

digitalisering, arbeidsdeling en de productie van muziek.

Master Thesis Media & Cultuur

J. Jongenelen



Over de Master Thesis

Digitalisering, arbeidsdeling en de productie van muziek: de effecten van technologische ontwikkelingen op de productie van een muziekalbum.

Jesse Jongenelen
#325080
jessejongenelen@gmail.com

29 juni 2012

Begeleider:
Dr. H. Abbing

Tweede lezer:
Dr. H.J.C.J. Hitters

Erasmus School of History, Culture and Communication, Media & Cultuur



Erasmus Universiteit Rotterdam

Inhoud

Over de Master Thesis	1
Samenvatting	5
Abstract.....	5
Voorwoord.....	6
Inleiding	7
1. Theoretische achtergrond	11
1.1 Technologische innovatie in de muzieksector	11
1.1.1 De kosten van een digitale audioverwerkingseenheid	16
1.2 Maatschappelijke veranderingen	17
1.3 Muzikale genres.....	18
1.3.1 Authenticiteit binnen muzikale genres	20
1.3.2 Pop en rock.....	21
1.3.3 Wereldmuziek, volksmuziek en country	23
1.3.4 Elektronische/dance muziek	24
1.3.5 Jazz en Blues	26
1.3.6 Urban.....	27
1.3.7 Klassieke muziek.....	28
1.4 Kunstwerelden.....	29
1.5 Platenmaatschappijen.....	32
1.5.1 Kostenstructuur van de productie van een muziekalbum	35
2. Onderzoeksvragen en verwachtingen.....	38
2.1 Algemene vraagstelling	38
2.1.1 Algemene verwachtingen.....	39
2.2 Genres	40
2.2.1 Verwachtingen per genre.....	40
2.3 Platenmaatschappijen.....	43

2.3.1	Verwachtingen bij het type platenmaatschappijen	43
2.4	Debuutalbums	44
2.4.1	Verwachtingen bij debuutalbums	45
3.	Methoden van onderzoek	46
3.1	Operationalisering van concepten binnen de vraagstellingen.....	46
3.1.1	Technologische ontwikkelingen	46
3.1.2	Muziekalbums	47
3.2	Variabelen binnen het onderzoek	48
3.2.1	Typen medewerkers.....	48
3.2.2	Platenmaatschappijen en debuutalbums.....	48
3.2.3	Genres	49
3.2.4	Digitalisering.....	49
3.2.5	Overige variabelen	49
3.3	Codeboek.....	50
3.3.1	Variabelen.....	51
3.4	Beperkingen van het onderzoek.....	55
4.	Resultaten.....	58
4.1	De dataverzameling.....	58
4.1.1	Globale trend.....	60
4.2	Genres	61
4.2.1	Popmuziek	62
4.2.2	Rockmuziek.....	64
4.2.3	Urban.....	66
4.2.4	Jazz en Blues	68
4.2.5	Klassiek	70
4.2.6	Elektronisch/Dance	72
4.2.7	Wereldmuziek en volksmuziek.....	74

4.3 Platenmaatschappijen	76
4.4 Debuutalbums	79
5. Conclusie en discussie	82
Literatuur & bronnen.....	88
Afbeeldingen.....	90
Bijlagen.....	91
Bijlage A: Ondersteunende medewerkers.....	91

Samenvatting

Gegevens over 580 unieke muziekalbums die zijn uitgegeven in de periode 1980-2012 zijn onderzocht. Daarbij is er gekeken naar het gemiddeld aantal medewerkers dat aan deze albums heeft meegewerkt en of dit is gewijzigd over de jaren. Externe factoren in de vorm van de digitalisering van het productieproces sinds het jaar 2000 zouden een invloed op de productie van een muziekalbum kunnen hebben. Mede door de digitalisering van het productieproces blijken er, gemeten over de gehele linie, gemiddeld meer personen te werken aan de productie van een muziekalbum. De effecten verschillen echter per genre, het type platenmaatschappij waarbij de artiest is aangesloten en of de uitgave een debuutalbum betreft. Daarnaast is bij deze variabelen een onderscheidt gemaakt tussen creatieve medewerkers (zoals muzikanten, tekstschrijvers en componisten etc.) en ondersteunende medewerkers (assistenten, studio personeel etc.). De gemeten stijging van het gemiddeld aantal medewerkers dat betrokken is bij het productieproces van een muziekalbum lijkt het resultaat van de voortschrijdende arbeidsdeling als gevolg van nieuwe technologie en rationalisering van het productieproces in de muzieksector.

Keywords: *muziek, arbeidsdeling, digitalisering, muzikale genres, productie van muziek*

Abstract

In this research, the average amount of personnel that has been working on the production of a music album in the period 1980-2012 has been analysed. In the data collection, consisting of 580 unique music albums (units), several variables such as the genre of the album, the type of record label (major or independent) and the possibility of the album being the *début* of the artist are included and have been measured. Also, a distinction between the type of personnel has been made between either creative workers (musicians, composers, writers etc.) and supporting workers (studio engineers, assistants etc.). Each of those variables appear to generate different results. The overall ascent of the average amount of workers, both creative and supporting, are believed to be the outcome of the progressing division of labour as a result of new technology (such as digital products) and the rationalisation of the production process in the music sector.

Keywords: *music, division of labour, digitization, music genres, production of music*

Voorwoord

Het onderzoek waar in deze master thesis verslag over wordt gedaan, is het vervolg op mijn bachelor thesis. De bachelor thesis werd echter in een aantal opzichten beperkt door een gebrek aan tijd. In de master thesis is ruimte gemaakt voor onderzoek naar meerdere variabelen en het verzamelen naar een substantiëler aantal eenheden. Daarbij is deze dataverzameling voorafgegaan door een uitgebreide literatuurstudie.

Bij het schrijven van dit verslag heb ik gebruik mogen maken van de kennis en begeleiding van dhr. Hans Abbing die gedurende de gehele periode altijd beschikbaar was en daarbij met goede suggesties en een kritische blik er voor heeft gezorgd dat ik met een tevreden gevoel terug kan kijken op de afgelopen maanden en de uiteindelijke master thesis.

Jesse Jongenelen

Inleiding

Nieuwe technologie zorgt in de culturele sector voor diverse ontwikkelingen, zowel op het gebied van technologische innovaties als op economisch gebied. Technologische innovaties zijn bijvoorbeeld terug te zien in de bioscoop. Zo heeft de 3D-film een opmars gemaakt. Het gebruik van nieuwe soorten camera's, digitale productiemiddelen en nabewerkingsprogrammatuur en betere 3D brillen hebben er voor gezorgd dat het fenomeen de afgelopen jaren een populaire culturele vrijetijdsbesteding is geworden (Sasaki, 2010). Technologische ontwikkelingen op het gebied van productieprocessen zien we ook terug in de muzieksector. Daar waar enkele decennia geleden letterlijk geknipt en geplakt moest worden met opname banden, zien we nu dat de computer gespecialiseerde programma's kan faciliteren die de oude arbeidsintensieve productieprocessen uit handen kunnen nemen. Omdat in de afgelopen eeuw de productieprocessen in de muzieksector vereenvoudigd en goedkoper werden, werd het tevens een commercieel aantrekkelijke markt. Thomas Fine (2008) legt uit dat de eerste digitale commerciële opnames halverwege de jaren zeventig voornamelijk bedoeld waren om de kwaliteit van de opnames te verbeteren. Uiteraard zijn de eerste digitale en vaak arbeidsintensieve producties uit deze tijd niet te vergelijken met de (eenvoudige) productieprocessen zoals we die nu kennen sinds de opkomst van de eerste digitale opnameprogramma's op de computer. De evolutie van digitale ontwikkelingen binnen de muzieksector zal in meer detail worden beschreven. Deze spelen namelijk een centrale rol binnen het onderzoek. Met name de veranderingen in het productieproces van het muziekalbum zullen uitgebreid worden belicht. Hierbij zal er aan de hand van een literatuurstudie gekeken worden naar zowel maatschappelijke als technologische omstandigheden. Deze studie vormt het uitgangspunt om te kijken naar de arbeidsdeling binnen het productieproces. Het aantal en het type medewerkers dat wordt ingezet bij de productie van een muziekalbum zal worden onderzocht. Er wordt daarbij gekeken in hoeverre de digitalisering hier een effect op heeft gehad. Met andere woorden, heeft de digitalisering ervoor gezorgd dat er minder medewerkers betrokken zijn bij de productie van een muziekalbum.

De nieuwe mogelijkheden die beschikbaar gekomen zijn naar aanleiding van de technologische vooruitgang leverden verschillende consequenties op. Enerzijds kunnen bestaande productieprocessen efficiënter worden uitgevoerd en daarbij kan technologie er voor zorgen dat er nieuwe productieprocessen ontstaan. Het ontstaan van nieuwe productieprocessen binnen een kunstensector kan zich ook vertalen naar een nieuw product. Later in dit onderzoek is te zien hoe bijvoorbeeld enkele muzikale genres mede ontstaan en gevormd zijn als een gevolg van nieuwe technologische ontwikkelingen. De verschillen tussen genres vormen een belangrijk onderdeel van

het onderzoek. Echter, de term 'genre' is een problematisch begrip. Een goede sluitende definitie van pop en rock bestaat bijvoorbeeld niet (Aucouturier & Pachet, 2003). Toch zal er getracht worden duidelijk te maken hoe verschillende genres een rol spelen binnen het onderzoek en hoe de onderzochte genres zich tot elkaar verhouden. Nadat verantwoord is waarom bepaalde genres los van elkaar gezien worden en waarom bepaalde sub-genres of stijlen binnen een zogenaamd meta-genre vallen, zullen de onderzoeksresultaten van de data analyse worden gepresenteerd. Gegevens over albumproducties van verschillende genres zijn verzameld. De zeven genres die in Nederland het grootste marktaandeel hebben volgens de Nederlandse Vereniging van Producenten en Importeurs van beeld- en geluidsdragers (NVPI) zullen worden onderzocht (NVPI, 2010). Dit zijn respectievelijk: pop, rock, country/volks/wereldmuziek, techno/dance (elektronisch), jazz/blues, urban en klassiek.

Hoewel technologische ontwikkelingen muzikale genres mede hebben gevormd, moet worden vermeld dat dit onderzoek niet gezien dient te worden als een manifest voor technologisch determinisme. Er is namelijk ruimte voor zowel technologische ontwikkelingen als sociaal culturele ontwikkelingen binnen de maatschappij. Beide hebben immers een vormende werking op culturele uitingen. Een voorbeeld van een technologische ontwikkeling die een invloed heeft gehad op nieuwe genres komt van Arnold (2008). Hij noemt het voorbeeld van de drumcomputer die aan de wieg heeft gestaan van diverse muziekgenres zoals *dance* en andere elektronische muziek. Echter, de drumcomputer is ontstaan uit de wens van een componist die graag experimentele muzieksoorten ten gehore wilde brengen wat gezien kan worden als een sociaal culturele ontwikkeling die in de maatschappij heeft plaatsgevonden.

Arnold (2008) noemt daarbij een tweede interessante eigenschap van technologische innovaties in de muzieksector, namelijk dat nieuwe instrumenten die afhankelijk zijn van (elektronische) technologie het mogelijk maakten om met beperkte financiële mogelijkheden toch muziek te maken van gelijkwaardig niveau. In dat opzicht verschilt de muzieksector niet van andere sectoren in het kader van economisch redeneren. Men spreekt binnen de (culturele) economie van het maximaliseren van nut waarbij men er van uit gaat dat mensen hun doelen proberen te bereiken en daarbij hun hulpbronnen zo min mogelijk willen gebruiken (Towse, 2010). In dat kader zullen ook muzikanten en belanghebbenden zoeken naar mogelijkheden om op een goedkopere manier muziek te kunnen maken. Wanneer artiesten daadwerkelijk op zoek gaan naar goedkopere mogelijkheden zullen zij daarbij niet ontkomen aan het gebruik van digitale instrumenten. Hierbij kan gedacht worden aan de drumcomputer maar uiteraard ook aan digitale opnameprogramma's die over de capaciteiten beschikken om nagenoeg alle instrumenten kunstmatig na te bootsen. Er zal worden besproken wat de mogelijkheden die sinds de laatste jaren beschikbaar zijn gekomen, betekenen

voor een muzikale productie.

De technologische innovaties in deze sector zullen er onherroepelijk toe hebben geleid dat specifieke taken niet meer door gespecialiseerde mensen uitgevoerd hoefden te worden of dat deze volledig automatisch uitgevoerd konden worden door geavanceerde producten. Er kan in dat opzicht gesproken worden van een mogelijkheid tot kostenbesparing. Muzikanten zijn hierdoor immers niet meer genoodzaakt zich te wenden tot professioneel personeel dat tegen betaling hun diensten verleent. In deze gedachte schuilt een deel van de onderzoeksvraag die wordt gesteld, namelijk of technologische ontwikkelingen er toe hebben geleid dat er minder personen meewerken aan een muziekalbum. Bij deze vraag is het van belang te realiseren in welke sfeer het muziekalbum is geproduceerd. Het album kan namelijk door een muzikant op een laag professioneel niveau zijn geproduceerd in eigen beheer of bij een grote platenmaatschappij. De laatste beschikt over goede financiële mogelijkheden wat zou kunnen leiden tot een hogere mate van arbeidsdeling. Voor iedere specifieke taak binnen het productieproces kan in theorie namelijk een medewerker worden ingezet.

Alle medewerkers die een bijdrage leveren aan het uiteindelijke culturele product bevinden zich volgens Howard Becker (1982) in een kunstwereld. Deze kunstwerelden bestaan uit groepen mensen die middels een netwerkstructuur aan elkaar verbonden zijn. Binnen deze structuur is volgens Becker te zien dat er enerzijds personen bezig zijn met de esthetische waarden van het culturele product, de zogenaamde creatieve medewerkers. Daarnaast werken er personen aan vaste specifieke taken. Deze groep wordt door Becker de zogenaamde ondersteunende medewerkers genoemd. Diverse factoren zoals het type platenmaatschappij waaraan de muzikant is verbonden, het soort muziek (het muzikale genre) wat door de muzikant wordt gemaakt en diverse andere factoren kunnen van invloed zijn op het aantal medewerkers dat een bijdrage levert aan het productieproces van het muziekalbum. De splitsing in het type medewerkers zoals Howard Becker die maakt in zijn theorie zal als uitgangspunt dienen voor het meten van de verschillen in het aantal en het soort medewerkers dat heeft meegewerkt aan een muziekalbum. Daarbij is het interessant te kijken in hoeverre er een verschil waar te nemen is tussen de periode waarin technologische ontwikkelingen theoretisch gezien veel van de ondersteunende werkzaamheden geautomatiseerd hebben en de periode voor dat dit heeft plaatsgevonden. Kortgezegd, zou dit kunnen betekenen dat technologische ontwikkelingen er voor hebben gezorgd dat er steeds minder ondersteunende medewerkers ingezet worden binnen het productieproces van een muziekalbum. Er kan in dat kader gekeken worden welk muzikaal genre het meeste baat gehad heeft, wat het kostenplaatje betreft, van technologische ontwikkelingen.

Over de muzieksector kan gezegd worden dat deze in verband gebracht kan worden met de kostenziekte van Baumol (1967). Baumol (1967) identificeert een situatie waarin de productiekosten

stijgen terwijl de productiviteit gelijk blijft. Deze situatie is tot op een zekere hoogte terug te zien in de muzieksector. Immers, het produceren van een rockalbum vereist, volgens specifieke conventies die voor dit genre gelden, de aanwezigheid van een zanger, een gitarist, een basgitarist en een drummer (hoewel dit in theorie één en dezelfde persoon kunnen zijn). Daarnaast zijn er medewerkers vereist die over de kennis beschikken om de muzikale exercities van eerdergenoemden vast te leggen en te mixen tot een volwaardig muziekalbum. Deze processtructuur is zo oud als het genre zelf en de vraag is of er aan deze structuur iets te veranderen is.

De kostenziekte heeft mogelijk niet op ieder muzikaal genre even veel invloed. Het klassieke voorbeeld is het symfonische orkest waarbij nog steeds hetzelfde aantal muzikanten voor zijn vereist. De input blijft hetzelfde ten opzichte van de kwaliteit. Echter is de kwaliteit van een muziekalbum niet goed meetbaar, eerder een kwestie van smaak. Kwaliteitsverbeteringen komen impliciet voort uit de verkoopcijfers van nieuwe producties of zogenaamde *remastered* albums. Zoals te zien zal zijn in het volgende hoofdstuk hebben genre-specifieke kenmerken een invloed op de kneedbaarheid van het productieproces.

Ongeacht wijzigingen in de kwaliteit van het product lijkt het onvermijdelijk dat ondersteunende beroepen binnen de muzieksector op de tocht komen te staan wanneer geautomatiseerde processen de taken binnen een dergelijk beroep grotendeels kunnen overnemen. De spanning tussen enerzijds de processtructuur zoals die bestaat bij het tot stand komen van een muziekalbum en de technologische vooruitgang die hier invloed op heeft, kan onderzocht worden binnen verschillende genres. Er bestaan namelijk grote verschillen in de wijze waarop deze geproduceerd worden.

Veel factoren kunnen van invloed zijn op de manier waarop een muziekalbum tot stand komt. Binnen dit kader zal er worden gekeken naar de factoren die mogelijk van invloed zijn op het aantal (type) medewerkers aan een muziekalbum. In het onderzoek zal er als eerste worden gekeken naar de geschiedenis van de muzieksector waarin de nadruk wordt gelegd op de technologische ontwikkelingen waarmee zij te maken heeft gehad. Vervolgens zal er een uiteenzetting volgen van het classificatiesysteem met betrekking tot de meest gangbare muzikale genres. Hierbij worden typische kenmerken van diverse genres waarmee deze zich kenmerken en onderscheiden omschreven. Er kan bijvoorbeeld gedacht worden aan de productiestructuur die verschilt per genre maar ook aan eigenschappen die door critici en de consument worden toegewezen aan een genre. Bij de laatste kan bijvoorbeeld aan ontastbare eigenschappen zoals 'authenticiteit' worden gedacht. Tot slot zal aan de hand van de theoretische benadering van Howard Becker (1982) beschreven worden hoe het kwantitatieve onderzoek tot stand is gekomen.

1. Theoretische achtergrond

De doelstelling van het onderzoek is te kijken in hoeverre technologische ontwikkelingen een invloed hebben gehad op de productie van een muziekalbum. Er zal gekeken worden naar mogelijke veranderingen in het aantal medewerkers aan een muziekalbum in het kwantitatieve deel van dit onderzoek. Echter zal voorafgaand hier aan in de komende paragrafen aan de hand van verschillende theorieën in kaart worden gebracht in hoeverre de verschillende muzikale genres beïnvloed kunnen worden door een ingrijpende verandering zoals de digitalisering.

De technologische innovatie en de arbeidsdeling in termen van creatieve medewerkers en ondersteunende medewerkers in de muzieksector spelen een centrale rol in het onderzoek. Het gaat, wat betreft de technologische innovaties, specifiek om de digitalisering van het productieproces. Het moment waarna het voor muzikanten mogelijk was tegen een relatief lage investering een muziekalbum op te nemen geldt daarvoor als een belangrijk moment. Dit is namelijk het moment waarop verschillen in het aantal medewerkers zichtbaar zouden moeten worden. Hierbij is het van belang dat de geschiedenis van belangrijke technologische innovaties in kaart wordt gebracht om te verantwoorden waarom er gekozen is voor een scheidslijn van enerzijds de producties voordat het productieproces volledig gedigitaliseerd is en anderzijds producties die hierna zijn verschenen.

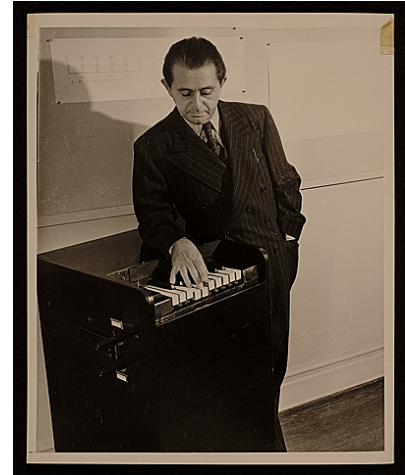
Daarnaast zullen deze factoren bekeken worden tegen het licht van specifieke kenmerken van enkele muziekgenres. Er wordt daarbij gekeken hoe maatschappelijke en technologische invloeden mogelijk een vormende werking hebben gehad op de productie van muziek. Tot slot wordt er gekeken welke variaties er bestaan in het kader van de omgeving waarin de productie heeft plaatsgevonden: is er sprake van een professionele sfeer zoals het geval is bij grote platenmaatschappijen of een (semi)professionele sfeer waarbij muzikanten zelf zorgen voor de productieruimte en apparatuur.

1.1 Technologische innovatie in de muzieksector

De hedendaagse populaire muziek kan niet los worden gezien van (digitale) technologie. Bij iedere populaire muzikale productie wordt gebruik gemaakt van technologische hulpbronnen. Het type technologie en rol die ze speelt bij een productie verschilt per muziekalbum. Het nut van deze nieuwe technologie binnen de muzieksector lijkt door muzikanten en producenten snel erkent te worden en wordt dan ook meestal in een vroeg stadium geadopteerd. Wellicht zit het nut van het gebruik van een nieuw soort technologie hem in het feit dat dit mogelijk een verbetering kan opleveren op bestaande producten en geeft dit de betrokken muzikanten een voorsprong ten opzichte van anderen. De diffusie van technologie eind jaren zeventig leidde echter ook tot kritiek onder muzikanten en critici (Théberge, 2001). De kritiek ontstond omdat men dacht dat digitale

hulpbronnen zoals de drumcomputer en de synthesizer zouden leiden tot homogenisering van het aanbod binnen populaire muzikale genres zoals pop en rock. Een kritische houding waar de gedachtegang van Adorno en Horkheimer (2002) in nagalmt. In hun artikel over de culturele industrie stellen zij dat de authenticiteit verloren zou gaan als gevolg van standaardisering en rationalisering van productieprocessen binnen de culturele sector.

Het valt te betwijfelen of deze gedachtegang gegrond is aangezien de kritiek op technologische innovaties zou duiden op het idee er een uni directionele richting bestaat tussen technologie en de maatschappij waarbij technologische ontwikkelingen altijd aan de basis staan van maatschappelijke veranderingen. Er is eerder sprake van een proces waarbij de beslissingen van individuen een vormende invloed hebben op verdere technologische ontwikkeling. In de jaren zestig, nog voor de kritiek op muziek die geproduceerd is met behulp van technologische hulpmiddelen, verschenen echter al de eerste kritische kanttekeningen door prominente wetenschappers bij het



Afbeelding 1: Joseph Schillinger met de rythmicon (Archives of American Art, 2012).

technologische determinisme (Lievrouw, 2006). Opvallend is dan ook het feit dat de zogenaamde 'angst' voor technologische ontwikkeling in de muzieksector opnieuw een platform kreeg. Er is namelijk sprake van een wederzijds proces waarbij zowel technologische als maatschappelijke ontwikkelingen elkaar beïnvloeden. De ontwikkeling van de drumcomputer in het kader van de evolutie van muzikale instrumenten kan niet los gezien worden van maatschappelijke omstandigheden. Zo kwam het oorspronkelijke idee om een drumcomputer te ontwikkelen van de Amerikaanse componist Henry Cowell (Schedel, 2002; Smith, 1973). Hij liet samen met Joseph Schillinger begin jaren dertig de wereld voor het eerst kennis maken met een kunstmatig elektronisch instrument dat ter vervanging diende van hand gespeelde instrumenten, de rythmicon genaamd, dat drumklanken kon weergeven (afbeelding 1). Dit deed hij om de muzikale vaardigheden van muzikanten uit te breiden (Schedel, 2002). Op deze manier kon hij zijn complexe composities die niet door een mens uitgevoerd konden worden toch ten gehore brengen. Cowell had volgens Miller en Lieberman (1998) zijn muzikale ideeën al gevisualiseerd voordat er daadwerkelijk aan de productie van de eerste drumcomputer werd begonnen. Cowell zal zich uiteraard bewust zijn geweest van de technologische mogelijkheden in zijn tijd en in dat kader is er, volgens de omschrijving van Lievrouw (2006), sprake van een maatschappelijke vorming van technologie. Rond dezelfde tijd werden ook gitaren voorzien van elektronische middelen. Volgens Théberge (2001) duurde het nog tot de jaren vijftig toen jazz, rock & roll en volksmuziek van de elektrische gitaar een

prominent muziekinstrument maakte hetgeen pleit voor een technologische innovatie die mede verantwoordelijk is voor de opkomst van nieuwe muziekstijlen.

Kijken we enkele decennia vooruit, dan zien we dat in het gerenommeerde muziektijdschrift *Rolling Stone Magazine* de muziek die eind jaren zeventig werd geproduceerd met behulp van kunstmatige hulpmiddelen werd gezien als *push-button Rock* (Théberge, 2001). Vanaf dit moment breekt als het ware het digitale tijdperk aan in de muzieksector. Het is daarom interessant te zien hoe digitale technologie gebruikt werd en hoe het adoptieproces van de nieuwe technologie verliep.



Afbeelding 2: De Prophet 5 (Vintage Synth Explorer, 2012)

Volgens Fine (2009) dateert de eerste commerciële digitale opname uit 1977. Rond deze periode volgden, als gevolg van diverse technologische ontwikkelingen in andere sectoren, de innovaties binnen de muzieksector elkaar snel op. Een dergelijke mijlpaal in de evolutie van technologische ontwikkeling is het gebruik van de microprocessor in muziekinstrumenten. De eerste commerciële synthesizer, de 'Prophet 5' (afbeelding 2), werd in 1978 in gebruik genomen en was geproduceerd door Sequential Circuits Inc. wat inmiddels is overgenomen door Yamaha (Livingstone, 1988). Een van de ontwikkelaars van de 'Prophet 5', Dave Smith, was tevens mede verantwoordelijk voor de ontwikkelingen van een standaard op het gebied van digitale muziek: MIDI (Musical Instrument Digital Interface). Deze standaard was bedoeld om muziekinstrumenten met elkaar te kunnen laten communiceren volgens een uniform protocol (www.midi.org). Omdat MIDI volgens een standaard was gecreëerd waarbij instrumentele klanken werden gereduceerd tot stukjes digitale informatie, was de overstap naar integratie in een computer niet veel later een feit. In 1985 ontwikkelde Atari de *Atari ST* met geïntegreerde ondersteuning voor MIDI. Vanaf dat moment werd de computer een interessant hulpmiddel voor muzikanten. Begin jaren tachtig had iedere grote platenmaatschappij de digitale productietechnologie geadopteerd (Fine, 2009). De overgang van een analoge manier van werken naar een digitale werkwijze hield in dat de opname van muziek geen lineair proces meer was. Het zogenaamde *editen* van muziek kon vanaf dit moment namelijk ook achteraf gedaan worden (Procello, 2004). In de paragraaf over kunstwerelden zal verder worden ingegaan op de gevolgen hiervan voor de ondersteunende medewerkers aan een muziekalbum.

De elementen die eerdere fysieke apparatuur kenmerkten, werden enkele jaren later geïntegreerd in digitale muziekbewerkingsprogramma's die op een computer gebruikt werden. Unieke functionaliteiten, die eerder onderdeel waren zoals mixers, *sequencers* en traditionele muziekinstrumenten, zijn inmiddels samengekomen in softwareprogramma's met een uitgebreide gebruikersinterface. Deze digitale productieprogrammatuur bevat dezelfde mogelijkheden als haar analoge voorgangers. Daarbij is een van de belangrijkste nieuwe eigenschappen dat de mogelijkheid

van creatieve aanpassingen en toevoegingen tijdens het gehele productieproces open blijft staan (Lambert, 2000). Geen enkele handeling is definitief.

Van de moderne opname software is geen actueel overzicht beschikbaar waarin duidelijk wordt hoe de verdeling eruit ziet in termen van het marktaandeel. Het marktaandeel zegt tevens ook niet alles over de mate van populariteit aangezien het redelijk eenvoudig is deze applicaties zonder licentie te gebruiken. Digital Music Doctor heeft op haar website echter wel kwartaalgegevens over de populariteit van diverse producenten aan de hand van Google's trendrapporten. Het blijkt dat Avid Pro Tools, FruityLoops Studio, Steinberg Cubase, Apple GarageBand, Ableton Live en Adobe Audition over het algemeen de meest gebruikte programma's zijn en die liggen



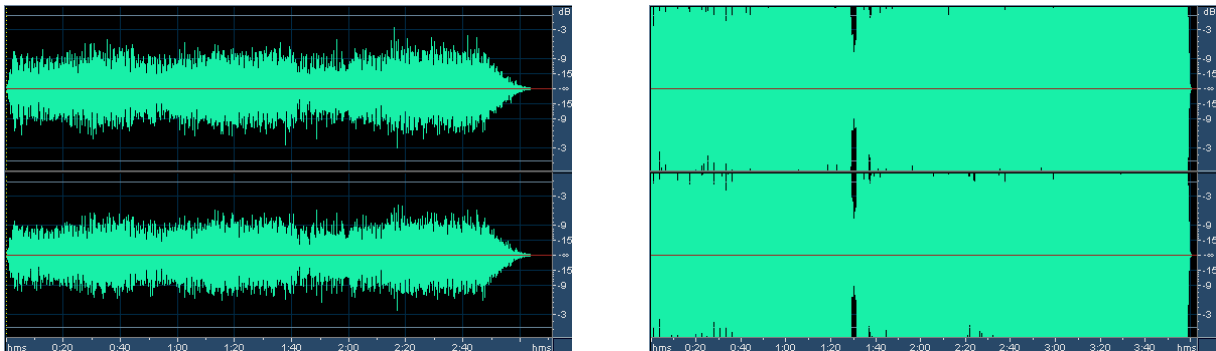
Afbeelding 3: Een Digital Audio Workstation (RX, 2012)

qua prijs en functionaliteit allen dicht bij elkaar in de buurt (www.digitalmusicdoctor.com). Deze producten zijn niet meer weg te denken uit het productieproces en hebben er voor gezorgd dat de studiekosten voor hardware substantieel zijn verlaagd. Een systeem dat gebruik maakt van deze software en hardware die dit faciliteert wordt een *Digital Audio Workstation* (DAW) genoemd. Op afbeelding 3 is een zeer simpele DAW te zien met slechts twee speakers en een microfoon. Hoewel in veel gevallen er nog een MIDI keyboard wordt gebruikt als invoerapparaat geeft deze afbeelding aan hoe eenvoudig een dergelijke configuratie op te stellen is.

