol die drum 'n bass op de muziekmarkt speelt is onderzoek naar het publiek erg lastig. Om zinvolle uitspraken te kunnen doen zouden erg grote steekproeven moeten worden genomen. Daarnaast stellen Fraser en Ettliger (2008, p. 1648) in hun onderzoek naar de *cultural economy* van drum 'n bass dat er niet een bepaalde kledingstijl verbonden is aan drum 'n bass, in tegenstelling tot bijvoorbeeld genres als punk en hiphop. Het drum 'n bass publiek is dus zowel door de geringe omvang als herkenbaarheid lastig te bereiken voor kwantitatief onderzoek. Het tegenovergestelde geldt eigenlijk voor de artiesten (dj's, producers en MCs) binnen het genre. Dat is een relatief overzichtelijk aantal. Bij hen is echter bereikbaarheid een probleem en dat zal statistisch onderzoek binnen die groep erg lastig maken. Radiostations, websites en artiesten management zijn juist beter bereikbaar maar zijn in getale te klein om kwantitatief onderzoek naar te doen. Promoters zijn op verschillende vlakken ongeschikt; maar de voornaamste reden is dat zij niet erg zichtbaar zijn. Er is op een enkeling na weinig informatie over promoters te vinden. Dit komt onder andere doordat zij vrijwel alleen maar achter de schermen werken. Daarnaast is het lastig vast te stellen welke promoters "gevestigd" zijn en welke er net komen kijken of misschien zelfs maar een enkele keer als promoter werken.

Platenlabels binnen het drum 'n bass genre lijken voor dit onderzoek echter wel zeer geschikt. Ze zijn redelijk goed te onderscheiden (hierover later meer) en informatie over de labels is goed bereikbaar. De meeste labels zijn te beschouwen als een soort eenmanszaken, dit in tegenstelling tot de platenlabels zoals die te vinden zijn in de popmuziek. De eigenaren van platenlabels uit het drum 'n bass genre zijn naar verwachting redelijk makkelijk te benaderen. Dit maakt het interessant om bijvoorbeeld persoonlijk met hen te spreken. Naast statistische informatie is dus ook kwalitatieve informatie een mogelijke bron van onderzoek.

Nut en noodzaak van kwalitatief onderzoek worden door Kruse (2003) in haar onderzoek naar music scenes benadrukt. Het spreken met actoren kan nieuwe informatie naar voren brengen zoals bepaalde verbanden waar een onderzoeker zelf niet aan zou denken:

*"Observations like these point to the necessity of collecting and reporting life stories in accounts of musical forms and their cultures, and in accounts of engagement with all cultural forms in order to effectively illustrate the roles played by economic, social, cultural and spatial practices."*

Kruse, 2003, p. 158

Voor dit onderzoek zal dus naast statistisch onderzoek ook kwalitatief onderzoek in de vorm van interviews met zogenaamde *key-actors* worden gedaan om verklaringen vanuit meerdere richtingen te kunnen geven over het ruimtelijke gedrag van de muziekstroming. Deze triangulatie kan eventuele foutieve interpretaties aan het licht brengen dan wel voorkomen.

### **Ruimtelijke eigenschappen**

Ruimte speelt binnen de drum 'n bass muziek een aantal rollen. Allereerst heeft het genre haar oorsprong in Engeland, en dan met name Londen en enkele andere grote steden. Er zijn echter ook duidelijk muzikale invloeden te onderscheiden uit Europa, de Verenigde Staten (techno) en het Caribisch gebied (reggae en ragga) (Fraser & Ettliger, 2008). Een andere belangrijke ruimtelijke en technologische eigenschap is de zogenaamde *dubplate*, een soort plaat die goedkoop en in kleine hoeveelheden geperst kan worden en erg geschikt

is om nieuwe nummers uit te testen voordat ze op grotere schaal worden uitgebracht. Producers kunnen zo hun nummers aan enkele (bevriende) dj's geven en kunnen eventueel feedback krijgen. Het ruimtelijke aspect hiervan is vooral terug te zien in twee zaken: enkele *cutting houses*, plaatsen waar die platen gedrukt kunnen worden, en de verspreiding ervan. De *cutting houses*, voor drum 'n bass specifiek is vooral Music House van groot belang (Belle-Fortune, 2004, p. 46-47), zijn plaatsen waar niet alleen de dubplates worden geperst maar waar ook een samenscholing plaatsvindt van actoren. Naast de praktische kant van dubplates kan ook gesuggereerd worden dat het gebruik ervan onderdeel is van de verbondenheid met de Jamaicaanse reggae, daar komt het gebruik van dubplates namelijk vandaan (Bradley, 2001).

Een andere plaats waar drum 'n bass "plaats vindt" zijn de optredens. Hier treden dj's op (en soms ook MCs of bands) die vrijwel alleen maar drum 'n bass muziek spelen. Dit gebeurt voornamelijk op feesten en soms op festivals. Op festivals zijn bijna altijd meerdere muziekstijlen tegelijk terug te vinden en speelt drum 'n bass een marginale rol, een hand vol (kleine) drum 'n bass festivals zoals bijvoorbeeld *Innovation in the Sun* in Barcelona, *Sun 'n bass* op Sardinië en *Let it Roll* in Tsjechië uitgezonderd. Wat betreft feesten is het wat lastiger om zekere uitspraken te doen. De indruk wordt gewekt dat op de feesten waar drum 'n bass artiesten optreden het overheersende genre dan ook drum 'n bass is. Uit zowel persoonlijke ervaring als ook een blik op de aankondigingen voor feesten op flyers en in de tijdschriften moet wel worden opgemerkt dat vaak alsnog een combinatie van genres te zien is. Dit is vooral het geval bij locaties/nachtclubs waar meerdere zalen aanwezig zijn. Het is niet duidelijk in welke verhoudingen dat plaats vindt maar wel is te zien dat er vaak in de hoofdzaal enkele (bekende) drum 'n bass dj's optreden terwijl in de bijzaal oftewel relatief onbekende of lokale drum 'n bass artiesten of juist (onbekende) artiesten uit andere genres zoals hiphop of, meer recent, dubstep optreden.

Zoals eerder in dit hoofdstuk al bleek zijn de organisatoren van feesten niet duidelijk vast te pinnen tot één bepaalde groep en is er weinig ruimtelijke informatie over te vinden. De feesten zelf worden ook meestal niet op vaste plaatsen gehouden:

*"D&B events rarely occur in places designed for the music. Raves and events are spatially diffuse. "*

Fraser & Ettliger, 2008, p. 1649

Terwijl sommige clubs wel degelijk regelmatig het toneel zijn van drum 'n bass feesten en sommige van deze soms zelfs langlopende feesten vrijwel altijd op dezelfde plaats worden gehouden is dat geen regel voor drum 'n bass feesten in het algemeen. Dit houdt in dat voor dit onderdeel van het drum 'n bass genre ruimtelijke spreiding een rol lijkt te spelen. Hoe deze rol er uit ziet wordt echter niet duidelijk. Doordat eerder al is vastgesteld dat het onderzoeken van de ruimtelijke eigenschappen van drum'n bass feesten minder goed antwoord geeft op de hoofdvraag van dit onderzoek zal het antwoord daarom ook niet in deze hoek worden gezocht.

Een ruimtelijke eigenschap van drum 'n bass die nog niet duidelijk is geworden, is die van de relatie tussen de verschillende ruimtelijke schaalniveaus. Helaas zijn hier vrijwel geen harde gegevens over te vinden en komt de meeste informatie uit niet-wetenschappelijke bronnen. Hierbij is het van belang om de betrouwbaarheid, authenticiteit, representativiteit en betekenis van de data niet uit het oog te verliezen (Bryman, 2004, p. 381). Met dit in het

oog houdende is gekeken naar wat in die bronnen aan secundaire data staat.

Het lokale schaalniveau binnen drum 'n bass is voornamelijk van belang voor een drietal zaken. Allereerst zijn er de platenwinkels. Deze zijn grotendeels afhankelijk van lokale klanten. Gezien de relatief kleine markt zijn er, voor zover mij bekend, in Nederland geen platenwinkels die enkel en alleen drum 'n bass verkopen. De verkoop van drum 'n bass platen en cd's vindt plaats in combinatie met andere, eveneens niche genres of ook grotere, genres zoals de in Nederland veel populairdere verschillende house genres. Wat als tweede zichtbaar is, is de band die artiesten op lokaal schaalniveau hebben. Met name in de begindagen van het genre was het onderlinge contact tussen artiesten vrij belangrijk. Samen aan nummers werken of het horen en bekritisieren van andermans muziek op feesten was een manier waarop het genre zich ontwikkelde (Belle-Fortune, 2004). Ten derde zijn er de feesten. Deze worden voor een publiek op verschillende schaalniveaus georganiseerd. De feesten voor een lokaal publiek zijn de kleinere feesten, hier treden veelal onbekende en/of lokale artiesten op. Een belangrijk fenomeen in deze context zijn de zogenaamde *scenes*. *Music scenes* zijn de geografisch geörienteerde culturele ruimtes waarin interactie is tussen verschillende muziek-gerelateerde actoren. Terwijl music scenes vaak als lokaal worden aangeduid kunnen ook translokale en virtuele music scenes worden onderscheiden. Translokale scenes bestaan uit verschillende lokale scenes die (regelmatig) met elkaar communiceren. Virtuele scenes bestaan uit mensen die geografisch meestal weid verspreid zijn en tegenwoordig voornamelijk via internet contact met elkaar hebben (Longhurst, 2007, pp. 246-253). De eerste vorm van music scenes zal echter voornamelijk bedoeld worden als over music scenes wordt gesproken. Kruse (2003) wees ook al op het belang van deze music scenes in de relatie tussen plaats en muziek. De grotere feesten zijn georiënteerd op een wijder dan lokaal publiek en hier treden bekendere artiesten op. Dit gaat zal echter niet helemaal op gaan voor de grote steden in Engeland, en dan met name in Londen, omdat daar het lokale publiek een dergelijke grote markt vormt dat deze het succesvol organiseren van grote feesten mogelijk maakt (Quinn, 2002; Belle-Fortune, 2004). Hierbij moet wel een kanttekening worden gemaakt: het is te betwisten of Londen als lokaal kan worden beschouwd. Een regionaal schaalniveau past wellicht beter bij een stad van die grootte dan een lokaal schaalniveau. Daarbij is het ook nog eens de vraag of Londen niet een veel groter schaalniveau bestrijkt dan alleen het lokale of regionale. Binnen drum 'n bass is dus sprake van activiteit op verschillende schaalniveaus waarbij een regionaal stedelijk schaalniveau belangrijk lijkt te zijn. Vergelijkbaar is datgene wat Short (2001) noemt:

*"The urban region as economic reality"*

Short, 2001, p. 88

Voor een genre als drum 'n bass is dit ook te vertalen naar de stedelijke regio als culturele realiteit. Het lijkt er sowieso op dat er binnen drum 'n bass een vermenging is van het lokale en het regionale schaalniveau. Mede door het relatieve kleine karakter van het genre is voor de hiervoor genoemde lokale eigenschappen een regionale basis nodig. Hier zijn voor zover bekend geen cijfers van maar gedacht moet worden aan bijvoorbeeld de klanten van platenwinkels of de bezoekers van feesten die van verder komen dan van de plaats waar de winkel is of het feest gegeven wordt. Terwijl winkels aan een fysieke locatie gebonden zijn, zijn feesten dat niet altijd. Deze worden vaak in clubs, jeugdhonken of poppodia gehouden maar het genre kent ook een groot scala aan andere locaties waar feesten worden gehouden, van lege fabriekshallen en vliegtuighangars tot kraakpanden, ongebruikte tunnels en soms zelfs gewoon in de buitenlucht (Belle-Fortune, 2004).

Wat betreft de nationale en internationale schaalniveaus lijkt het erop dat hier niet overall een duidelijk onderscheid kan worden gemaakt. Wederom speelt het relatief kleine karakter van het drum 'n bass genre hierbij een rol. Een blik op de advertenties in de twee grote drum 'n bass tijdschriften (Knowledge en ATM) laat zien dat wat betreft de promotie van feesten er af en toe een verwijzing wordt gemaakt naar het Britse karakter van het genre (Knowledge 2004-1, p. 29). Zeker is te zeggen dat op het nationale schaalniveau er een verschil is tussen Engeland en de rest van de wereld. Dit is terug te leiden naar het ontstaan van genre in Engeland en Engeland tegenwoordig binnen drum 'n bass nog steeds als het centrum van het genre wordt beschouwd. Daarnaast is te zien dat in verschillende landen, waaronder Nederland, er eigen scènes ontstaan. De grootte en rol van deze scènes is verder onbekend en waarschijnlijk ook lastig te meten of weer te geven. Hoe het sinds het ontstaan van drum 'n bass is gegaan qua verspreiding en populariteit van de verschillende aspecten van het genre is, afgezien van de grote lijnen, eveneens geen duidelijkheid te vinden.

Figuur 3.1: Nationaal geörienteerde reclame

**DRUM'N'BASS FROM DEUTSCHLAND**

**BASSWERK, BASSWERK LIMITED, BLU SAPHIR, BREAKBEAT I/O SYSTEM, CAMINO BLUE, FLIGHT RECORDS, HAVE A BREAK, MAINFRAME RECORDINGS, TRUST IN MUSIC, WICKED VIBES**

WIZPLAY / PARTICULAR  
FILIBRATION  
SOUL MOSAICS / W.T.  
DAN MARSHALL & MIXMASTER DMC / CAMO  
FURNEY / ELECTROSOUL SYTEM & SUNCHASE  
REGULA & DEMENTIA / PROKTAH  
L.A.O.S / MADMEN & POETS  
CAMO & KROOKED / RECEPTOR  
ERIC & CRUEL CULTURE  
J FREQUENCY & SMOOD

12" COMING HOME / PRAYING MANTIS  
12" SUPER BOMBA BANANA / CRITICAL MASS  
12" LISTEN TO YOUR HEART / IT'S SO NICE  
12" EXODUS / HUSH  
12" FORWARDBOUND / ALLUVION  
12" BADD MEDICINE / SACCHARINE  
12" STAR SOUL / INNERFEARS  
12" VISION / FLASH TO FLASH  
12" PRISM (ORIGINAL & MALSUM RMX)  
12" SHOTGUN / JIGSAW MURDER

groove**attack**  
WWW.GROOVEATTACK.COM

Bron: Knowledge, 2008, p. 47

Alhoewel drum 'n bass onmiskenbaar een Brits, of in elk geval Engels, karakter heeft is er ook zeker een internationaler karakter terug te vinden. Deze multipliciteit is bijvoorbeeld in de twee grote drum 'n bass tijdschriften terug te vinden. Dit is zichtbaar in reclame voor tournees waarbij artiesten een groot land of (deel van een) continent afreizen en

verschillende optredens geven of reclame voor specifiek Duitse drum 'n bass die voornamelijk bij één distributeur zit (figuur 3.1). Daarnaast bespreken beide tijdschriften ook wat er qua drum 'n bass te vinden is in verschillende landen en buitenlandse steden (lees: steden buiten het Verenigd Koninkrijk). Hierbij valt op dat de bespreking van landen neerkomt op een samenvatting van wat er gebeurt in de steden in dat land. Een heel duidelijk nationaal karakter van de besproken landen is echter niet terug te vinden. Wel lijkt er sprake te zijn van een voorkeur van het Engelse publiek voor een bepaald subgenre (onder andere bekend als jump-up) dat in andere landen juist een minder grote voorkeur lijkt te genieten. Andersom wordt de rol en invloed van Engelse artiesten wel eens genoemd door actoren uit de verschillende landen en buitenlandse steden (zie bijvoorbeeld Knowledge, 2004-2, p. 40 en Knowledge, 2004-4, p. 14).