In de inleiding werd al kort gerefereerd aan de kostenziekte waar verschillende sectoren in de muziekindustrie, waaronder de opname industrie, mee te maken hebben. Het is echter niet vast te stellen dat de kwaliteit van een opname gelijk blijft in de loop van de jaren. Om nieuwe muziek te kunnen blijven verkopen zou de kwaliteit van muziekopnames ook moeten verbeteren. Enerzijds wordt dit gestuurd vanuit de sector waar sprake is van concurrentie, aan de andere kant is één van de eigenschappen van de consument dat zij kiezen voor de best mogelijke kwaliteit tegen de beste prijs. Dit komt volgens Cravens et al. (1988) omdat sinds de Tweede Wereldoorlog, enkele landen hebben laten zien dat een economie die gebaseerd is op kwaliteitsverbetering en kostenverlaging leidt tot een verbeterde concurrentiepositie.

Kwaliteitsverbeteringen in de muzieksector kunnen op verschillende manieren worden bekeken. Omdat het culturele goederen betreft, is het vaak een kwestie van smaak of men het daadwerkelijk als een verbetering beschouwt. In verschillende muziektijdsschriften en kranten wordt met regelmaat gesproken over verbeteringen in de kwaliteit ten opzichte van oudere muziek. In dat kader kan er sprake zijn van kwaliteitsverbetering in het opnameproces zelf maar ook in het postopnameproces, het zogenaamde masteren. Er kan verondersteld worden dat sinds de opkomst

van digitale hulpmiddelen de kwaliteit van de opnames en de toegevoegde geluidseffecten is verbeterd. Er is immers na het opnameproces nog de mogelijkheid om aanpassingen te doen en eventuele foutjes weg te werken. In dat kader kan er gesproken worden van een verandering die door de consument als een verbetering wordt ervaren. Daarnaast leidde de overgang van de lp naar de cd tot een groter dynamisch bereik. Hiermee wordt de beschikbare ruimte tussen het zachtste en hardste volume van een stukje muziek op de geluidsdrager bedoeld. Ook hier ligt voor producenten een mogelijkheid tot het aanpassen van het uiteindelijke product. Bij de post-productie van een cd



Afbeelding 4: Waveforms van 'Bryan Adams – Cuts Like A Knife' (links) en 'Ricky Martin – Livin' La Vida Loca' (rechts) (Radio Oude Stijl, 2012)

kunnen er door de producers verschillende technieken worden toegepast om de muziek in diverse richtingen te manipuleren. Eén van de aanpassingen die veel wordt gedaan in de laatste jaren is het verhogen van de luidheid van een cd. Hoewel het uitgangspunt van een geluidsdrager als een cd is dat zij beperkte ruimte biedt in de hoeveelheid informatie die zij kan bevatten, hebben producenten toch nieuwe manieren gevonden om het geluid 'kunstmatig' te manipuleren. Op het weblog van Radio Oude Stijl is een blog post te zien waar aan de hand een voorbeeld te zien is waarbij treffend een van de typerende verschillen van studio-opnames op cd's in de jaren '80 vergeleken worden met meer recente uitgaves. Op afbeelding 4 zijn twee waveforms te zien: links de waveform van 'Cuts Like A Knife' van Bryan Adams uit 1983, rechts de waveform van 'Livin' La Vida Loca' van Ricky Martin uit 1999. Beide albums zijn na het opnameproces door producers en technici kunstmatig gemanipuleerd binnen de marges van de cd. De twee voorbeelden zijn goed met elkaar te vergelijken omdat de ruimte die de digitale informatie (het geluid) op de geluidsdrager heeft, over de afgelopen jaren altijd hetzelfde is gebleven. Deze ruimte zit namelijk vast aan de fysieke conventies die een cd kent. Echter klinkt de cd van Ricky Martin veel luider wat volgens platenmaatschappijen door het gemiddelde publiek als beter wordt ervaren. Uiteraard wordt dit door een getraind luisteraar eerder als een verandering dan een verbetering beschouwd maar belanghebbenden zullen de verkoopcijfers als uitgangspunt nemen. Hoewel dit een voorbeeld is van een manipulatie die veel kritiek te verduren heeft vanuit de professionele sfeer, bestaan er meerdere geavanceerde technieken die producenten en technici kunnen aanspreken om muziekalbums te 'verbeteren'. Zo kunnen

producenten de ingespeelde stukken perfect op elkaar afstemmen binnen de maat van de muziek en kunnen zij zangpartijen volledig zuiver laten klinken. Afgezien van de meningen over de kwaliteitsverbetering kunnen deze ‘aanpassingen’ in producties wel gezien worden als innovaties die er toe hebben bijgedragen dat de verkoop van cd’s tot het moment van de opkomst van de digitale download is blijven stijgen, al is een statistisch verband tussen het luider zetten van de muziek op cd’s en betere verkoopcijfers volgens Viney (2008) nooit aangetoond.

1.1.1 De kosten van een digitale audioverwerkingseenheid

De ontwikkelingen van hardware en software volgen sinds begin jaren ‘80 elkaar in een snel tempo op en tegelijk zijn de aanschafkosten voor deze middelen steeds lager geworden. Computers en verschillende software worden steeds krachtiger en beschikken over steeds meer mogelijkheden terwijl ze in prijs gelijk blijven of dalen. Een cruciaal punt in deze voortgang van de techniek vond plaats vlak voor het millennium. In 1999 werd door computerfabrikant Apple namelijk de Apple G4 uitgebracht. Hoewel er reeds verschillende fabrikanten bezig waren met de ontwikkeling van hardware en software die een ondersteunende rol speelden bij het productieproces van een muziekalbum, stelt Hawking (2002) dat de G4 van Apple het best geschikt was voor de digitale productie van muziek. Het leidde er toe dat een muzikant met dit hulpmiddel een muziekalbum volledig in eigen beheer kon produceren tegen een investering van ongeveer € 2.100.

De G4 wordt als mijlpaal gezien omdat de eerste generaties computers slechts in staat waren om met MIDI sequentie programma’s te kunnen werken. De oudere generatie computers vereisten daarbij ook een externe analoge audio sequencer wat tevens de nodige extra investeringskosten met zich mee bracht. Zoals in de vorige paragraaf te zien was, werden computers al enige tijd eerder gebruikt tijdens de productie van een muziekalbum. Echter was er altijd sprake van het gebruik van analoge hulpmiddelen omdat deze computer simpelweg de capaciteiten en rekenkracht niet hadden om bijvoorbeeld een volledige audiotrack te masteren. De nieuwe hardware van Apple kwam hiervoor met een oplossing. Omdat de Apple G4 beschikte over krachtige hardware die tevens volledig benut werd door de software, werd dit type een veel gebruikte computer onder muzikanten (Hawking, 2002). De producenten van de hardware (Apple) en de software stemden de producten volgens Hawking (2002) namelijk op elkaar af. De software werd bijvoorbeeld geoptimaliseerd voor het gebruik van de krachtige processors in de Apple G4.

De Apple G4 beschikte namelijk over de capaciteit om gebruik te kunnen maken van een *digitale audio sequencer*, een vakterm voor muziekverwerkingssoftware zoals Avid Pro Tools, FruityLoops Studio, Steinberg Cubase, Apple GarageBand, Ableton Live en Adobe Audition. Zoals al te zien was op afbeelding 3, zien de moderne configuraties van een audioverwerkingseenheid er nauwelijks anders

uit dan een normale werkplek. Hoewel er vaak goede luidsprekers, een MIDI keyboard en een microfoon aan toe worden gevoegd, is de investering voor het opzetten van een dergelijke configuratie een lage drempel geworden voor muzikanten. Dit laatste gegeven maakt het interessant te kijken of dit van invloed is op de producties van muzikanten die in de beginfase van hun carrière zitten. In hoofdstuk 2 worden enkele verwachtingen geschetst die betrekking hebben op de lage investeringskosten voor beginnende muzikanten sinds de opkomst van de betaalbare DAW's.

1.2 Maatschappelijke veranderingen

Hoewel dit onderzoek zich uitsluitend richt op de productiezijde van de muzieksector, is het toch van belang ook de ontwikkelingen aan de distributiezijde in beschouwing te nemen. Zoals bekend heeft de digitalisering er voor gezorgd dat niet alleen het productieproces van muziek veranderd is maar er zijn ook fundamentele wijzigingen waar te nemen aan de distributiezijde. Zo beschrijft het NVPI (2010) in haar jaarlijkse rapportage dat legale digitale downloads de fysieke producten langzaam aan het verdringen zijn in Nederland. Echter blijkt dat digitale aankopen voornamelijk bestaan uit losse tracks, volledige albums worden nog steeds vaker als fysiek product gekocht. Zo is in tabel 1 te zien aan de jaarcijfers van 2011 die zijn gepubliceerd door het NVPI dat de verkoop van fysieke singles nihil is. Hoewel het aantal digitale downloads stijgt, is er duidelijk te zien dat er vaker singles gedownload worden dan hele albums. Daar tegenover staat dat het muziekalbum veruit het meeste als fysiek product gekocht wordt. In 2011 werden in Nederland 13.5 miljoen fysieke albums verkocht.

Tabel 1: Verkopen fysiek product en muziekdownloads Nederland in 2011 (NVPI, 2012)

	x miljoenen euro's			x miljoenen stuks		
	2010	2011	%	2010	2011	%
Albums (fysiek)	177,3	160,9	-9,2	15,1	13,5	-10,9
Singles (fysiek)	1,2	0,9	-28,7	0,3	0,2	-30,1
Albums (digitaal)	11,8	16,4	38,8	1,2	1,6	38,8
Singles (digitaal)	6,5	8,7	34,3	6,2	8,4	35,3
<i>Totaal Audio</i>	219,2	205,3	-6,3	24,2	25,1	2,8

De daling van de verkoop van fysieke muziek en de stijging van digitale downloads hebben mogelijk een effect op de productiekant. Belanghebbenden zullen zich namelijk in steeds grotere mate gaan richten op de nieuwe digitale markt. Omdat volledige muziekalbums (die digitaal aangeboden) worden financieel minder aantrekkelijk zijn om te produceren ten opzichte van digitale

singles, zullen er als gevolg mogelijk relatief minder albums worden geproduceerd door invloeden van platenmaatschappijen, managers en muzikanten zelf. De ontwikkelingen op dit gebied vallen echter buiten de scope van dit onderzoek. Het NVPI publiceert buiten de algemene verkoopcijfers over muziek ook gegevens over muzikale genres. In de volgende paragraaf zal onder andere gekeken worden naar de genres die in Nederland verantwoordelijk zijn voor de grootste afzet. Tevens zullen de grootste genres onderdeel gaan uitmaken van het kwantitatieve onderzoek.

1.3 Muzikale genres

Nieuwe muzikale genres zijn als het ware geadopteerd door het publiek, belangenorganisaties, de critici en de muzikanten zelf. Een genre wordt vaak gebruikt om te duiden om wat voor soort muziek het gaat maar is ook vaak een onderdeel van de marketingmachine zoals zal blijken.

Volgens Lena en Peterson (2008) is het mogelijk om vanuit verschillende perspectieven naar een genre te kijken. Het heeft een conceptuele functie waarmee culturele producten geclassificeerd kunnen worden. Daarbij kan het genre ingezet worden door belangenorganisaties als marketinginstrument en aan de andere kant kunnen groepen consumenten het genre gebruiken om hun identiteit te uiten. Lena en Peterson stellen dat sommige genres zeer dicht bij elkaar liggen en vaak in dezelfde vijver vissen wat betreft fans, inkomsten, aandacht vanuit de media en legitimiteit.

In veel gevallen nemen platenmaatschappijen, muziekwinkels en muziektijdschriften het volledige muziekalbum als uitgangspunt om te bepalen wat het genre was (Aucouturier & Pachet, 2003). Onder de verschillende organisaties bestaat in veel gevallen geen consensus over het toegewezen genre. Dit komt volgens Lena en Peterson omdat een genre als het ware een vloeibaar concept is dat constant in beweging is. Hoewel het duidelijk is dat het onmogelijk is de grenzen van een genre te kunnen identificeren, zal er in het kwantitatieve deel van dit onderzoek toch een acceptabele oplossing worden aangedragen om de onderzoekseenheden en waardes in de dataverzameling te verantwoorden. Deze verantwoording zal worden beschreven in het hoofdstuk over de onderzoeksmethodiek. De genres die besproken worden zijn de zeven die de grootste percentages van het marktaandeel binnen de muzieksector hebben in Nederland volgens het NVPI (2010). Hierbij worden de zogenaamde meta-genres, die het NVPI ook hanteert, als uitgangspunt genomen. In de theorie wordt namelijk vaak gesproken over meta-genres. Hiermee wordt bedoeld dat het een genre betreft dat gezien kan worden als een moedergenre waar vanuit nieuwe genres en vertakkingen zijn ontstaan.

In hun rapport over audio markt van 2010 blijkt welke genres het meest verkocht worden. In tabel 2 worden de genres die over het grootste marktaandeel beschikken getoond. Volgens het NVPI is deze classificatie van genres overgenomen van platenmaatschappijen; dat zijn immers de

verkopers van de muziek (NVPI, persoonlijke communicatie, 26 maart, 2012).

Deze zeven genres vormen tevens de selectie die gebruikt wordt in het kwantitatieve gedeelte van dit onderzoek. Het blijkt dat popmuziek, bij het NVPI ook wel *Middle of the Road* genoemd, met 54% van de totale afzet veruit het grootste is. Wereldmuziek/volksmuziek/country komt met 9% op de tweede plaats. Onder dit genre valt ook de Nederlandstalige muziek. De genres rock, jazz/blues, elektronisch, urban en klassiek hebben allen een afzet die met elkaar te vergelijken is. Het overige deel van de afzet is niet in tabel 2 vermeld maar bestaat uit genres zoals *soundtrack en musical* (4%) en overige muziek. Het genre *soundtrack en musical* is een dermate versplintert genre in termen van stijlen en artiesten dat hier geen zinnige analyse op toegepast kan worden. Hoewel popmuziek naar het zich laat aanzien veruit het populairste genre is, zouden deze getallen enigszins overschat kunnen zijn. Het NVPI neemt zoals gezegd de genres direct over van een platenmaatschappij zonder daarbij te kijken naar andere betrokkenen zoals critici en retailers. De statistieken van het NVPI zijn echter voornamelijk bedoeld om de selectie van de te onderzoeken genres te verantwoorden.

Tabel 2: Genreverdeling (% afzet in Nederland) (selectie van de grootste genres) (NVPI, 2010)

Genre	Percentage afzet in 2010
Pop	54%
Rock	4%
World/Volks/Country	9%
Jazz/Blues	6%
House/techno/dance (elektronisch)	5%
Urban	5%
Klassiek	6%

Gezien het verloop van technologische en maatschappelijke ontwikkelingen tot aan het moment dat er wordt gesproken over een nieuw muzikaal genre kan er niet gesteld worden dat er een vast moment in de tijd is waarop een genre als het ware wordt 'geboren'. De invloeden in de geschiedenis van muzikale innovaties lieten al zien dat er vaak sprake is van processen die in elkaar over lopen en dat zowel technologisch als maatschappelijk factoren elkaar wederzijds beïnvloeden. Het is daarom zeer problematisch om bijvoorbeeld precies vast te stellen op welk moment dance muziek is ontstaan. Er kunnen echter wel enkele sleutelmomenten worden beschreven die achteraf cruciaal binnen deze processen zijn gebleken. Daarnaast zou een genre niet moeten worden geïdentificeerd aan de hand van het ritme van de compositie alleen maar zou men volgens Middleton (1993) ook vanuit andere wetenschappelijke perspectieven moeten kijken naar hoe we muziek ervaren. Hoewel

antropologische studies met betrekking tot menselijke eigenschappen een waardevolle aanvulling kunnen zijn op dit onderzoek, ligt de focus toch met name op sociologische aspecten zoals veranderingen binnen een maatschappelijk kader en op technologische ontwikkelingen.

1.3.1 Authenticiteit binnen muzikale genres

Vaak worden in muziekrecensies door critici termen zoals ‘echtheid’ of ‘puurheid’ gebruikt om aan te geven of zij een album waarderen of niet. Beide termen zijn een synoniem voor een concept dat zich niet laat meten, namelijk authenticiteit. Binnen muzikale genres bestaan verschillende opvattingen over wat een authentieke eigenschap is van de muziek die binnen de conventies van een genre wordt geproduceerd. Zo stelt De Kloet (2006) dat rockmuziek een meer authentieke muziekvorm is in vergelijking met popmuziek omdat hier de focus ligt op het opnemen van muziek in een studio terwijl bij popmuziek de focus ligt op de performance en commercieel succes een grotere rol speelt. Een tweede punt dat Jeroen de Kloet maakt is dat popliedjes vaak door verschillende tekstschrijvers geschreven zijn om er later een zanger(es) bij te kiezen. Andersom is het mogelijk dat de zanger met de hulp van *artist en repertoire* medewerkers zelf een geschikte tekst uit kiest die hij of zij aantrekkelijk vindt. De Kloet (2006) wijst erop dat hierdoor de muzikant of zanger(es) inwisselbaar is omdat de tekst en of muziek niet gekoppeld is aan de uitvoerende performer. Deze aanname bevat het argument dat rockmuziek meer authentieke kenmerken bevat omdat de schrijver van de muziek en de uitvoerende vaak dezelfde persoon zijn. Van een aantal muzikanten is het algemeen bekend dat ze hun teksten zelf schrijven. Dit komt omdat de teksten in de smaak vallen bij het publiek en daardoor mede verantwoordelijk zijn voor de populariteit van deze artiesten. Hoewel het eenvoudig is te kijken in hoeverre uitvoerende muzikanten van verschillende genres zelf verantwoordelijk zijn voor het schrijven en componeren van hun muziek, maakt dit geen deel uit van het onderzoek. De argumenten die De Kloet (2006) gebruikt om zijn theorie kracht bij te zetten zijn niet altijd goed te gebruiken om genres met elkaar te vergelijken. Bij verschillende genres worden namelijk vaak verschillende criteria gebruikt waarop zij beoordeelt worden. Een algemene maatstaf waaraan de mate van authenticiteit van ieder genre wordt gemeten is in dat geval niet goed mogelijk.

Over sommige muzikanten en genres kan er toch iets gezegd worden zonder dat hier een onderzoek aan ten grondslag hoeft te liggen. Rockmuzikanten bijvoorbeeld, zijn unieke individuen en dragen als het ware een boodschap over aan hun publiek. De boodschap is bijna altijd gekoppeld aan de persoonlijkheid van de artiest. Een voorbeeld kan dit argument kracht bij zetten: veel artiesten die popmuziek maken, zijn ook vaak te zien in reclames en als presentatoren in spelprogramma's. Dit kunnen zij doen omdat ze niet worden geremd door een imago waar ze aan vast zitten. Een

rockmuzikant daarentegen, die muziek schrijft over de oneerlijke verdeling van rijkdom in de wereld verliest immers aan geloofwaardigheid wanneer hij tegen een vorstelijke salaris in een reclamespot verschijnt. Een soortgelijk verschijnsel is ook te zien bij urban muziek. In de paragraaf over urban zal hier verder op in worden gegaan. Het idee is dat de verschillende muzikale genres eigen regels en kenmerken hebben waarin gesproken wordt over wat als ‘authentiek’ wordt ervaren. Deze grenzen en regels zijn, net zoals de grenzen van het genre zelf, continue in beweging. Wat eerder als een authentiek kenmerk van een muziekgenre gezien wordt, kan later als kunstmatig worden beschouwd omdat het niet origineel meer is omdat iedereen het gebruikt. Dit maakt het zeer moeilijk om een begrip als authenticiteit meetbaar te maken. De veranderingen in het kader van conventies, stijlen en genres worden zowel vanuit de maatschappij als door voortschrijdende technologische ontwikkelingen gedreven.

1.3.2 Pop en rock

Genres zijn onderhevig geweest aan maatschappelijke veranderingen. Een van de veranderingen die geleidelijk heeft plaatsgevonden is het los zien van popmuziek van andere genres. Tegenwoordig wordt popmuziek vaak geassocieerd met populaire muziek die bedoeld is voor een zo breed mogelijke doelgroep. Hoewel het lastig is exact te definiëren wat popmuziek is, stelt Dolfsma (1999, 2004) dat popmuziek, een genre wat zijn oorsprong vond in de zogenaamde *working class*, bestaansrecht ontleent aan het idee dat groepen binnen de maatschappij zichzelf hiermee konden identificeren. Liefhebbers van popmuziek creëerden een eigen unieke gedeelde identiteit.

Warner (2003) en De Kloet (2006) beschrijven enkele eigenschappen van popmuziek en vergelijken dit met rockmuziek. Warner (2003) heeft de eigenschappen van pop en rock zelfs gereduceerd tot een tabel waarin de verschillen te zien zijn. Zo is te zien dat popmuziek meer gericht is op de productie van singles, de nadruk ligt op het produceren van de muziek zelf en het gebruik van technologische hulpmiddelen een grote rol speelt. Rockmuzikanten daarentegen zijn meer gericht op het produceren van hele albums en focussen zich op live optredens en muzikale vakkundigheid in plaats van de opnamestudio en het inzetten van technologische hulpmiddelen. Met het bespelen van echte instrumenten, zonder daarbij hulp te krijgen van technologische middelen, staat het begrip ‘authenticiteit’ (zoals dit in brede kring wordt gebruikt) in verband. De popmuziek krijgt een kunstmatig karakter doordat zij met behulp van kunstmatige hulpmiddelen geproduceerd wordt met als oogmerk er zoveel mogelijk van te verkopen. In dat kader spreken zowel De Kloet (2006) als Warner (2003) van een commodificatie van het muzikale eindproduct dat is waar te nemen in het geval van de popmuziek. Het idee dat popmuziek geassocieerd wordt met een massaproduct scheidt de verwachting dat het diverse kenmerken van een massaproductie herbergt. Hoewel de

term *McDonaldisering* van Ritzer (2011) wellicht een te zware lading heeft om dit te kunnen toedichten aan popmuziek zien we wel enkele kenmerken die door De Kloet (2006) en Warner (2003) genoemd worden en overeenkomen met eigenschappen van McDonaldisering. Zo stelt Ritzer (2011) dat er in het geval van McDonaldisering sprake is van een gerationaliseerd product waarbij men uitgaat van het werken binnen enkele conventies om te komen tot een succesvol eindproduct. Popmuziek wordt binnen de (veilige) grenzen van de smaak van de massa (en wellicht adverteerders) geproduceerd. Een concreet voorbeeld van deze conventies is de tijdsduur waar een popliedje altijd aan voldoet, namelijk nooit langer dan vijf minuten. Dit heeft volgens Warner (2003) te maken met het feit dat de aandacht van de doelgroep van popmuziek zo snel mogelijk naar het liedje toegetrokken moet worden. Hij beschrijft de structuur van een popliedje als iets waarmee iedereen inmiddels bekend is maar wat telkens opnieuw toch net voldoende afwijkt van de rest om als origineel beschouwd te kunnen worden (Warner, 2003). Toch doet deze manier van denken de autonomie van de muzikanten die werkzaam zijn binnen dit genre enigszins tekort. Het kan immers niet zo zijn dat de structuur en de bestaande conventies binnen de popmuziek sector de volledige beheersing hebben over alle actoren die zich in deze sector begeven. Daarnaast gaat deze theorie in principe uit van een willoze consument die alles voor zoete koek slikt. Het bewijs dat de doelgroep niet bestaat uit willoze consumenten, kan gevonden worden in het feit dat niet iedere productie even succesvol is. Muziek die volgens strakke richtlijnen is geproduceerd met als enige doelstelling het hebben van commercieel succes, behaalt lang niet altijd zijn beoogde resultaat.

Toch zijn de kenmerken, zoals Warner (2003) en De Kloet (2006) ze hebben beschreven, die van toepassing zijn op respectievelijk pop en rock daadwerkelijk in een zekere mate terug te vinden. Interessant is het dan ook te kijken in hoeverre, in het geval van popmuziek, de focus ligt op het produceren in een opnamestudio. Het is wellicht mogelijk dat dit kenmerk er toe leidt dat er voor de productie van een pop album veel meer technologische hulpmiddelen arbeidskrachten worden gebruikt dan voor de productie van een rockalbum. Daarnaast is wellicht niet alleen het absolute verschil interessant maar ook de verschillen die mogelijk te vinden zijn nadat digitale hulpmiddelen hun intrede hebben gedaan in de muzieksector. Wanneer digitale innovaties in de muzieksector tegen het licht gehouden worden van de theorieën van De Kloet (2006) en Warner (2003) is er wellicht een verschil te verwachten in de manier waarop beide genres worden geproduceerd. Een verschil in het aantal medewerkers per genre zou in dat opzicht aantoonbaar zijn door middel van empirisch onderzoek. Volgens Warner (2003) is het namelijk ook zo dat bij de productie van popmuziek veel vaker gebruik wordt gemaakt van moderne technologie.

1.3.3 Wereldmuziek, volksmuziek en country

Waarschijnlijk is het genrelabel 'wereldmuziek' het meest kunstmatig ontstaan in relatie tot de andere genres die worden belicht in dit onderzoek. Volgens Taylor (2004) en Connell en Gibson (2004) is het genre wereldmuziek slechts verzonnen door belanghebbenden binnen de muzieksector zoals platenmaatschappijen en journalisten. De nieuwe categorie 'wereldmuziek' werd als een soort containercategorie in het leven geroepen als onderdeel van de marketing van nicheproducten sinds 1987. Toch is er aan wereldmuziek volgens Terry (2006) een bijzondere eigenschap toe te wijzen. Muziek die over het algemeen onder dit genre wordt geschaard is namelijk verbonden aan de tradities binnen de culturele achtergrond van de groepen en individuen die de muziek ten gehore brengen. Ook stelt Terry (2006) dat er sprake is van een op vraag gebaseerde eigenschap. Vanuit de consument bestaat de behoefte om muzikale producten te categoriseren.

Zoals De Kloet (2006) beschreef in zijn artikel over rockmuziek in Azië, zien we een soortgelijk verschijnsel in het geval van wereldmuziek. Wereldmuziek is als het ware een harde culturele vorm. Hiermee wordt bedoeld dat enkele eigenschappen die specifiek aan een geografische locatie zijn toe te schrijven vaak zijn verbonden aan muzikale producties binnen dit genre. De manier waarop Guilbault (2006) wereldmuziek definieert, beschrijft kritisch waar men de term vaak mee associeert. Ze stelt namelijk dat de wereldmuziek eigenlijk een onderdeel is van popmuziek. Het is een massaproduct dat, door middel van eigenschappen die geassocieerd worden met lokale producten, toch gezien wordt als een lokaal product dat geproduceerd is door kleine landen en ontwikkelingslanden. Wereldmuziek wordt vaak met de economische, etnische en traditionele achtergrond van de muzikant in verband gebracht wanneer het gaat om muziek die afkomstig is uit ontwikkelingslanden. Met de traditionele achtergrond bedoeld Guilbault (2006) de plaats waar deze groepen oorspronkelijk leefden in termen van geslacht, generatie en sociale klasse. Kijken we naar muziek uit kleinere landen dan zou ook volksmuziek als het ware onder wereldmuziek vallen. Zo kan gesteld worden dat Nederlandstalige muziek in veel gevallen verbonden is met historische en culturele eigenschappen van Nederland.

Wanneer het genre wereldmuziek tegen het licht van technologische ontwikkeling wordt gehouden, zien we dat wereldmuziek gebruik maakt van de ondersteunende elementen die binnen dominante culturen bestaan zoals de laatste technologische hulpmiddelen (Guilbault, 2006). Het is goed mogelijk dat de geringe aandacht die deze muziek krijgt hier aan ten grondslag ligt. Het genre is namelijk zwaar ondervertegenwoordigd in de media wat als consequentie heeft dat het commerciële succes evenredig gering zal zijn. Het is te verwachten dat de muzikanten van wereldmuziek en volksmuziek iedere mogelijkheid aangrijpen om tegen zo laag mogelijke kosten hun muziek te produceren. Om deze reden is het aannemelijk dat er verschillen waar te nemen zijn in het

productieproces van de muziek die onder deze categorie valt in de loop van de geschiedenis. Hoewel de term wereldmuziek pas sinds 1987 in gebruik is genomen door organisaties binnen de muzieksector, zijn technologische innovaties rond deze tijd ook in stroomversnelling terecht gekomen zoals eerder te zien was in de eerste paragraaf van dit hoofdstuk. Het is daarom interessant te kijken of er sinds die tijd veranderingen hebben plaatsgevonden in termen van het aantal en het type medewerkers.

1.3.4 Elektronische/dance muziek

Waar volgens McLeod (2001) het metagenre *rock and roll* aan de wieg stond van enkele nieuwe muziekgenres zoals rock, pop, punk rock, garage rock etc., kan er over elektronische muziek gezegd worden dat de lijst met te onderscheiden genres die ontstaan zijn uit elektronische muziek groot is. Iedere variatie in het ritme en specifiek gebruik van klanken lijkt te worden aangegrepen om er een nieuw label op te plakken. Op Discogs.com worden op het moment van schrijven maar liefst 77 verschillende stijlen erkent. Toch vallen deze stijlen onder één apart meta-genre, namelijk elektronische muziek. Daarbij valt op dat muzikanten die elektronische en dance muziek zich over het algemeen aansluiten bij kleinere platenmaatschappijen die zich op een niche markt richten en dat zij soms zelf een platenmaatschappij oprichten. Deze conclusie is getrokken naar aanleiding van het verzamelen van de gegevens voor het kwantitatieve gedeelte van dit onderzoek.

Elektronische of dance muziek heeft volgens McLeod (2001) het doel om het publiek er op te kunnen laten dansen. Vandaar dat de term 'dance' betrokken wordt in de naamgeving. McLeod (2001) stelt echter dat het genre eerder kunstmatig is gecreëerd door belanghebbenden dan dat een daadwerkelijke fundamentele technologische ontwikkeling er voor heeft gezorgd dat er een volledig nieuwe stijl is ontstaan. Dit lijkt in dat kader op wat Connell en Gibson (2004) hebben besproken bij de wereldmuziek. Het enige uitgangspunt van elektronische en dance muziek is volgens McLeod (2001) dat de productie volledig of grotendeels via de computer is verlopen. Er is vaak nauwelijks of geen gebruik gemaakt van conventionele (fysieke) instrumenten. Hierin ligt dan ook het grootste verschil met traditionele genres zoals rock en pop. Echter, aan de consumptiekant is er ook een verschil te ontdekken. Volgens Butler (2006) kent het publiek namelijk een grotere diversiteit dan bij traditionele genres het geval is. Wellicht ligt hier aan ten grondslag dat belangenorganisaties, die betrokken zijn bij elektronische en dance muziek, er voor hebben gekozen om meerdere genres te creëren. Op deze manier kunnen zij hun publiek, wat zeer heterogeen van aard blijkt te zijn in termen van etniciteit, klasse en gender, beter in kaart brengen.

Hoewel belangenorganisaties een niet te onderschatten rol hebben gespeeld in het creëren van stijlen en genres, mag er niet voorbij gegaan worden aan de rol van het publiek. Immers, net zoals

het geval is bij alle andere genres en categorieën, worden de genres ook gebruikt om de identiteit van het individu te vormen: de muziek en de identiteit van het individu zijn volgens Frith (2006) voortdurend in beweging en hebben een vormende werking op elkaar. De parallel met de theorie van Dolfsma (1999, 2004) en Lena en Peterson (2008) over de ontstaansgeschiedenis van popmuziek kan in dit kader door getrokken worden. McLeod (2001) beschrijft namelijk dat ook het publiek van elektronische muziek zich wil onderscheiden ten opzichte van de mainstream muziek. De groepen trachten zich een unieke identiteit aan te meten door zich af te zetten van anderen, iets wat Lena en Peterson (2008) als een algemeen kenmerk van een genre beschouwen. In dat kader is het opmerkelijk dat er in de relatief korte tijdsperiode waaruit elektronische muziek bestaat, 77 verschillende stijlen los van elkaar worden gezien. Wellicht is er sprake van een strijd tussen groepen muzikanten, luisteraars en andere betrokkenen om erkenning te krijgen. Omdat de golven van nieuwe technologie weer nieuwe muzikale mogelijkheden bieden, is het veld waarin individuen zich identificeren met deze muziek ook constant in beweging. Dit leidt er mogelijk toe dat groepen in een vergelijkbaar tempo gevormd worden. Daarbij komt het tevens regelmatig voor dat de muziek die eerder werd geaccepteerd door het publiek van elektronische en dance muziek, langzaam verschuift naar de mainstream muziek. Anders gezegd, de muziek wordt, vanuit een nichemarkt, langzaam verschoven naar de markt die bestemd is voor een massapubliek. Ook hierdoor zouden liefhebbers binnen de nichemarkt hun interesse kunnen verliezen.

De grote hoeveelheid sub genres, zoals die inmiddels bestaan binnen het gebied van de elektronische/dance muziek, zijn niet van invloed op het kwantitatieve deel van dit onderzoek. De manier waarop zij geproduceerd zijn komt namelijk in grote lijnen met elkaar overeen, ze zijn allen volledig afhankelijk van computers. De sub genres zijn eerder een resultaat van de acties van artiesten en platenmaatschappijen dan van echte technologische innovaties in de muzieksector of van maatschappelijke ontwikkelingen. Zij spelen een belangrijke rol bij het toewijzen van een genre of stijl.

Omdat deze muziek geproduceerd is met behulp van computers, is het te verwachten dat er fluctuaties te zien zullen zijn in het aantal medewerkers dat betrokken is bij het productieproces in de loop van de afgelopen 20 jaar. Het is echter niet zinvol een elektronisch dance album, wat betreft het aantal medewerkers, te vergelijken met andere genres aangezien dit genre als enige volledig afhankelijk is van computers.

1.3.5 Jazz en Blues

Volgens diverse auteurs is het niet mogelijk om jazz te vatten in een definitie (Martin & Waters, 2005; Kirchner, 2005). De oorzaak hiervan zit hem deels in de oorsprong van het genre. Martin en Waters (2005) stellen bijvoorbeeld dat jazz historisch gezien door meerdere culturele invloeden is gevormd. Zo zouden er volgens Martin en Waters (2005) Afrikaanse, Europese en Caraïbische invloeden terug te vinden in zijn in jazz muziek. Kirchner (2005) noemt daarbij concrete



Afbeelding 5: The Original Dixieland Jazz Band (Besmark, 2012)

voorbeelden. Instrumenten en ritmes die populair waren onder de Afrikaanse bevolking zijn namelijk onderdeel van hedendaagse jazz, de Joodse klezmer muziek in het begin van de vorige eeuw en de muziek op een Italiaanse of Poolse bruiloft kent ook een duidelijke overeenkomst met de jazz muziek zoals we die nu kennen. Van Caraïbische invloeden kan gezegd worden dat zij eigenlijk direct te herleiden zijn naar de continent waar veel van de inwoners uit het Caraïbisch gebied oorspronkelijk vandaan komen, namelijk Afrika. *The Original Dixieland Jazz Band* was in 1917 verantwoordelijk voor de eerste opname van een jazz album (afbeelding 3). De typische elementen, zowel de instrumenten als de ritmes van jazz zijn niet onderhevig aan allerlei vernieuwingen als gevolg van de digitalisering, er is wellicht eerder sprake van enkele variaties op jazz. Zo wordt 'acid jazz' gezien als een mengvorm van verschillende andere genres zoals hiphop en funk met traditionele jazz, al zijn de andere genres ook eigenlijk onderdeel van meta-genres zoals urban en rock. Dit terzijde, kan er wel gesteld worden dat de innovaties die de stijlen hiphop en funk de laatste jaren hebben doorgemaakt, vermengd worden met jazz. Dit brengt, zoals te zien zal zijn in het hoofdstuk over de onderzoeksmethodiek, problemen met zich mee.

In tegenstelling tot jazz, waarbij over het algemeen sprake is van meerdere invloeden die vormend zijn geweest, stelt Davis (2003) dat blues zijn oorsprong kent in het zuiden van de Verenigde Staten ten tijde van de slavernij. Evenals bij jazz kan van blues gezegd worden dat het genre geen substantiële innovaties heeft doorgemaakt in het productieproces sinds de opkomst van digitale hulpmiddelen. Waarschijnlijk heeft dit te maken met een ontastbare eigenschap van beide muziekstijlen. Het zijn beide namelijk oudere genres die niet op een kunstmatige manier ontstaan zijn maar hun oorsprong vinden in tradities van diverse culturen. De muziek heeft in dat kader een zekere intrinsieke waarde die mogelijk niet samengaat met moderne technologische innovaties die wellicht een vorm van kunstmatigheid toevoegen. Tegenwoordig bestaan er wel mengvormen van verschillende genres en laten hedendaagse muzikanten zich inspireren door blues en jazz muziek. Dit zou tot gevolg hebben dat er in de productie van een blues album weinig tot geen verandering waar

te nemen zouden zijn. Zoals eerder gezegd dient er in het geval van jazz nauwkeurig gekeken te worden of het een traditionele vorm van jazz is, of een moderne mengvorm zoals acid jazz.

1.3.6 Urban

Het genre 'urban' is een paraplu term voor verschillende soorten muziek die ontstaan zijn in een stedelijke omgeving. Het NVPI (2010) gebruikt deze term als een meta-genre om er verschillende sub genres en stijlen in onder te brengen. Onder urban worden vaak muzikale stijlen zoals *hiphop*, *rhythm and blues* en *rap* verstaan. Volgens Théberge (1997) zijn hiphop en rap rond de jaren zeventig ontstaan rondom Dj's, draaitafels, studiomixers en dance clubs. Het zijn stijlen waarbij artiesten de culturele vorm als een soort uitlaatklep gebruiken voor hun gevoelens. Volgens Thompson (2008) is hiphop als het ware een culturele vorm van expressie. Daarbij is het ook een kunstvorm waarbij artiesten met zeer geringe middelen toch een cultureel product kunnen maken, er is immers niets anders nodig dan het talent om a capella een lied ten gehore te brengen. Parker (1999) zegt iets soortgelijks over rap muziek. De rap artiest verwerkt namelijk de dingen die hij om zich heen ziet en die hij meegemaakt heeft in de muziek die hij maakt. Deze muzieksoorten zijn maatschappelijk gevormd in de veelal arme delen van een stedelijke bevolking. Zo is bijvoorbeeld Hiphop ontstaan in de beruchte wijk *the Bronx* in New York rond de jaren zeventig (McLeod, 1999).

Rap en hiphop kenmerkten zich door een bepaalde mate van authenticiteit zoals die geldt binnen het genre volgens McLeod (1999) en Pennycook (2007). De hiphop gemeenschap is zelfs actief bezig te benadrukken wat de authentieke hiphop onderscheidt van de imitaties. McLeod (1999) zegt dat deze claims parallel liepen met de commercialisering van deze muziek rond de jaren negentig. De artiesten namen hun muziek in zeker zin in bescherming tegen de afbreuk die de commercie in hun ogen teweeg bracht. In Nederland is een soortgelijke strijd gaande met betrekking tot het claimen van authenticiteit. Volgens Pennycook (2007) is het fenomeen *Nederhop* verbonden aan lokale culturele kenmerken. Een duidelijk voorbeeld hiervan is de Nederlandse taal. In Nederland staan daar echter etnische groepen (met name van Surinaamse afkomst) tegenover die stellen dat zij als gevolg van hun afkomst dichter bij de oorspronkelijke hiphop staan (Pennycook, 2007). Hiphop en rap wordt immers door velen gezien als een stijl die onlosmakelijk verbonden is met de Afrikaans-Amerikaanse bevolking.

Een derde stijl die het NVPI onder heeft gebracht onder het genre 'urban' is *rhythm and blues* ook wel bekend als 'R&B'. *Rhythm and blues* is volgens Allmusic (2012) ontstaan eind jaren veertig van de vorige eeuw. De nadruk lag in deze muziek op het liedje in plaats van improvisatie zoals dit in genres zoals blues en jazz bestond. Ondanks verschillen in stijlen hanteert het NVPI toch een meta-genre waar alles in onder gebracht wordt. Wellicht heeft dit te maken met veranderingen in de

afgelopen decennia. In de laatste twintig jaar worden er volgens Allmusic (2012) namelijk steeds vaker albums geproduceerd waarop zowel gerapt wordt als gezongen. Het is om deze reden beter om het meta-genre 'urban' te hanteren in de datacollectie en kan er tevens gesteld worden dat het productieproces van een urban muziekalbum er nagenoeg hetzelfde uit ziet.

Het is in dit kader van de evolutie van het genre mogelijk dat niet alleen digitale ontwikkelingen er voor hebben gezorgd dat het productieproces van een hiphop of rap album is veranderd. De commercialisering van de urban muziek in de jaren negentig kan er namelijk mede verantwoordelijk voor zijn dat dit proces fundamenteel is veranderd. Wellicht is het zo dat een combinatie van beide factoren er voor gezorgd hebben dat er ook in termen van het aantal medewerkers een verandering waar te nemen zou moeten zijn.

1.3.7 Klassieke muziek

Het genre 'klassieke muziek' wordt als een meta-genre gebruikt en kan net zoals andere meta-genres zoals pop, urban, elektronisch, rock, wereldmuziek, blues en jazz worden onderverdeeld in verschillende stijlen. Op Allmusic.com zijn er 13 gangbare stijlen terug te vinden die onder de paraplu van het genre klassieke muziek vallen. Dit varieert van kamermuziek tot symfonieën.

Klassieke muziek wordt gezien als een hogere kunstvorm (Adorno, 2002). Het probleem met hogere kunsten is volgens Heilbrun en Gray (2001) dat consumenten een introductie in deze kunstvormen dienen te krijgen voordat zij er vertrouwd mee raken. Er is, om in economische begrippen te spreken, sprake van een informatieprobleem. De consument weet niet dat klassieke muziek aantrekkelijk is omdat de drempel om zich hierin te verdiepen vaak te hoog ligt. Deze drempel kan financieel van aard zijn maar het kan ook zo zijn dat consumenten menen dat klassieke muziek 'niet voor hen is'. Dit laatste argument impliceert dat consumenten er voor kiezen om een andere kunstvorm te bezoeken. Niet alleen het informatieprobleem hoeft de oorzaak te zijn voor de teruglopende aandacht voor klassieke muziek. Consumenten hebben over de afgelopen jaren immers heel wat meer te kiezen gekregen wanneer het gaat om hun vrijetijdsbesteding dan een halve eeuw geleden. Het is waarschijnlijker dat een combinatie van de bovengenoemde factoren de oorzaak is van de teruglopende bezoekersaantallen dan dat er één enkele oorzaak aan te wijzen is. Oorzaken buiten beschouwing gelaten is het duidelijk dat klassieke muziek het moet hebben van een relatief kleine doelgroep ten opzichte van andere kunstvormen.

Tot nu toe is er in het kader van het genre 'klassieke muziek' alleen gesproken over de consumptiekant en hoe de doelgroepen van respectievelijk klassieke muziek en populaire muziek zich tot elkaar verhouden. De consumptiekant van de muzieksector is uiteraard niet hetgene waar dit onderzoek zich op richt, toch kan het onderscheid dat door de consument gemaakt wordt om

klassieke muziek te differentiëren van populaire muziek gebruikt worden om duidelijk te maken hoe dit genre zich verhoudt tot de overige genres. In dat kader kan klassieke muziek het beste geduid worden door het in relatie tot andere muziekvormen te bekijken. Hiermee is niet gezegd dat het productieproces van een klassiek album geen raakvlakken kent met de manier waarop overige genres worden geproduceerd. Klassieke muziek kent vele stijlen, daardoor kan het productieproces enigszins afwijken. Dit is echter niet de belangrijkste factor waarom dit genre is opgenomen in het onderzoek. Net zoals bij jazz, blues en rock bevat klassieke muziek een bepaalde mate van authenticiteit. De authentieke eigenschappen die toegedicht worden aan klassieke muziek zijn, net zoals bij de eerder besproken genres, voortgekomen uit genre-specifieke conventies. Zo kan de mate van authenticiteit worden bepaald aan de hand van de mate waarmee een uitvoering van een muziekstuk overeenkomt met het origineel.

Wanneer van deze authenticiteit wordt uitgegaan, is het aannemelijk dat kunstmatige hulpmiddelen een minder grote rol van betekenis zullen spelen bij klassieke muziek. Alan Bise (2009), een producent van klassieke muziek beschrijft op FluteFocus.com wat de minimale vereisten zijn voor het succesvol kunnen produceren van een klassiek muziekalbum. Bise (2009) zegt dat een productie van een klassiek muziekalbum in een opnamestudio altijd een producer en een engineer vereist. In deze bezetting is het mogelijk om in drie dagen, waarin 4 tot 7 uur gewerkt wordt, één uur muziek van een enkele artiest te produceren. Bise (2009) onderstreept wel dat het hierbij ervaren productiemedewerkers betreffen die een dergelijk tijdschema kunnen handhaven.

1.4 Kunstwerelden

Een kunstproduct verschilt niet zo veel van een alledaags gebruiksproduct wanneer er wordt gekeken naar de wijze waarop deze tot stand zijn gekomen. Beide producten zijn de opbrengst van gecoördineerde activiteiten tussen meerdere personen. Volgens Howard Becker (1982) zien deze culturele activiteiten er hetzelfde uit als alle andere activiteiten, er is namelijk sprake van een samenwerking tussen meerdere personen. De creatie van een cultureel goed is nooit de verantwoordelijkheid van een enkel individu wat beschouwd zou kunnen worden als een creatief genie. De verschillende activiteiten die worden ontplooid door diverse medewerkers tijdens het productieproces van een cultureel product kunnen worden beschouwd als een vorm van arbeidsdeling. Alle medewerkers die op een of andere manier in aanraking zijn geweest met de totstandkoming van het culturele product zitten volgens Becker (1982) in de zogenaamde kunstwereld. In de kunstwereld zitten medewerkers die betrokken zijn bij alle taken die gepaard gaan met het opbrengen van het culturele product en de gebeurtenissen die volgen nadat het product is verschenen. Met dit laatste worden de producenten van productiemateriaal, verkopers,

promotors en critici maar ook consumenten bedoeld die zich bezig houden met een cultureel product.

Tot nu toe is er gesproken over een alles omvattende kunstwereld waarvan iedereen die betrokken is bij de productie en distributie deel uit maakt. In het onderzoek naar de totstandkoming van een muziekalbum zal er echter alleen worden gekeken naar medewerkers die zich uitsluitend met het productieproces van het culturele product (het muziekalbum) hebben bezig gehouden. Concreet betekent dit dat het moment waarop de opname in de studio is begonnen en het album gereed is gemaakt voor de distributie op CD, LP of de digitale markt, fungeert als een grenzen voor de scope van dit onderzoek. Iedereen die heeft bijgedragen aan het productieproces in de studio valt binnen de scope van het onderzoek. Producenten van geluidsapparatuur, instrumenten en andere fysieke bronnen, ontwerpers van de cd-hoes maar ook promotie en marketing medewerkers worden niet meegerekend.

In het kader van de productie van een cultureel product maakt Becker (1982) een onderscheid tussen het type personen en activiteiten. Hij beschrijft hoe de kunstwerelden eruit zien in termen van een centrum en een periferie. Hoewel deze theorie door andere wetenschappers is genuanceerd, is het toch nuttig te kijken in hoeverre er medewerkers die volgens Becker in de periferie zouden zitten, meewerken aan een muziekalbum. Deze dragen namelijk nauwelijks iets bij in artistiek opzicht maar drukken over het algemeen zwaar op de kosten. Deze medewerkers worden door Becker de zogenaamde ondersteunende medewerkers genoemd. Aanvullingen op deze theoretische benadering komen van Frith (1998) en Taylor (2004). Zij vullen de theorie van Becker (1982) aan met een betoog over arts worlds dat specifiek gericht is op diverse muziekgenres. Zo stelt Frith (1998) dat er binnen de muzieksector als het ware drie verschillende kunstvelden bestaan. Het artistieke muzikale veld, het volksmuziek veld en het commerciële muziekveld. Deze velden gebruikt Frith om aan te duiden hoe de muziek die binnen de grenzen van een veld valt door muzikanten en belanghebbenden wordt ervaren. Het artistieke veld bestaat uit kunstzinnige muzikale vormen zoals klassieke muziek waarbij de muzikant is opgeleid tot een professionele artiest. Taylor (2004) beschouwt ook rockmuziek als authentieke uiting en plaatst dit genre binnen de grenzen van het artistieke veld. Het volksmuziekveld legt een verband tussen de kunstuiting en het dagelijks leven van de muzikant. Binnen het kader van dit veld zou volgens Taylor (2004) de urban muziek vallen. Hier wordt het leven van artiesten verweven met de kunstuiting. Eerder in dit hoofdstuk was te zien dat urban muziek ontstaan is in stedelijke gebieden en elementen uit het dagelijkse leven en de omgeving terug te vinden zijn in de muziek. Daarbij is ook de kanttekening gemaakt dat dit genre te maken heeft met een golf van commercialisering wat de grenzen tussen het volksmuziekveld en het commerciële veld mogelijk doet vervagen. Frith (1998) stelt dat het commerciële muziekveld bestaat

uit organisaties en muzikanten die middels routinematige pogingen trachten de consument te amuseren met culturele goederen.

Op het niveau van het individu dat zich in de kunstwereld bevindt is het uitgangspunt van de theoretische benaderingen van Howard Becker (1982) dat er een onderscheid wordt gemaakt tussen de medewerkers die het dichtst bij het culturele product staan en medewerkers die zich min of meer in de periferie bevinden. De eerste groep wordt de creatieve medewerkers genoemd, de tweede groep bestaat uit ondersteunende medewerkers. Op het niveau van medewerkers binnen het productieproces van een muziekalbum kan er gekeken worden naar het *aantal* personen en het *type* medewerkers dat heeft bijgedragen aan de totstandkoming van een muziekalbum.

Bij ieder muzikaal genre is te zien dat er verschillende type artiesten onderdeel zijn van een muziekgezelschap. Zo heeft een typische rockband een zanger, een gitarist, een bassist en een drummer en bestaat de verantwoordelijke uitvoerende actor achter elektronische muziek meestal uit een enkele individu. Andrew Leyshon (2001) benadert de muziekindustrie als een netwerkstructuur waarin vier verschillende onderdelen te identificeren zijn. In een figuur illustreert hij deze onderdelen als vier verschillende netwerken die elkaar deels overlappen. In het eerste netwerk bevinden zich de creatieve medewerkers, de personen die zich direct bezig houden met het maken van muziek. Het tweede netwerk noemt Leyshon (2001) het reproductienetwerk, waarin zich de platenmaatschappijen bevinden. De laatste twee netwerken bestaan uit distributie en consumptie. In deze netwerken bevinden zich alle spelers die direct betrokken zijn bij het verkopen en het consumeren van de muziek.

Net zoals Becker maakt ook Leyshon gebruik van het onderscheid tussen creatieve en ondersteunende arbeid. Leyshon (2001) positioneert, in tegenstelling tot hetgeen in dit onderzoek zal worden gedaan, alle medewerkers en (in)direct betrokkenen bij het productieproces, in het veld van de creativiteit. Dit doet hij omdat hij dit als een apart onderdeel ziet ten opzichte van de volgende stap in het proces dat een muziekalbum bewandelt van idee tot distributie. De volgende stap is volgens Leyshon namelijk de reproductie en de publicatie van het culturele product. In dit onderzoek wordt echter meer ingezoomd op de verschillen tussen medewerkers die actief zijn in en rondom het productieproces. Daarbij wordt er in tegenstelling tot de verdeling van Leyshon (2002) per medewerkers bekeken of hij een creatieve bijdrage levert of een ondersteunende rol vervult. De ondersteunende medewerkers van een muziekalbum zijn vaak specifieke taken toegewezen. Dit is met name het geval sinds de opkomst van digitale hulpmiddelen waarbij de uit te voeren taken complexer werden en het snel aanleren van nieuwe vaardigheden een vereiste was. De technologische ontwikkelingen volgden elkaar immers snel op vanaf die periode.

Een verschil in het type geluidstechnici valt volgens Procello (2004) waar te nemen vanaf het

moment dat technologische ontwikkelingen elkaar snel opvolgden. Dit moment ligt rond de jaren tachtig vanaf het moment dat computers hun intrede deden in het productieproces. Het opleiden van geluidstechnici werd vanaf dat moment steeds vaker op institutioneel niveau geregeld in plaats van op de werkvloer. Jonge technici die een officiële opleiding genoten hadden verdrongen de oudere autodidacten van de studio werkvloer. De professionalisering van de ondersteunende geluidstechnici, los van de kwaliteit, is relevant voor dit onderzoek. Het zou mogelijk hebben geleid tot een toename van het aantal ondersteunende medewerkers. Deze medewerkers hebben zich namelijk gespecialiseerd in kleinere taken waardoor een grotere arbeidsdeling tijdens het productieproces van een muziekalbum ontstond. Ook werd er gezien de professionele status van de technici vanaf dit moment een referentie gemaakt in de album *credits* in de Allmusic database. Hoe de verdeling tussen creatieve en ondersteunende medewerkers er in de praktijk uit ziet, zal nader worden toegelicht in het hoofdstuk waarin de onderzoeksmethode wordt verantwoord.

1.5 Platenmaatschappijen

De structuur van het landschap van platenmaatschappijen heeft er sinds het ontstaan van de markt voor grammofoonplaten min of meer hetzelfde uit gezien. Enkele grote spelers, ‘majors’ genaamd, domineren de opname-industrie. Er is in de opname-industrie altijd sprake geweest van een oligopolie. Rond 1900 bestond de markt uit een oligopolie van drie grote spelers: Victor, Edison en Columbia. Ruim 100 jaar later is er wat dat betreft nauwelijks iets veranderd in de verdeling. Over de afgelopen eeuw is het aantal major platenmaatschappijen namelijk van zes grote platenmaatschappijen in de jaren zestig, weer terug gelopen naar drie ‘majors’. De recente overname van EMI door de Universal Music Group heeft het aantal spelers weer op het oorspronkelijke niveau gebracht. Deze grote spelers kennen ook meerdere dochterondernemingen, ook wel ‘sub-labels’ genoemd die actief zijn in dezelfde markt. Hoewel deze subsidiaire platenmaatschappijen zelfstandig beslissingen kunnen nemen, dienen zij uiteindelijk verantwoording af te leggen aan hun moedermaatschappij. Daarbij worden de winsten voor een deel overgedragen aan de moedermaatschappij. Het spreiden van risico’s en het uitbreiden van mogelijkheden en kansen is de reden dat de ‘majors’ gebruik maken van kleinere dochterondernemingen.

Zowel major en hun subsidiaire platenmaatschappijen als independent platenmaatschappijen willen graag dat het album dat zij financieren een financieel succes wordt. Het verschil tussen beide type platenmaatschappijen zit echter in de focus die de major legt op de marketing van het muziekalbum. Een typische structuur van een major platenmaatschappij bevat medewerkers die specifiek verantwoordelijk zijn voor de zogenaamde *artist & repertoire*, marketing en de promotie van het muziekalbum. De medewerkers verantwoordelijk voor de taken die bekend staan als het

artist & repertoire ondersteunen de artiest bij de keuze van de producers die het album produceren en de liedjes die ze willen opnemen (Passman, 2000). In het kwantitatieve gedeelte van dit onderzoek zal een specificatie worden opgezet met de toewijzing van het type medewerkers. Hierbij maakt ook het personeel verantwoordelijk voor de *artist & repertoire* deel uit. De laatste twee groepen medewerkers die vaak te vinden zijn bij major platenmaatschappijen zijn marketing en promotie medewerkers. Deze personen zijn verantwoordelijk voor de publiciteit van de artiest en zorgen dat de muziek op de radio wordt gedraaid. De faciliteiten die een major platenmaatschappij te bieden heeft, hebben zowel positieve als negatieve consequenties voor een artiest. Hierbij kan gedacht worden aan het globale distributienetwerk waarover een major platenmaatschappij beschikt wat de kans op commercieel succes aanzienlijk verhoogt. Daar tegenover staat dat major platenmaatschappijen altijd voor een veilige optie zullen kiezen. Hiermee wordt bedoeld dat de muziek niet teveel mag afwijken van bestaande mainstream muziek die reeds bewezen heeft commercieel succesvol te zijn. Deze gang van zaken ondermijnt volgens Negus (1999) en Kusek & Leonhard (2005) de originaliteit van de muziek en authenticiteit van de artiest. De majors zouden nieuwe muziek op routinematige wijze vergelijken met eerdere successen en afhankelijk daarvan beslissen of ze er al dan niet in willen investeren.

Tegenover de major platenmaatschappij staan de independent platenmaatschappijen die sinds de jaren '50 van de vorige eeuw een rol van betekenis zijn gaan spelen in de opname en de distributie industrie. Volgens Morris (1994) zorgde de economische situatie ten tijde van de Tweede Wereld oorlog er namelijk voor dat grote platenmaatschappijen hun interesse verloren in secundaire markten zoals de popmuziek in die tijd was. Het gat dat in de markt ontstond werd opgevuld door kleinere spelers die bekend stonden als 'independents' of 'indies'. Deze independent platenmaatschappijen creëerden volgens Morris (1994) een aanbod van avant-garde muziek en bleven op die manier uit het vaarwater van de 'majors'. Hij stelt ten slotte dat het succes van de 'indies' bleef aanhouden door een combinatie van slim en creatief handelen met relatief kleine financiële mogelijkheden (Morris, 1994). Met de verschillen in financiële mogelijkheden wordt het grootste verschil tussen de twee soorten platenmaatschappijen aangeduid. De 'majors' beschikken over grote financiële mogelijkheden en handelen hier vaak naar door grote bedragen te investeren in individuele projecten. De relatief kleine financiële mogelijkheden waar de 'indies' mee te maken hebben, zorgt er voor dat zij creatief met hun middelen om moeten springen. Hesmondalgh (1999) stelt dat vanaf de jaren tachtig, waarin hij de periode van de post-punk beweging beschrijft, independent platenmaatschappijen werden geholpen door nieuwe en goedkopere technologieën die er voor zorgden dat instrumenten en het gebruik van opnamestudio's goedkoper werden. Dit zou betekenen dat er in het productieproces van muziekalbums verschillen waar te nemen kunnen zijn

tussen de beide type platenmaatschappijen. Het kwantitatieve gedeelte van dit onderzoek zal moeten uitwijzen of deze verschillen zich manifesteren in het aantal en het type medewerkers.