Op het internationale schaalniveau zijn een aantal actoren en processen zichtbaar. Allereerst is het internationale schaalniveau het schaalniveau waarop de bekendere artiesten zich begeven voor hun optredens. Al vroeg in het geschiedenis van het drum 'n bass genre is te zien dat de bekende (Engelse) dj's niet alleen optredens hebben in Engeland of het Verenigd Koninkrijk maar als ware popartiesten optredens hebben in verschillende landen. Ook hier zijn geen cijfers over te vinden maar in de secundaire literatuur komt naar voren dat landen als Duitsland en de Verenigde Staten regelmatig werden bezocht halverwege de jaren '90, vlak voor en tijdens de grote groei in populariteit van drum 'n bass rond 1997. Een ander vlak waarop het internationale schaalniveau van belang is, is die van de platenhandel. Er zijn maar een paar (relatief) grote distributeurs die zich bezighouden met drum 'n bass: SRD, ST Holdings, Nu Urban en Triple Vision. Een platenlabel sluit met hen een contract voor de distributie, en soms ook de productie, van platen en cd's. Vervolgens regelen de distributeurs de verspreiding van de muziekdragers naar de platenwinkels. Dit was vooral op het Engelse nationale niveau geregeld aangezien de voornaamste markt voor drum 'n bass lange tijd daar te vinden was. Nu is die markt echter internationaler waarbij te zien is het internet een belangrijke rol speelt bij de verspreiding van de muziek.

### 3.2 Globalisering en drum 'n bass

Fabio and Grooverider tijdens *The drum & bass Show* op BBC Radio 1, 19-10-2008:

Fabio: *The sounds of Camo*

F: *They've been, uh, really progressing, these guys, man.*

Grooverider: *Yeah, I know, I have no idea where these... I know they're not from the UK. It's like... this music is so worldwide now, man. I can't put my finger on where [everybody's] from.*

[...]

G: *I used to be saying: yeah well, he's going to be from the north of England or the south of England. [...] or the west or the east.*

F: [...] *at one stage I wouldn't even listen to stuff that weren't from London.*

F&G: [lachen]

F: [...] *Now, it's coming from like, dark corners and everything man. I think them guys are from Austria man.*

G: *I think so too. I'm not even sure.*

G: *When I talk to them online they speak perfectly good English, so...*

F: *So they could be from anywhere!*

G: *They could be from anywhere!*

G: *They could be from next door!*

Dit voorgaande fragment was te horen in een drum 'n bass radioshow op de BBC Radio 1. De twee presentatoren/dj's, met de artiestennamen Fabio en Grooverider, zijn beide al sinds het begin van het drum 'n bass genre toonaangevende artiesten. Zij bespreken hier een drum 'n bass nummer van een nieuwkomer: de Oostenrijkse producer genaamd Camo (die trouwens door Fabio en Grooverider onterecht wordt aangeduid als bestaande uit meerdere personen). Zonder het direct zo te noemen en misschien zelfs zonder het door te hebben noemen de twee heren in het fragment een paar van de zichtbare verschijnselen van globalisering in het drum 'n bass genre. In deze paragraaf zal het drum 'n bass genre worden bekeken in de context van deze globalisering.

Het proces van globalisering is binnen drum 'n bass op een aantal manieren zichtbaar. Een internationalisering van de artiesten zoals de in het radiogesprek genoemde Camo, afkomstig uit de "dark corner" genaamd Oostenrijk, is hiervan één voorbeeld. Dat een drum 'n bass artiest in Oostenrijk kan wonen is schijnbaar bijzonder. Zijn goede beheersing van de Engelse taal is dat eveneens, als ook het feit dat hij contact heeft met mensen in Londen terwijl hij zelf in Oostenrijk zit. De globalisering van drum 'n bass lijkt zichtbaar maar lijkt ook te worden beïnvloed door andere globaliseringsprocessen zoals die van de verspreiding van de Engelse taal.

Eén van de globaliseringsprocessen die ongeveer gelijk met drum 'n bass een enorme groei meemaakte is die van de verspreiding van het internet. De effecten van de groei van het internet op drum 'n bass zijn in hoofdzaak de volgende: de toegenomen reikwijdte van de muziek, de toegenomen mobiliteit van artiesten en een meer algemene ontwikkeling van technologie die van invloed is op al deze facetten.

De toegenomen reikwijdte van muziek is één van de opvallende eigenschappen van het internet. Een voorbeeld hiervan is de manier waarop de muziek te beluisteren is. Wat betreft drum 'n bass is te zien dat in de begindagen van het genre dat hoofdzakelijk via feesten en de radio ging. Daarnaast was er ook enige platenverkoop maar dat is verder relatief beperkt geweest, op een handvol uitzonderingen na. De radiozenders waarop drum 'n bass gespeeld werd waren grotendeels piratenzenders doordat het genre niet geschikt werd bevonden door de gevestigde radiozenders. De exacte rol van de piratenzenders voor drum 'n bass in Engeland wordt uitgebreid besproken door Belle-Fortune (2004, pp. 60-85) maar opgemerkt dient te worden dat ook in andere landen de muziek via piratenzenders te horen was. Tegenwoordig is dat steeds minder het geval doordat het internet het mogelijk maakt om een breed publiek te bereiken met minimale kosten. Het opzetten van een piratenzender kost daarmee vergeleken enorm veel geld, niet in de minste doordat illegale (zend-)apparatuur regelmatig in beslag wordt genomen. Er zijn tal van internet-radiostations te vinden die (hoofdzakelijk) op drum 'n bass zijn gericht, zoals BassDrive.com, Jungletrein.net en DnBRadio.com. Daarnaast zijn er ook reguliere radiostations die naast hun normale uitzendingen via de ether en/of digitale kabel ook online uitzenden. De BBC is bijvoorbeeld daardoor wereldwijd via het internet te beluisteren. Een ander voorbeeld van de toegenomen reikwijdte van muziek door het internet is het gebruik van het mp3 formaat als geluidsbestand en het (illegale) uitwisselen van muziekbestanden via bijvoorbeeld de zogenaamde *peer-to-peer* netwerken. De transitie van fysieke media naar virtuele media is ook een transitie van muziek als een fysiek product naar muziek als een dienst (Styvén, 2007). Het aanschaffen van muziek vereist geen daadwerkelijk bezoek aan een winkel. Zeker binnen drum 'n bass komt het vaak voor dat optredens worden opgenomen en, vaker wel dan niet, gratis ter download worden aangeboden. Het thuis afluisteren van een

optreden is natuurlijk iets anders dan het bijwonen van het optreden zelf, het is een compleet andere vrijetijdsbesteding, maar het maakt het wel mogelijk om op een veel toegankelijker en goedkopere manier in contact te komen met de muziek. Die toegankelijkheid is dus ook op geografisch niveau beter geworden.

De toegenomen mobiliteit van de artiesten maakt het mogelijk dat met name dj's voor optredens relatief gemakkelijk de wereld over kunnen vliegen zonder dat dat veel tijd kost. Een dj hoeft maar weinig materiaal mee te nemen voor een optreden, met handbagage kom je al een heel eind. Om het betaalbaar te houden voor de organisatoren van feesten geven dj's regelmatig meerdere optredens op één avond of in één weekend, de kosten van het reizen en verblijf kunnen zo worden gedeeld.

Misschien nog wel belangrijker dan de toegenomen mobiliteit zijn een aantal technologische ontwikkelingen. De hiervoor genoemde ontwikkelingen van internetradio en het mp3 formaat zijn hier voorbeelden van. Belangrijk voor het drum 'n bass genre zijn de manier waarop nieuwe artiesten in contact staan met andere (nieuwe) artiesten, platenlabels en promotors. Terwijl voorheen het aanleveren van de muziek van een artiest aan een label een fysiek medium vereiste, kan dat tegenwoordig velen malen goedkoper, makkelijker en sneller. Een in het drum 'n bass genre veel voorkomende manier waarop dit gebeurt is dat een label 24 uur per dag en zeven dagen in de week bereikbaar is via zogenaamde *instant messenger* programma's. Een artiest kan dan wanneer hij wil muziekbestanden opsturen zonder dat de ontvangende labels daar actief bij betrokken zijn. Het label kan wanneer het hun uitkomt de toegestuurde muziek beluisteren en eventueel feedback geven. Dit maakt het probleem van bijvoorbeeld verschillende tijdzones aanzienlijk minder groot.

Eenzelfde soort constructie is ook te zien bij onderlinge samenwerking van artiesten. Dat kon voorheen op twee manieren: de betrokken artiesten moesten samen in de studio gaan zitten of de muziekbestanden uitwisselen via fysieke media, meestal zijn dat zogenaamde DAT-tapes. Terwijl de eerste manier nog steeds relevant is omdat face-to-face contact zijn voordelen heeft bij samenwerking is de tweede manier vrijwel onnodig geworden. Het opsturen of overhandigen van de fysieke media is overbodig geworden doordat de bestanden via internet veel sneller en handiger kunnen worden uitgewisseld. Hierdoor zijn samenwerkingen tussen artiesten die door geografische afstand voorheen onwaarschijnlijk waren een stuk makkelijker te realiseren. De toegenomen mobiliteit is vanzelfsprekend ook een ontwikkeling die het makkelijker maakt voor artiesten om samen te werken doordat zij elkaar makkelijker kunnen ontmoeten.

Een paar geografische veranderingen zijn zichtbaar door de technologische ontwikkelingen. Een deel van de *constraints* zoals Hägerstrand (1970) die identificeerde in zijn tijdsgeografie zijn door deze technologische ontwikkelingen steeds minder van belang. De *capability* (fysieke beperkingen) en *coupling constraints* (temporele beperkingen, dus tijd die al bezet is door andere activiteiten elders) zijn hierdoor voor een aanzienlijk deel weggenomen dan wel verkleind. De eerdergenoemde toegenomen mobiliteit en ontwikkelingen in computer software zijn hiervan voorbeelden. De *authority constraints* (ruimtelijke beperkingen, bijvoorbeeld door afgebakende ruimtes) spelen echter geen rol in dit geheel.

In de volgende quote is te zien dat de rol van Music House, een *cutting house* waar de zogenaamde *dubplates* worden gemaakt, als economische, sociale en culturele plek aan belang heeft ingeboet. Dit is veroorzaakt door de technologische ontwikkeling van



muziekdragers en online netwerken die bijvoorbeeld ontstaan met behulp van AIM, een *instant messenger* vergelijkbaar met het in Nederland bekendere MSN, dat binnen het drum 'n bass genre veel wordt gebruikt:

*"I remember going to Music House – people used to thief your DATs and cut stuff they weren't supposed to. It was messy but fun. It was an open house for DJs. You'd be smoking and chilling – having a joke and gossiping. Nothing's changed, except now it's all done on AIM. AIM is the new Music House."*

Fabio in Belle-Fortune, 2004, p. 208

Geografie lijkt hier dus aan betekenis te hebben ingeboet: een locatie is schijnbaar zelfs vervangen door software. Dit is in overeenstemming met de theorie over globalisering: plaats boet in aan relevantie door onder andere technologische ontwikkelingen. Een ander voorbeeld van de verminderde betekenis van geografie laat zien dat een "ouderwets" fysiek medium zelf wel stand lijkt te houden tegenover de moderne digitale concurrentie maar alsnog onderdeel is van het globaliseringsproces. De meeste drum 'n bass muziek wordt namelijk uitgebracht op vinyl en in veel mindere mate op cd dan wel als legale mp3. De markt voor die laatste is echter naar verluid wel groeiende. Tot het eind van de jaren 90 werd het vinyl voornamelijk via de platenwinkels verkocht maar meer en meer is te zien dat deze verkoop verschuift naar online platenwinkels. De locatie van de plaats van verkoop is dus aanzienlijk minder belangrijk dan voorheen. Tot het eind van de jaren 90 was de platenwinkel de plaats waar de verkoop plaats vond. De aanschaf van de muziek vereiste een bezoek aan een plaats (meestal een grote stad) met een platenwinkel waar ze drum 'n bass verkochten. Met de opkomst van het internet zie je dat de verkoop ook via online winkels plaats vindt. Terwijl er nog zeker platenwinkels zijn waar drum 'n bass wordt verkocht, met name in Londen, lijkt het er op dat deze toch erg last hebben van de online concurrentie. Zowel qua prijs als gemak is het vrijwel onmogelijk om te concurreren met de winkels online. In een interview met de eigenaar van Triple Vision, een platenwinkel in Rotterdam, komt dit ook naar voren. De openingstijden van de winkel zijn veel korter dan voorheen. Het kost te veel geld om de winkel open te houden. Tot een paar jaar terug was er vaak een hele groep mensen in de winkel, die fungeerde dan ook als de *social space* zoals Kruse (2003) die benoemde.

### **3.3 Diffusie drum 'n bass**

Bij het bestuderen van het ruimtelijke spreidingspatroon van drum 'n bass lijkt een kwantitatieve aanpak hiervoor uitermate geschikt. Het is ook zeker de moeite waard om te kijken naar wat er in andere bronnen te vinden is over dit onderwerp. Over EDM (of: *dance*) in het algemeen is bekend dat wat betreft de spreiding op globaal niveau backpackers een aanzienlijke rol hebben gespeeld bij het verspreiden van deze voornamelijk westerse muziek naar landen buiten het Westen, iets wat binnen bijvoorbeeld Europa ook al was gebeurd:

*"[...] an international network of 'dance music' sites emerged during the 1990's, closely associated with routes of backpacker culture, places where electronic, and overtly drug-related, psychic music could be experienced as part of overseas holidays by mostly European backpackers.[...]. Tourists directly influenced domestic dance music scenes. Many of both Stockholm and Sydney's major DJs and local music producers originally travelled as backpackers, subsequently deciding to stay."*

Connell & Gibson, 2003, p. 229

Of dit ook het geval is geweest voor drum 'n bass is onbekend. Een blik op de twee bekende drum 'n bass tijdschriften laat zien dat drum 'n bass zowel binnen als buiten het Westen terug te vinden is in plaatsen waar veel backpackers komen zoals Thailand, Australië en Israël. Dit betekent echter niet dat er een causaal verband is tussen de aanwezigheid van drum 'n bass en het backpacker toerisme in die landen. Het lijkt onwaarschijnlijk aangezien drum 'n bass ook terug te vinden is in landen die veel minder te maken hebben met backpackers zoals bijvoorbeeld de Verenigde Arabische Emiraten (Knowledge, 2004-3) en Venezuela (ATM Worldwide, 2007-1).

Hoe drum 'n bass op de hiervoor genoemde plaatsen is gekomen wordt echter niet met zekerheid duidelijk, evenmin als de mate waarin dat gebeurd is. Het blijft in de secundaire bronnen voornamelijk bij korte beschrijvingen van een paar belangrijke (lokale) actoren en gebeurtenissen. Het herkennen van patronen in de verspreiding van drum 'n bass op basis van de reeds beschikbare wetenschappelijke literatuur en secundaire bronnen levert enkel de reeds eerder in deze thesis genoemde beschrijvingen op: het is in Engeland dan wel Groot-Brittannië begonnen, het heeft zich verspreid naar verschillende, hoofdzakelijk westerse, landen en lijkt voornamelijk aan steden gebonden te zijn. Het komt er kortom op neer dat er veel aannames zijn over drum 'n bass maar dat, mede door de relatieve kleine rol die het genre speelt, er weinig met zekerheid over te zeggen is en al helemaal nauwelijks iets wetenschappelijk onderbouwd is. Om erachter te komen op welke manier drum 'n bass zich verspreid heeft sinds de beginjaren van het genre zal empirisch onderzoek moeten worden gedaan. In het volgende hoofdstuk zal dit gedaan worden.