Mogelijk speelt het type contract dat een artiest of band heeft afgesloten met de platenmaatschappij ook een rol van betekenis in de wijze waarop een muziekalbum tot stand komt. Er bestaan grofweg vier verschillende soorten contracten tussen de artiest en de platenmaatschappij volgens Indiehiphop (2012): de distributieovereenkomst, de productieovereenkomst, de 'major label deal' en de 360° overeenkomst.

De distributieovereenkomst houdt in dat de platenmaatschappij verantwoordelijk is voor het gehele distributieproces van het muziekalbum. In deze gevallen blijft de muzikant eigenaar van de muziek zelf maar maakt hij gebruik van het distributienetwerk van de platenmaatschappij. De productieovereenkomst daarentegen houdt in dat de platenmaatschappij slechts het volledige productieproces financiert. Hierbij kan gedacht worden aan het ter beschikking stellen van een opname studio en benodigd studio personeel.

De bekendste overeenkomst tussen een platenmaatschappij en een artiest is de zogenaamde 'major label deal'. Wanneer een artiest een dergelijk contract tekent, is de platenmaatschappij verantwoordelijk voor alle zaken die komen kijken bij de productie en distributie van het muziekalbum. De artiest krijgt een voorschot waarmee hij de productie en distributie van zijn album kan financieren. Indiehiphop (2012) stelt dat deze overeenkomsten zowel positieve als negatieve kanten heeft voor een artiest. Alle intellectuele rechten van de muziek zijn vanaf dit moment namelijk in handen van de platenmaatschappij waardoor de artiest achteraf gezien veel geld kan mislopen wanneer hij een hit geschreven blijkt te hebben. Toch is de kans klein dat het album dermate succesvol is dat er door de muzikant(en) ook daadwerkelijk geld aan kan worden verdient. In de meeste gevallen gaan de opbrengsten van de eerste paar duizend verkochte albums naar de platenmaatschappij om het voorschotbedrag terug te betalen. Aan de andere kant wordt het voor de artiest zeer eenvoudig gemaakt om zijn muziek middels een zo groot mogelijk distributienetwerk te verspreiden zonder hier zelf van tevoren in te moeten investeren. Voor beginnende artiesten die niet over voldoende financieel kapitaal of een bekende status beschikken, is een dergelijke overeenkomst een uitkomst.

Het laatste type overeenkomst dat Indiehiphop (2012) beschrijft is een contract waarin nagenoeg alle aspecten die bij het artiestenbestaan komen kijken worden vastgelegd. In de zogenaamde 360° overeenkomst worden namelijk alle rechten vastgelegd in het kader van de productie en distributie maar ook bijkomende winstgevende aspecten zoals live optredens en de *merchandise* om een artiest heen.

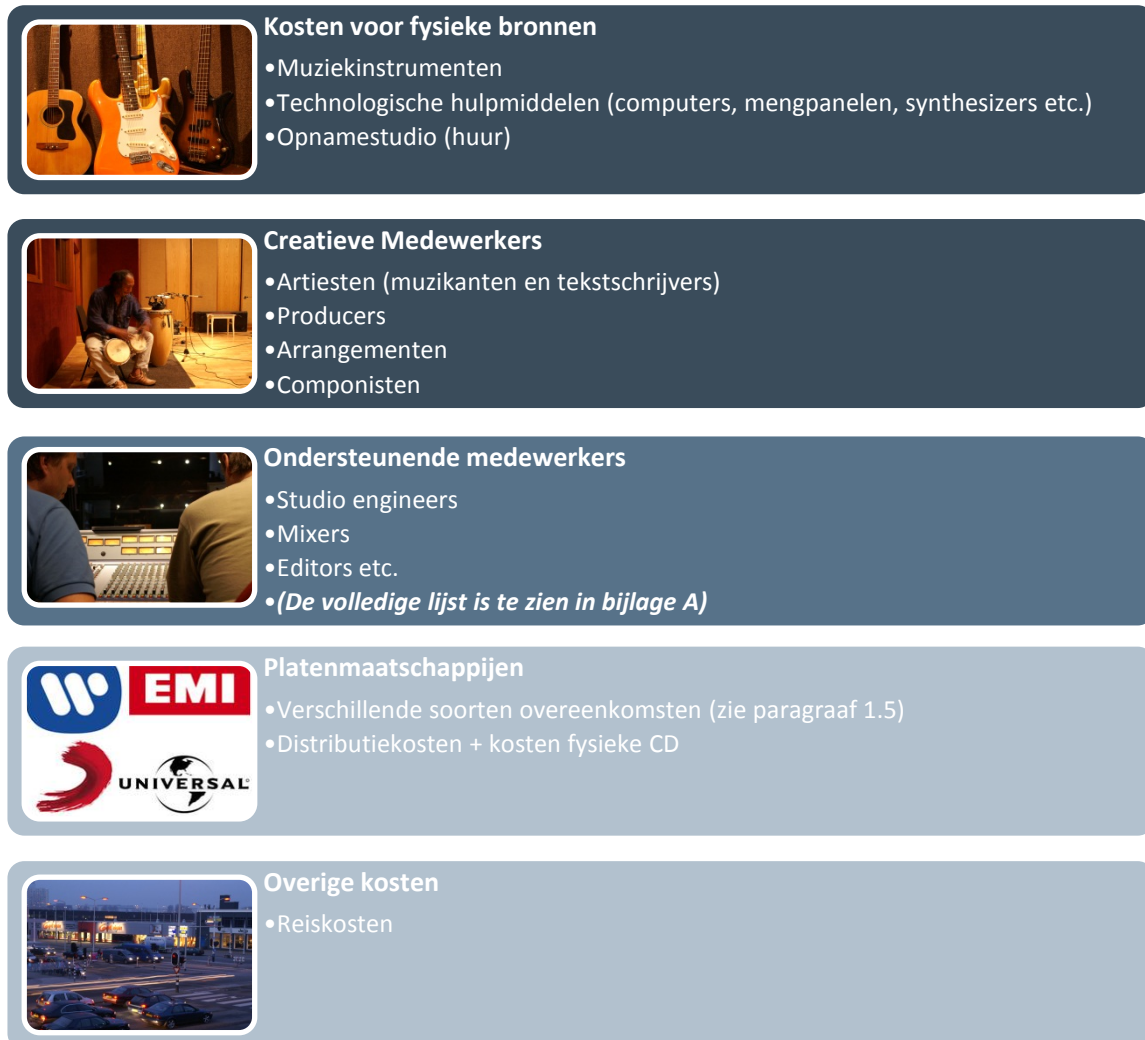
Hoewel het in het kader van het onderzoek niet mogelijk is per artiest te bekijken welke

overeenkomst deze gesloten heeft met de platenmaatschappij, kan het type contract van invloed zijn op het productieproces. Muzikanten die bijvoorbeeld een productieovereenkomst hebben afgesloten krijgen mogelijk een soort standaardpakket aangeboden waarin is vastgelegd hoeveel uren men gebruik kan maken van de opnamestudio en welke middelen ze tot hun beschikking hebben. Voor de platenmaatschappijen staat er na het afsluiten van een dergelijk overeenkomst niets meer op het spel. Het tegendeel is van toepassing wanneer een artiest een 360° overeenkomst heeft afgesloten met de platenmaatschappij. In die gevallen heeft de platenmaatschappij er namelijk belang bij dat het opnameproces zo goed mogelijk verloopt en zullen kosten nog moeite bespaard worden om alle risico's op falen uit te sluiten tijdens deze fase. Waarschijnlijk zal een kwantitatief onderzoek de verschillen tussen de contractuele overeenkomsten wat betreft de invulling van het productieproces niet duidelijk kunnen maken. Er zouden in dat geval teveel variabelen ontstaan wat de kans op schijnverbanden te groot zou maken. Echter dient er in de uitkomst van dit onderzoek wel rekening gehouden te worden met het feit dat er geen zicht is geweest op de invulling van een platencontract.

1.5.1 Kostenstructuur van de productie van een muziekalbum

Een typische kostenstructuur die terug te vinden is in de meeste muziekproducties, is de kostenstructuur die Alan Bise (2009) schetst in zijn artikel over het produceren van een klassiek muziekalbum. Grofweg zijn er zes verschillende onderdelen te identificeren die ieder een deel van het productiebudget opeisen. Dit zijn respectievelijk de productiemedewerkers, de opnameruimte, de huur van instrumenten, reiskosten, de kosten voor de fysieke CD en de distributiekosten. De verdeling in zes verschillende onderdelen maakt het eenvoudig om te zien waar de meeste kosten per individueel genre in gaan zitten. Zo beschreef Bise (2009) de minimum vereisten voor de productie van een klassiek muziekalbum (zie paragraaf 1.3.7). Rockmuziek kent bepaalde conventies die dicteren dat er een aantal muzikanten zoals een zanger, gitarist, drummer en basgitarist vereist zijn. Een elektronisch muziekalbum kan bij wijze van spreken thuis op zolder worden geproduceerd door een enkele muzikant. Bij deze laatste komen de kosten voor de productiemedewerkers, de opnameruimte (voor een groot deel), de huurkosten voor de instrumenten en de reiskosten te vervallen. Daarbij kunnen muzikanten tegenwoordig hun muziek digitaal verspreiden wat financieel aanzienlijk aantrekkelijker is dan het fysiek verspreiden al moet een gedegen distributienetwerk zeker niet onderschat worden. Een distributienetwerk kan op termijn een goede investering blijken. In het kader van de manier waarop de kostenstructuur wordt geschetst als uitgangspunt voor het kwantitatieve deel van het onderzoek, is een figuur opgesteld om inzichtelijk te maken hoe in dit onderzoek de muzieksector wordt bekeken (figuur 1). Zoals eerder gezegd staat het niet vast welke onderdelen daadwerkelijk deel uit zullen maken van het totale kostenplaatje voor het opleveren van

een muziekalbum. Dit hangt af van het soort muziek en de omgeving waarin het album wordt opgenomen. De kosten voor creatieve medewerkers en de kosten voor fysieke bronnen zijn de enige onderdelen in figuur 1 waarvan altijd sprake is. De creatieve medewerker heeft in theorie genoeg



Figuur 1: Kostenstructuur van de productie van een muziekalbum

aan een audioverwerkingseenheid om volledig in eigen beheer een muziekalbum uit te brengen via digitale distributiekanaalen zonder daarbij enige vorm van ondersteuning te hebben.

In ieder geval geldt dat de laatste twee onderdelen, de platenmaatschappijen en de overige kosten, niet worden opgenomen in het onderzoek maar slechts voor de volledigheid deel uit maken van de figuur. In deze categorieën, die onderdeel uit kunnen maken van de investering, bevinden zich geen medewerkers die direct betrokken zijn bij de daadwerkelijk productie van het muziekalbum.

Er is tot nu toe per genre beschreven hoe de verhoudingen mogelijk liggen in het productieproces en welke factoren hier invloed op kunnen hebben. In het volgende hoofdstuk zal per

genre worden beschreven wat de mogelijke gevolgen van technologische veranderingen zijn voor het productieproces. Aan de hand van de onderzoeksvragen met betrekking op verschillende factoren die mogelijk van invloed zijn op het productieproces, worden enkele verwachtingen opgesteld die verwijzen naar de theorie.

2. Onderzoeksvragen en verwachtingen

Er zijn tot nu toe drie onderzoeksgebieden te onderscheiden aan de hand van een aantal meetbare variabelen: de verschillen tussen *genres*, de verschillen tussen het *type platenmaatschappijen* en de verschillen *voor en na de digitalisering*. Bij deze drie onderwerpen wordt gekeken naar *het aantal en het soort medewerkers*. Dit biedt de mogelijkheid dat er later afzonderlijk gekeken kan worden naar verschillende variabelen en een analyse plaats kan vinden tussen de variabelen. Hierbij kan gedacht worden aan het analyseren van het aantal *ondersteunende medewerkers* dat onderdeel uitmaakt van het productieproces van een *rockalbum*. Er zal hiernaast ook een extra variabele toegevoegd worden, namelijk of het album een debuutalbum betreft of niet. Zoals in de volgende paragrafen te lezen zal zijn, kan dit namelijk van invloed zijn op de overige resultaten en dit heeft een toegevoegde waarde op de externe validiteit van de onderzoeksresultaten.

2.1 Algemene vraagstelling

De bedoeling van het onderzoek is om er achter te komen in hoeverre de digitalisering binnen de muzieksector invloed heeft op productieprocessen. Hierbij zullen technologische ontwikkelingen die in hoofdstuk 1 besproken zijn, als uitgangspunt genomen worden. Zoals gezegd zijn sinds het jaar 1999 de investeringskosten voor een digitale audioverwerkingseenheid gedaald terwijl de mogelijkheden die een dergelijke configuratie te bieden heeft inmiddels vermenigvuldigd zijn. Deze vooruitgang in de techniek en de verlaging van de investeringskosten zijn het uitgangspunt voor de aanname dat er vanaf dit moment verschillen waarneembaar moeten zijn in het aantal ondersteunende medewerkers dat heeft bijgedragen in het productieproces.

De lage kosten en de veelvoud aan mogelijkheden die een moderne digitale audioverwerkingseenheid ter grootte van een kantoorwerkplek bieden, vormen een lage drempel voor een muzikant. Een muzikant kan in theorie tegen een zeer lage investering zelf zijn muziek opnemen. Dit idee is de primaire reden om te onderzoeken hoe dit mogelijk het productieproces van een muziekalbum heeft beïnvloed. Er wordt aangenomen dat technologische vooruitgang een doorlopend proces is in de muzieksector waardoor kostenbesparingen mogelijk zijn geworden en het productieproces vereenvoudigd kan worden. De kostenbesparing en het verhogen van efficiëntie zijn onderdeel van een rationele manier van denken over te ontwikkelen producten. Dat er meer belangen spelen dan kostenbesparing en het vereenvoudigen van het productieproces is getracht duidelijk te maken in de theoretische achtergrond. Het verschilt per muzikaal genre hoe de balans tussen het gebruik van moderne techniek en het in stand houden van authentieke werkvormen er uit ziet. De hoofdvraag zal in dat kader slechts als startpunt dienen voor enkele deelvragen waarbij per

deelvraag een andere verwachting zal worden geschetst.

In hoeverre heeft ontwikkeling op het gebied van hardware en software die worden gebruikt door muzikanten invloed gehad op het aantal mensen dat mee werkt in het productieproces van een muziekalbum. De volgende algemene vraagstelling zal leidend zijn voor de deelvragen.

In hoeverre hebben technologische ontwikkelingen invloed gehad op het aantal en het soort medewerkers aan een muziekalbum.

In deze hoofdvraag zijn een aantal algemene concepten terug te vinden. Deze zullen in hoofdstuk 3 worden geoperationaliseerd. Er kan al wel duidelijk worden gemaakt welke onderzoeksgebieden deel uit maken van de hoofdvraag. De hoofdvraag omkadert namelijk het onderzoek naar verschillen tussen muzikale genres, platenmaatschappijen en het onderscheid in creatieve en ondersteunende medewerkers. Een eerder verkennend onderzoek leverde geen resultaten op die iets zeiden over de invloed van de digitalisering op verschillende genres. Er was tevens geen eenduidig beeld te zien wanneer er werd gekeken naar de algemene invloed van digitalisering op het aantal medewerkers van alle soorten muziekalbums. Het bekijken van het effect van de digitalisering op het productieproces van alle soorten (genres) muziekalbums tegelijk geeft bovendien een ongenueanceerd beeld.

2.1.1 Algemene verwachtingen

Zoals in de theoretische achtergrond al werd beschreven, hebben de oorsprong en de specifieke kenmerken van een genre mogelijk invloed gehad op de mate waarin technologie veranderingen teweeg kan brengen. Verschillende factoren die uniek zijn voor een bepaald genre, kunnen mede van invloed zijn op de mate waarin de ontwikkeling van technologische hulpmiddelen effect heeft op het productieproces van het muziekalbum.

Wanneer er gekeken wordt naar de algemene invloed van de digitalisering van het productieproces is één van de mogelijke gevolgen dat er tegenwoordig meer personeel meewerkt aan het muziekalbum omdat de nieuwe technologieën ook specifiek opgeleide medewerkers vereisen. Er is in dat kader sprake van arbeidsdeling als gevolg van de toename van complexe taken. Het studio personeel bestaat namelijk steeds vaker uit getrainde professionals zo blijkt uit onderzoek van Procello (2004). Het onderzoek van Procello ging echter niet in op de verschillen tussen genres waardoor het niet zo hoeft te zijn dat bij alle hedendaagse muziek meer ondersteunende medewerkers te vinden zijn ten opzichte van vroegere uitgaves.

2.2 Genres

Als eerste kunnen er deelvragen met betrekking tot verschillende muzikale genres worden opgesteld. Er zullen zeven verschillende genres, die allen eerder besproken zijn in de theoretische achtergrond, worden onderzocht: *pop*, *rock*, *elektronisch/dance*, *wereldmuziek/volksmuziek*, *jazz en blues*, *urban* en *klassieke muziek*. De volgende deelvraag stelt de vergelijking tussen het genre en het aantal medewerkers centraal.

Deelvraag 1: Verschilt de invloed van technologische ontwikkelingen op het aantal en het soort medewerkers per muzikaal genre.

2.2.1 Verwachtingen per genre

Het belang van het afzonderlijk analyseren van genres is groot. Ieder genre kent zoals gezegd namelijk verschillende opvattingen over wat een authentieke eigenschap is van de muziek die binnen de conventies van het genre wordt geproduceerd. Per genre zullen in dat kader verschillende verwachtingen worden geschetst.

2.2.1.1 *Pop en rockmuziek*

Zo blijken bijvoorbeeld de producenten van pop albums vaker gebruik te maken van technologische hulpmiddelen dan rockalbums, beschrijft Jeroen de Kloet (2005). Wanneer er steeds meer technologische mogelijkheden beschikbaar komen, is het ook te verwachten dat popmuziek een toename van het aantal ondersteunende medewerkers laat zien. Bij rockmuziek zou dit min of meer gelijk moeten blijven als we uit gaan van het feit dat dit genre als een authentieke muziekvorm wordt gezien waarbij de live-uitvoering op de eerste plaats komt en kunstmatige toevoegingen niet passen bij dit soort muziek.

2.2.1.2 *Elektronische en dance muziek*

Elektronische muziek is gebaseerd op technologie en zou daarom anders benaderd kunnen worden. De authenticiteit bij elektronische muziek is in tegenstelling tot pop en rock niet afhankelijk van het gebruik van technologische hulpmiddelen. Bij dit genre wordt er per definitie gebruik gemaakt van technologische middelen en er is geen sprake van een beperkende conventie waarbij het gebruik van technologische hulpmiddelen in verband wordt gesteld met de authenticiteit van het culturele product. Toch zal dezelfde deelvraag worden gebruikt om dit genre te onderzoeken. De te verwachten resultaten zijn echter enigszins afwijkend van pop en rock. Er is waarschijnlijk sprake van

een lager gemiddeld aantal medewerkers dan bij andere genres. Dit komt omdat er in het productieproces van een elektronisch of dance album minder muzikanten zijn vereist. De productie loopt grotendeels via de computer waardoor er minder personeel nodig is. Ook wordt er gezien de ontstaansgeschiedenis van dit genre namelijk aangenomen dat innovaties in de techniek vrijwel direct zichtbaar zullen zijn in het productieproces van een elektronisch muziekalbum. De individuen die werken aan elektronische muziekalbums zijn vaak allround specialisten en zijn meestal goed op de hoogte van technologische mogelijkheden. Deze allrounders houden zich bezig met nieuwe ontwikkelingen en behoren ook tot de zogenaamde *early adopters* van technologie. Het resulteert in een mindere behoefte aan arbeidsdeling.

Hoewel het evident is dat elektronische muziek afhankelijk is van technologische hulpmiddelen, kan niet worden gesteld dat dit genre niet als een authentieke vorm van muziek kan worden gezien. In tegenstelling tot andere genres is de elektronische muziek voortgekomen uit het beschikbaar komen van nieuwe digitale technologische mogelijkheden en maatschappelijke veranderingen. Het vergelijken van elektronische muziek en rockmuziek lijkt dan ook geen hout te snijden. Bepaalde conventies die gelden voor rock gaan niet op voor elektronische muziek.

De verwachte verschillen tussen de genres worden zoals gezegd gekoppeld aan hun specifieke kenmerken. Tevens is het mogelijk dat de van oorsprong 'oudere' genres als het ware vast zitten aan een aantal conventies. Wanneer een artiest deze conventies doorbreekt door bijvoorbeeld fysieke instrumenten te vervangen door zijn (kunstmatige) digitale tegenhangers, zal de muziek niet meer onder de oorspronkelijke genreclassificatie vallen maar valt de muziek bijvoorbeeld onder het genre 'popmuziek' of 'elektronische muziek'. Dit laatste is een argument voor het idee dat oudere genres relatief minder veranderingen laten zien dan nieuwe genres. In deze aanname schuilt ook de gedachte dat de gevestigde genres als het ware vast zitten aan productieprocessen. Om die reden is het interessant te zien in hoeverre er verschil zit in pop of rock albums die bij major of independent platenmaatschappijen zijn geproduceerd. In de theorie was namelijk al te zien dat independent platenmaatschappijen over minder economisch kapitaal beschikken en daarom minder personeel gebruiken voor het produceren van een muziekalbum. In de volgende paragraaf staat het type platenmaatschappij centraal. Los van het soort platenmaatschappij is de verwachting dat 'nieuwe' genres, die mede zijn ontstaan door technologische innovaties, minder personeel gebruiken dan oudere genres bij de productie van het muziekalbum, ongeacht of dit album nu bij een major platenmaatschappij wordt geproduceerd of niet. Er dient echter wel rekening gehouden te worden met de mogelijkheid dat bepaalde medewerkers meer arbeidsuren stoppen in het productieproces. Specialisten zouden bijvoorbeeld aan slechts enkele uren genoeg hebben om hun taak te voltooien

terwijl een componist of een DJ weken in zijn werk stopt. Beide gevallen zouden echter wel als een enkele medewerkers worden opgenomen in de gegevensverzameling. Het verschil in het aantal arbeidsuren is niet meetbaar aan de hand van het kwantitatief onderzoek in zijn huidige vorm. Het heeft echter geen beperkende invloed op hetgeen er onderzocht wordt.

2.2.1.3 *Jazz, blues en klassieke muziek*

Oudere genres daarentegen, zoals bijvoorbeeld jazz, blues en klassiek en in mindere mate rock, bevatten authentieke kenmerken die niet altijd verenigbaar zijn met kunstmatige hulpmiddelen. De invloed van de digitalisering zal daarom relatief gering zijn ten opzichte van bijvoorbeeld de volksmuziek en wereldmuziek. Dit laatste genre is namelijk bedacht door belanghebbenden voor marketing doeleinden en men blijkt, zoals te zien was in de theorie, in hoge mate gebruik te maken van technologische hulpmiddelen.

2.2.1.4 *Wereldmuziek en volksmuziek*

Omdat er bij wereldmuziek en volksmuziek sprake is van een relatief hoge mate van het gebruik van technologische hulpmiddelen, is het te verwachten dat dit ook zal blijken uit de resultaten. De digitalisering zal in dat geval een toename in het aantal ondersteunende medewerkers tot gevolg moeten hebben die relatief hoger is dan bij genres waarbij men minder gebruik maakt van technologische hulpmiddelen zoals rock, klassiek, jazz en blues.

2.2.1.5 *Urban*

De evolutie van de urban muziek is leidend voor de verwachting die in het kader van dit genre zullen worden geschetst. Omdat met name vanaf de jaren negentig het genre te maken heeft gehad met een golf van commercialisering, is het te verwachten dat het gebruik van technologische hulpmiddelen een steeds grotere rol zijn gaan spelen in het productieproces van een urban muziekalbum. Een hogere mate van arbeidsdeling zou het gevolg moeten zijn van deze evolutie.

De nadruk bij de analyse van de onderzoeksresultaten ligt op de nuance die te vinden is tussen oudere genres en nieuwe genres. De verwachting is namelijk dat in deze vergelijking het verschil in de wijze waarop beide genres worden geproduceerd terug is te zien. Omdat er in een aantal gevallen een probleem ontstaat wanneer geprobeerd wordt het aantal creatieve medewerkers per genre te vergelijken, wordt deze vraag ook onderverdeeld in het analyseren van het genre en de creatieve medewerkers en tussen het genre en de ondersteunende medewerkers. Bij de dataverzameling blijkt dat bij genres zoals klassieke muziek, in sommige gevallen orkesten als een enkele medewerker wordt beschouwd. Het exacte aantal creatieve medewerkers is in dit geval onmogelijk te meten.

Daarnaast levert het vergelijken van het aantal creatieve medewerkers van een pop album en een klassiek album geen causale verbanden op die iets zeggen over de invloed van technologie op het productieproces. Voor bepaalde vormen van klassieke muziek zijn namelijk nog steeds een vast aantal muzikanten vereist.

De achterliggende gedachte bij de verschillen die tussen muzikale genres worden verwacht, zijn de ontstaansgeschiedenis en de typische kenmerken die een genre als het ware vormen. Van bijvoorbeeld rock, jazz en blues en klassiek weten we bijvoorbeeld dat deze gewaardeerd worden omdat zij binnen een aantal conventies geproduceerd zijn. Het is interessant te kijken in hoeverre er sprake is van een gewijzigde mate van arbeidsdeling als gevolg van het beschikbaar komen van complexe technologische hulpmiddelen.

2.3 Platenmaatschappijen

Zoals eerder gezegd zullen ook muziekalbums vergeleken worden die enerzijds bij een 'major' en subsidiaire platenmaatschappij zijn geproduceerd of een onafhankelijke 'independent' platenmaatschappij. Daarnaast is het ook mogelijk dat een artiest er voor heeft gekozen het album in eigen beheer te ontwikkelen. Hoewel de verwachting is dat dit er te weinig zijn om er een goed beeld over te kunnen krijgen, is het goed mogelijk dat deze producties vaak niet in hitlijsten verschijnen. Van dit soort situaties kan bijvoorbeeld bij elektronische muziek met regelmaat sprake zijn. Gezien het feit dat er nauwelijks muziekalbums gevonden zijn die in eigen beheer zijn geproduceerd, zullen deze eenheden geen onderdeel uit maken van het onderzoek. De volgende twee deelvragen met betrekking tot het type platenmaatschappij kunnen worden opgesteld:

Deelvraag 2: In hoeverre hebben technologische ontwikkelingen een invloed gehad op het aantal en het type medewerkers dat heeft meegewerkt aan een muziekalbum van een independent platenmaatschappij.

Deelvraag 3: In hoeverre hebben technologische ontwikkelingen een invloed gehad op het aantal en het type medewerkers dat heeft meegewerkt aan een muziekalbum van een major/subsidiaire platenmaatschappij.

2.3.1 Verwachtingen bij het type platenmaatschappijen

In het geval van platenmaatschappijen kunnen de economische mogelijkheden die zij hebben een rol spelen in het aantal ondersteunende medewerkers dat wordt ingezet tijdens het productieproces. Om deze reden is het noodzakelijk niet alleen de som van het aantal creatieve en

ondersteunende medewerkers te vergelijken met het type platenmaatschappij maar ook het aantal van een bepaald type medewerkers afzonderlijk. Daarbij ligt de focus zoals gezegd op de ondersteunende medewerker en het type platenmaatschappij.

Het is bijvoorbeeld te verwachten dat albums die uitgebracht zijn door major platenmaatschappijen op meer medewerkers een beroep hebben gedaan dan albums die zijn uitgebracht door independent platenmaatschappijen. Ongeacht de digitalisering ligt hier mogelijk de bedrijfsvoering aan ten grondslag. Independent platenmaatschappijen beschikken volgens Morris (1994) over minder economische kapitaal dan major platenmaatschappijen waardoor het productieproces wellicht anders eruit zou kunnen zien. Zo zouden medewerkers bij independent platenmaatschappijen bijvoorbeeld vaker allrounders kunnen zijn die veel tijd stoppen in het productieproces van een muziekalbum. De mate van arbeidsdeling zou in dat geval bij independent platenmaatschappijen lager zijn dan bij major platenmaatschappijen. Aan de andere kant zien we dat major platenmaatschappijen weliswaar meer te besteden hebben maar daarom ook meer te verliezen hebben dan een independent platenmaatschappij. Een major platenmaatschappij zal daarom minder snel geneigd zijn een risicovol product op de markt te brengen.