## Hoofdstuk vier: Data

### 4.1 Inleiding

Na het voorgaande theoretische onderzoek zijn er voldoende aanknopingspunten om een empirisch onderzoek te doen naar de ruimtelijke spreiding van het drum 'n bass genre. In dit hoofdstuk zal beschreven worden welke gegevens hiervoor zijn gebruikt, hoe die gegevens zijn verwerkt en wat die gegevens laten zien over de ruimtelijke spreiding van het drum 'n bass genre. Daarnaast zullen de interviews die zijn gehouden met *key-actors* worden gebruikt om de rol van de labeleigenaren duidelijk te maken.

### 4.2 Database omschrijving

De gegevens die gebruikt zijn voor dit onderzoek komen uit een database die online te raadplegen is onder de naam Rolldabeats. Oorspronkelijk is deze database opgezet om de persoonlijke muziekcollectie van de eigenaar overzichtelijk te maken maar het is continu uitgebreid met verschillende informatie zoals bijvoorbeeld de namen van de personen achter de artiesten, jaar van uitgave, namen van zusterlabels<sup>6</sup>, locaties en foto's van de daadwerkelijke platen en/of platenhoezen. Sinds 2005 is Rolldabeats online, daarvoor echter sinds 2001 ook al onder de naam Tarzan. Rolldabeats heeft een redelijk vaste schare aan vrijwilligers die informatie toevoegen aan de database. In deze lijkt het een beetje op de online encyclopedie Wikipedia maar met als groot verschil dat de informatie voor Rolldabeats door een kleine groep mensen wordt gecontroleerd voordat het online komt. Dit laatste gebeurt tijdens een wekelijkse update (Rolldabeats, 2008).

Er is nog een andere belangrijke database met min of meer vergelijkbare informatie beschikbaar op het internet genaamd Discogs (Discogs, 2008). Deze database is aanzienlijk groter dan Rolldabeats en omhelst veel meer verschillende genres dan Rolldabeats. Een voordeel van Discogs is dat er vaak informatie over stijlen en substijlen beschikbaar is. Helaas is dit soms zeer inconsequent gedaan, is het eveneens niet duidelijk waarop de keuze voor stijlen en substijlen is gebaseerd en is de database wat betreft drum 'n bass minder compleet dan die van Rolldabeats. De Discogs database wordt onderhouden op een manier die eveneens te vergelijken is met die van een website als Wikipedia, maar met de gerelateerde problemen wat betreft betrouwbaarheid. Daarnaast is de informatie van Rolldabeats toegankelijker dan die van Discogs doordat het geen commerciële doelstellingen heeft en direct contact met de eigenaar op korte termijn mogelijk is.

Voor dit onderzoek zullen de platenlabels worden geanalyseerd uit de Rolldabeats database zoals die in oktober 2008 online beschikbaar was. Op dat moment stonden er ruim 4300 labels in de database. Voordat een analyse kan worden gedaan moet er gekeken worden naar twee aandachtspunten: allereerst ontbreekt in de Rolldabeats database een genre-indicatie. Ondanks dat het drum 'n bass genre centraal staat zijn er een aantal aanverwante stromingen die ook in de database staan. Een genre-indicatie zal dus moeten worden toegevoegd aan de gegevens zodat alleen relevante, drum 'n bass geïntereerde platenlabels worden meegenomen in het onderzoek. Het tweede aandachtspunt volgt deels uit het eerste punt. Het identificeren van drum 'n bass labels uit het totaal van ruim 4300 labels is een zeer tijdrovende bezigheid. Behalve dat het identificeren van drum 'n bass

<sup>6</sup> Zusterlabels zijn meestal labels van dezelfde eigenaar waarop muziek van een andere substroming van drum 'n bass, of zelfs een ander genre, wordt uitgebracht.

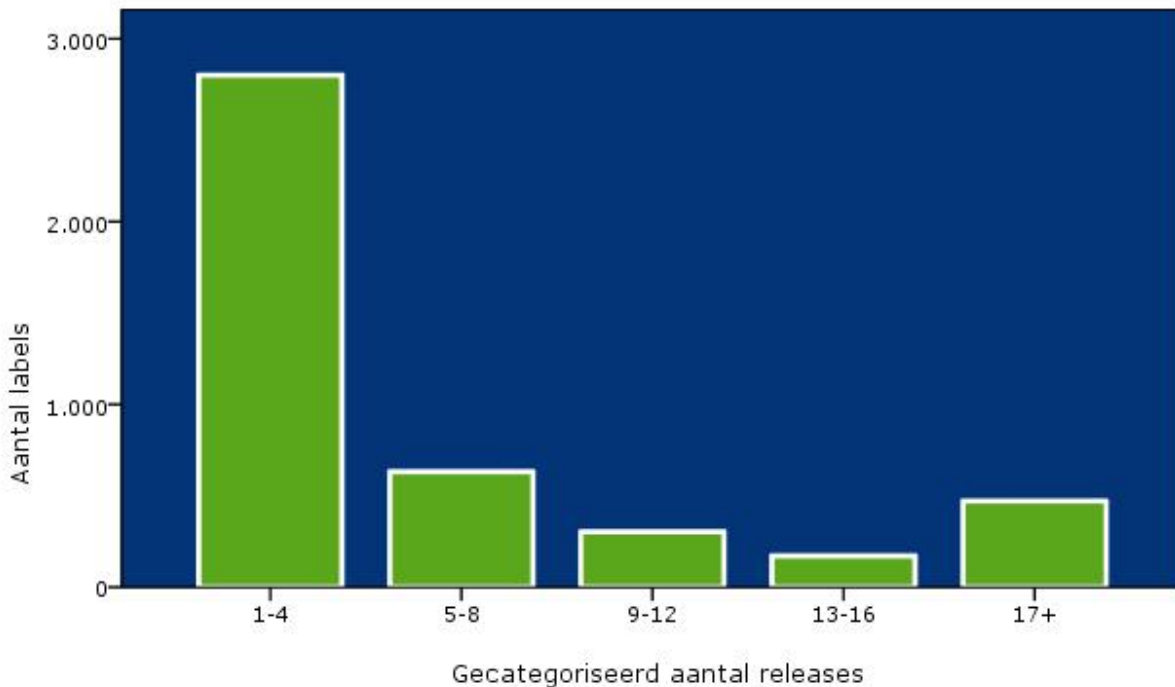
labels veel tijd kost, moet ook worden overwogen of het zinvol is om alle drum 'n bass labels, zoals die in de database staan, mee te nemen. Uit zowel een gesprek met de eigenaar van de database als ook een korte beschrijvende statistische analyse blijkt dat een zeer groot deel van de platenlabels maar zeer weinig releases<sup>7</sup> heeft voortgebracht. In figuur 4.1 is te zien dat maar liefst twee derde van het aantal platenlabels vier of minder releases op zijn naam heeft staan. Een derde van de platenlabels heeft überhaupt maar één release uitgebracht.

Om van een gevestigde naam te spreken is het verstandig om een ondergrens te stellen voor het minimaal aantal releases van een platenlabel. Er kan niet echt sprake zijn van een platenlabel als er maar een paar releases op een platenlabel zijn uitgebracht. Deze gelegenheidslabels met vier of minder releases zouden dus buiten beschouwing kunnen worden gelaten. Een keuze dient dus gemaakt worden tussen twee mogelijkheden wat betreft de te onderzoeken labels. Aan de ene kant staat het onderzoeken van gevestigde labels waardoor er met meer zekerheid iets gezegd kan worden over de verspreiding van het genre doordat eventuele versturende effecten van de gelegenheidslabels niet wordt meegenomen. Hierdoor zullen echter de meest recente ontwikkelingen in de ruimtelijke spreiding van de platenlabels buiten het onderzoek vallen. Aan de andere kant staat de mogelijkheid om alle labels uit de database te onderzoeken. Hierbij worden de meest recente ontwikkelingen wel meegenomen maar zullen ook alle kleine, tijdelijke labels onderdeel van het onderzoek zijn. Dat laatste heeft als nadeel dat de aanwezigheid van gevestigde labels aan betekenis inboet.

---

7 Een release is een plaat of cd met één nummer of meer, inclusief albums. In drum 'n bass typisch uitgebracht in oplages van een paar honderd tot een paar duizend.

Figuur 4.1: Aantal labels uit Rolldabeats database met gecategoriseerd aantal releases



De vraag waarom er gelegenheidslabels zijn moet beantwoord worden om een goede keuze te kunnen maken. Sommige gelegenheidslabels zijn precies dat, opgericht door een bestaand label om één of meerdere afwijkende platen uit te brengen zonder de intentie om ermee door te gaan. Dit kan ook gaan om platen waarop nummers staan waarbij er problemen zijn met de rechten van de gebruikte muziek, vaak remixen van bestaande pop-, house- en hiphopnummers, de zogenaamde *bootlegs*. Door zowel het ontbreken van een artiestennaam (van de remixende artiest) als een bestaande labelnaam kan de vaak populaire muziek wel worden uitgebracht maar is het aan niemand direct verbonden en zijn eventuele gerechtelijke stappen van oorspronkelijke artiesten of labels vrij lastig. Andere labels met weinig releases die onder te de term gelegenheidslabels vallen, zijn strikt genomen geen gelegenheidslabels maar simpelweg labels die het niet lang hebben volgehouden. Het stoppen met uitbrengen van platen kan door verschillende oorzaken komen. Tegenvallende verkopen en andere financiële problemen kunnen het lastig maken om een label overeind te houden. Een andere reden voor het niet uitbrengen van meer platen kan ook te vinden zijn bij de onervarenheid van de labelstarter met bedrijfsvoering.

Van de totaal 4378 platenlabels in de database blijven er nog 1575 over als de labels met vier of minder releases worden weggelaten. In deze lijst zitten echter zowel drum 'n bass

platenlabels als non-drum 'n bass platenlabels. Aangezien drum 'n bass het onderwerp van het onderzoek is zal een onderscheid moeten worden gemaakt binnen de database tussen wat wel drum 'n bass is en wat niet.

#### 4.3 Criteria drum 'n bass label

Een onderscheid maken tussen wat wel of niet een drum 'n bass label is blijkt een lastig karwei te zijn. Voor het maken van een onderscheid moeten er eerst een aantal criteria worden vastgelegd die omschrijven waaraan een platenlabel moet voldoen om als drum 'n bass platenlabel door te kunnen gaan. Daarbij zijn twee zaken van belang: allereerst is er de vraag wat nou precies drum 'n bass is, ten tweede moet duidelijk zijn hoeveel drum 'n bass releases een platenlabel moet hebben uitgebracht om een drum 'n bass label genoemd te kunnen worden. De eerste vraag is meteen de lastigste vraag om te beantwoorden. Bij aanvang van dit onderzoek was ik, mijzelf een redelijk ervaren drum 'n bass luisteraar beschouwend, er van overtuigd dat het drum 'n bass genre goed af te bakenen is doordat het een aantal herkenbare eigenschappen heeft. Maar zoals al beschreven is in hoofdstuk 3 is er vaak sprake van evolutie. Met name bij nummers uit de beginperiode van het genre is het niet altijd even makkelijk om aan te geven of een bepaald nummer nou drum 'n bass is, of toch nog onder de voorganger hardcore of de andere vertakking ervan, happy hardcore, valt. Dit probleem is echter goed op te lossen zoals hierna duidelijk zal worden. Het antwoord op de vraag over de hoeveelheid drum 'n bass dat een label moet hebben uitgebracht om een drum 'n bass label genoemd te kunnen worden is afhankelijk van persoonlijke voorkeuren. Elk label waarop zelfs maar één drum 'n bass nummer staat kan dat zijn, maar ook labels die alleen maar drum 'n bass uitbrengen. Daartussen zitten ook nog allerlei opties die mogelijk als antwoord kunnen dienen. Ik heb er voor gekozen om een minimum van 50 procent aan te houden. Hiervoor zijn een paar redenen. Met de grens van 50 procent is in elk geval te stellen dat het label zich voor een belangrijk deel bezig houdt met drum 'n bass maar ook dat er ruimte is voor enkele afwijkende nummers. Ook geeft dit wat ruimte om in het onderzoek een onderscheid te maken tussen labels die al bestonden in de pre-jungle tijd. Soms hebben die de transitie gemaakt van hardcore naar jungle en/of drum 'n bass, zo kunnen een aantal van deze labels mee worden meegenomen. Dit is wenselijk omdat het in die begin periode niet altijd met zekerheid te zeggen is of iets drum 'n bass is of niet.

Bij het bestuderen van een aantal labels in de database blijkt dat de keuze om een bepaald label een drum 'n bass label te noemen niet zo zeer wordt bepaald door de hoeveelheid drum 'n bass die het heeft uitgebracht als wel door de vraag of de muziek die het label heeft uitgebracht nou wel of niet drum 'n bass te noemen is. Het gaat daarbij niet zo zeer om individuele nummers op een label als wel om de gehele stijl van de *catalogue*<sup>8</sup>. Bij het identificeren van de labels in de database zal voor elk label 50 procent van de gehele *catalogue* moeten worden beschouwd als drum 'n bass om mee te worden genomen in het onderzoek.

#### 4.4 Identificatie van drum 'n bass labels

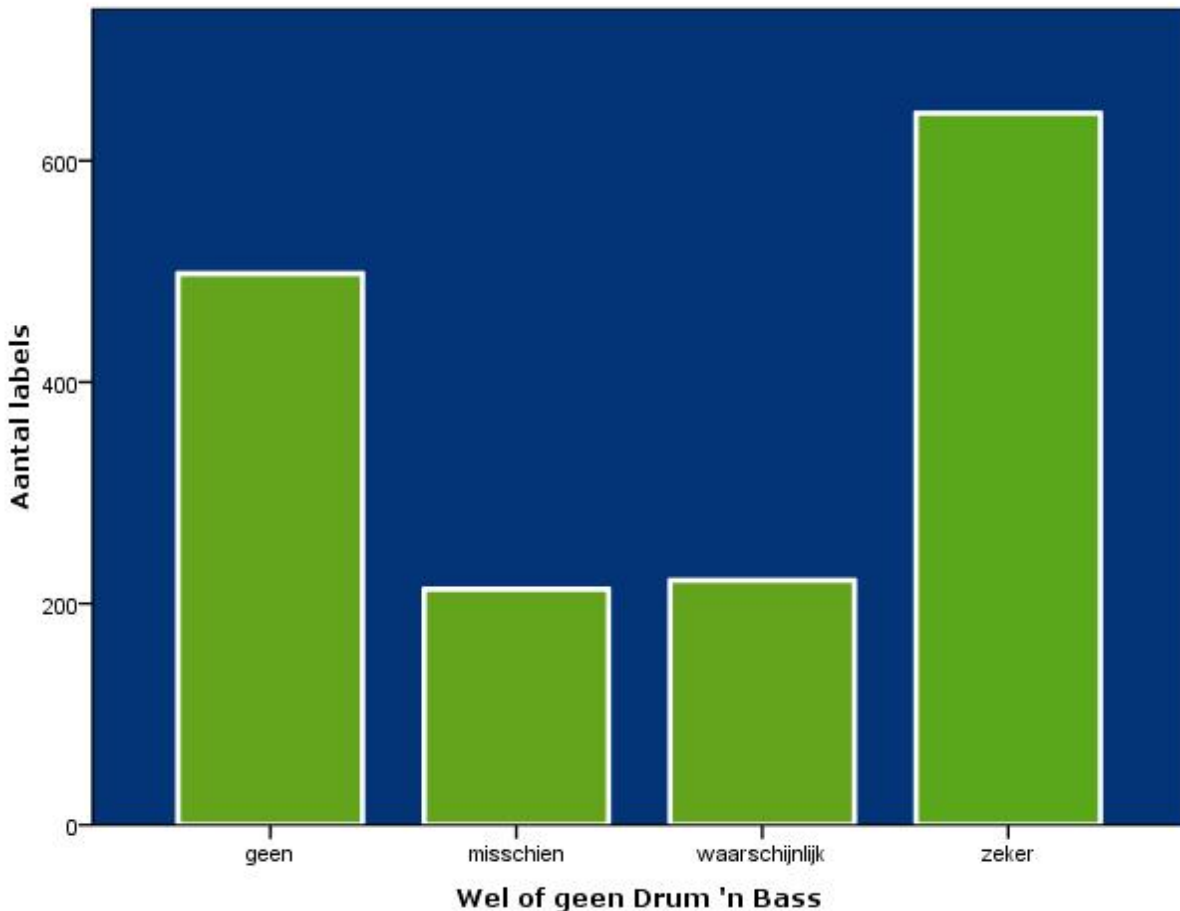
Na het weglaten van alle labels met vier of minder releases is naar alle overgebleven labels gekeken en is een scheiding gemaakt in die labels door te kijken of de labels wel of niet als drum 'n bass labels te beschouwen zijn. Dit is allereerst gedaan met behulp van eigen