Het genre van de muziek zal geen onderdeel uit maken in de vergelijking waarbij het type platenmaatschappij wordt meegenomen als variabele. Ondanks het feit dat er meer tijd beschikbaar is geweest om de gegevens te verzamelen, is er gekozen om het onderzoek toe te spitsen op de verschillen tussen genres. Hier is alle beschikbare tijd aan gewijd. Daarnaast is de verwachting dat de geaggregeerde gegevens per type platenmaatschappij voldoende duidelijk zal maken hoe de verhoudingen liggen. De verschillen tussen een bepaald genre bij beide type platenmaatschappijen geven waarschijnlijk geen vernieuwende inzichten die een van de geschetste verwachtingen zouden ondersteunen of verwerpen.

2.4 Debuutalbums

Als laatste kan er een vergelijking gemaakt worden tussen debuutalbums en het aantal en het type medewerkers dat daar aan heeft meegewerkt vóór en na de digitalisering. De volgende deelvraag met betrekking op de verschillen tussen debuutalbums zal als startpunt dienen voor de analyse:

Deelvraag 4: In hoeverre hebben technologische ontwikkelingen een invloed gehad op het aantal en het type medewerkers dat heeft meegewerkt aan een debuutalbum.

2.4.1 Verwachtingen bij debuutalbums

Het is te verwachten dat het aantal medewerkers bij de productie van een debuutalbum lager is. Dit komt omdat platenmaatschappijen mogelijk niet het risico willen lopen veel te investeren in een product waarvan het relatief onzeker is of het commercieel succes zal hebben. Bekende artiesten die hun sporen al verdiend hebben vormen een kleiner risico aangezien er vaak al vanuit wordt gegaan dat een vaste groep fans het album zal kopen.

Bij het beantwoorden van deze vraag zal met name gekeken worden naar de verschillen tussen de periode vóór de digitalisering en de periode hierna. Daarbij zal een lijndiagram worden opgesteld om inzicht te krijgen in de veranderingen over de gehele periode (1980-2010) die is onderzocht.

3. Methoden van onderzoek

Aan het kwantitatieve deel van het onderzoek is een uitgebreide literatuurstudie vooraf gegaan. Echter blijft de hoofdzaak van het onderzoek de analyse van gegevens over de productie van een muziekalbum. In het bijzonder wordt daarbij gekeken naar het aantal creatieve en ondersteunende medewerkers. Daarbij worden verschillende variabelen bekeken zoals wat het muzikale genre is, of het een debuutalbum betreft, bij wat voor soort platenmaatschappij de muzikant is aangesloten en in welk jaar het album is uitgegeven. Om duidelijk te maken waar er over gesproken wordt in het kader van dit onderzoek, zullen de concepten die onderdeel zijn van de vraagstelling geoperationaliseerd worden in paragraaf 3.1. In de paragrafen die daarop volgen zullen de variabelen die deel uitmaken van de dataverzameling worden verklaard en er zal worden beschreven hoe deze zijn verkregen en gemeten. Tot slot zal er een apart onderdeel worden gewijd aan de beperkingen waar dit onderzoek mee te maken heeft.

3.1 Operationalisering van concepten binnen de vraagstellingen

In de algemene vraagstelling zijn twee conceptuele elementen te zien die om een nadere uitleg vragen. Dit zijn respectievelijk de *technologische ontwikkelingen* en het totaal aantal medewerkers die verdeeld zijn in *ondersteunde medewerkers* en *creatieve medewerkers* waar zij mogelijk invloed op heeft. In deze eerste paragraaf zullen deze twee concepten ingekaderd worden. Deze concepten vormen de kern van het onderzoek omdat de technologische ontwikkelingen in de laatste twee decennia een sprong voorwaarts hebben gemaakt en het is daardoor interessant te zien hoe dit de arbeidsdeling in de opnamesector beïnvloed.

Er zal echter niet voorbij worden gegaan aan de mogelijkheid dat er meerdere of andere factoren zijn die invloed hebben op het aantal medewerkers binnen het productieproces. De centrale concepten en de overige factoren zullen in de komende sub-paragrafen worden beschreven.

3.1.1 Technologische ontwikkelingen

Met technologische innovaties worden met name de ontwikkelingen in de muzieksector bedoeld die er in theorie voor zouden kunnen zorgen dat studio personeel en verschillende fysieke instrumenten, die eerder vereist waren bij de productie van een album, niet meer noodzakelijk zijn. Concreet worden met de technologische ontwikkelingen de digitalisering van instrumenten en processen binnen de productiekant van de muzieksector bedoeld. In de theoretische achtergrond is uitgelegd dat een moderne digitale audioverwerkingseenheid alle taken kan uitvoeren die bij het productieproces van een album komen kijken. De aanname is dat er verschillen waarneembaar zullen zijn vanaf het moment dat deze technologische mogelijkheden beschikbaar kwamen en financieel

aantrekkelijk werden voor muzikanten. Hierbij is het jaar 2000 als een omkeerpunt gekozen. Dit omdat vanaf dit moment de condities voor een goedkoop uit te voeren productie met voldoende mogelijkheden op een zodanig hoog niveau zijn gekomen, dat zij niet meer onder doen voor de mogelijkheden die een betaalde opname studio met professionele ondersteunende medewerkers zou bieden. Deze mogelijkheid dient echter genuanceerd te worden. Het is namelijk mogelijk dat de voortschrijdende technologische ontwikkelingen er voor zorgen dat er steeds meer specialisten worden betrokken bij het productieproces van een muziekalbum wat zou leiden tot een hogere mate van arbeidsdeling.

3.1.2 Muziekalbums

In het eerste hoofdstuk werd reeds duidelijk dat de te onderzoeken eenheden de muziekalbums betreffen. Dit kan gezien worden als de populatie. De muziekalbums zijn geselecteerd uit hitlijsten ook wel bekend als *charts* die te vinden zijn op internet. De eenheden zullen de te onderzoeken populatie vormen van het onderzoek. Er zullen per genre ongeveer 80 verschillende muziekalbums worden verzameld waarvan er 40 voor het jaar 2000 zijn uitgebracht en de andere helft na het millennium is uitgegeven. Omdat niet ieder genre even goed is vertegenwoordigd in de gangbare hitlijsten zoals de Nederlandse Album Top 40 of de *Billboards* Top 200 van de Verenigde Staten, worden er specifieke hitlijsten gebruikt om muziekalbums van een bepaald genre te vinden. Er wordt telkens gebruik gemaakt van hitlijsten omdat op die manier veronderstelt wordt dat het album een zekere mate van succes heeft. De onderzoeksresultaten zijn dan ook alleen van toepassing op muziekalbums die succesvol zijn. Er bestaat uiteraard een veel grotere hoeveelheid onbekende muziekalbums die na hun uitgave geen enkele bekendheid hebben gekregen. De generaliseerbaarheid van de onderzoeksresultaten strekt zich daarom slechts uit over succesvolle muziekalbums die in hitlijsten terecht zijn gekomen. Echter kan deze beperking tot een zekere hoogte worden verwacht zoals zal blijken in paragraaf 3.4.

Omdat in de Nederlandse Album Top 40 voornamelijk mainstream muziek te vinden is, is te verwachten dat hier de meeste popalbums, rockalbums en wereldmuziek/volksmuziekalbums gevonden kunnen worden. Op de website van *Billboard.com* zijn diverse hitlijsten te vinden die gebruikt zullen worden voor het vinden van urban, jazz/blues, klassieke muziek, elektronisch/dance en wereldmuziek/volksmuziek. De meeste van deze lijsten hebben ook een archief dat enkele jaren terug loopt. Het probleem hier is dat dit archief in een aantal gevallen niet verder terug gaat dan het jaar 2000. *GfK Dutch Charts* heeft echter wel alle hitlijsten gecatalogiseerd vanaf eind jaren '60. In deze lijsten zijn alle genres behalve klassieke muziek vertegenwoordigd. Voor dit laatste genre is een specifieke bron gezocht. Het is niet mogelijk gebleken zogenaamde hitlijsten te vinden waarin

klassieke muziek gecatalogiseerd is met gegevens over de vorige eeuw. Op Discogs.com en de website van *Deutsche Grammophon* zijn niet zozeer hitlijsten te vinden over klassieke muziek maar er kan wel gezocht worden naar uitgaves van klassieke muziekalbums per decennium. In deze lijsten staan de bekendste albums van die tijd bovenaan. Hoewel dit geen officiële graadmeter is van commercieel succes zoals Billboards dit is, kan wel worden gezegd dat het allen succesvolle albums betreffen. De titel van deze albums zal vervolgens worden opgezocht in de allmusic.com database om het aantal medewerkers dat aan het betreffende album heeft meegewerkt te vinden.

3.2 Variabelen binnen het onderzoek

In deze paragraaf zal worden beschreven welke bronnen zijn gebruikt voor het verzamelen van de gegevens. De dataverzameling zal bestaan uit 560 muziekalbums (eenheden) en van iedere variabele zal middels een codeboek worden verantwoord hoe corresponderende waarden zijn verzameld. Hoewel het inmiddels in grote lijnen duidelijk is geworden welke variabele onderdeel uit zullen maken van het kwantitatieve onderzoek, worden deze ten behoeve van de duidelijkheid kort toegelicht. De muziekalbums betreffen allen originele uitgaves. Hiermee wordt bedoeld dat het geen heruitgaven (remastered albums) betreffen. Tevens zijn zogenaamde verzamelalbums en compilatie albums uitgesloten.

3.2.1 Typen medewerkers

In paragraaf 1.4 is aan de hand van de theorie van Howard Becker (1982) uitgelegd op welke manier er een onderscheid wordt gemaakt tussen het type medewerkers dat meewerkt aan de productie van een kunstproduct. In de dataverzameling zal ruimte gemaakt worden voor twee variabelen met betrekking op het type medewerkers. Daarbij wordt onderscheid gemaakt tussen creatieve medewerkers en ondersteunende medewerkers. Een extra variabele zal later worden toegevoegd die bestaat uit de som van de twee eerder genoemde variabelen. Hiermee kan mogelijk een trend worden gesignaleerd wat betreft algemene veranderingen in de muziekwereld. In paragraaf 3.3 zal middels een codeboek worden aangegeven hoe deze variabelen zijn gemeten en welke medewerkers worden gekwalificeerd als creatief of ondersteunend.

3.2.2 Platenmaatschappijen en debuutalbums

Twee andere variabelen die een rol zullen spelen in het onderzoek zijn de platenmaatschappij waarbij de muzikant is aangesloten en of het album al dan niet een debuut van de muzikant betreft. Deze variabelen zijn opgenomen in het onderzoek aangezien aangenomen wordt dat beiden een rol kunnen spelen in de mogelijke verschillen die aangetroffen kunnen worden. Het type platenmaatschappij speelt namelijk een rol in de mate waarin er arbeidsdeling wordt toegepast in

het productieproces van een muziekalbum. Het is mogelijk dat in het geval van kleinere platenmaatschappijen, ook wel *independent labels* genoemd, minder ondersteunend personeel kunnen inzetten dan grote platenmaatschappijen, de zogenaamde majors en subsidiaire platenmaatschappijen. Subsidiaire platenmaatschappijen hebben dezelfde mogelijkheden als majors omdat zij een overeenkomst hebben met major platenmaatschappijen. Deze overeenkomst omvat afspraken over de productie, distributie en verdeling van de opbrengsten. Het uitgangspunt is dat qua financiële mogelijkheden de subsidiaire platenmaatschappij gelijkwaardig is aan de overkoepelende major. De tweede variabele die onderdeel uit zal maken van de analyse, is het feit of het een debuutalbum betreft of niet. In het geval van een debuutalbum van een artiest is de onzekerheid over het succes van de uit te brengen productie het grootst. De artiest heeft op dit moment nog geen naam gemaakt onder het publiek en de critici. In dat geval zal er naar verwachting voorzichtiger omgesprongen met de investering in de muzikant. Daar tegenover staat dat een muzikant die na herhaaldelijke successen opnieuw besluit een album uit te brengen mag verwachten dat er meer geïnvesteerd wordt in zijn productie.

3.2.3 Genres

In het onderzoek worden de verschillen tussen zeven verschillende muziekgenres bekeken. Op basis van literatuuronderzoek zijn de verschillen tussen deze genres duidelijk gemaakt. Daarnaast zijn er in het vorige hoofdstuk verwachtingen geschetst waarbij de specifieke kenmerken van een genre als uitgangspunt zijn genomen.

3.2.4 Digitalisering

In het theoretisch kader is besproken hoe technologische ontwikkelingen mogelijk het productieproces van een muziekalbum hebben beïnvloed. Het op de markt verschijnen van de Apple G4 wordt gezien als een mijlpaal in de digitalisering van het productieproces van een muziekalbum. In 1999 verscheen de Apple G4 op de markt waardoor vastgesteld kan worden of productieprocessen die na dit jaar zijn uitgevoerd er anders uitzien in termen van de mate van arbeidsdeling. Uiteraard is de digitalisering een doorlopend proces. Om die reden is het ook van belang te kijken naar de ontwikkeling over de gehele periode die is onderzocht (1980-2012).

3.2.5 Overige variabelen

Ten slotte zullen de overige variabelen die nog niet zijn besproken in bovenstaande sub paragrafen worden genoemd. Het betreffen variabelen die eigenlijk geen nadere uitleg behoeven maar hier zullen worden toegelicht om een compleet beeld te krijgen. Het betreft de naam van de uitvoerende artiest, de titel van het muziekalbum en het oorspronkelijke jaar waarin het album is

uitgegeven. Met dit laatste wordt bedoeld dat er geen sprake kan zijn van een heruitgave. Op die manier wordt er ook gegarandeerd dat de juiste platenmaatschappij wordt gemeten.

3.3 Codeboek

Van ieder album zullen tien verschillende variabelen worden verzameld. Ter bevordering van de duidelijkheid zijn deze variabelen hieronder in tabel 3 weergegeven. In deze tabel staan de variabelen die gemeten zullen worden per individueel muziekalbum. In de derde kolom van de tabel is vermeld op welk meetniveau de variabele zal worden gebruikt. Op voorhand kan zo worden bepaald welke analyses kunnen worden toegepast op de gegevens. Onder de tabel is een uiteenzetting te zien van iedere variabele. Deze zullen namelijk worden verklaard en er zal per variabele worden verantwoord hoe de waarden van de variabelen zijn bepaald tijdens de dataverzameling.

Tabel 3: variabelen

Naam van de variabele	Mogelijke waarden	Meetniveau
1. Artiest	Naam van de artiest of band	Nominaal
2. Album naam	Naam van het album	Nominaal
3. Genre	<i>Value labels</i> 1. Pop 2. Rock 3. Urban 4. Jazz en blues 5. Klassieke muziek 6. Elektronisch/ Dance 7. Wereldmuziek/volksmuziek	Nominaal
4. Totaal aantal medewerkers	Totaal aantal medewerkers	Ratio
5. Aantal creatieve medewerkers	Aantal creatieve medewerkers	Ratio
6. Aantal ondersteunende medewerkers	Aantal ondersteunende medewerkers	Ratio
7. Naam Platenmaatschappij	Naam van de platenmaatschappij	Nominaal
8. Type Platenmaatschappij	Independent, Major/Sub of eigen beheer	Nominaal
9. Jaar van uitgave	Jaartal van uitgave	Interval

10. Voor of na jaar van digitalisering (1999)	Voor of na	Nominaal
11. Debuutalbum	Ja of nee	Nominaal

3.3.1 Variabelen

1. Naam van de artiest

De naam van de artiest wordt altijd vermeld in de hitlijsten en vaak ook op het album. Het gaat om de naam die wordt gebruikt in de hitlijsten en niet om individuele muzikanten.

2. Naam van het album

De volledige naam van het album zal worden gebruikt. Indien het een album betreft dat geen titel bevat, zal de naam van de artiest als albumtitel worden ingevoerd.

3. Genre

Alle muziekalbums die zullen worden geanalyseerd vallen onder één van de zeven genres zoals die genoemd zijn in hoofdstuk 1 en zoals te zien in tabel 3. Er wordt bij het bepalen van het genre gekeken naar meerdere bronnen. Als eerste zal de toewijzing door de hitlijst waarin het album is verschenen worden bekeken en vervolgens wordt de *allmusic* database geraadpleegd. Indien beide bronnen een ander genre toe hebben gewezen aan het album zullen er extra bronnen worden geraadpleegd. Deze extra bronnen zijn de online muziekwinkel Bol.com en de album credits websites Discogs.com en Albumcredits.com. In sommige gevallen geven deze bronnen meerdere genres en/of stijlen weer. In dit geval wordt het eerst genoemde genre als leidend gekozen. Als na deze kruisvergelijking blijkt dat er nog steeds verschillen zijn dan zal het album niet worden opgenomen in de dataverzameling. Van ieder genre zullen ongeveer even veel albums worden opgenomen in de dataverzameling. Voor de selectie van deze albums zullen lijsten van best verkopende albums in het genre worden gebruikt. Hiervoor worden zoals beschreven in paragraaf 3.2.1 hitlijsten gebruikt.

4. Totaal aantal medewerkers

Diverse online databases op internet hebben informatie over wie er aan een muziekalbum hebben meegewerkt en wat hun functie was. Voorbeelden hiervan zijn www.albumcredits.com, www.discogs.com en www.allmusic.com. Gegevens over medewerkers variëren van zanger tot en met technici. Deze drie verschillende databases zullen gebruikt worden om de gegevens met

elkaar te vergelijken en waar nodig aan te passen. Op deze manier kan de betrouwbaarheid van de gegevens worden verhoogd. Toch dient er een kanttekening gemaakt te worden omtrent de betrouwbaarheid van de gegevens van oudere albumuitgaves. Er zou veronderstelt kunnen worden dat de nauwkeurigheid van het vermelden van medewerkers over de afgelopen jaren is verbeterd. Dit zou kunnen bijdragen aan een toename van het aantal medewerkers. In dat geval zou iedere conclusie worden beïnvloed door onvolledige gegevens. Hoewel deze mogelijkheid wordt erkent zal er toch worden vertrouwd op de accuraatheid van de gegevens en wordt de data voor de zekerheid vergeleken met een andere database te weten Discogs.com.

De volgende twee variabelen zijn onderdeel van het totaal aantal medewerkers. Hier wordt het aantal creatieve en ondersteunende medewerkers los van elkaar opgeteld.

5. Aantal creatieve medewerkers

Creatieve medewerkers zijn de personen die volgens Becker (1982) deel uitmaken van het centrum van het creatieve productieproces. In hoofdstuk 1 is al nader uitgelegd hoe dit concreet eruit ziet in het kader van de productie van een muziekalbum. In de dataverzameling zullen alle medewerkers zoals artiesten en producers die verantwoordelijk zijn voor het bespelen van instrumenten en het samenstellen van composities en teksten, als creatieve medewerkers worden beschouwd.

6. Ondersteunende medewerkers

De overige medewerkers die zich in de periferie van de kunstwereld bevinden en in mindere mate een creatieve bijdrage leveren, wordt door Becker (1982) ondersteunend personeel genoemd. Hiermee worden de technici zoals mixers, audio engineers, mastering engineers, sequencers, editors en assistenten bedoeld. De volledige lijst van ondersteunende medewerkers en hun functies is te vinden in bijlage A: ondersteunende medewerkers.

7. Naam platenmaatschappij

De naam van de platenmaatschappij zal worden genoemd en hierbij wordt de maatschappij genoemd waar de artiest onder contract stond in het oorspronkelijke jaar waarop het album werd uitgegeven. Dit omdat veel platenmaatschappijen zijn overgenomen de afgelopen jaren.

8. Type platenmaatschappij

Er zal worden gekeken naar wat voor soort platenmaatschappij het betreft: een major/subsidiar of een independent. Subsidiare platenmaatschappijen (dochterondernemingen) hebben een

overeenkomst met een major platenmaatschappij. Ze delen een deel van de winsten met de major in ruil voor het overnemen van de risico's en kosten van de investering in een albumproductie. Net zoals bij de vorige variabele zal het jaar van uitgave als uitgangspunt dienen om te kijken of een platenmaatschappij in die tijd tot de majors behoorde of tot een van de independents. Ten slotte is het ook mogelijk dat een album in eigen beheer door de muzikant is opgenomen en uitgebracht. Het album wordt in dat geval wel opgenomen in de dataverzameling maar krijgt een aparte waarde toegekend. Hoewel er weinig onafhankelijke producties die in eigen beheer zijn verschenen worden verwacht, wordt de mogelijkheid toch erkent.

9. Jaar van uitgave

Hier wordt het oorspronkelijk jaar waarin het album is uitgegeven ingevoerd. Omdat begin jaren '80 de eerste digitale instrumenten verschenen wordt deze tijd als startpunt genomen in het onderzoek. Het heeft als bijkomend voordeel dat informatie over de muziekalbum in deze tijd nauwkeuriger is dan bijvoorbeeld gegevens over de jaren '60. Het jaar 1980 zal voor het gemak als het eerste meetmoment fungeren.

10. Voor of na digitalisering

Eerder in dit onderzoek werd al het op de markt verschijnen van de Apple G4 gezien als een mijlpaal in de digitalisering van het productieproces van een muziekalbum. In 1999 verscheen de Apple G4 op de markt waardoor vastgesteld kan worden of muzikale producties die na dit jaar zijn verschenen (met inachtneming van de diffusie van de technologie onder de bevolking) er anders uitzien in termen van het aantal medewerkers. Er wordt verwacht dat veranderingen waar te nemen zullen zijn in bepaalde genres vanaf het jaar 2000. De producties die in het jaar 2000 zijn verschenen krijgen de waarde "na", de producties voor het jaar 2000 krijgen de waarde "Voor". Deze variabele is min of meer een afgeleide van het jaar van uitgave. De jaren zullen worden verdeeld in tijdvakken: voor de digitalisering (1980-1999) en na de digitalisering (2000-2012). Van deze tijdvakken zal het gemiddeld aantal medewerkers worden bekeken.

11. Debuutalbum

Een belangrijke factor in de financiële ruimte die een productie van een muziekalbum krijgt is de kans op (commercieel) succes die de artiest geniet. Bij een debuutalbum is die kans het kleinst. Er zal bepaald worden of het een debuutalbum betreft door middel van het invoeren van de waarden "ja" of "nee".

Alle gegevens zullen worden verwerkt met behulp van SPSS. Gezien het type variabelen zal er voornamelijk gebruik worden gemaakt van associatiematen zoals Pearson's R, lineaire regressie analyses en lijndiagrammen. De resulterende gegevens zullen afwisselend met behulp van associatiematen en afbeeldingen worden getoond.

3.4 Beperkingen van het onderzoek

Wanneer er wordt gekeken naar de wijze waarop de gegevens verkregen zijn, valt het direct op dat het alleen succesvolle muziekalbums betreft. Dit is het gevolg van de bronnen die gebruikt zijn om eenheden te verzamelen, dit betreffen namelijk hitlijsten of bronnen met een soortgelijk karakter waarbij de beste albums van de afgelopen jaren worden vermeld. Er bestaat echter een veel grotere groep met muziekalbums die de hitlijsten nooit hebben gehaald of enige bekendheid hebben verworven. Wat de oorzaak hier van is, is niet bekend. Mogelijk was de kwaliteit van de muziek niet goed naar de smaak van het publiek en de critici of betrof de doelgroep een niche publiek waardoor het muziekalbum niet is doorgedrongen tot een hitlijst. De kwaliteit van de betreffende muzikanten kan hier van de oorzaak, het is ook mogelijk dat er te weinig financiën beschikbaar waren voor een goede productie en de doelgroep kan te beperkt zijn geweest waardoor het muziekalbum niet in hitlijsten is verschenen. Het feit dat er geen zicht is op deze muziekalbums in termen van het productieproces en de redenen van het uitblijven van succes heeft als consequentie dat alle onderzoeksresultaten die worden verkregen aan de hand van de huidige dataverzameling niet te generaliseren zijn naar de grote groep niet-succesvolle muziekalbums.

Toch kan de ernst van deze beperking enigszins worden verminderd door te kijken naar debuutalbums. Debuutalbums die zijn opgenomen in de dataverzameling hebben namelijk enige overeenkomst met de muziekalbums die door gebrek aan succes niet in een hitlijst zijn verschenen en daardoor geen deel uitmaken van het onderzoek. Op voorhand kon men over de debuutalbums niet voorspellen of ze succesvol zouden worden. In dat geval zijn de verkoopresultaten van de startende artiest op voorhand relatief ongewis gezien de onbekende status van de betreffende muzikant. De manier waarop deze albums geproduceerd zijn zou om die reden overeen moeten komen met muziekalbums die uiteindelijk nooit succesvol zijn geworden. Immers, voorafgaand aan het produceren van het muziekalbum van een nieuwe (startende) artiest zal door platenmaatschappijen geen onderscheid zijn gemaakt. Met andere woorden, een muziekalbum dat volgens de belanghebbenden op voorhand al geen hit potentie zou hebben, zou überhaupt niet zijn geproduceerd (los gezien van muziekalbums die bedoeld zijn voor een beperkte doelgroep). De resultaten uit het onderzoek zouden daarom te generaliseren zijn naar alle producties van major platenmaatschappijen die niet in hitlijsten zijn verschenen. In tegenstelling tot deze producties zouden muziekalbums die door independent platenmaatschappijen zijn geproduceerd, waarvan men vooraf al wist dat ze bedoeld waren voor een niche publiek, wel een afwijkend productieproces kunnen hebben.

Zoals is besproken in het hoofdstuk over de onderzoeksmethoden, zal er worden gekeken naar de organisatie waarbij de muzikant is aangesloten. Enerzijds kan dit een major platenmaatschappij of

een independent platenmaatschappij betreffen. De verschillen tussen deze twee organisaties werden reeds duidelijk in paragraaf 1.5. Een derde optie, die slechts zeer zelden voorkomt onder de succesvolle muziekalbums, is de mogelijkheid dat een muzikant zich niet heeft aangesloten bij een platenmaatschappij maar onafhankelijk zijn muziek produceert. Indien dit het geval is, is er slecht zicht op het aantal medewerkers dat heeft meegewerkt aan de productie omdat gegevens over deze producties nauwelijks zijn gecatalogiseerd. Om problemen te voorkomen worden independent artiesten niet opgenomen in de analyse. Hoewel het niet opnemen van independent producties in de dataverzameling noodzakelijk is om de betrouwbaarheid van de onderzoeksresultaten te waarborgen, zou de verwachting geweest zijn dat de effecten van de digitalisering onder de groep independent muzikanten het best zichtbaar zou zijn geweest. Deze groep is namelijk zelf verantwoordelijk voor de productiekosten en er het meest bij gebaat deze zo laag mogelijk te houden. Technologische hulpmiddelen kunnen namelijk een zeer belangrijke rol spelen in het drukken van de arbeidskosten.

Een ander groot aandachtspunt is het aantal uren die een individuele medewerker mogelijk in het productieproces stopt. Dit zou van invloed kunnen zijn op de mate van arbeidsdeling die gevonden wordt bij albumproducties. Hoewel de database met album credits, met in gedachte het voorbehoud dat is gemaakt wat betreft de betrouwbaarheid van de data, goed in kaart heeft gebracht wie er allemaal betrokken zijn geweest in het productieproces, laat het niet zien hoeveel tijd een medewerker in zijn taak of taken heeft gestopt. Hoewel muzikale producties over het algemeen een planmatige aanpak kennen waarbij het muziekalbum binnen vooraf gestelde conventies wordt geproduceerd zoals Alan Bise (2009) liet zien, kan niet helemaal uitgesloten worden dat er verschillen tussen onder meer debuutalbum en niet-debuutalbums te vinden zijn. Het is in dat kader van belang te benadrukken dat de muziekalbums van platenmaatschappijen, waarbij gewerkt wordt met productiebudgetten die ongeveer gelijkwaardig zijn wat betreft hun relatieve omvang, het beste met elkaar te vergelijken zijn. Hiermee wordt bedoeld dat major platenmaatschappijen bijna altijd over voldoende financiële middelen beschikken zodat zij nauwelijks hoeven te besparen op de productiekosten. Wanneer zij besluiten voor iedere specifieke taak binnen het productieproces specialisten te gebruiken zou dit invloed hebben op de mate van arbeidsdeling. Hoewel niet van iedere albumproductie gegevens bekend zijn over het productiebudget, mag veronderstelt worden dat major platenmaatschappijen geen halve maatregelen nemen wanneer zij eenmaal besluiten een album te laten produceren. De hoeveelheid betrokken personen bij de productieprocessen van major platenmaatschappijen zijn in dat kader niet zonder voorbehoud te vergelijken met het productieproces bij een independent platenmaatschappij. De kanttekening dient gemaakt dat de generaliseerbaarheid van de onderzoeksresultaten die gevonden zijn bij major

platenmaatschappijen zich mogelijk beperkt tot dit type organisaties.

Ten slotte zullen er in sommige gevallen waardes te meten zijn die in principe niet overeenkomen met de verwachtingen. Een goed voorbeeld hiervan is het debuutalbum van een solo artiest zoals Phil Collins. Hoewel enerzijds een debuutalbum de verwachting schept dat er minder in geïnvesteerd zou zijn, heeft de status die dit soort artiesten in een eerder stadium van hun carrière verworven hebben als lid van een bekende muzikband een substantiële invloed op de financiële mogelijkheden die deze artiesten hebben wanneer zij een solocarrière starten. Deze uitschieterende waardes worden door middel van analyses met statistische rekenprogramma's opgemerkt en indien nodig worden verwijderd uit de dataverzameling.