---

8 De *catalogue* bestaat uit alle *releases* van een label, een soort van discografie.

kennis. Zowel ter controle als ter invulling van de voor mij onbekendere subgenres van de labels, is dat ook op een paar andere manieren gedaan. Allereerst is met behulp van de website van Rolldabeats een aantal labels geïdentificeerd. Op de website zijn alle labels, zoals die in de gebruikte database staan, met hun releases, titels, artiesten en datum te bekijken. Zo kan van de labels waar uit het hoofd niet van gezegd kan worden of het drum 'n bass labels zijn of niet, wel redelijk snel gezien worden of de helft van de releases wel of niet aan te wijzen zijn als drum 'n bass releases. Hiermee zijn weer een aantal labels geïdentificeerd. De resterende labels moeten met behulp van andere methodes worden geïdentificeerd. Dat kan worden gedaan met behulp van online platenwinkels, vrijwilligers van Rolldabeats en zelfs YouTube, een website waar online video's kunnen worden bekeken en waar veel mensen digitale opnames van obscure platen op hebben gezet.

Figuur 4.2: Genre verdeling van de labels na identificatie



Elk label waarvan in eerste instantie het niet duidelijk is of het wel of niet als een drum 'n bass label te beschouwen is, is met behulp van zoveel mogelijk van de hiervoor genoemde methodes onderzocht en gecontroleerd. De grootste problemen van de losse methodes zijn betrouwbaarheid en compleetheid. Doordat van al die bronnen gebruik is gemaakt kunnen

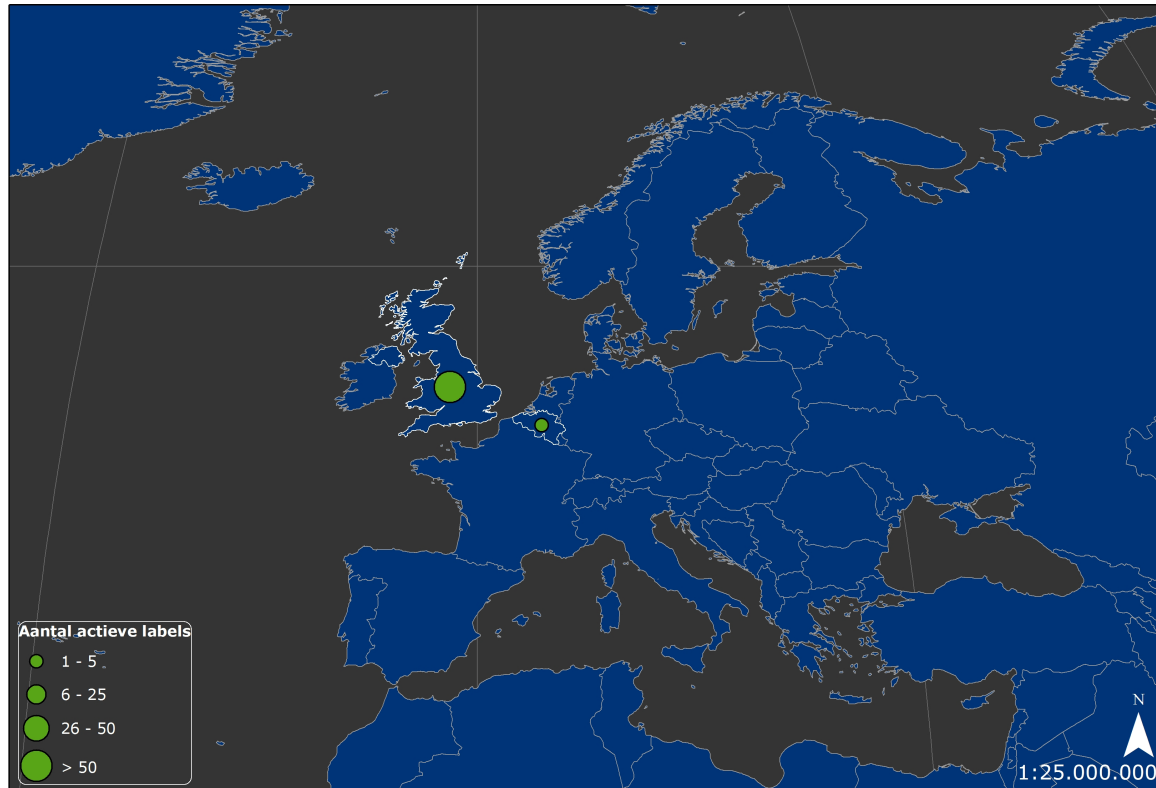
beide problemen echter grotendeels worden opgelost. Met name de vrijwilligers van Rolldabeats hebben veel hulp geboden bij de labels waarbij het niet geheel duidelijk is of het wel of niet als drum 'n bass te beschouwen is. De identificatie van de labels met vijf of meer releases is een tijdrovend proces doordat van een deel van de labels soms wel de helft van de nummers moest worden beluisterd om te controleren of het om drum 'n bass ging. De resultaten van deze selectie zijn te zien in figuur 4.2. De buitenste twee groepen (zeker en geen drum 'n bass) spreken voor zich, voor de andere twee groepen geldt dat er enige twijfel kan bestaan doordat er bijvoorbeeld veel andere genres te vinden zijn of dat de muziek nog in de overgangsfase zit van de voorgangers van drum 'n bass naar drum 'n bass zelf. Die twee groepen (misschien en waarschijnlijk) zijn allemaal nader bekeken en uiteindelijk zijn ze ingedeeld bij de groep waarbij ze het meest waarschijnlijk horen (dus "misschien" bij "geen" en "waarschijnlijk" bij "zeker"). De labels die onder "geen" en "misschien" vallen zullen in de volgende stappen van dit onderzoek niet worden meegenomen.

#### **4.5 Ruimtelijke spreiding drum 'n bass labels**

Deze resterende 864 drum 'n bass labels kunnen nu gebruikt worden om de ruimtelijke spreiding van drum 'n bass labels weer te geven. Door middel van een categorisering van de verschillende jaren in vierjarige perioden kan een overzichtelijk inzicht worden gegeven van de verspreiding van de drum 'n bass labels over de wereld. In de Rolldabeats database staan voor veel labels het vestigingsland genoemd, voor de kleinere schaalniveaus is dit helaas nog niet zo uitgebreid gedaan. Voor een aantal labels is de regio en zelfs plaats bekend maar al met al zouden dan te veel labels afvallen om nog iets zinnigs over de spreiding te kunnen zeggen. In de figuren 4.3 tot en met 4.7 is de verspreiding van drum 'n bass labels over de landen zichtbaar. Voor elke periode is het aantal labels met hun eerste *release* opgeteld bij het aantal labels dat in de periode daarvoor ook platen uitbracht. Van dit getal is het aantal labels dat in de periode ervoor hun laatste plaat uitbracht aftrokken. De uitkomst hiervan is het aantal actieve labels uit die periode, dus labels die één of meerdere platen uitbrachten.

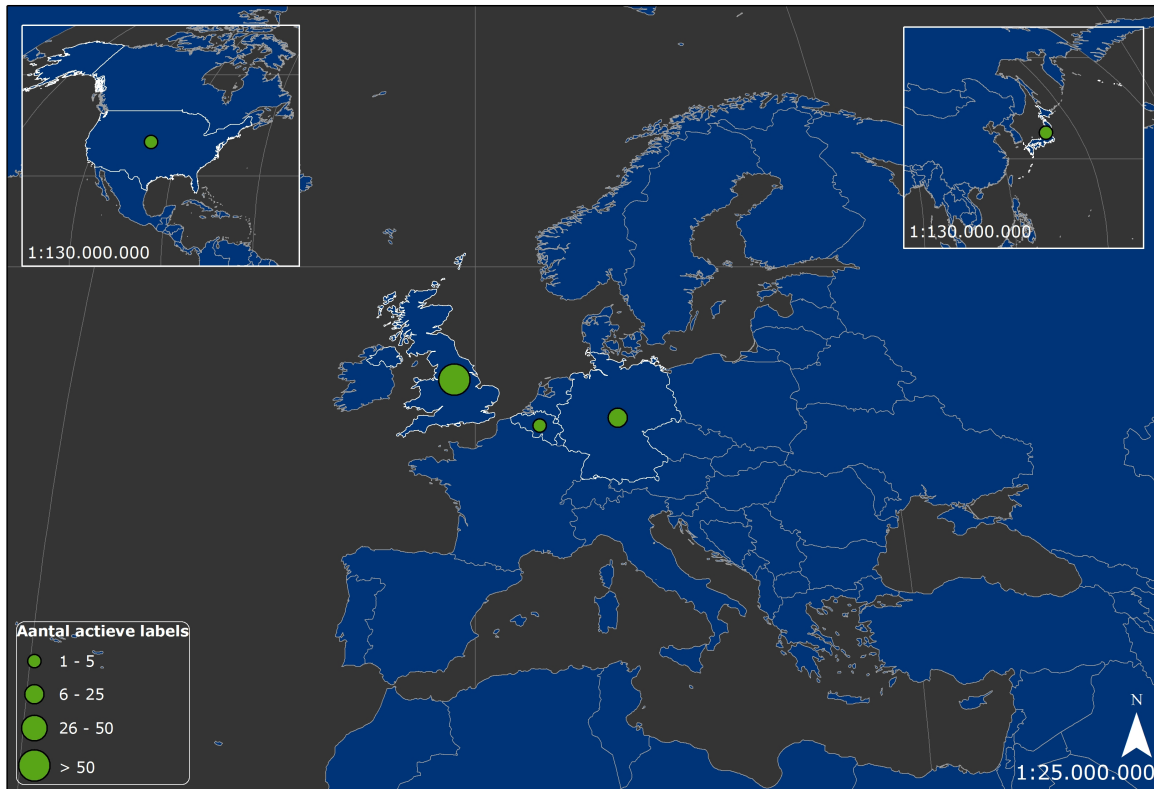


Figuur 4.3: Aantal actieve labels per land in de periode 1989 t/m 1992



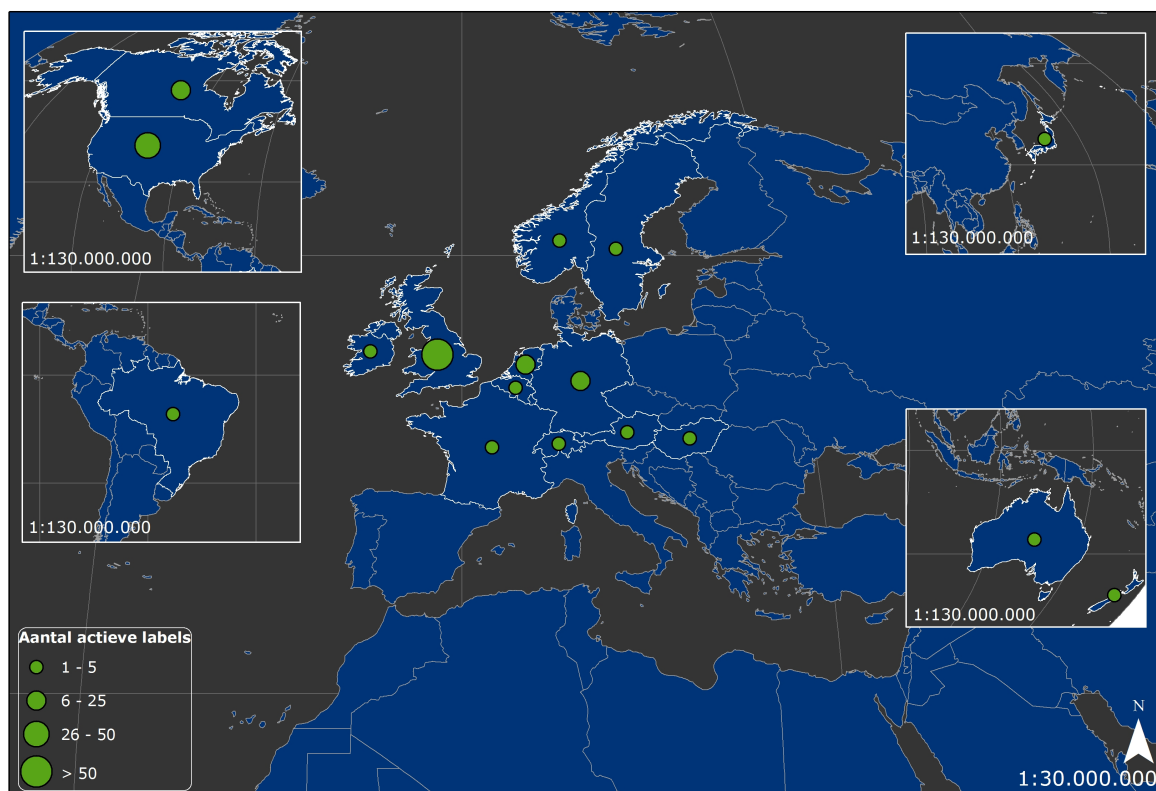
In figuur 4.3 is te zien dat in de beginjaren van het drum 'n bass genre op één enkele uitzondering na, er geen labels buiten het Verenigd Koninkrijk zijn die drum 'n bass muziek uitbrengen. Tussen 1989 en 1992 was er maar één label dat niet in het Verenigd Koninkrijk was gevestigd. Die uitzondering is zichtbaar in België en draagt de labelnaam FX. Bij dit label is in deze periode, net als bij een aantal labels in het Verenigd Koninkrijk, een overgang te zien van aanverwante genres naar drum 'n bass. Een aantal platen dat is uitgebracht op dat label bevat geen drum 'n bass maar valt onder de noemers breakbeat of techno. Wel is te zien dat deze nummers een aantal muzikale kenmerken van drum 'n bass hebben en dat een enkele plaat nummers bevat die onder de vroege vormen van drum 'n bass (toen echter nog niet onder die naam) valt. Van de labels in het Verenigd Koninkrijk zijn een aantal die een soortgelijke transitie maken maar ook een aantal labels dat (vrijwel) alleen maar drum 'n bass of haar voorgangers hebben uitgebracht.

Figuur 4.4: Aantal actieve labels per land in de periode 1993 t/m 1996



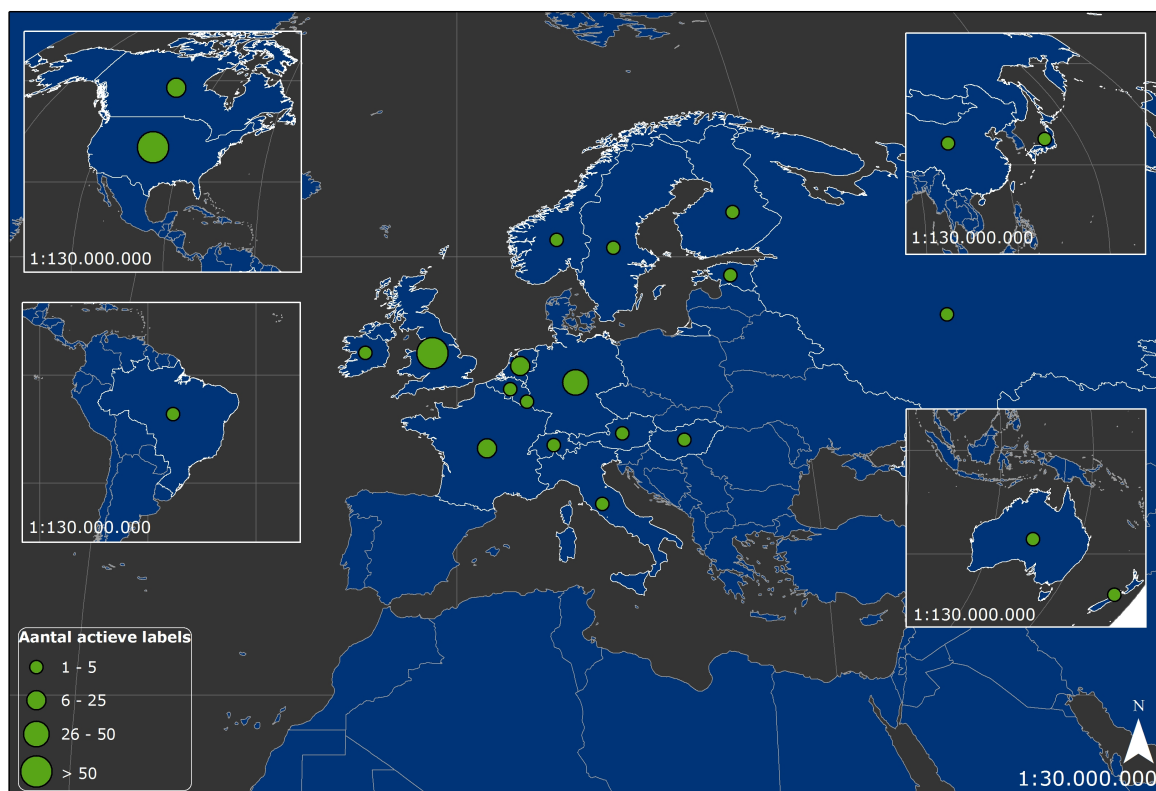
Het beeld dat figuur 4.4 geeft van de periode van 1993 tot en met 1996 laat zien dat het aantal labels in het Verenigd Koninkrijk behoorlijk toeneemt in deze periode. Dit komt overeen met wat er in de literatuur bekend is over die periode. In deze periode groeit het genre enorm en zijn de eerste subgenres te onderscheiden. Daarnaast is te zien dat buiten het Verenigd Koninkrijk er een relatief klein aantal labels actief is in Duitsland, de Verenigde Staten, Japan en België. Wat hierbij opvalt is dat er nog niet echt een zichtbaar spreidingspatroon is. De groei buiten het Verenigd Koninkrijk is beperkt maar heeft wel al over grote afstand plaatsgevonden. Van de landen die het dichtst bij het Verenigd Koninkrijk liggen is het opvallend dat Ierland, Frankrijk en Nederland nog niet betrokken lijken te zijn in de verspreiding van drum 'n bass labels.

Figuur 4.5: Aantal actieve labels per land in de periode 1997 t/m 2000



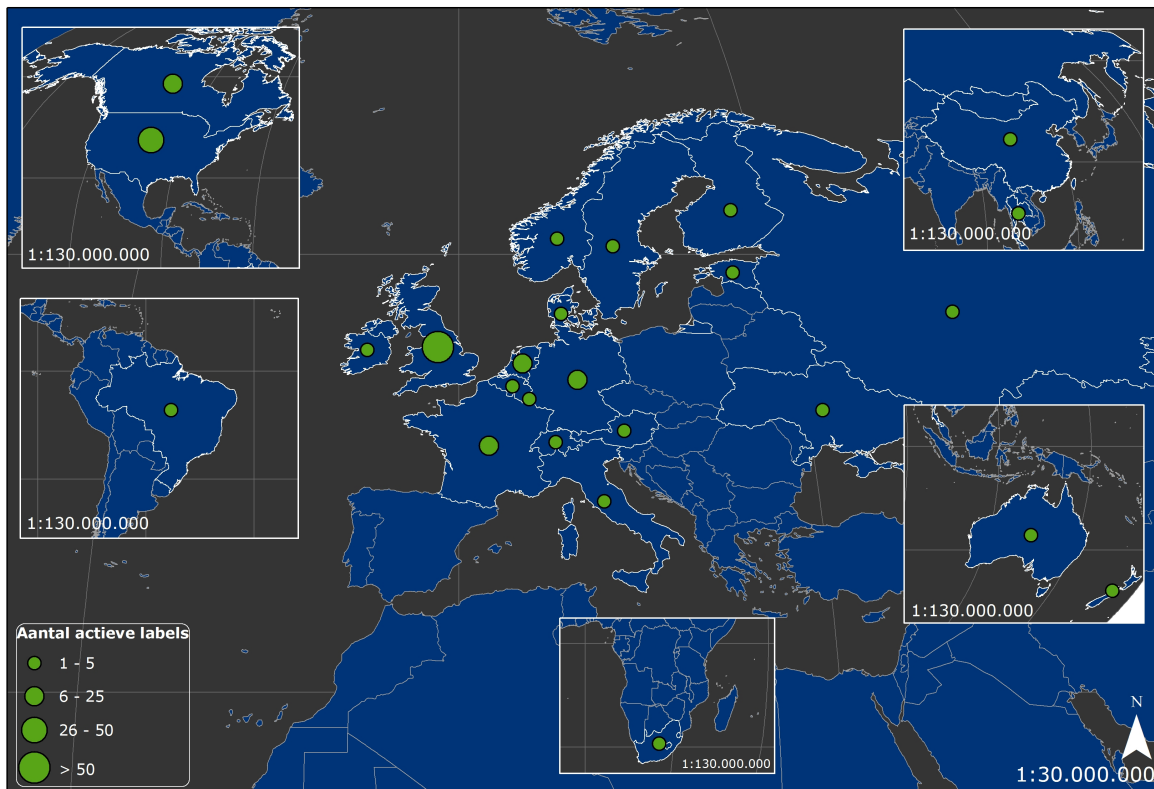
In de periode 1997 t/m 2000 is te zien (figuur 4.5) dat er aanzienlijk meer landen zijn met gevestigde drum 'n bass labels. In Europa vindt er met name spreiding naar dichtbij gelegen landen plaats. Ierland, Frankrijk en Nederland zijn deze keer wel aanwezig onder de landen waar verspreiding heeft plaats gevonden. In Nederland zijn in vergelijking met andere "nieuwkomers" in Europa meer gevestigde labels te vinden. Tegelijkertijd is in zowel Australië, Nieuw-Zeeland en Brazilië verspreiding waar te nemen. Dit is gebeurd in een periode vanaf het moment dat het genre zijn grootste bekendheid geniet rond 1997. Een groei in de landen waar naar in de voorgaande periode reeds verspreiding plaats vond is echter niet waarneembaar.

Figuur 4.6: Aantal actieve labels per land in de periode 2001 t/m 2004



In figuur 4.6 is de verspreiding van drum 'n bass labels in de jaren 2001 tot en met 2004 weergegeven. In Europa is er enige verspreiding naar het oosten waarneembaar naar Finland en Estland als ook in het zuiden naar Italië. In de rest van de wereld vallen enkele zaken op. Allereerst zijn daar de ontwikkelingen, of het gebrek daaraan, in Azië. Voor het eerst is China aanwezig in de cijfers. Ten tweede is er te zien dat er in Japan geen groei heeft plaatsgevonden. Dit lijkt vreemd aangezien Japan al wel een aantal jaren meedraait in de drum 'n bass wereld en er een redelijke markt zou moeten zijn gezien het ontbreken van nabijgelegen landen met drum 'n bass labels in de voorgaande jaren. Als laatste is er een behoorlijke groei te zien van het aantal labels in de Verenigde Staten.

Figuur 4.7: Aantal actieve labels per land in de periode 2005 t/m 2008



Op figuur 4.7 is te zien hoe in de laatste periode uit dit onderzoek de verspreiding van het aantal drum 'n bass labels over landen wereldwijd er uitziet. Binnen Europa is er niet veel veranderd, een eventuele verwachte verdere verspreiding van het aantal gevestigde labels blijft uit afgezien van een verspreiding naar Oekraïne. Ook buiten Europa is het beeld redelijk hetzelfde gebleven. Opvallend is dat Japan is weggefallen en Thailand er juist is bijgekomen. Een ontwikkeling die ook erg opvalt is in deze periode zichtbaar in de aanwezigheid van Zuid-Afrika in dit verhaal. Deze kaart kan beschouwd worden als het eindbeeld van de ruimtelijke spreiding voor dit onderzoek. Op dit eindbeeld heeft spreiding plaatsgevonden naar alle bewoonde continenten maar is ook duidelijk te zien dat buiten Europa de ruimtelijke spreiding toch vrij beperkt is. Hierbij moet worden opgemerkt dat het voor Noord-Amerika lastig vast te stellen hoe breed de verspreiding is gezien de grootte van de Verenigde Staten en Canada.

Nu per periode is bekeken in welk land er drum 'n bass labels te vinden zijn en hoeveel dat er zijn, kan er gekeken worden naar het beeld dat deze serie kaarten geeft. Welk spreidingspatroon laten de figuren 4.3 tot en met 4.7 zien? In de vroegste periodes is te zien dat er na een opstartfase in het Verenigd Koninkrijk vrij snel enorme sprongen over de wereld worden gemaakt. Tussengebieden zijn niet betrokken bij de verspreiding van de muziek naar Japan en de Verenigde Staten. Binnen Europa lijkt over de gehele tijdspanne nabijheid echter wel een rol te spelen. Met zekerheid is dit niet te zeggen omdat er ook te

zien is dat de verspreiding niet concentrisch plaatsvindt. Met name in het oosten en zuidoosten van Europa, maar ook in Spanje en Portugal, is te zien dat er geen verspreiding heeft plaatsgevonden. Dit werpt de vraag op wat daar de oorzaak van is. Als gekeken wordt naar de landen buiten Europa is te zien dat de verspreiding juist weer met grote sprongen heeft plaatsgevonden naar bijvoorbeeld Australië, Nieuw-Zeeland, Brazilië en Zuid-Afrika. Ook hier kan afgevraagd worden waarom in het ene land wel verspreiding van drum 'n bass plaats vindt en in het andere land niet. Kennelijk zijn er bepaalde factoren die een rol spelen bij de acceptatie van drum 'n bass in een land. Naast de vragen over de reden van wel of geen acceptatie van de muziek in verschillende landen, rijst ook de vraag waarom het beeld van de ruimtelijke spreiding van drum 'n bass labels enige vertraging lijkt te hebben ten opzichte van de spreiding van de bekendheid van het genre zelf zoals die naar voren kwam in de secundaire literatuur.

Voordat deze vragen beantwoord worden zal eerst nog gekeken worden naar de eerder in deze thesis genoemde ruimtelijke spreidingspatronen. Welk spreidingspatroon laten de kaartjes van de ruimtelijke spreiding van drum 'n bass labels zien? Er lijkt op het eerste gezicht sprake te zijn van meerdere diffusie patronen. Enerzijds is in Europa een spreidingspatroon te herkennen dat lijkt op een vorm van expansiediffusie. Anderzijds is zowel binnen Europa als in de rest van de wereld te zien dat er ook landen niet betrokken zijn bij de verspreiding. In deze landen vindt geen verspreiding plaats terwijl dat in andere landen in de buurt wel gebeurt. Deze vorm van ruimtelijke spreiding lijkt op het hiërarchische spreidingspatroon. De grote sprongen die in de ruimtelijke spreiding te zien zijn duiden hierop.

#### **4.6 Mogelijke verklaringen voor het spreidingspatroon**

Nu de ruimtelijke spreiding van drum 'n bass labels in de tijd zichtbaar is gemaakt kan er gekeken worden naar de verklaringen voor die spreiding en de manier waarop er wel of geen spreiding plaatsvindt. Dat verspreiding heeft plaatsgevonden is nu duidelijk maar de vraag hoe het komt dat er in sommige landen op een bepaald moment drum 'n bass labels worden opgezet en waarom dat in andere landen niet gebeurt, moet nog beantwoord worden. Deze vraag leidt meteen tot een vervolgvraag namelijk op welke manier drum 'n bass verspreid wordt.

Als gekeken wordt naar welke landen wel en welke landen niet bij de verspreiding van drum 'n bass labels betrokken zijn dan valt al gauw op dat met name in het Westen acceptatie heeft plaatsgevonden, dit is te zien aan de vestiging van één of meerdere drum 'n bass labels in die landen. Deze westerse acceptatie verklaart voor een aanzienlijk deel het diffusiepatroon van drum 'n bass labels. De problemen die bij deze verklaring naar voren komen zijn de acceptatie van niet-westerse landen en de niet-acceptatie van sommige westerse landen. Het eerste probleem is redelijk goed te verklaren door te kijken naar in welke niet-westerse landen acceptatie heeft plaatsgevonden. Landen als Japan, Brazilië en Zuid-Afrika zijn strikt genomen misschien niet westers te noemen maar hebben wel degelijk westerse eigenschappen; zij zijn als verwesterd te beschouwen in vergelijking met landen in hun directe omgeving. Bij het tweede probleem is het eerder genoemde ontbreken van Spanje en Portugal een goed voorbeeld. Deze landen liggen relatief dicht bij de oorsprong van het drum 'n bass genre (het Verenigd Koninkrijk), maar zelfs in de laatste periode van dit onderzoek zijn er in deze landen geen drum 'n bass labels waar te nemen. De oorzaak van de niet-acceptatie van westerse landen is helaas niet duidelijk.

Wat betreft het spreidingspatroon kan vastgesteld worden dat in Europa sinds de vroegste periodes uit dit onderzoek voornamelijk expansiediffusie plaats lijkt te hebben gevonden. De duidelijke niet-acceptatie in met name het zuiden van Europa levert echter een verstoord beeld op. De eerdergenoemde vroege verspreiding naar landen als de Verenigde Staten en Japan, en later Australië en Brazilië komt niet overeen met het beeld van expansiediffusie maar wel met die van hiërarchische diffusie, iets wat te verklaren is door culturele globalisering. Door de toegenomen mobiliteit en technologische ontwikkelingen heeft de muziek zich verder weten te verspreiden dan met expansiediffusie zou zijn te verwachten.

Naast de manier waarop het aantal drum 'n bass labels zich heeft verspreid valt er nog iets op aan het beeld dat wordt gegeven door de figuren 4.3 tot en met 4.7. Ondanks de verspreiding en groei elders is het aantal labels in het Verenigd Koninkrijk altijd het grootst. Dit komt overeen met de verwachtingen zoals die geschept zijn door de literatuur over drum 'n bass en met wat de geïnterviewden wisten te vertellen. Om een beter beeld te geven van de rol van de verschillende landen binnen het drum 'n bass genre is in figuur 4.8 het totaal aantal drum 'n bass labels per land over de gehele onderzoeksperiode weergegeven.