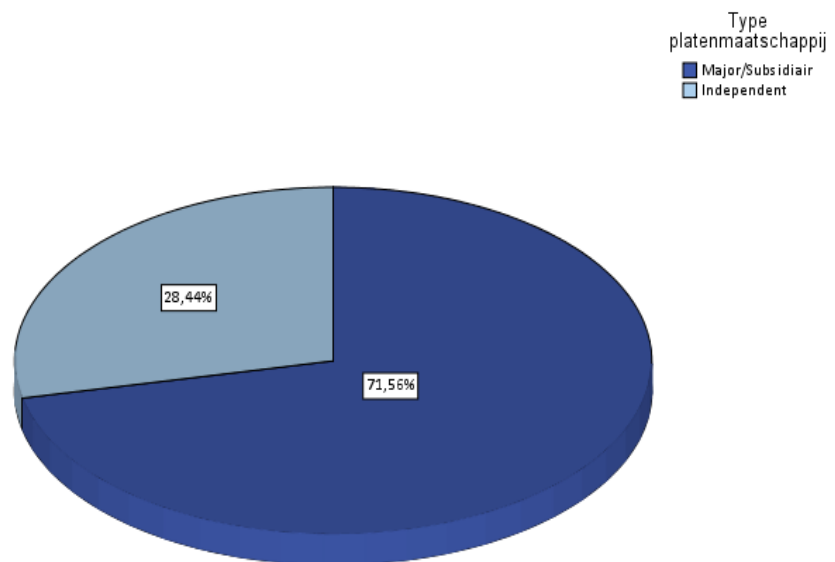
Een tekortkoming binnen het onderzoek is het gebrek aan voldoende eenheden die zowel de waarden 'independent platenmaatschappij' en 'debuutalbum' toegewezen hebben binnen een bepaald genre. Dit komt omdat er niet genoeg tijd is geweest om van alle mogelijke combinaties voldoende eenheden te verzamelen om zo tot significante onderzoeksresultaten te komen. Het verzamelen van alle informatie over de individuele albums is een zeer tijdrovende bezigheid waardoor er prioriteiten gesteld dienden te worden wat betreft de variabelen. Er is, zoals reeds duidelijk is, een focus gelegd op het vergelijken van genres en het tijdvak (voor of na de digitalisering) en het type medewerkers.

4. Resultaten

De resultaten van het onderzoek zijn gebaseerd op een dataverzameling waarin gegevens over 560 muziekalbums zijn opgenomen. De manier waarop de onderzoeksresultaten met de betrekking tot de deelvragen zullen worden weergegeven, kent dezelfde structuur en volgorde als de wijze waarop het hoofdstuk over de onderzoeksvragen is ingedeeld. Zo zal er gekeken worden naar de invloed van digitalisering op de verschillende genres waarbij gelet wordt op het aantal creatieve en ondersteunende medewerkers. Vervolgens zal er gekeken worden of het soort platenmaatschappij een rol speelt in de mate van arbeidsdeling binnen het productieproces en ten slotte worden debuutalbums met elkaar vergeleken. Binnen de paragrafen zal het verschil tussen albumproducties voor en na de digitalisering worden vergeleken en er zal gekeken worden hoe het aantal medewerkers (de mate van arbeidsdeling) mogelijk is veranderd per jaar. Alvorens deze gegevens getoond worden, zal er eerst aandacht worden besteed aan de dataverzameling zelf.

4.1 De dataverzameling

Er is van 560 unieke albumuitgaves onderzocht wie gezien wordt als de uitvoerende artiest, wat de titel van het album is, in welk jaar het is uitgebracht, onder welk muzikaal genre het valt, hoeveel creatieve en ondersteunende medewerkers er aan hebben meegewerkt, bij wat voor soort platenmaatschappij de artiest ten tijde van de albumproductie was aangesloten en of het een debuutalbum betrof. Alle muziekalbums die zijn opgenomen in de dataverzameling zijn in het jaar van hun uitgave voor de eerste keer verschenen. Het betreffen geen compilaties of heruitgaven, ook wel *remastered* albums genoemd. Van de 560 albums zijn er 79 die vallen onder het genre popmuziek, 80 onder de genres rock, urban, klassiek, elektronisch, jazz en blues en 81 onder het genre wereldmuziek en volksmuziek. Twee albums (1x popmuziek en 1x urban) zijn verwijderd uit de dataverzameling aangezien zij voor extreme waarden zouden zorgen. Dit geeft als resultaat dat 272 van de albums zijn geproduceerd en uitgegeven voor de digitalisering (het jaar 1999). De overige 286



Afbeelding 6: Percentage muziekalbums per type platenmaatschappij

ook wel *remastered* albums genoemd. Van de 560 albums zijn er 79 die vallen onder het genre popmuziek, 80 onder de genres rock, urban, klassiek, elektronisch, jazz en blues en 81 onder het genre wereldmuziek en volksmuziek. Twee albums (1x popmuziek en 1x urban) zijn verwijderd uit de dataverzameling aangezien zij voor extreme waarden zouden zorgen. Dit geeft als resultaat dat 272 van de albums zijn geproduceerd en uitgegeven voor de digitalisering (het jaar 1999). De overige 286

zijn na het jaar 1999 verschenen.

De verdeling tussen albumuitgaves van major en independent platenmaatschappijen is minder in evenwicht. Een veel groter deel van de albums die opgenomen zijn in de dataverzameling, is uitgegeven door een major platenmaatschappij of een dochteronderneming hiervan (zie afbeelding 6). Met ruim 71% zijn dit er meer dan twee maal zoveel. Dit geeft aan dat uitgaves van major platenmaatschappijen veel vaker voorkomen in hitlijsten aangezien dit de bron is waaruit de albums zijn verzameld. Daaruit kan echter niet de conclusie worden getrokken waarin gesteld wordt dat major platenmaatschappijen relatief succesvoller zijn. Dit is onmogelijk aangezien er geen gegevens beschikbaar zijn over het totale aantal uitgaves van platenmaatschappijen op jaarbasis. De laatste variabele die is opgenomen in de dataverzameling is de mogelijkheid dat een albumproductie een debuut betrof. Van de 558 overgebleven eenheden gaat het in 100 gevallen om het debuutalbum van een artiest.

4.1.1 Globale trend

Voorafgaand aan het daadwerkelijke onderzoek werd aangenomen dat technologie de productieprocessen zou vergemakkelijken waardoor er efficiënter gewerkt kon worden. In andere sectoren is immers ook te zien dat de automatisering van productieprocessen er voor zorgt dat er minder personeel noodzakelijk is om dezelfde taak uit te voeren. Dit betekent dat er over de gehele linie van alle onderzochte albums een daling in het gemiddeld aantal medewerkers zou moeten worden gezien. Het omgekeerde blijkt echter van toepassing wanneer er wordt gekeken naar het daadwerkelijke gemiddelde aantal medewerkers dat is betrokken bij de productie van een muziekalbum. Vóór het jaar 2000 (de jaren 1980-1999) waren er gemiddeld 19,28 werkzaam ten opzichte van 31,03 personen ná dit jaar (2000-2012), een stijging van 60,9%. Het aantal creatieve medewerkers steeg met 55,5% en het aantal ondersteunende medewerkers steeg met 68,2%. Het aantal ondersteunende medewerkers steeg over de gehele linie van de onderzochte muzikale genres het hardst.

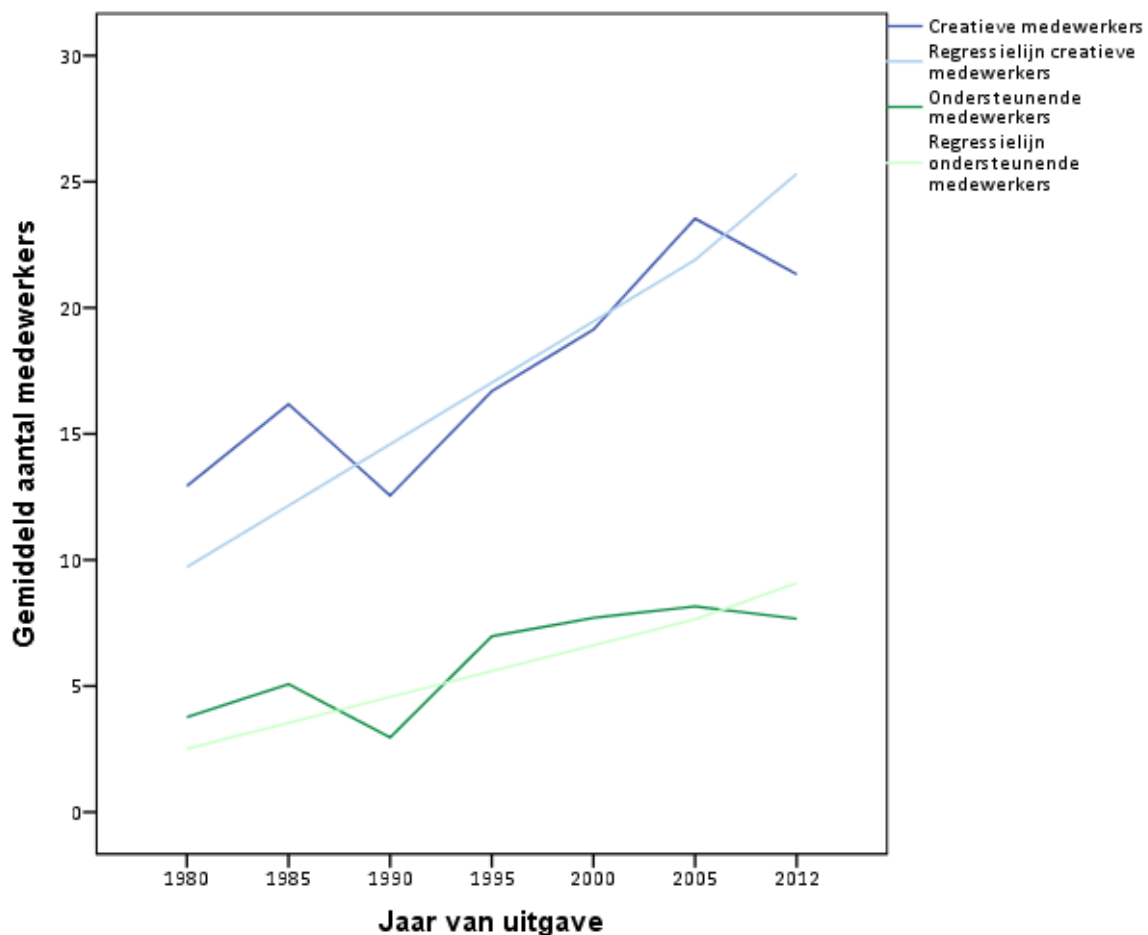
Tabel 4: Gemiddeld aantal medewerkers voor en na de digitalisering

Tijdvak (voor of na de digitalisering)	Totaal aantal medewerkers	Het aantal creatieve medewerkers	Het aantal ondersteunende medewerkers	Ratio (ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers)
Voor de digitalisering	19,28	14,62	4,69	1:3,12
Na de digitalisering	31,03	22,74	7,89	1:2,89

Per genre is ook bekeken wat de verhouding is tussen het aantal creatieve en het aantal ondersteunende medewerkers. Hoewel van zowel de creatieve en de ondersteunende medewerkers het gemiddeld aantal personen na de digitalisering sterk gestegen is, is er echter wel een daling van 7,4% te zien in het aantal ondersteunende medewerkers dat per creatieve medewerker actief is bij het productieproces van het muziekalbum.

Wanneer we kijken naar het aantal creatieve medewerkers dat betrokken is bij het productieproces van een muziekalbum dan blijkt er een matig stijgend lineair verband te bestaan ($R=0.262$, $p=0.000$). Tussen het jaartal en het aantal ondersteunende medewerkers bestaat een zwak stijgend lineair verband ($R=0,219$, $p=0,000$). In afbeelding 7 is aan de hand van de lijndiagram goed te zien hoe deze trend er uit ziet. Het gemiddeld aantal medewerkers fluctueert over periode 1980-

2012 met daarbij een stijging en daling midden jaren '80 tot begin jaren '90. Het is opvallend dat vlak na het jaar 2000 het aantal creatieve medewerkers sneller stijgt. Een analyse toont aan dat er jaarlijks gezien over de genres pop, rock, urban, klassiek, jazz en blues, elektronisch/dance en wereldmuziek/volksmuziek gemiddeld 0.73 ($p=0,000$) aantal medewerkers, zowel creatief als ondersteunend, bijkomen.



Afbeelding 7: Het gemiddeld aantal medewerkers aan een muziekalbum in de periode 1980-2012 (Creatieve medewerkers: $R^2=0,068$, $p=0,000$ en ondersteunende medewerkers: $R^2=0,048$, $p=0,000$)

In de volgende paragrafen zullen behalve het jaartal en het gemiddeld aantal medewerkers ook genres, platenmaatschappijen en debuutalbums vergeleken worden.

4.2 Genres

De vraag die eerder is opgesteld in hoofdstuk 2 is: "Verschilt de invloed van technologische ontwikkelingen op het aantal type medewerkers per muzikaal genre?". Hierbij zullen de resultaten op dezelfde wijze als in de vorige paragraaf inzichtelijk gemaakt worden. Er zullen afzonderlijke

tussenkopjes gebruikt worden per genre ten behoeve van de duidelijkheid van de weergave.

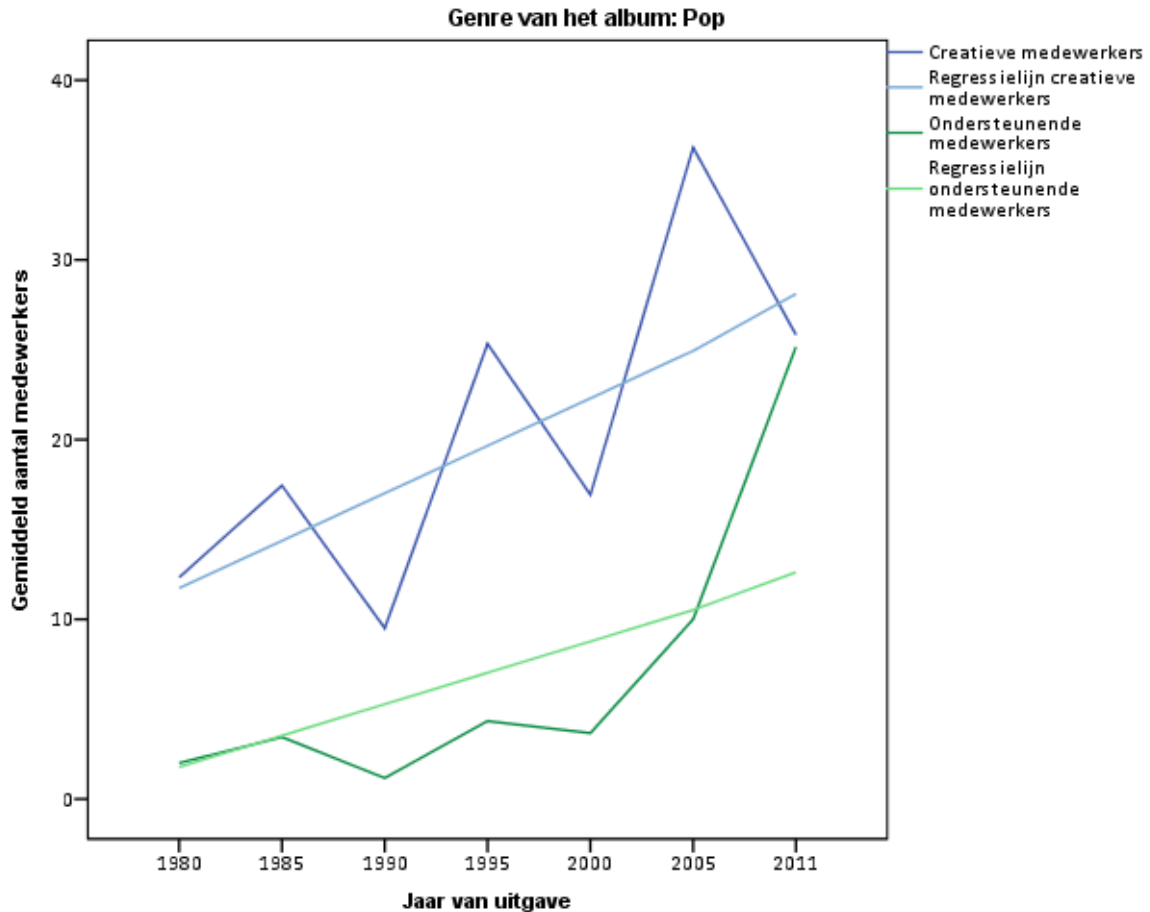
4.2.1 Popmuziek

In tabel 5 is te zien dat er bij de productie van een popmuziek album relatief veel ondersteunende medewerkers betrokken zijn. Tevens werd er in het geval van popmuziek aangenomen dat het aantal ondersteunende medewerkers de grootste relatieve stijging zou laten zien van alle genres. In tabel 5 zien we echter dat het aantal ondersteunende medewerkers in de jaren na de digitalisering slechts met 30% is gestegen. Dit is minder dan de helft van het stijgingspercentage van het gemiddelde aantal ondersteunende medewerkers bekeken over alle genres samen. De ratio van het aantal ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers is zelfs afgenomen. Dit komt omdat het aantal creatieve medewerkers met 52,3% een stuk harder is gestegen dan het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers. Mogelijk zegt dit iets over veranderingen in het soort muziek dat er binnen het genre wordt gemaakt. Zo zouden bijvoorbeeld *boybands* meer creatieve medewerkers (musici) gebruiken in het productieproces.

Tabel 5: Gemiddeld aantal medewerkers aan een popmuziek album voor en na de digitalisering

Voor of na de digitalisering	Het aantal creatieve medewerkers	Het aantal ondersteunende medewerkers	Ratio (ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers)
<i>Voor de digitalisering</i>	16,95	8,07	1:2,1
<i>Na de digitalisering</i>	25,82	10,51	1:2,46

Op afbeelding 8 is de lijndiagram te zien met het voortschrijdend gemiddelde over 3 jaar van het gemiddeld aantal creatieve en ondersteunende medewerkers dat betrokken is bij de productie van een popalbum in de periode 1980-2011.



Afbeelding 8: Het gemiddelde aantal medewerkers aan een pop muziek album in de periode 1980-2011 (Creatieve medewerkers $R^2=0,095$, Ondersteunende medewerkers $R^2=0,057$)

Opvallend zijn de twee dalingen in het aantal creatieve medewerkers tussen de jaren 1985 tot 1990 en tussen de jaren 1995 en 2000. Mogelijk liggen hier veranderingen binnen het genre aan ten grondslag. Een muzikale stijl binnen een genre kan bijvoorbeeld aan populariteit winnen gedurende een bepaalde periode. Mogelijk hebben deze hypes invloed op het aantal creatieve medewerkers. In het geval van popmuziek neemt het aantal creatieve medewerkers ieder jaar gemiddeld met 0,56 ($p=0,006$) personen toe en het aantal ondersteunende medewerkers met 0,38 personen ($p=0,035$). In het geval van creatieve medewerkers bestaat een matig stijgend lineair verband $R=0,308$ ($p=0,006$) en in het geval van ondersteunende medewerkers is dit een zwak stijgend lineair verband $R=0,24$ ($p=0,035$).

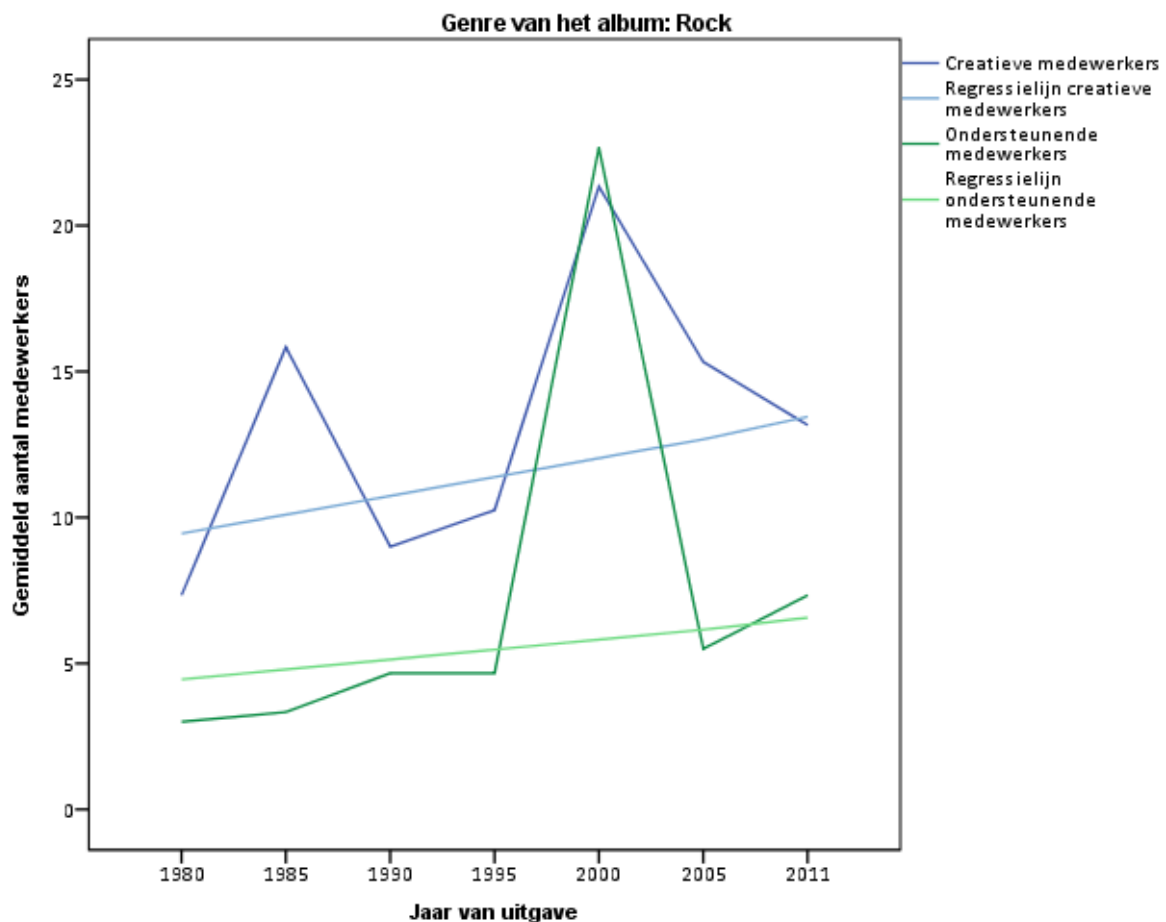
4.2.2 Rockmuziek

Wat er bij het bekijken van het gemiddeld aantal type medewerkers aan een rockmuziek album direct opvalt, is dat er een stuk minder personen betrokken zijn bij het productieproces in vergelijking met een pop album. In tabel 6 is te zien dat het aantal creatieve medewerkers weliswaar is gestegen, maar deze stijging is met slechts 2,4% te verwaarlozen. Het aantal ondersteunende medewerkers steeg met 26,2%. Dit resulteert wel in een verschuiving in de ratio creatieve en ondersteunende medewerkers. Deze is met 19% gestegen naar 1 ondersteunende medewerkers per 1,88 creatieve medewerkers.

Tabel 6: Gemiddeld aantal medewerkers aan een rockmuziek album voor en na de digitalisering

Voor of na de digitalisering	Het aantal creatieve medewerkers	Het aantal ondersteunende medewerkers	Ratio (ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers)
<i>Voor de digitalisering</i>	11,65	5,03	1:2,32
<i>Na de digitalisering</i>	11,93	6,35	1:1,88

Aan de lijndiagram in afbeelding 9 is te zien dat er een aantal pieken en dalen waargenomen zijn in het aantal creatieve medewerkers waarbij in het begin van de jaren '80 het niveau aanzienlijk schommelt. Een andere opvallende stijging is waar te nemen rond het millennium waar zowel het gemiddelde aantal creatieve als het aantal ondersteunende medewerkers fors oploopt. Over de gehele periode lijkt het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers het patroon van het aantal creatieve medewerkers te volgen wat overeenkomt met de ratio die slechts 19% is veranderd.



Afbeelding 9: Het gemiddelde aantal medewerkers aan een rockmuziek album in de periode 1980-2012 (Creatieve medewerkers $R^2=0,018$, Ondersteunende medewerkers $R^2=0,013$)

Wanneer we kijken hoe de stijging per jaar er uit ziet wat betreft de twee type medewerkers, zien we dat het aantal creatieve medewerkers jaarlijks met 0,13 personen toeneemt maar dat dit resultaat niet significant is ($p=0,23$). Wanneer we kijken naar het aantal ondersteunende medewerkers blijkt dat ook de stijging van 0,07 personen niet significant is ($p=0,313$). Het aantonen van een statistisch verband is om deze reden zinloos en zal niet worden uitgevoerd. Hoewel in het laatste hoofdstuk conclusies getrokken worden, is het reeds duidelijk dat er nauwelijks verschillen waar te nemen zijn in het gemiddeld aantal medewerkers aan een rock muziekalbum over de periode 1980-2012.

4.2.3 Urban

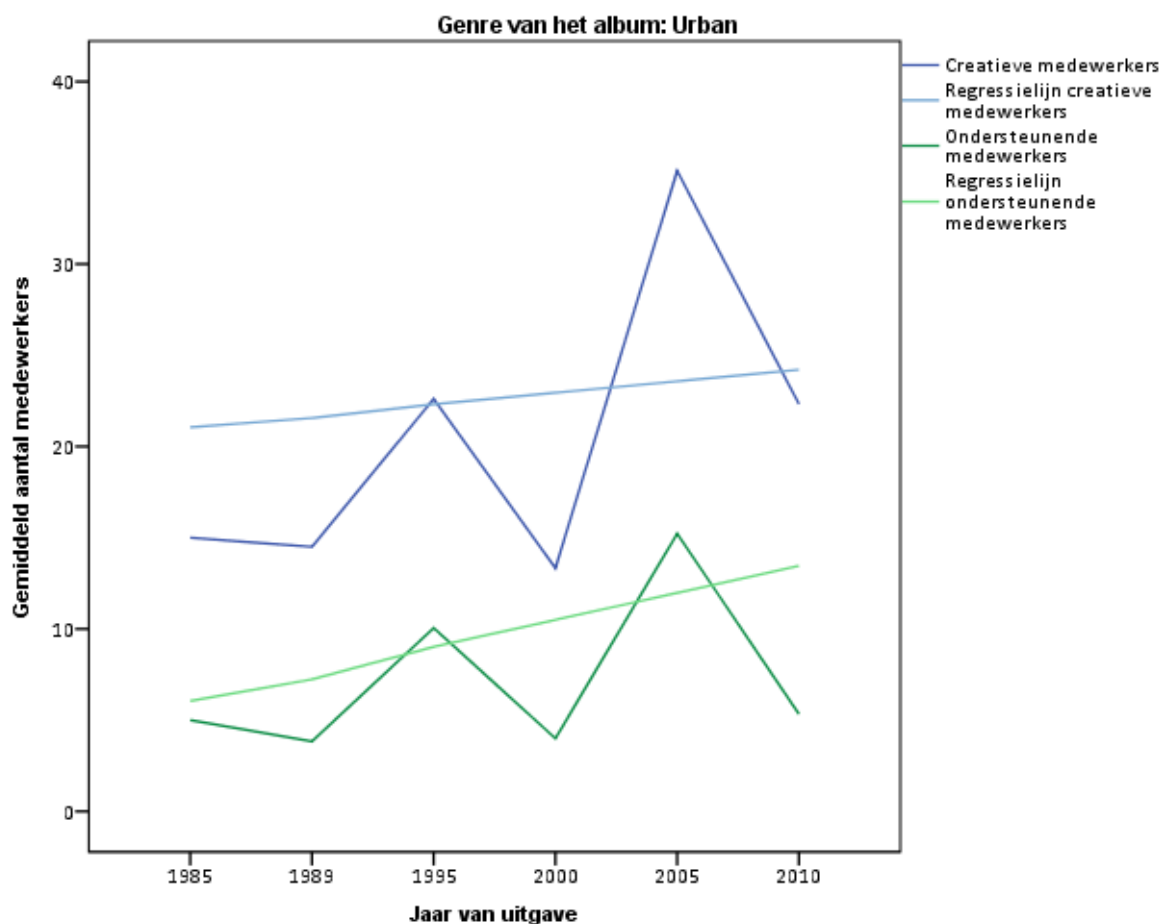
Het gemiddeld aantal medewerkers aan een urban muziek album is wat betreft het aantal creatieve medewerkers licht gestegen met 5% ten opzichte van de periode voor de digitalisering. Het aantal ondersteunende medewerkers is fors gestegen met 56%.

Tabel 7: Gemiddeld aantal medewerkers aan een urban muziekalbum voor en na de digitalisering

Voor of na de digitalisering	Het aantal creatieve medewerkers	Het aantal ondersteunende medewerkers	Ratio (ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers)
<i>Voor de digitalisering</i>	21,92	7,65	1:2,87
<i>Na de digitalisering</i>	23,05	11,95	1:1,93

De ratio is met 32.8% gewijzigd ten opzichte van het oude niveau. Na de digitalisering zijn er relatief meer ondersteunende medewerkers betrokken bij het productieproces. Dit laatste resultaat ondersteunt de verwachtingen die met betrekking tot dit genre waren geschetst in paragraaf 2.2.1. Zo werd er namelijk aangenomen dat betrokkenen bij de productie van een urban muziekalbum vanaf de jaren '90 veel gebruik zou maken van technologische hulpmiddelen. Hierdoor zou de mate van arbeidsdeling kunnen stijgen.