In figuur 4.8 is te zien dat het Verenigd Koninkrijk een enorm veel groter aandeel van het aantal drum 'n bass labels huisvest dan andere landen. Naast het groot aantal labels in het Verenigd Koninkrijk zijn er een paar landen waar een behoorlijk aantal labels gevestigd zijn. Niet in de orde van grootte zoals in het Verenigd Koninkrijk maar toch is in bijvoorbeeld de Verenigde Staten, Duitsland, Canada en Nederland een redelijk aantal labels gevestigd. Daarnaast zijn er labels met aanzienlijk minder labels of zelfs maar één label. Deels zijn dit landen waar de eerste acceptatie pas in de laatste periode plaats heeft gevonden en waar dus nog groei te verwachten kan zijn. Deels zijn dit echter ook landen waar dat niet het geval zal zijn doordat het aantal labels daar stabiel of misschien zelfs aan het afnemen is.

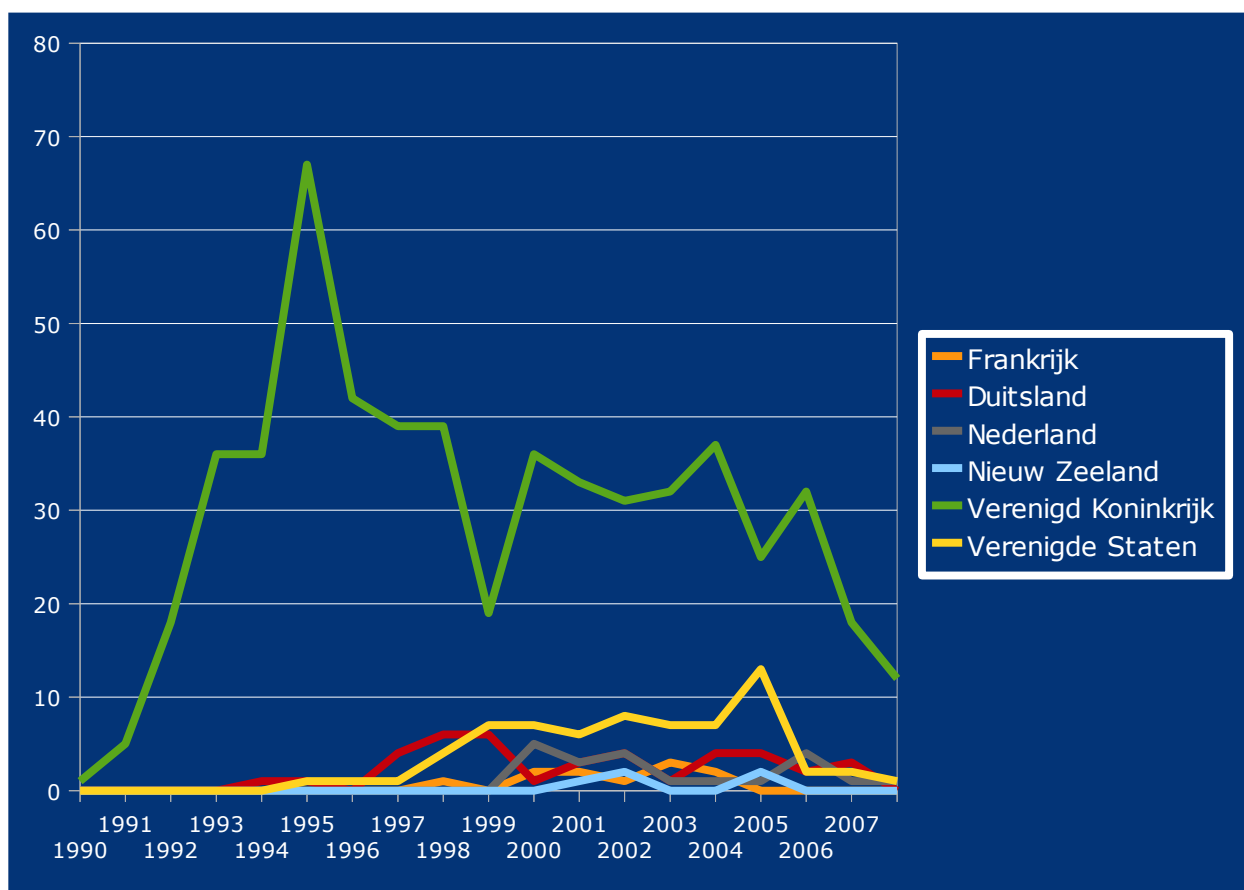
Figuur 4.8: Totaal aantal drum 'n bass labels per land

<b>Land</b>	<b>Aantal labels</b>
Australië	3
België	3
Brazilië	2
Canada	22
China	1
Denemarken	1
Duitsland	40
Estland	1
Finland	2
Frankrijk	11
Hongarije	1
Ierland	5
Italië	1
Japan	1
Luxemburg	1
Nederland	21
Nieuw Zeeland	5
Noorwegen	3
Oekraïne	1
Oostenrijk	4
Rusland	3
Thailand	1
Verenigd Koninkrijk	555
Verenigde Staten	67
Zuid-Afrika	1
Zweden	2
Zwitserland	3
Onbekend	103
<b>Totaal</b>	<b>864</b>

Zowel door het grote aantal labels dat er gevestigd is als ook de reden dat het Verenigd Koninkrijk de oorsprong van het genre genoemd kan worden, heeft het Verenigd Koninkrijk een overduidelijke centrale rol binnen het drum 'n bass genre. In figuur 4.9 is te zien hoeveel labels er per jaar hun eerste release hadden. Uit de grafiek kan zeer duidelijk het verschil tussen het Verenigd Koninkrijk en de rest van de wereld worden gezien. Bij deze grafiek dient opgemerkt te worden dat het lijkt alsof er vanaf 2006 een daling plaats vindt van het aantal gestarte labels. Dit is zeer waarschijnlijk niet het geval, de daling is te verklaren doordat veel van de labels die vanaf die tijd gestart zijn nog niet zijn meegenomen in dit onderzoek omdat zij nog niet aan de ondergrens voldoen.



Figuur 4.9: Jaarlijks aantal gestarte labels met vijf of meer releases, 1990-2008



De belangrijke rol van het Verenigd Koninkrijk komt ook naar voren in de interviews die gehouden zijn in het kader van dit onderzoek. Op de vraag of het voor hem mogelijk zou zijn om ergens anders dan in Londen en/of het Verenigd Koninkrijk zijn drum 'n bass carrière te hebben antwoordde labeleigenaar Dominic Angas:

*"No, it's got to be England. It's the hub for drum 'n bass and going anywhere else... it's hard to travel to gigs which is my main source of income. There's lots of places I'd like to live but I couldn't see myself going there. It wouldn't make good business sense to go anywhere else because I'm near the airport, I can travel anywhere from London. If I were in Australia... most of my gigs are in Europe and England so it would make no sense at all."*

Uit zijn antwoord komt een aantal zaken naar voren. Allereerst blijkt dat zijn drum 'n bass label niet zijn hoofdinkomen vormt maar dat dat hoofdinkomen afkomstig is van zijn werk als dj. Daarnaast is Londen om een aantal redenen de meest geschikte plaats voor hem om zich te vestigen. Het relatieve gemak waarmee hij de wereld over kan reizen en de rol van Londen als centraal punt binnen het drum 'n bass genre geven aan dat Londen en het Verenigd Koninkrijk een enorm voordeel hebben ten opzichte van andere steden en landen. Het voorbeeld van Australië dat wordt aangehaald is duidelijk: het ligt te ver weg van de markt voor zijn bezigheden. Het gaat hier echter wel om zaken die niet direct met het

hebben van een label te maken hebben. De voornaamste bezwaren om niet uit Londen te vertrekken liggen bij de moeilijkheden die het verhuizen opleveren voor zijn werk als dj en waarschijnlijk in mindere mate als producer en labeleigenaar.

Een interessante ontwikkeling in dit kader is die van artiesten die naar Londen verhuizen om dezelfde redenen van locatiekeuze als genoemd door Dominic Angas. Het Australische producers-trio Pendulum (bestaande uit Paul Harding, Gareth McGrillen en Rob Swire) brak door met hun muziek toen zij nog in Australië woonachtig waren maar zijn naar Londen verhuisd omdat daar meer kansen lagen om full-time door te gaan met hun muziek. Het doorbreken van Pendulum als producers van drum 'n bass is mede mogelijk gemaakt door de technologische ontwikkelingen op het gebied van communicatie. Dankzij internet en de mogelijkheid om hun muziek digitaal te maken was het niet nodig om in de nabijheid van Londen of het Verenigd Koninkrijk te zijn maar konden zij hun nieuwe nummers direct en met zeer lage kosten opsturen. Labeleigenaren en dj's gaven hen direct feedback over hun nummers waardoor zij die snel konden aanpassen en geschikt voor publicatie konden maken. Uiteindelijk zijn de leden van Pendulum toch verhuisd naar Londen. De reden hiervoor moet niet zo zeer bij hun producerswerk gezocht worden, omdat naast het maken van nummers als producers zij ook als dj's, en later als live band, aan het werk zijn gegaan. Dit laatste was juist wel een reden om naar Londen te gaan, iets wat overeenkomt met wat Dominic Angas zei over Londen. De markt voor dj's is er veel groter dan waar ook te wereld en tegelijkertijd is de bereikbaarheid van die rest van wereld zeer goed vanuit Londen.

De centralistische rol van Londen is opvallend te noemen, zeker aangezien die rol niet veel kleiner is geworden door de jaren heen. Verwacht zou kunnen worden dat het genre buiten Londen en het Verenigde Koninkrijk een zelfde groei ziet maar dat is niet wat is gebeurd. Bij een paar landen is een aantal labels gevestigd maar het blijft grotendeels zeer bescheiden ten opzichte van het Verenigd Koninkrijk. Het is niet verwonderlijk dat Londen, en in mindere mate het Verenigd Koninkrijk, veel drum 'n bass labels en artiesten levert dan wel aantrekt. Doordat er nog te veel gegevens wat betreft plaats en regio ontbreken kan een analyse van die gegevens enkel oppervlakkig worden gedaan. Als gekeken wordt naar de gegevens die wel bekend zijn voor het Verenigd Koninkrijk dan valt op dat van de ruim 500 labels die in het Verenigd Koninkrijk zijn gevestigd bijna de helft Londen als vestigingsplaats heeft. Van circa 100 labels is de vestigingsplaats onbekend, het is niet onredelijk om te verwachten dat ook ongeveer de helft van deze labels Londens is. Hoe zit het dan met de andere grote steden in het Verenigd Koninkrijk? Die komen nauwelijks naar voren, sommige van de grote steden hebben tien of meer labels (Bristol; 21 labels, Birmingham; 11 labels, Brighton; 10 labels, Leicester; 21 labels, Manchester; 10 labels en Reading; 12 labels). Er zijn echter ook een aantal grote steden in het Verenigd Koninkrijk die opvallend weinig of zelfs geen labels hebben (Glasgow; 3 labels, Liverpool; 2 labels, Leeds; 3 labels, Sheffield; geen, Edingburgh; 1 label). De rest van de labels zit verdeeld in kleinere steden tot zelfs grote dorpen als Didcot (3 labels), Diss (1 label) en Somerton (3 labels). Er is dus iets van een stedelijke hiërarchie te zien maar die is, met de gegevens zoals die in de gebruikte database staan, niet hard te maken. Enkel de zeer centralistische rol van Londen komt duidelijk naar voren.

Wat zijn de redenen om niet naar Londen of het Verenigd Koninkrijk te gaan als drum 'n bass label? Deze vraag is gesteld aan Micha Heyboer, één van de drie leden van de Nederlandse drum 'n bass formatie Black Sun Empire. Zijn antwoord hierop is:

“Omdat we toen niet en nu nog steeds niet erg zitten te springen om te verhuizen. Misschien

dat we ooit wel ergens anders gaan zitten, maar de locatie doet er op dit moment weinig toe. [...] we zouden eerder verhuizen als het van invloed zou zijn op onze muzikale carrière, maar tot nu toe is Utrecht prima.”

Terwijl dit antwoord in eerste instantie ook geïnterpreteerd kan worden als een argument voor de kracht van globalisering, locatie doet er immers niet toe, kan het beter nog gezien worden als een argument dat juist de kracht van de verschillende plaatsen op de wereld benadrukt. Naast een sterk aanwezig Londen en Verenigd Koninkrijk in de wereld van drum 'n bass zijn er blijkbaar ook nog andere plaatsen waar het mogelijk is om een drum 'n bass label, dan wel carrière, te houden. In het interview dat is gehouden met Marco Grijsen, eigenaar van het label Citrus en het overkoepelende Triple Vision Music Group, is onder andere gesproken over het begin van zijn drum 'n bass carrière. Terwijl ook hij zowel producer, dj en labeleigenaar is, zijn die eerste twee functies zeer ondergeschikt aan de derde. Grijsen kwam in aanraking met drum 'n bass en haar voorgangers toen hij in Emmeloord woonde in het begin van de jaren 90. In 1994 begon hij zijn eigen platenwinkel en distributiebedrijf in Rotterdam. Hij woonde toen in Delft dat hij te klein achtte voor dergelijke activiteiten, Den Haag en Rotterdam bleven over en de keus voor Rotterdam is vervolgens gedaan op gevoel. Het starten van zijn eigen label, en later labels, vindt hij een logische keuze na het starten van de winkel en het bezig zijn met distributie. De reden waarom hij nooit naar Londen of het Verenigd Koninkrijk is gegaan is dat juist omdat hier in Nederland verder niets was. In Londen en de rest van het Verenigd Koninkrijk was veel meer concurrentie. Gesteld kan worden dat in sommige gevallen de aantrekkingskracht van Londen en het Verenigd Koninkrijk juist een afstotende werking heeft. Grijsen vertelde dat hij bepaalde platen niet in Nederland kon krijgen (nog voor hij precies wist dat het een apart genre was) en dat hij ze toen zelf is gaan halen. Anderen waren ook geïnteresseerd in de platen en zo is zijn distributiebedrijf begonnen.

Een geïsoleerd verhaal over labels en hun vestigingsplaats is blijkbaar lastig te maken voor het drum 'n bass genre. Van veel drum 'n bass labels is bekend dat de eigenaar zelf zich ook bezighoudt met muziek maken, dj'en en/of feesten organiseren. In figuur 4.10 is van de tien grootste drum 'n bass labels te zien wat hun eigenaren nog meer doen binnen drum 'n bass dan alleen het label houden. Van een enkeling is het niet honderd procent zeker wat hij of zij ernaast doet of deed maar wel is zeker dat zij vrijwel allemaal in bepaalde mate bezig zijn (geweest) met het maken van nummers of zelfs live muziek en/of dj'en. Een behoorlijk aantal van hen behoort zelfs tot de meest bekende artiesten uit het drum 'n bass genre. Alle vier de (voormalige) eigenaren van Reinforced behoren (of behoorden, twee van hen stopten) tot de drum 'n bass formatie genaamd 4hero. De eigenaren van Hospital vorm(d)en London Elektriciteit en de eigenaar van Good Looking, Daniel Williamson, is de zelfs buiten het genre bekende dj en producer genaamd LTJ Bukem.

Figuur 4.10: Andere activiteiten van de eigenaren van de tien grootste drum 'n bass labels

Label	Eigenaar(s)	Andere activiteiten
Moving Shadow	Rob Playford	producer, DJ
Reinforced	Ian Bardouille Mark Clair Gus Lawrence Dego McFarlane	producer en/of DJ producer, DJ producer en/of DJ producer, DJ
Hospital	Tony Colman Chris Goss	producer, DJ producer
Good Looking	Daniel Williamson	producer, DJ
Formation	Eidris Hassam Leroy Small	producer, DJ
Suburban Base	Dan Donnelly	producer
Renegade Hardware	Clayton Hines	producer
Ram Records	Andrew Clarke Anthony Miles	producer, DJ producer, DJ
Full Cycle	Daniel Cawsman Paul Southey Keith Thompson Ryan Williams	producer, DJ producer, DJ producer, DJ producer, DJ

Bron: Rolldabeats, 2009

Niet alle labeleigenaren zijn even actief met de andere werkzaamheden. Sommigen zijn zelfs gestopt met het maken van muziek om zich geheel op het label te storten. Dit is echter niet mogelijk voor de meeste andere labeleigenaren omdat kleinere labels waarschijnlijk te weinig geld opleveren om van rond te komen. Naast de financiële noodzaak om er iets anders naast te doen, zijn het producerswerk en dj'en complementair te noemen met het houden van een label. Door muziek uit te brengen op je eigen label maak je van jezelf de tussenpersoon, iemand anders verdient daar geen geld aan. Daarnaast kun je zelf bepalen wanneer je iets uitbrengt en ben je niet afhankelijk van schema's van anderen. De locatiekeuze van een label is dus ook afhankelijk van de andere werkzaamheden van de eigenaar(s), dit kwam ook al naar voren in het interview met Dominic Angas zoals eerder in dit hoofdstuk werd aangehaald.

## Hoofdstuk vijf: Conclusie

Nu er een duidelijk beeld is van de ruimtelijke spreiding van de drum 'n bass labels over de wereld kan gekeken worden naar de eigenlijke reden van dit onderzoek. Met het uittekenen van de spreiding van de labels, het theoretische onderzoek naar de rol van ruimte bij muziek en cultuur in het algemeen en de gesprekken met enkele actoren is antwoord gegeven op de verschillende deelvragen zoals die in hoofdstuk 1 gesteld zijn.

De rol van ruimte in cultuur en muziek is in hoofdstuk 2 besproken. Opvallend hierbij was dat ondanks dat er een aantal duidelijke voorbeelden zijn van aantoonbare onderlinge beïnvloeding, de rol van ruimte de laatste jaren steeds meer wordt betwijfeld. De belangrijkste oorzaak hiervan moet gezocht worden bij de toenemende mate waarin de wereld globaliseert. Naast een globalisering in de politiek en de economie is ook op cultureel gebied sprake van veranderingen. Een grotere markt van publiek, betere communicatiemogelijkheden en andere technologische ontwikkelingen maken een veranderende muziekwereld. In die nieuwe muziekwereld zijn cultuur en muziek steeds minder gebonden aan één specifieke locatie. Die veranderingen kunnen ook van invloed zijn op de manier waarop beide zich verspreiden. Er zijn drie diffusiepatronen vastgesteld: expansiediffusie, hiërarchische diffusie en herlocatiediffusie. De manier waarop cultuur en muziek zich verspreiden kan verschillen maar het is wel duidelijk dat globalisering zeer herkenbaar is in hiërarchische diffusie terwijl de meer traditionele ruimtelijke spreidingsvorm expansiediffusie is.

In de veranderende wereld is drum 'n bass een relatief klein genre, maar wel een genre waarvan aanzienlijke spreiding over de wereld heeft plaatsgevonden. Dat verschillende actoren zowel in Londen en de rest van het Verenigd Koninkrijk als ook ver daarbuiten terug te vinden zijn geeft aan dat het niet enkel meer een Londense kwestie is. Welke groepen actoren terug te vinden zijn in drum 'n bass is, net als het voorgaande, duidelijk geworden in hoofdstuk 3. Ook is duidelijk geworden hoe de muziek toegankelijk is via muziekdragers, feesten en het internet. Een nog belangrijker punt uit het hoofdstuk is dat drum 'n bass een schoolvoorbeeld lijkt van de invloed van globalisering op muziek. De relevantie van plaats voor drum 'n bass lijkt te zijn afgenomen en in sommige situaties zelfs irrelevant geworden zoals bleek uit het gesprek van de twee radio-dj's in het begin van het hoofdstuk. In welke vorm en op welke manier drum 'n bass zich heeft verspreid is echter nog niet duidelijk geworden.

In hoofdstuk 4 is daarom gekeken naar een manier waarop dat wel gedaan kon worden. De meest geschikte groep actoren bleek de platenlabels die drum 'n bass uitbrengen. Na een selectie te hebben gemaakt van de informatie uit de Rolldabeats database is de ruimtelijke spreiding van de drum 'n bass labels in de tijd weergegeven. De verspreiding laat een redelijk herkenbare expansiediffusie zien maar met de nodige verstoringen van landen die relatief dicht bij de bron van de verspreiding, het Verenigd Koninkrijk, liggen maar waar helemaal geen acceptatie plaatsvindt. Daarnaast is hiërarchische verspreiding te zien op een manier die direct aan globalisering doet denken. Ook daar rijst echter de vraag waarom sommige landen wel en andere landen geen drum 'n bass labels hebben.

De verspreiding van drum 'n bass bestaat eigenlijk uit twee krachten: een aanbiedende kant die vooral te zien is in de mogelijkheden om in contact te komen met de muziek en een ontvangende kant die bepaald of en in welke mate de muziek geaccepteerd wordt (of

misschien beter gezegd: op welke manier het zich nestelt in het land). Er is blijkbaar sprake van een actieve en passieve kant in de ruimtelijke spreiding. De actieve kant verklaart deels de manier waarop de drum 'n bass labels, en daarmee ook drum 'n bass zelf, zich verspreid hebben. Door de technologische ontwikkelingen en met name het internet is er de mogelijkheid gekomen voor labels om zich ook in andere landen te vestigen dan alleen het Verenigd Koninkrijk. Voor de verspreiding houdt dit wel in dat die niet gelijkmatig zal zijn. Landen die meer geglobaliseerd zijn dan andere landen zullen eerder drum 'n bass labels hebben dan landen die dat in mindere mate zijn. Wat dat betreft kan gezegd worden dat de witte vlekken op de verspreidingskaarten daardoor te verklaren zijn maar misschien is het nauwkeuriger om te stellen dat de verspreiding deels verklaard kan worden door het wel of niet westers zijn van een land.

De problemen die komen kijken bij enkel die verklaring zijn de westerse of “geglocaliseerde” landen waar in dit onderzoek geen drum 'n bass is vastgesteld en de niet-westerse landen waar wel drum 'n bass te vinden is. Voor dit laatste zou gezegd kunnen worden dat het een kwestie is van “westersheid”, de desbetreffende landen zouden in vergelijking met de omliggende landen als verwesterd kunnen worden beschouwd. Dit is echter een magere uitleg aangezien het maar om een paar landen gaat en daarnaast de vraag kan rijzen waarom het ene verwesterde land wel en het andere verwesterde land geen drum 'n bass labels heeft. Als voorbeeld: in Thailand is in de laatste periode een drum 'n bass label gevestigd genaamd Conquest Records, maar in Israël is er geen te vinden. Dit is vreemd aangezien Israël toch als meer westers beschouwd kan worden dan Thailand. Van Israël is het bekend dat er in elk geval af en toe drum 'n bass feesten zijn en daarnaast ligt het ook nog eens dichterbij het Verenigd Koninkrijk dan Thailand.

Er moet dus nog naar een andere verklaring gezocht worden. Een mogelijkheid voor verdere verklaring van de acceptatie is te vinden bij de actoren en specifiek bij de multipliciteit in de bezigheden van de actoren. Actoren in drum 'n bass hebben vaak meerdere rollen in het genre. Dit is ook het geval bij labeleigenaren die vaak zelf ook dj'en en muziek maken. De eigenaar van het Thaise Conquest Records heet Victor Paul, een naam die niet erg Thais maar juist Engels aandoet. We hebben hier dan ook te maken met een Engelsman die verhuisd is naar Bangkok en daar zijn eigen label is begonnen en verder ook actief is als dj (DJ Hangman) in een band genaamd 45 Thieves die op zijn eigen label muziek uitbrengen. Wordt er naar andere landen gekeken dan is te zien dat ook in Nieuw-Zeeland en Brazilië de eigenaren van de labels bijna allemaal actief zijn als dj dan wel producer in het drum 'n bass genre. Het lijkt erop dat, net als Black Sun Empire in Nederland, de artiesten in hun eigen land een label zijn begonnen om ofwel hun eigen muziek uit te brengen of muziek van (al dan niet lokale) artiesten waarvan zij de muziek waarderen, uit te brengen. In Brazilië is te zien dat van de twee labels die in het onderzoek naar voren komen, er één eigendom is van Xerxes Oliveira en Marco Antonio Silva, beter bekend als XRS en DJ Marky. Dit zijn Braziliaanse artiesten die, nadat ze eenmaal in het Verenigd Koninkrijk zijn ontdekt en daar platen hebben uitgebracht, zelf een label zijn gestart. In Nieuw-Zeeland zijn Cyanide Recordings en Uprising Records eigendom van respectievelijk het Bulletproof duo en het duo dat onder de naam Concord Dawn werkt. Beide duo's hebben wereldwijd op een behoorlijk aantal labels muziek uitgebracht maar zijn dus ook hun eigen label begonnen in hun thuisland.

Verwacht kan worden dat als in een land eenmaal een drum 'n bass label gevestigd is, de andere actoren ook zichtbaar zijn. Dat houdt in één of meerdere artiesten, bekend of minder bekend, die zich ook bezig houden met radioshow's, dj'en op feesten of het maken van

muziek. Van de andere actoren, zoals distributiebedrijven, ligt het minder in de verwachting dat die zichtbaar zijn omdat die een grotere “drum 'n bass infrastructuur” vereisen. Andersom blijkt nergens uit dat er landen missen in de ruimtelijke spreiding van labels. Er zijn vrijwel geen landen waarvan op basis van eventuele andere actoren een duidelijke verwachting zou kunnen worden geschept over de aanwezigheid van drum 'n bass labels. Twee uitzonderingen hierop zijn Spanje en Italië. Beide landen liggen relatief dicht bij het Verenigd Koninkrijk. Wat betreft artiesten ontbreken in beide landen bekende namen dus daar komt de verwachting ook niet vandaan. De verwachting dat er in deze landen wel drum 'n bass labels zouden zijn wordt geschept door de jaarlijkse festivals die er gehouden worden, namelijk Sun 'n bass op Sardinië in Italië en Innovation in the Sun in Spanje. Dit zijn festivals met veel bezoekers, bekende artiesten en waarvoor ook in meerdere landen reclame wordt gemaakt. Gelijksortige festivals worden eigenlijk alleen regelmatig in het Verenigd Koninkrijk gehouden en daar is dan ook de verklaring te vinden: de festivals zijn niet Italiaans of Spaans maar worden daar vermoedelijk enkel gehouden zonder veel, of helemaal geen, invloed van Italiaanse of Spaanse artiesten. Ook is het waarschijnlijk dat de locatiekeuze van de desbetreffende festivals gedaan is op basis van het weer en de omgeving.

Naar aanleiding van de hoeveelheid labels in het Verenigd Koninkrijk, de gevoerde interviews en de geraadpleegde literatuur is het duidelijk geworden dat er wat ruimtelijke spreiding betreft eigenlijk sprake is van twee verhalen over drum 'n bass. Eén verhaal over de globalisering van de muziek én een verhaal over de spreiding van drum 'n bass in het Verenigd Koninkrijk. Zoals eerder uit dit onderzoek bleek is de muziek in het Verenigd Koninkrijk dermate “groter” dan daarbuiten dat er geen sprake kan zijn van vergelijkbare situaties. Het Verenigd Koninkrijk heeft een ware centrumrol als het gaat om drum 'n bass. Wat er zich buiten het Verenigd Koninkrijk afspeelt is vrijwel allemaal mogelijk dankzij de grote markt, het aantal artiesten, labels en feesten in het Verenigd Koninkrijk.

Doordat van veel labels in de database wel bekend is in welk land maar niet in welke regio of plaats ze gevestigd zijn is gekozen om het onderzoek naar de ruimtelijke spreiding van de drum 'n bass labels te doen op basis van landen. Een interessant vervolg op dit onderzoek zou de spreiding binnen het Verenigd Koninkrijk nader kunnen onderzoeken. De Rolldabeats database wordt nog altijd geüpdatet en van steeds meer labels is bekend in welke regio en stad zij zich bevinden. Bij het bekijken van de gebruikte database komt het vermoeden naar voren dat het aantal grote steden een rol speelt. Dat er een stedelijke hiërarchie naar boven komt net als bij het onderzoek van Pailhé naar de ruimtelijke spreiding van jazz is niet onwaarschijnlijk. Dit klopt ook met datgene wat er uit de interviews naar voren kwam. In de steden zijn namelijk de beste omstandigheden om een label en een andere carrière in drum 'n bass te beginnen doordat er relatief veel publiek is, er uitgaansgelegenheden zijn waar de muziek gespeeld wordt, er artiesten wonen die ook met dezelfde muziek bezig zijn, er radiostations zijn die de muziek draaien, er een vliegveld in de buurt is waardoor er gemakkelijk naar andere steden op de wereld kan worden gevlogen voor optredens en omdat steden makkelijker een netwerk of scene kunnen huisvesten. De in hoofdstuk 2 genoemde *locales* zijn hier de juiste benaming voor. Die van Londen is blijkbaar een goede geweest voor de ontwikkeling van het drum 'n bass genre. Het contact tussen de artiesten, en andere actoren zal een belangrijke rol hebben gespeeld.

De rol die netwerken spelen is in dit onderzoek niet direct naar voren gekomen. In de interviews kwamen hier wel enige aanwijzingen van naar boven. Naast de rol van steden, en ook deels gerelateerd aan steden, zijn drum 'n bass netwerken een belangrijke constructie.

De rol van plaats hierbij is door globalisering deels verdwenen maar desondanks nog steeds aanwezig. Met name aan het begin van de geschiedenis van het genre werkten artiesten voornamelijk lokaal samen aan het maken van de muziek in zogenaamde *crews*, net als veel gebeurt in het hiphop genre. Door samen te werken in een crew is het niet alleen makkelijker om de financiering van allerlei zaken rond te krijgen maar ook om genoeg mensen te hebben die kennis hebben van de verschillende disciplines. Dat wil zeggen dat er één of meerdere personen zijn die de muziek maken, die als MC fungeren, die organisatorisch werk doen, en zo zijn er nog meer taken. Door zowel de professionalisering van het genre als ook globalisering is het belang van de crews afgenomen. Voor de komst van muzieksoftware werd drum 'n bass, en alle andere EDM, met *hardware* gemaakt. Met behulp van apparatuur als *samplers* kan geluid makkelijk gemanipuleerd worden maar ondanks dat de prijzen niet heel erg hoog zijn is *software* zoals Cubase and Reason veel goedkoper, mits er beschikking is over een computer. Een artiest met een computer en internet kan bijna overal ter wereld zelf de software in huis halen om muziek mee te maken. Via allerlei internetfora kan informatie over en hulp bij het maken van de muziek verkregen worden. Vervolgens kan die muziek digitaal opgestuurd worden naar labels en dj's die er naar kunnen kijken wanneer zij willen. Veel drum 'n bass labels hebben een *instant messenger* dag in, dag uit aanstaan waar iedereen muziekbestanden naar toe kan sturen. De drempel is dus erg laag. Voorheen werden nummers ofwel op een DAT-tape verstuurd of op *dubplates* geperst in de *cutting houses* wat ongeveer een halve dag in beslag nam. Daarna kon het pas naar een label of een dj. Dit geeft aan dat er zeker sprake is van een behoorlijk invloed van globalisering op drum 'n bass, een gedeelte van de ruimtelijke spreiding van het genre zal zeker zijn oorzaak vinden in de opkomst van het internet en de ontwikkelingen op het gebied van geluidsdragers. Daar staat wel tegenover dat het onmiskenbaar is dat er geen sprake is van een platte wereld. Londen speelt binnen het Verenigd Koninkrijk een duidelijke centrale rol, net als het Verenigd Koninkrijk binnen de rest van de wereld. Daarnaast zijn er nog een paar landen die een relatief grote rol spelen wat betreft het aantal labels dat er gevestigd is zoals Duitsland en de Verenigde Staten. Welke rol de steden daar spelen is niet duidelijk en zal, als de Roldabeats database zo ver is, kunnen worden bekeken.