In de lijndiagram op afbeelding 10 is te zien dat ondanks het feit dat het aantal creatieve medewerkers fluctueert, het gemiddeld aantal personen redelijk gelijk blijft. Wanneer we kijken naar de gemiddelde stijging over de periode 1980-2011, zien we dat het aantal personen 0,1 toeneemt. Dit resultaat is niet significant ($p=0,669$). Goed te zien aan de regressielijn van het aantal ondersteunende medewerkers is dat deze sneller stijgt. Het aantal ondersteunende medewerkers loopt namelijk sneller op met gemiddeld 0,28 personen per jaar. Dit resultaat is significant ($p=0,047$). Een analyse waarbij gekeken wordt naar de relatie tussen het jaartal en het aantal ondersteunende medewerker levert een zwak stijgend lineair verband op: $R=0,223$. Dit resultaat is significant ($p=0,047$).



Afbeelding 10: Het gemiddelde aantal medewerkers aan een urban album in de periode 1985-2010 (Creatieve medewerkers $R^2=0,002$, Ondersteunende medewerkers $R^2=0,05$)

4.2.4 Jazz en Blues

Het gemiddelde aantal creatieve medewerkers bij een jazz en blues album is in de periode 2000-2011 met 63,8% een stuk hoger dan de periode voor de digitalisering. Het relatieve aantal ondersteunende medewerkers is met 68,9% evenredig hard gestegen.

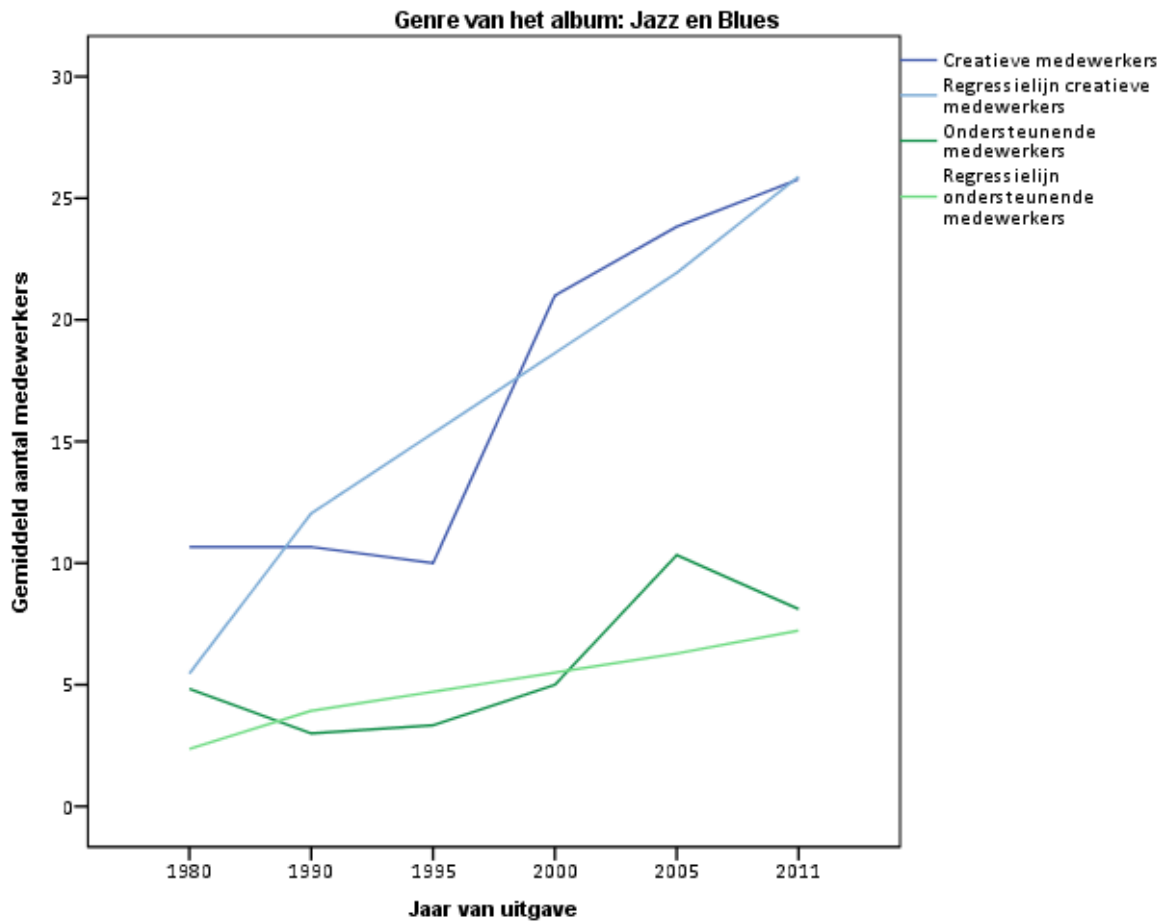
Tabel 8: Gemiddeld aantal medewerkers aan een jazz en blues album voor en na de digitalisering

Voor of na de digitalisering	Het aantal creatieve medewerkers	Het aantal ondersteunende medewerkers	Ratio (ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers)
Voor de digitalisering	14,13	4,10	1:3,45
Na de digitalisering	23,15	6,90	1:3,36

Omdat het gemiddeld aantal personen van beide type medewerkers ongeveer even hard gestegen is, is er nauwelijks een verandering in de ratio waar te nemen. Deze is met slechts 2,6% nauwelijks gewijzigd. Tot op heden zijn er voornamelijk sterk fluctuerende gemiddelden geconstateerd in de lijndiagrammen van de genres in de vorige paragrafen.

De lijndiagram die het gemiddelde aantal creatieve en ondersteunende medewerkers aan een jazz en blues album weergeeft, laat echter een meer consistente stijging zien (afbeelding 11). Alleen rond het millennium schommelt het gemiddeld aantal creatieve medewerkers enigszins. Het aantal creatieve medewerkers neemt ieder jaar gemiddeld met 0,66 ($p=0,000$) personen toe over de periode 1980-2011. Een analyse naar het statistische verband tussen beide variabelen levert de conclusie op dat er een matig stijgend lineair verband is tussen het jaartal en het aantal creatieve medewerkers ($R=0,382$, $p=0,000$). Dit houdt in dat naarmate men verder in de tijd het gemiddeld aantal creatieve medewerkers zou meten, des te meer er dit zullen zijn. Hierbij wordt er geen rekening gehouden met de mogelijkheid dat de arbeidsdeling zal stagneren of zelfs zal afnemen. Er zal waarschijnlijk een moment komen waarop de mate van arbeidsdeling op zijn minst zal stagneren.

Het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers nam gemiddeld toe met 0,16 personen ($p=0,004$). Hoewel dit weinig lijkt, is dit toch een substantieel aantal gezien de relatieve stijging (68,9%). Tussen het aantal ondersteunende medewerkers en het jaartal bestaat ook een matig stijgend lineair verband: $R=0,318$ en $p=0,004$. Ten slotte is aan de lijndiagram te zien dat de stijging van het gemiddeld aantal medewerkers, zowel creatieve als ondersteunende, ondanks het vastgestelde ijkpunt in het jaar 2000 al enkele jaren eerder lijkt te zijn ingezet.



Afbeelding 11: Het gemiddelde aantal medewerkers aan een jazz en blues album in de periode 1980-2011 (Creatieve Medewerkers $R^2=0,146$, Ondersteunende medewerkers $R^2=0,101$)

4.2.5 Klassiek

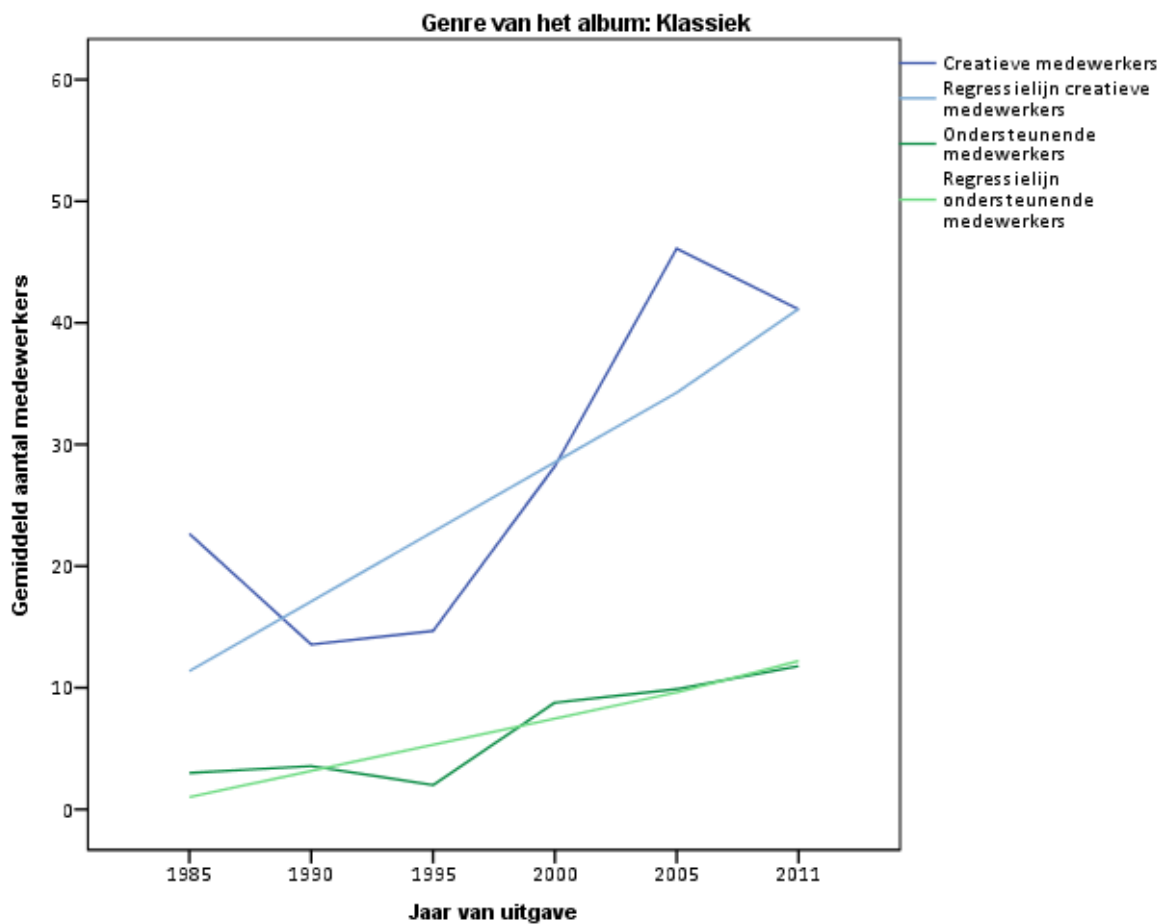
Klassieke muziek lijkt gemiddeld de minste ondersteunende medewerkers per creatieve medewerker nodig te hebben. Het aantal ondersteunende medewerkers is echter in het tijdvak na de digitalisering wel fors gestegen met 207,8%. Het nieuwe gemiddelde is bijna het viervoudige van het oorspronkelijke gemiddelde. Het aantal creatieve medewerkers dat hier wordt weergegeven is geen goede afspiegeling van de werkelijkheid. Dit komt omdat er tijdens de gegevensverzameling geen nauwkeurige telling van het aantal creatieve medewerkers plaats heeft gevonden. Orkesten werden soms namelijk als een enkele creatieve medewerker geteld. Vergelijkingen tussen het aantal creatieve medewerkers aan een klassiek muziekalbum en andere genres zullen dan ook niet veel zin hebben.

Toch kan gezegd worden dat het gemiddelde aantal creatieve medewerkers aan een klassiek muziekalbum vrij sterk steeg met 108%. Er dient echter wel rekening gehouden te worden met het feit dat deze stijging mede veroorzaakt kan zijn door de onnauwkeurige manier waarop gegevens over deze producties gedocumenteerd zijn. Hoewel de ratio tussen creatieve en ondersteunende medewerkers bij klassieke muziek is weergegeven, kunnen er geen conclusies over dit gegeven onttrokken worden.

Tabel 9: Gemiddeld aantal medewerkers aan een klassiek muziek album voor en na de digitalisering

Voor of na de digitalisering	Het aantal creatieve medewerkers	Het aantal ondersteunende medewerkers	Ratio (ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers)
Voor de digitalisering	17,36	3,33	1:5,21
Na de digitalisering	36,11	10,25	1:3,52

Aan de lijndiagram (afbeelding 12) is goed te zien dat het aantal creatieve medewerkers na het jaar 2000 fors is gestegen. Het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers is zoals gezegd nog harder gestegen. Gedurende de periode 1984-2012 is het aantal creatieve medewerkers aan een klassiek muziekalbum gemiddeld met 1,15 personen per jaar gestegen ($p=0,000$). Een lineaire regressie analyse laat zien dat er een matig stijgend lineair verband blijkt te zijn tussen het jaar van uitgave en het aantal creatieve medewerkers: $R=0,425$ ($p=0,000$). Het aantal ondersteunende medewerkers steeg met een toename van gemiddeld 0,43 personen per jaar in de periode 1984-2012 ($p=0,000$) relatief twee maal zo hard. Tevens is op deze variabelen een lineaire regressie analyse toegepast. Tussen het jaartal en het aantal ondersteunende medewerkers bestaat een matig stijgend lineair verband: $R=0,54$ ($p=0,000$). Tot zover zijn dit de hoogst gemeten waarden binnen het onderzoek naar de effecten van de digitalisering per genre.



Afbeelding 12: Het gemiddelde aantal medewerkers aan een klassiek muziekalbum in de periode 1980-2012 (Creatieve medewerkers $R^2=0,180$, Ondersteunende medewerkers $R^2=0,287$)

4.2.6 Elektronisch/Dance

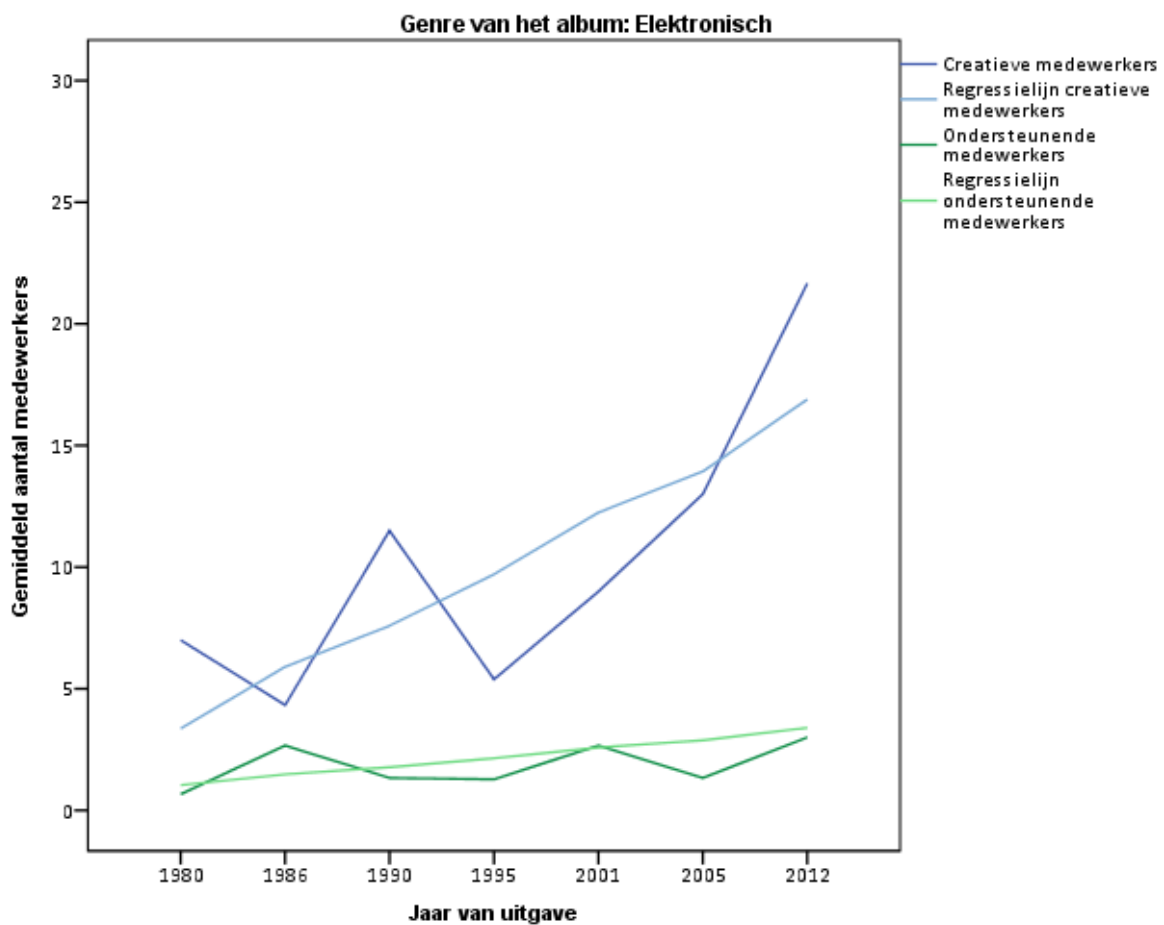
Zoals verwacht zijn er bij de productie van een elektronisch muziekalbum relatief weinig creatieve en ondersteunende medewerkers aanwezig ten opzichte van andere genres. Het aantal creatieve medewerkers is in de periode van de digitalisering echter wel met 154,8% fors gestegen ten opzichte van de periode daar voor.

Tabel 10: Gemiddeld aantal medewerkers aan een elektronisch/dance album voor en na de digitalisering

Voor of na de digitalisering	Het aantal creatieve medewerkers	Het aantal ondersteunende medewerkers	Ratio (ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers)
<i>Voor de digitalisering</i>	6,30	1,60	1:3.94
<i>Na de digitalisering</i>	16,05	3,20	1:5.02

Het aantal ondersteunende medewerkers is verdubbeld naar gemiddeld 3,2 personen hetgeen betekent dat het aantal ondersteunende medewerkers per creatieve medewerker met 27,4% is afgenomen. Deze relatieve stijging is goed te zien in de lijndiagram op afbeelding 13. Vanaf het jaar 2000 stijgen zowel het gemiddeld aantal creatieve als het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers. Zoals te zien zijn er rond het einde van de jaren '80 en begin jaren '90 ook enkele stijgingen waar te nemen. Mogelijk ligt de oorzaak van dergelijke fluctuaties niet alleen bij het beschikbaar komen van een bepaalde technologie maar heeft dit ook te maken met de evolutie van het genre of de (tijdelijke) populariteit binnen de samenleving. In de conclusie zal over deze mogelijkheden meer worden gezegd.

Los van de mogelijke oorzaak kunnen we stellen dat er een matig stijgend lineair verband ($R=0,375$ en $p=0,001$) is waar te nemen wat betreft het gemiddeld aantal creatieve medewerkers aan een elektronisch muziekalbum. Het aantal creatieve medewerkers nam gemiddeld met 0,42 personen per jaar toe in de periode 1980-2012. Het stijgend lineair verband tussen het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers is van gelijkwaardig niveau, maar is met $R=0,252$ ($p=0,024$) iets minder sterk. Jaarlijks nam het aantal ondersteunende medewerkers met 0,074 personen toe in de jaren 1980-2012.



Afbeelding 13: Het gemiddelde aantal medewerkers aan een elektronisch/dance muziekalbum in de periode 1980-2012 (Creatieve medewerkers $R^2=0,141$, Ondersteunende medewerkers $R^2=0,063$)

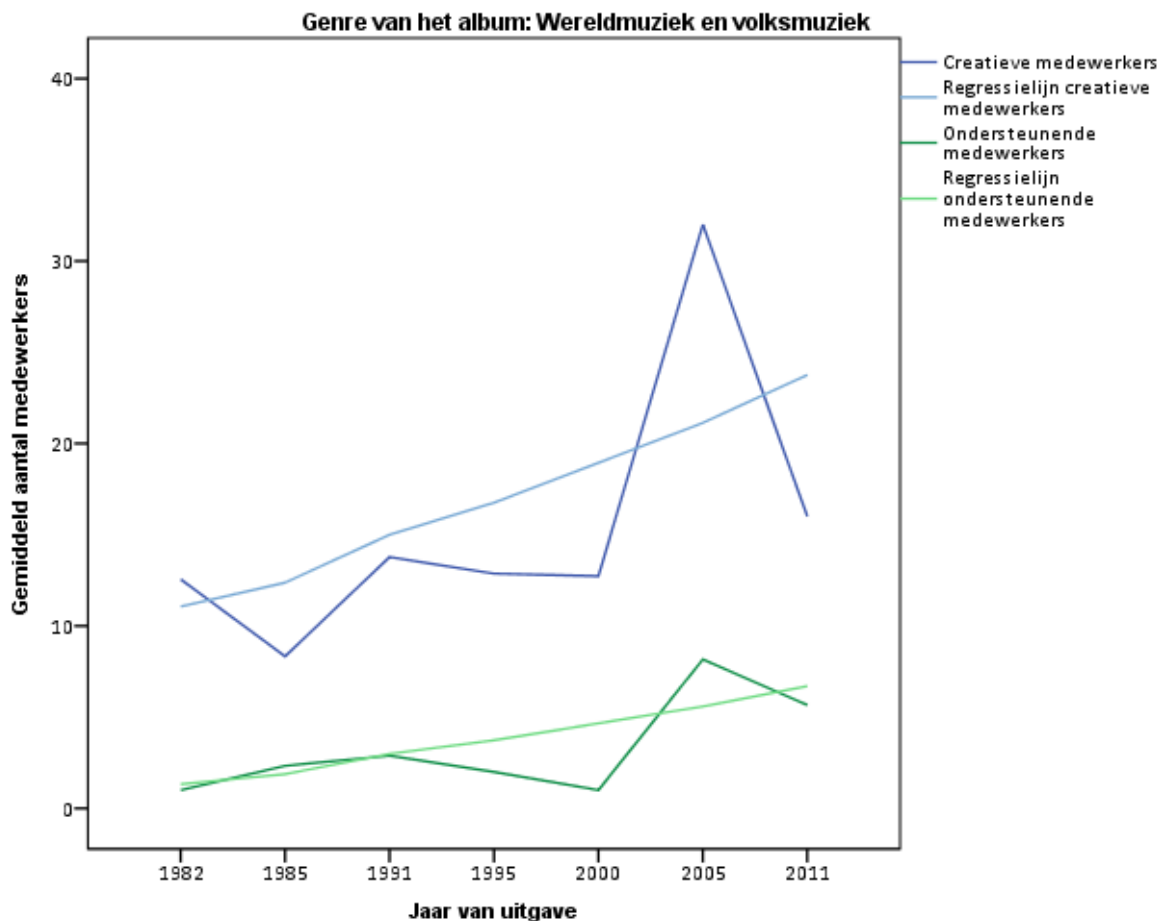
4.2.7 Wereldmuziek en volksmuziek

Het laatste genre dat geanalyseerd wordt is de volksmuziek en wereldmuziek. Wat opvalt aan de gemiddelden in tabel 11 is dat er tamelijk weinig ondersteunende medewerkers betrokken zijn bij het productieproces ten opzichte van andere genres. Dit terwijl er aangenomen werd dat, gezien de achtergrond van het genre, er veel gebruik zou gemaakt worden van nieuwe technologie wat zou leiden tot een hogere mate van arbeidsdeling. De arbeidsdeling wat betreft ondersteunende medewerkers is wel toegenomen met 75% van 3,2 naar 5,6 personen.

Tabel 11: Gemiddeld aantal medewerkers aan een wereldmuziek/volksmuziek album voor en na de digitalisering

Voor of na de digitalisering	Het aantal creatieve medewerkers	Het aantal ondersteunende medewerkers	Ratio (ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers)
<i>Voor de digitalisering</i>	14,88	3,20	1:4.65
<i>Na de digitalisering</i>	21,78	5,60	1:3.89

In de periode 2000-2011 is de ratio echter wel met 16,3% gewijzigd waardoor er in deze periode meer ondersteunde medewerkers per creatieve medewerker actief zijn in het productieproces van een wereldmuziek/volksmuziek album ten opzichte van de periode daar voor. Op afbeelding 14 is aan de lijndiagram te zien dat het gemiddeld aantal creatieve medewerkers behoorlijk schommelt. Desalniettemin lijkt het niveau vanaf het jaar 2000 gemiddeld te stijgen. Dit komt omdat de dalen van de lijndiagram steeds wat hoger zijn komen te liggen. Hetzelfde geldt voor het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers. Zowel tussen het gemiddeld aantal creatieve medewerkers ($R=0,233$, $p=0,036$) als het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers ($R=0,285$, $p=0,010$) en het jaartal bestaat een zwak stijgend lineair verband. Vanaf 1980 nam het aantal creatieve medewerkers dat betrokken was bij de productie van een wereldmuziek/volksmuziek album gemiddeld met 0,44 personen toe. Het aantal ondersteunende medewerkers nam in dezelfde periode jaarlijks met 0,19 personen toe.



Afbeelding 14: Het gemiddelde aantal medewerkers aan een wereldmuziek/volksmuziek muziekalbum in de periode 1980-2012 (Creatieve medewerkers $R^2=0,054$, Ondersteunende medewerkers $R^2=0,081$)

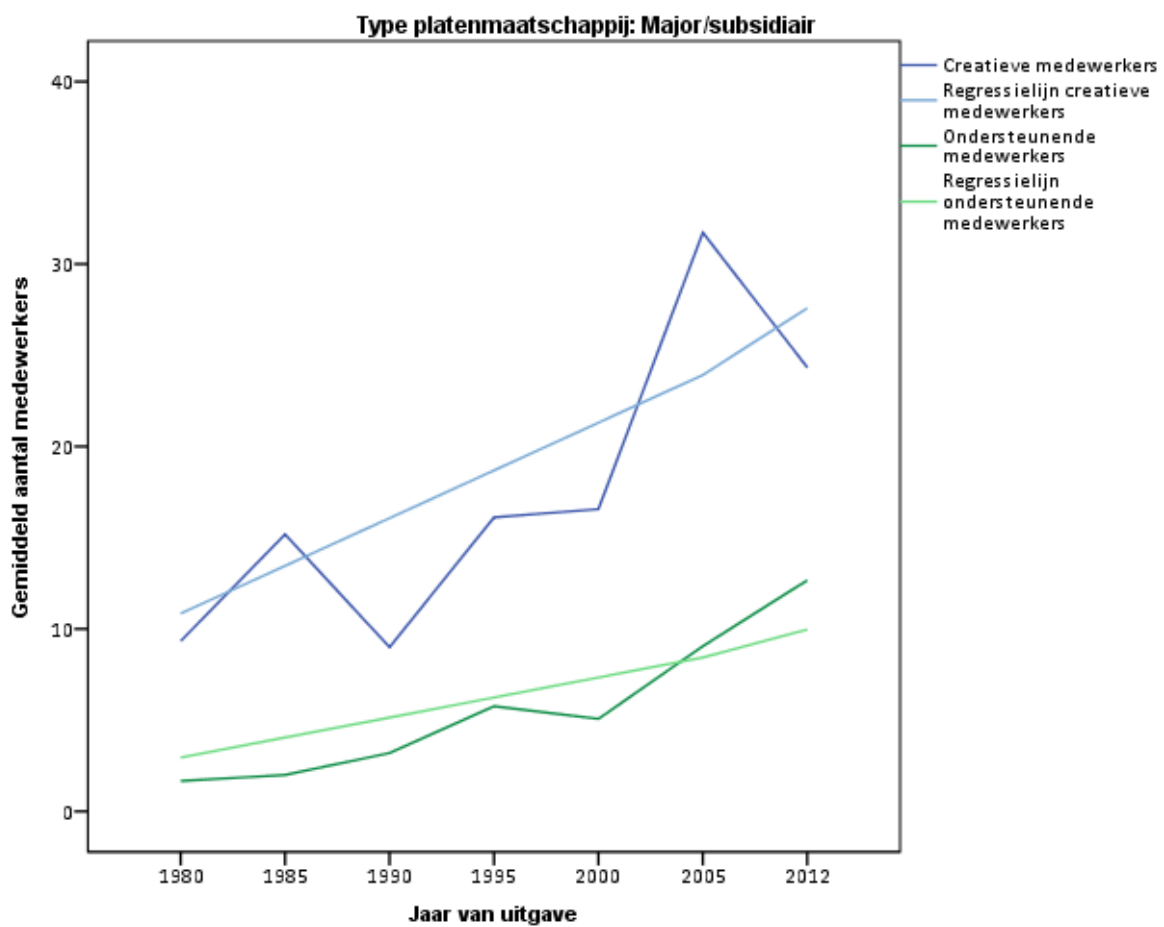
4.3 Platenmaatschappijen

Zoals verwacht in paragraaf 2.3 zijn er gemiddeld minder personen betrokken bij het productieproces van een muziekalbum bij een independent platenmaatschappij in vergelijking met een major/subsidiare platenmaatschappij. Er is bij major/subsidiare platenmaatschappijen sprake van een hogere mate van arbeidsdeling. Er zijn gemiddeld 36,3% meer creatieve medewerkers betrokken aan het productieproces voor de digitalisering bij een major/subsidiare platenmaatschappij. In de periode na de digitalisering is dit verschil met ongeveer 10% (26,9%) kleiner geworden. De verschillen tussen het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers liggen met exact 60% in de periode voor de digitalisering een stuk hoger. Na de digitalisering ligt dit niveau op 41,8% weer wat lager maar nog steeds aanzienlijk hoger dan het niveau waarop major en subsidiare platenmaatschappijen liggen. Aan de ratio's is ook goed te zien dat met name bij independent platenmaatschappijen het aantal ondersteunende medewerkers met 23,6% is toegenomen naar 1 ondersteunende medewerker per 3,47 creatieve medewerkers.