De rol van globalisering in de ruimtelijke diffusie van drum 'n bass is aanzienlijk te noemen maar niet allesbepalend. Ontwikkelingen in techniek en communicatiemogelijkheden hebben veel mogelijk gemaakt in de locatiekeuze van drum 'n bass labels maar er is meer nodig dan alleen dat. Door de relatief kleine markt is het lastig om rond te komen van alleen de verkopen van een drum 'n bass label, daardoor zullen de eigenaren bijna altijd er iets naast doen, vaak in hetzelfde genre, soms daarbuiten. Dat kan als er de mogelijkheid is om op internationaal niveau als dj te werken, zelf ook nummers te maken of, als het internationale niveau te hoog gegrepen is, iets lokalers. Daarvoor is er iets van een lokale markt of scene nodig, één die van een minder groot schaalniveau afhankelijk is dan die van de platenverkoop. Platenverkopen zijn eigenlijk alleen internationaal rendabel, dit blijkt uit de interviews. Daarnaast is er ook sprake van sociaal/ruimtelijke acceptatie die een rol speelt. Als de muziek ergens helemaal niet aanslaat dan is de kans dat daar iemand ook met de muziek aan de slag gaat vrij klein. Hiermee is antwoord gegeven op de hoofdvraag van dit onderzoek maar tevens ook veel ruimte voor verder onderzoek. Wat betreft de titel kan gesteld worden dat drum 'n bass zowel een *London, UK*, als *global somet'ing dis* is.



## Literatuurlijst

- Anjou d', L. (2001), Rock-'n-roll: de sociale constructie van een muziekstijl. In: Sociologische Gids. Vol. 48-2, pp. 122-137
- ATM (2007-1), World Scene: Venezuela. In: ATM Worldwide. Vol. 74, p. 83)
- Atzema, O. & R. Boschma (2002), De regio in de economische geografie. In: Pater, de B. et al. (2002), Denken over regio's. Bussum: Coutinho
- Belle-Fortune, B. (2004), All Crews: Journeys through Jungle / drum & bass culture. London: Vision Publishing Ltd.
- Benestad, F. (1993), Nationalistic Trends in 19th Century Norwegian Music. In: History of European Ideas. Vol. 16-4/6, pp. 665-670
- Berland, J. (1992), Angels Dancing: Cultural Technology and the Production of Space. In: Grossberg, L., Nelson, C. & P. Treichler (1992), Cultural Studies. New York: Routledge
- Blij, de H.J. (1996), Human Geography: culture, society, and space. New York: Wiley
- Bogt ter, T. (2004), Tijd onthult alles... Popmuziek, ontwikkeling, carrières. Amsterdam: Vossiuspers UvA
- Boomkens, R. (2000), \$ign of the times: De popsong als volkslied van de globalisering. Amsterdam: Vossiuspers AUP. online beschikbaar op: <http://dare.uva.nl/document/11327>
- Bradley, L. (2001), bass Culture: When Reggae Was King. London: Penguin Books Ltd
- Bryman, A. (2004), Social Research Methods: second edition. Oxford: Oxford University Press
- Cairncross, F. (1995), The death of distance: how the communications revolution will change our lives. In: The Economist. Vol. 336, pp. 5-6
- Campbell Robinson, D. et al. (1991), Music at the margins: popular music and global cultural diversity. Newbury Parc: Sage
- Chang, T.C. (2000), Renaissance Revisited: Singapore as a 'Global City for the Arts'. In: International Journal of Urban and Regional Research. Vol. 24-4, pp. 818-831
- Cheney, C. (2005), In search of the "revolutionary generation": (en)gendering the golden age of rap nationalism. In: Journal of African American History. Vol. 90-3, pp. 278-285
- Cohen, S. (1995), Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place. In: Transactions of the Institute of British Geographers, New Series. Vol. 20-4, pp. 434-446
- Cohen, S. (2007), Decline, renewal and the city in popular music culture: beyond the Beatles. Hampshire: Ashgate
- Connell, J. & C. Gibson (2003), Sound tracks: popular music, identity and place. London: Routledge
- Connell, J. & C. Gibson (2004), World music: deterritorializing place and identity. In: Progress in Human Geography. Vol. 28-3, pp. 342-361
- Elteren, E. van (1996), Conceptualizing the Impact of US Popular Culture Globally. In: Journal of popular culture. Vol. 30-1, pp. 47-89
- Fleming, R.C. (2004), Resisting Cultural Standardization: Comhaltas Ceoltóirí Éireann and the Revitalization of Traditional Music in Ireland. In: Journal of Folklore Research. Vol. 41-2/3, pp. 227-257
- Forman, M. (2000), 'Represent': race, space and place in rap music. In: Popular Music. Vol. 19-1, pp. 65-90
- Fraser, A. & N. Ettliger (2008), Fragile empowerment: The dynamic cultural economy of British drum and bass music. In: Geoforum. Vol. 39, pp. 1647-1656
- Friedman, T. L. (2005), The World Is Flat: A Brief History of the Globalized World in the Twenty-first Century. London: Penguin Group
- Gibson, C. & J. Connell (2003), Bongo Fury: tourism, music and cultural economy at Byron

- Bay, Australia. Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie. Vol. 94-2, pp. 164-187
- Gledhill, J. (1999), The Challenge of Globalisation: Reconstruction of Identities, Transnational Forms of Life and the Social Sciences. In: Journal of European Area Studies. Vol. 7-1, pp. 9-37
- Grenier, R. (2001), La Melodie Voodoo. Voodoo Art Songs: The Genesis of a Nationalist Music in the Republic of Haiti. In: Black Music Research Journal. Vol. 21-1, pp.29-74
- Groote, P. & P. Druifven (2002), De regio in culturele geografie. In: Pater, de B. et al. (2002), Denken over regio's. Bussum: Coutinhof
- Hägerstrand, T. (1967), Innovation diffusion as a spatial process. Chicago: University of Chicago Press.
- Hägerstrand, T. (1970), What about people in Regional Science? In: Papers in regional science. Vol. 24-1, pp. 6-21
- Healy, P. (2004), The Treatment of Space and Place in the New Strategic Spatial Planning in Europe. In: International Journal of Urban and Regional Research. Vol. 28-1, pp. 45-67
- Hudson, R. (2006), Regions and place: music, identity and place. In: Progress in Human Geography. Vol. 30-5, pp. 626-634
- Ho, W.-C. (2006), Social Change and nationalism in China's popular songs. In: Social History. Vol. 31-4, pp. 435-453
- Kloosterman, R. (2002), Putting music in its place. In: Geografie 8, pp. 6-9
- Knowledge (2004-1), Knowledge Magazine. Vol. 2-48, p. 29
- Knowledge (2004-2), Home Bass: Tokyo. In: Knowledge Magazine. Vol. 2-49, p. 40
- Knowledge (2004-3), Global News Gathering: Dubai. In: Knowledge Magazine. Vol. 2-51 October, p. 13
- Knowledge (2004-4), Global News Gathering: Malaysia. In: Knowledge Magazine. Vol. 2-52 November, p. 14
- Knowledge (2008), Knowledge Magazine. Vol. 104 December
- Knox, P.L. & S.A. Marston (2001), Human Geography: places and regions in global context. Upper Sadle River: Prentice-Hall
- Kong, L. (2006), Music and moral geographies: Construction of "nation" and identity in Singapore. In: GeoJournal. Vol. 65, pp. 103-111
- Kruse, H. (2003), Site and Sound: Understanding Independent Music Scenes. New York: Peter Lang
- Lieber, R.J. & R.E. Weisberg (2002), Globalization, Culture, and Identities in Crisis. In: International Journal of Politics, Culture and Society. Vol.16-2, pp. 273-296
- Linstroth, J.P. (2002), The Basque Conflict Globally Speaking: Material Culture, Media and Basque Identity in the Wider World. In: Oxford Development Studies. Vol. 30-2, pp. 205-222
- Longhurst, B. (2007), Popular music & society. Cambridge: Polity Press
- Massey, D. (1993), Politics and Space/Time. In: Place and the Politics of Identity. Ed. Keith, M. & S. Pile. London: Routledge, pp. 141-161
- Morgan, K. (2004), The exaggerated death of geography: learning, proximity and territorial innovation systems. In: Journal of Economic Geography. Vol. 4, pp. 3-21
- Paasi, A. (1996), Territories, boundaries and consciousness: the changing geographies of the Finnish-Russian border. Chichester: Wiley
- Pailhé, J. (1998), Le Jazz, Mondialisation et Territorialité. In: Mapped Monde, vol.51-3, pp. 38-43
- Pater, B. de & K. Terlouw (2002), De geografie van regio's, regio's in de geografie. In: Pater, de B. et al. (2002), Denken over regio's. Bussum: Coutinho
- Quinn, S. (2002), Rumble in the Jungle: The Invisible History of drum'n'bass. In: Transitions. Vol.3. online beschikbaar op:

- [http://www.transformationsjournal.org/journal/issue\\_03/pdf/quinn.pdf](http://www.transformationsjournal.org/journal/issue_03/pdf/quinn.pdf)  
Redhead, S. (1997), *Subculture to clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.  
Rhedding-Jones, J. (2002), English elsewhere: glocalization, assessment and ethics. In: *Journal of Curriculum Studies*. Vol.34-4, pp. 383-404  
Ripmeester, H. (2006), *Permitted Performativities: The Construction of Youth in Music Videos*. online beschikbaar op: <http://dare.uva.nl/document/25781>  
Scholte, J.A. (2005), *Globalization: A Critical Introduction*. Second Edition, Revised and Updated. London: MacMillan  
Schueth, S. & J. O'Loughlin (2008), Belonging to the world: Cosmopolitanism in geographic contexts. In: *Geoforum*. Vol. 39, pp. 926-941  
Short, J.R. (2001), *The Urban Order: An Introduction to Cities, Culture, and Power*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.  
Short, J.R. & Y.-H. Kim (1999), *Globalization and the City*. Harlow: Addison Wesley Longman Limited  
Short, J.R. et al. (2001), Cultural Globalization, Global English, and Geography Journals. In: *Professional Geographer*. Vol. 53-1, pp. 1-11  
Stump, R.W. (1998), Place and Innovation in Popular Music: The Bebop Revolution in Jazz. In: *Journal of Cultural Geography*. Vol. 18-1, pp. 11-35  
Styvén, M. (2007), The Intangibility of Music in the Internet Age. In: *Popular Music and Society*. Vol. 30-1, pp. 53-74  
Swiss, T., Sloop, J. & A. Herman (ed.) (1998), *Mapping the Beat: popular music and contemporary theory*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.  
The Musical Times and Singing-class Circular (1887), Nationalism in Music. Vol. 28-527, pp. 9-12  
Tomlinson, J. (2007), Globalization and Cultural Analysis. In: Held, D. & A. McGrew (ed.) (2007), *Globalization Theory: Approaches and Controversies*. Cambridge: Polity Press  
Waterman, S. (1998), Place, Culture and Identity: Summer Music in Upper Galilee. In: *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*. Vol.23-2, pp. 253-267  
Watkins, L. (2001), 'Simunye, we are not one': ethnicity, difference and the hip-hoppers of Cape Town. In: *Race & Class*. Vol. 43-1, pp. 29-44  
Xie, P.F., H. Osumare & A. Ibrahim (2007), Gazing the Hood: Hip-hop as tourism attraction. In: *Tourism Management*. Vol. 28, pp. 452-460  
Zukin, S. (1998), Urban Lifestyles: Diversity and Standardisation in Spaces of Consumption. In: *Urban Studies*. Vol. 35-5/6, pp. 825-839

### **Websites:**

- BassDrive, BassDrive -v2 – drum & bass Radio. [www.bassdrive.com](http://www.bassdrive.com)  
BBC (2008), 1Xtra Homepage. [www.bbc.co.uk/1xtra](http://www.bbc.co.uk/1xtra)  
Discogs (2008), Discogs - Database and Marketplace for Music on Vinyl, CD, Cassette, MP3 and more. [www.discogs.com](http://www.discogs.com)  
Dnbradio, DnbRadio : drum and bass Radio (Techno/DnB/Jungle Radio) 24/7. [www.dnbradio.com](http://www.dnbradio.com)  
Jungletrain, Jungletrain.net – 24/7 drum and bass radio. [www.jungletrain.net](http://www.jungletrain.net)  
Rolldabeats (2008), Rolldabeats.com. [www.rolldabeats.com](http://www.rolldabeats.com)

**Geïnterviewden:**

Dominic Angas, eigenaar Dom & Roland Productions, tevens producer en dj onder de naam Dom & Roland. Hij is Engels, woonachtig in Londen en daar is zijn label ook gevestigd. Dit interview is gehouden op 20 november 2009 in Tivoli de Helling in Utrecht en duurde ongeveer drie kwartier. De hoofdlijnen van het interview zijn de reden van het opstarten van een eigen drum 'n bass label, welke factoren een rol hebben gespeeld bij de locatiekeuze, waarom niet gekozen is voor andere locaties, de rol van technologie in drum 'n bass in het algemeen en ook specifiek voor zijn label. Daarnaast is ook gesproken over de manier waarop hij samenwerkt als zowel producer en als dj en de rol die anderen daarbij spelen.

Marco Grijsen, eigenaar van de Triple Vision Music groep waar een aantal labels onder vallen, zoals onder andere Citrus Recordings, Fokuz Recordings en Fokuz Limited Recordings. Daarnaast is hij vooral actief als distributeur van muziek uit verschillende genres en is eigenaar van de Triple Vision platenwinkel.

Het interview is gehouden op 22 september 2009 in het kantoor van Triple Vision in Rotterdam en duurde ongeveer een uur. Tijdens het interview is over verschillende zaken gesproken waaronder de geschiedenis van zijn bedrijf en het Citrus label specifiek, de rol van technologie bij het hebben van een drum 'n bass label, de relevantie van verschillende schaalniveaus en het sociale aspect van zijn platenwinkel.

Micha Heyboer, mede-eigenaar van Black Sun Empire Recordings samen met Milan Heyboer en Rene Verdult. Zij vormen ook het dj- en producerstrio Black Sun Empire uit Utrecht waar ook hun label is gevestigd.

Dit interview is in november 2009 schriftelijk gehouden. Aan de hand van de vragen en antwoorden uit de eerder gehouden interviews is er iets specifieker gevraagd naar onderwerpen zoals de rol van technologie bij het Black Sun Empire label, het belang van distributeurs voor labels, de manier waarop er contact wordt gemaakt en gehouden met artiesten en de veranderingen die er plaats vinden in de manier waarop labels gestart en gehouden worden.

F. Barkhuijsen – Drum 'n bass! A global, UK or London somet'ing dis?