Tabel 12: Gemiddeld aantal medewerkers aan een muziek album per type platenmaatschappij (voor en na de digitalisering)

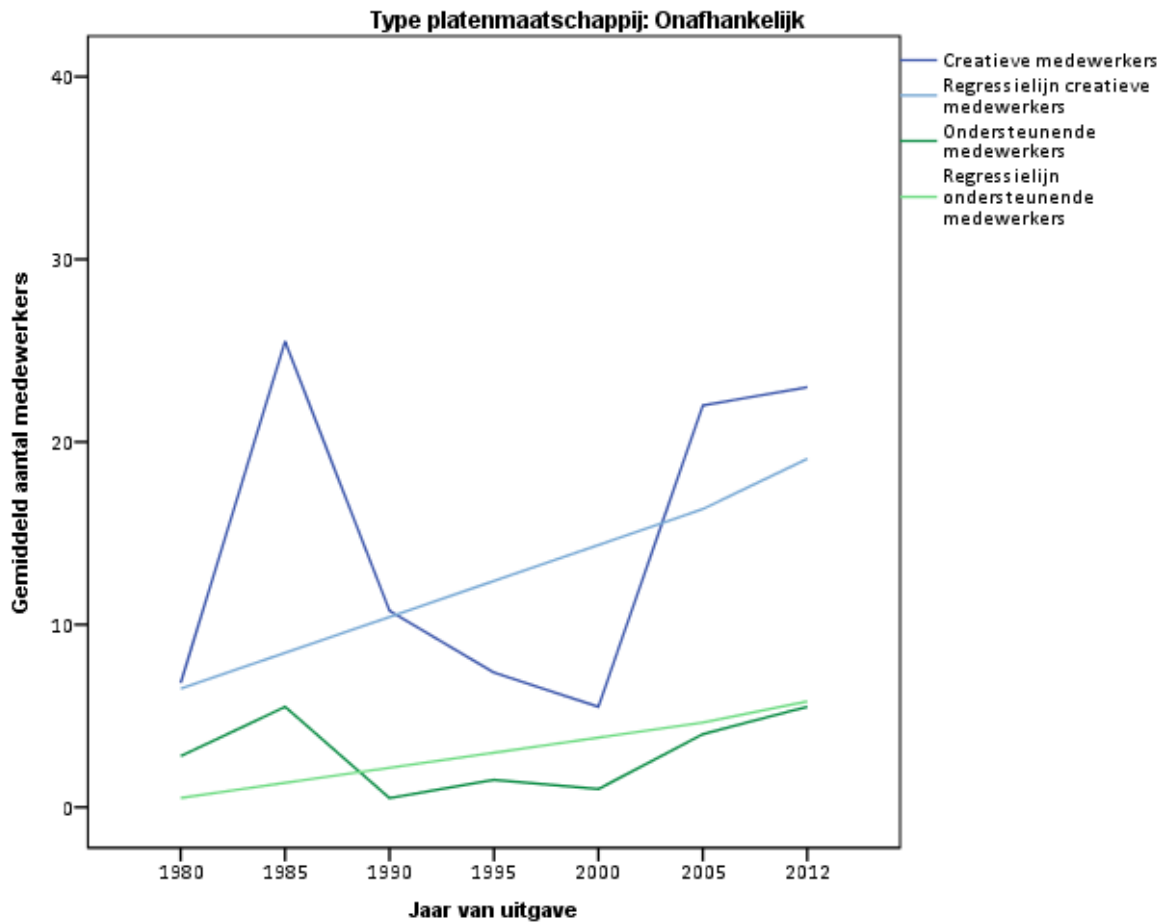
Type maatschappij	Het aantal creatieve medewerkers	Het aantal ondersteunende medewerkers	Ratio (ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers)
<i>Major/Subsidiar (voor digitalisering)</i>	16,53	5,80	1:2,85
<i>Major/Subsidiar (na digitalisering)</i>	24,47	8,85	1:2,76
<i>Independent (voor digitalisering)</i>	10,53	2,32	1:4,54
<i>Independent (na digitalisering)</i>	17,89	5,15	1:3,47

In de lijndiagram van afbeelding 15 komen deze cijfers terug. In het midden de jaren '80 is een stijging te zien maar het gemiddelde niveau neemt rond het millennium sneller toe. Gemiddeld neemt het aantal creatieve medewerkers bij het productieproces van een muziekalbum dat gefinancierd wordt door een major/subsidiare platenmaatschappij per jaar met 0,53 personen toe in de periode 1980-2012. Tussen het jaartal van een albumuitgave bij een major/subsidiare platenmaatschappij en het gemiddeld aantal creatieve medewerkers bestaat een matig stijgend lineair verband ($R=0,268$, $p=0,000$). Het niveau van het verband tussen het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers bij dit type platenmaatschappij ligt wat lager ($R=0,219$, $p=0,000$). Van dit type medewerkers komen er ieder jaar gemiddeld 0,17 personen bij.



Afbeelding 15: Het gemiddelde aantal medewerkers aan muziekalbum in de periode 1980-2012 bij een major/subsidiare platenmaatschappij (Creatieve medewerkers $R^2=0,072$, Ondersteunende medewerkers $R^2=0,048$)

Het niveau van het gemiddelde aantal medewerkers dat betrokken is bij de productie van een muziekalbum dat wordt gefinancierd door een independent platenmaatschappij ligt zoals gezegd aanzienlijk lager. Er is echter wel een grotere verandering waar te nemen in het gemiddeld aantal



Afbeelding 16: Het gemiddelde aantal medewerkers aan muziekalbum in de periode 1980-2012 bij een independent platenmaatschappij (Creatieve medewerkers $R^2=0,080$, Ondersteunende medewerkers $R^2=0,081$)

medewerkers rondom het millennium zoals te zien in afbeelding 16. Vanaf het jaar 2000 stijgt zowel het gemiddeld aantal creatieve als het aantal ondersteunende medewerkers naar een hoger niveau. Over de gehele periode (1980-2012) neemt het gemiddeld aantal creatieve medewerkers dat betrokken is bij het productieproces van een muziekalbum bij een independent platenmaatschappij jaarlijks met 0,39 personen toe. Er is sprake van een matig stijgend lineair verband ($R=0,283$, $p=0,000$) tussen het gemiddeld aantal creatieve medewerkers en het jaartal bij een independent platenmaatschappij. Het aantal ondersteunende medewerkers neemt in de periode 1980-2012 jaarlijks met gemiddeld 0,17 personen toe. Tevens is er sprake van een matig stijgend lineair verband ($R=0,285$, $p=0,000$) tussen het aantal ondersteunende medewerkers en het jaartal.

4.4 Debuutalbums

In de dataverzameling zijn 100 debuutalbums opgenomen. Daarvan zijn er 60 stuks voor de digitalisering en 40 stuks na de digitalisering uitgebracht. In deze analyse wordt de vergelijking tussen enerzijds het type platenmaatschappijen of het genre van het muziekalbum en anderzijds de periode waarin het debuutalbum is uitgebracht niet opgenomen omdat er onvoldoende eenheden zijn verzameld om significante resultaten te genereren bij het vergelijken van deze variabelen.

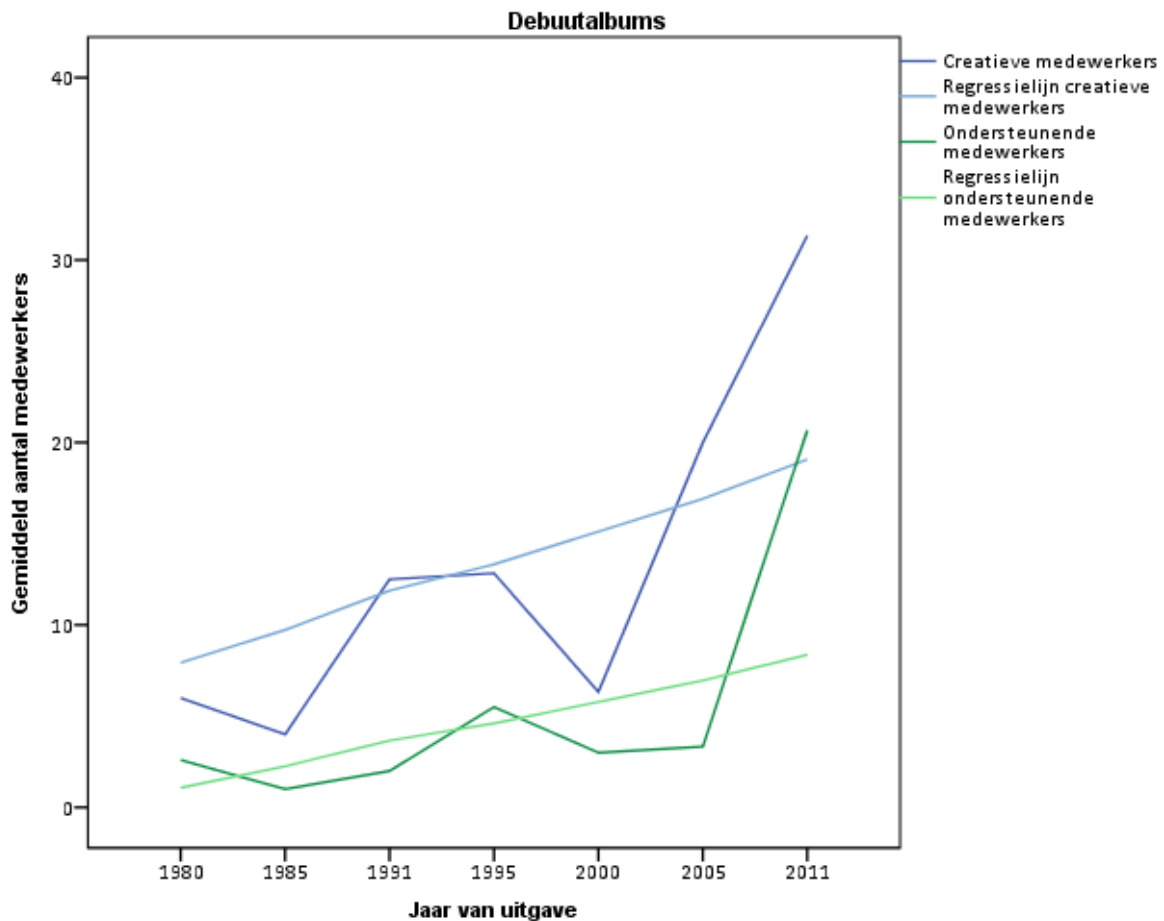
Wat direct opvalt aan de gemiddelden in tabel 13 is dat het gemiddelde aantal medewerkers lager ligt dan het gemiddelde dat geconstateerd is bij de niet-debuut albums. De resultaten zijn wat betreft de richting van de stijging van het gemiddeld aantal medewerkers overeenkomstig met de resultaten in de vorige paragrafen. Zo is er ook bij debuutalbums een stijging van zowel het gemiddeld aantal creatieve als ondersteunende medewerkers te zien. In tabel 13 is te zien dat het gemiddeld aantal creatieve medewerkers dat betrokken is bij het productieproces van een debuutalbum met 32,3% is gestegen naar 16,44 personen. Een opvallend forse stijging is waar te nemen bij het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers. Er zijn gemiddeld 93,8% meer ondersteunende medewerkers betrokken bij het productieproces van een debuutalbum.

Tabel 13: Gemiddeld aantal medewerkers bij een debuutalbum voor en na de digitalisering

Voor of na de digitalisering	Het aantal creatieve medewerkers	Het aantal ondersteunende medewerkers	Ratio (ondersteunende medewerkers per creatieve medewerkers)
<i>Voor digitalisering</i>	12,43	3,70	1:3,36
<i>Na digitalisering</i>	16,44	7,17	1:2,29

Omdat de stijging van het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers relatief hoger was dan de stijging van het gemiddeld aantal creatieve medewerkers, is de ratio met 31,8% gewijzigd waardoor er na de digitalisering 1 ondersteunende medewerker per 2,29 creatieve medewerkers wordt toegewezen.

Op afbeelding 17 is de lijndiagram van het gemiddeld aantal medewerkers aan een debuutalbum bij alle genres en beide type platenmaatschappijen te zien. Met name in de laatste tien jaar is er een stijging waar te nemen. Wanneer er gekeken wordt naar de stijging over de gehele periode waarin debuutalbums zijn geanalyseerd (1980-2010), dan blijkt dat er jaarlijks 0,345 ($p=0,024$) creatieve medewerkers bijgekomen zijn. Omdat $R=0,224$ ($p=0,024$) is, is er sprake van een zwak stijgend lineair



Afbeelding 17: Het gemiddelde aantal medewerkers aan debuut album in de periode 1980-2010 (Creatieve medewerkers $R^2=0,050$, Ondersteunende medewerkers $R^2=0,067$)

verband. Het aantal ondersteunende medewerkers dat betrokken is bij het productieproces van een debuutalbum steeg met 0,228 ($p=0,009$) personen per jaar. Tussen het jaartal en het aantal ondersteunende medewerkers bij een debuutalbum blijkt een matig stijgend lineair verband ($R=0,26$, $p=0,009$) te bestaan. Zoals al enigszins duidelijk werd uit tabel 13 is het niveau van de lineaire stijging van het aantal ondersteunende medewerkers daadwerkelijk sterker gebleken dan die van het aantal creatieve medewerkers.

De vergelijking van het gemiddeld aantal medewerkers aan een debuutalbum met het jaartal en het onderscheid tussen de periode van voor en na de digitalisering is de laatste analyse van dit

hoofdstuk. De resultaten zijn tot op heden op een neutrale manier gerapporteerd. De verkregen onderzoeksresultaten zullen onderdeel uit gaan maken het slothoofdstuk van dit onderzoek. Daarbij zullen de resultaten bekeken worden tegen het licht van de resultaten van de literatuurstudie dat voorafgaand aan het kwantitatieve onderzoek is gedaan.

5. Conclusie en discussie

In het slothoofdstuk van dit onderzoek worden, zoals de titel al doet vermoeden, de onderzoeksresultaten aan de hand van de theorie geïnterpreteerd. Daarnaast zullen opvallende resultaten worden uitgelicht en er zal worden gepoogd een verklaring hier voor te vinden. Er zal worden getracht deze uiteenzetting op een genuanceerde manier weer te geven door verklarende uitspraken te beargumenteren.

De literatuurstudie en de resultaten uit eerder onderzoek (in de bachelor fase) hebben een beeld geschetst waaruit enkele verwachtingen zijn gekomen. Deze zijn in het hoofdstuk over de onderzoeksvragen beschreven. Er was namelijk reeds duidelijk dat het gemiddeld aantal medewerkers, zowel de creatieve als de ondersteunende, is gestegen sinds de digitalisering van het productieproces. Het lijkt er op dat een hogere mate van arbeidsdeling hier aan ten grondslag ligt. De steeds complexere technieken die worden gebruikt, blijken vaak door professionele arbeidskrachten die zich specialiseren in kleine taken te worden uitgevoerd. Daar komt bij dat het voor een muzikant steeds moeilijker wordt om de snelle vooruitgang van de technologische ontwikkelingen bij te houden.

De gang van zaken in de muzieksector volgt eigenlijk hetzelfde pad als productieprocessen in alle andere sectoren, namelijk dat er een hogere mate van arbeidsdeling ontstaat in de loop van de jaren. Een proces dat sinds de industriële revolutie in een tempoversnelling terecht is gekomen maar wat met argusogen wordt bekeken wanneer dit in de kunst en cultuursector gebeurt. In dat kader is het interessant gebleken te kijken naar verschillende muziek genres. Sommige genres worden namelijk als authentiek beschouwd of zelfs hoge kunst genoemd. Om een hoge mate van arbeidsdeling gelijk te stellen met een verminderde authenticiteit gaat echter te ver. Ook van reeds gelegitimeerde kunstenaars is bekend dat zij een substantiële hoeveelheid werk overlieten aan ondersteunende medewerkers.

Niet ieder genre geeft exact hetzelfde beeld wat betreft de stijgingspercentages in het aantal medewerkers. Tevens liggen ook de gemiddelde aantallen creatieve en ondersteunende medewerkers tussen genres vaak ver uit elkaar. Dit heeft uiteraard met genre specifieke kenmerken te maken zoals die in hoofdstuk 2 zijn beschreven maar het zou ook kunnen dat er bij sommige genres meer medewerkers actief zijn die gezien kunnen worden als allrounders. Dit type medewerkers is mogelijk bij genres als elektronische muziek of rockmuziek terug te vinden. Bij elektronische muziek zijn namelijk relatief weinig ondersteunende medewerkers betrokken terwijl er wel veel gebruik wordt gemaakt van technologie. Rockmuziek ligt wat betreft het productieproces dicht in de buurt van popmuziek en toch zijn de verschillen in het aantal medewerkers tussen beide

genres aanzienlijk. Dit zou kunnen betekenen dat medewerkers die betrokken zijn bij de productie van een rockalbum flexibeler zijn en meerdere taken uitvoeren, terwijl bij een pop album voor iedere taak een aparte medewerker wordt ingezet. Er zijn tot zover twee mogelijke verklaringen voor de verschillen tussen pop en rock. Zo is er in hoofdstuk 2 beschreven dat rock muziek een meer authentieke kunstvorm is dan popmuziek omdat er minder gebruik zou worden gemaakt van technologie. Daarbij moet opgemerkt worden dat vergelijkingen tussen genres wat betreft authenticiteit zeer problematisch zijn. Anderzijds zouden er bij het productieproces van een rock album meer allrounders aanwezig kunnen zijn. Het verdient de aanbeveling een kwalitatief onderzoek te doen rondom dit vraagstuk. Er zou door middel van interviews en observaties een antwoord verkregen kunnen worden op de vraag wat de oorzaak is van de verschillen in het aantal medewerkers tussen pop en rock.

Bekeken over alle muziekgenres bleek dat er sinds de digitalisering een stijging van 60,9% is waargenomen wat betreft het totale gemiddelde aantal medewerkers aan de productie van een muziekalbum. Dit is ondanks het verwachtingspatroon toch een behoorlijke stijging. Het resultaat kan echter verklaard worden wanneer we kijken naar de snelheid waarmee technologische ontwikkelingen hebben plaatsgevonden gedurende de periode waarin is gemeten. De snelheid waarmee nieuwe technologie beschikbaar is gekomen lijkt hand in hand te gaan met de snelheid waarmee productieprocessen worden verdeeld onder steeds meer medewerkers. De hogere mate van arbeidsdeling zien we terug in het feit dat het aantal ondersteunende medewerkers, bekeken over alle genres, met 82,16% (tegenover een stijging van 58,54% bij de creatieve medewerkers) het hardst is gestegen. Het aantal creatieve medewerkers, bekeken over alle genres, is met 58,54% gestegen wanneer de tijdvakken 'voor' en 'na' de digitalisering met elkaar vergeleken worden.

Met de toename van de arbeidsdeling zou in principe een stijging van de kwaliteit beoogd zijn door de betrokkenen. Dit is mogelijk een van de redenen dat ook het gemiddeld aantal creatieve medewerkers aanzienlijk gestegen is. Immers, ook muzikanten kunnen zich net zoals ondersteunende medewerkers specialiseren in het beoefenen een bepaald soort muziek. Ten behoeve van de kwaliteit van de productie is het er de platenmaatschappijen en andere belanghebbenden aan gelegen voor ieder onderdeel van de totale geluidsopname de best mogelijke muzikant in te huren.

Het zou interessant zijn deze resultaten te vergelijken met de gemiddelde kosten van de productie van een muziekalbum en de opbrengsten er van. Er zou in dat geval een vergelijking gemaakt kunnen worden. Met andere woorden, is de productie in verhouding goedkoper geworden wanneer het totale budget vergeleken zou worden met het aantal medewerkers en de gemiddelde opbrengsten van toen en nu. Voorzichtigheid is echter geboden bij het gebruiken van

productiebudgetten aangezien alleen de kosten voor de medewerkers die direct betrokken zijn geweest bij de productie van het album mogen gebruikt worden. Ook zouden de kosten voor de distributie en promotie afgetrokken moeten worden van de opbrengsten. Voor een toekomstig onderzoek kan de scheiding tussen de betrokkenen bij het muziekalbum kan de netwerkstructuur van Leyshon (2001) goed worden gebruikt.

Van de zeven genres die zijn bekeken, kan worden geconcludeerd dat zij in verschillende mate met de effecten van de digitalisering te maken hebben gehad. Er is vanuit twee verschillende invalshoeken gekeken naar de stijging van het gemiddeld aantal medewerkers. Zoals bekend is er gekeken naar het gemiddelde aantal creatieve en ondersteunende medewerkers. Daarnaast is ook de verhouding tussen beide typen medewerkers bekeken.

Een forse stijging in beide typen medewerkers kan betekenen dat een genre onderhevig is aan het verschijnen van nieuwe stijlen binnen het genre waardoor het aantal medewerkers kan stijgen. Zo is bijvoorbeeld de populariteit van elektronische muziek de afgelopen jaren gestegen. Diverse festivals die gewijd zijn aan het genre in combinatie met de stijgende populariteit van Dj's over de hele wereld zijn hier het bewijs van. Er is te zien dat sommige stijlen binnen dit meta-genre langzaam naar het zogenaamde 'midden' verschuiven waardoor de doelgroep steeds groter wordt. Andersom merken mainstream (pop)artiesten ook het succes van elektronische muziek op en zij voegen deze elementen aan hun eigen muziek toe. Zo ontstaan mengvormen van bijvoorbeeld elektronische muziek en popmuziek of urban. Hoewel deze muziek nog steeds onder het label 'elektronisch' valt, zorgen de invloeden vanuit de urban of popmuziek er mogelijk voor dat het aantal medewerkers stijgt. Dit zou tevens het grote aantal verschillende elektronische sub-genres (77) verklaren die binnen zeer korte tijd zijn verschenen. Immers, het ontstaan van nieuwe stijlen is deels te wijten aan het feit dat bepaalde groepen zich willen onderscheiden en afzetten tegen het mainstream publiek (Lena & Peterson, 2008).

Het is opvallend dat popmuziek en elektronische muziek de enige genres zijn waarbij de ratio van ondersteunende medewerkers per creatieve medewerker is gedaald. De verschuiving is in het geval van elektronische muziek met 27,4% tamelijk groot te noemen. Relatief gezien zijn er een stuk minder ondersteunende medewerkers betrokken bij het productieproces ten opzichte van creatieve medewerkers. De geringe mate van arbeidsdeling bij dit genre kan meerdere oorzaken hebben. Een logische verklaring zou zijn dat de taken in het productieproces die typisch zijn voor dit genre, goed uit te voeren zijn door creatieve medewerkers zelf. Dit omdat de muziek per definitie gebaseerd is op moderne (digitale) technologie en muzikanten binnen dit genre zijn opgegroeid en gevormd door de technologie. Een tweede mogelijke oorzaak is de leeftijd van het genre. Dit genre is namelijk het jongst van allemaal, hierdoor loopt de mate van arbeidsdeling mogelijk enigszins achter op de andere

genres. Deze oorzaak verklaard echter niet waarom de ratio in de mate van arbeidsdeling in het afgelopen tijdvak (na de digitalisering) weer is gedaald van 1:3.94 naar 1:5.02 terwijl alle andere genres een stijging lieten zien. Een derde verklaring is mogelijk dat artiesten die elektronische muziek maken vaak zijn aangesloten bij independent platenmaatschappijen waar gewerkt wordt met relatief kleine productiebudgetten. Ook hierdoor kan het aantal medewerkers bij elektronische muziek lager zijn dan bij andere genres. De drie bovengenoemde verklaringen zullen allen een bijdrage leveren aan het gemeten verschijnsel. Een combinatie van deze oorzaken zal er waarschijnlijk voor zorgen dat de mate van arbeidsdeling bij elektronische muziek kleiner is dan bij de andere onderzochte genres.

Bij de resultaten die de 'oudere' genres hebben opgeleverd, valt direct op dat het aantal ondersteunende medewerkers in het tijdvak na de digitalisering behoorlijk is gestegen. Zowel jazz en blues als klassiek lieten een toename in de mate van arbeidsdeling zien. Daarbij springt de stijging van ruim 200% van het aantal ondersteunende medewerkers dat betrokken is bij de productie van een klassiek muziekalbum in het oog. Er vinden binnen dit genre blijkbaar grote veranderingen plaats in het productieproces. Mogelijk zijn er sinds kort bepaalde complexe technologieën geadopteerd die de aanwezigheid van professionele medewerkers vereist. In dat kader is het ook mogelijk dat muzikanten en andere creatieve medewerkers die aan een klassiek muziekalbum werken vaker over weinig technische kennis beschikken en zich slechts focussen op het spelen van muziek.

De verwachtingen bij wereldmuziek, volksmuziek en urban waren gebaseerd op hetzelfde uitgangspunt. Bij deze genres zou relatief veel gebruik worden gemaakt van technologie wat een stijging in het aantal ondersteunende medewerkers tot gevolg zou moeten hebben. De stijging van het aantal ondersteunende medewerkers van respectievelijk 56% bij urban en 75% bij wereldmuziek en volksmuziek is substantieel maar niet in lijn met de verwachtingen die zijn geschetst. Het staat namelijk in geen verhouding met enorme stijging die sommige andere genres hebben laten zien. Wellicht komt dit omdat het proces van arbeidsdeling aan het vertragen is. Het gemiddelde aantal medewerkers ligt bij urban al op een zodanig hoog niveau dat verdere arbeidsdeling niets meer oplevert. Bij wereldmuziek en volksmuziek zijn relatief weinig ondersteunende medewerkers betrokken. Mogelijk heeft dit te maken met het feit dat de doelgroep van deze muziek relatief klein is en er daarom minder aan dergelijke producties verdient kan worden. Een grootschalige inzet van arbeidskrachten is om die reden moeilijk terug te verdienen.

Hoewel er zoals gezegd geen inzage is in de kosten van de productie van een muziekalbum, kan er wel worden gekeken naar hoe het gemiddeld aantal medewerkers betrokken bij de productie van een muziekalbum bij een major platenmaatschappij, zich verhoudt tot het gemiddelde bij een independent platenmaatschappij. Een independent platenmaatschappij heeft over het algemeen te

maken met een kleiner productiebudget dan een major platenmaatschappij (Morris, 1994). Hierdoor zou de mate van arbeidsdeling bij independent platenmaatschappijen ten opzichte van een de major platenmaatschappijen enigszins kunnen duiden in hoeverre de arbeidsdeling wordt toegepast als strategie om de kosten van een albumproductie te drukken.

De resultaten die deze analyse heeft opgeleverd zijn niet eenduidig. Enerzijds is te zien dat bij independent platenmaatschappijen het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers harder stijgt dan bij major platenmaatschappijen. Echter is ook te zien dat het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers per creatieve medewerker nog steeds veel hoger ligt bij major platenmaatschappijen dan bij independent platenmaatschappijen. Major/subsidiaire platenmaatschappijen blijken een hogere mate van arbeidsdeling toe te passen in het productieproces. Een kanttekening dient echter geplaatst te worden. De independent platenmaatschappijen lijken namelijk dit voorbeeld te volgen. De jaarlijkse stijging van het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers is relatief een stuk hoger dan bij major platenmaatschappijen.

Net zoals bij alle individuele genres en bij de verschillende platenmaatschappijen, is er ook bij debuutalbums een stijging waargenomen in het gemiddeld aantal medewerkers. Opvallend aan deze resultaten is de enorme stijging van het aantal ondersteunende medewerkers na de digitalisering, dit gemiddelde is namelijk met 93,8% gestegen. Hoewel het gemiddeld aantal medewerkers in aantal ruim onder het gemiddelde van alle muziekalbums over de gehele linie ligt, komt het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers dat betrokken is bij de productie van een debuutalbum inmiddels in de buurt.

Mogelijk heeft deze opvallende stijging iets te maken met de alternatieve route die startende artiesten tegenwoordig kunnen nemen op weg naar status en succes. Tegenwoordig zetten startende artiesten hun zelfgemaakte muziek op internet en weten op die manier via sociale media een relatief groot publiek te bereiken. Wanneer blijkt dat er een substantiële doelgroep geïnteresseerd is in deze muzikant, kunnen platenmaatschappijen besluiten de artiest te contracteren. Daarbij brengt het doen van investeringen minder risico's met zich mee aangezien de muzikant via sociale media bewezen heeft dat er interesse in hem of haar is. Een tweede verandering in dit landschap zien we in de vorm van talentenjachten op televisie. In de dataverzameling zijn enkele artiesten opgenomen die naamsbekendheid hebben verworven via dergelijke televisieprogramma's. Beide situaties kunnen er voor zorgen dat de investering van een platenmaatschappij in de artiest mogelijk hoger zijn dan normaal het geval zou zijn geweest. Een groter productiebudget zou dan terug te zien zijn aan een stijging van het gemiddeld aantal medewerkers.

Hoewel beide situaties zeker een effect hebben op het productieproces van een debuutalbum, is dit effect niet volledig verantwoordelijk voor de waargenomen stijging. Het is mogelijk de reden dat

de relatieve stijging van het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers opvallend hoog is. Om zeker te zijn van deze theorie zouden debuutalbums in mogelijk vervolgonderzoek nauwlettend kunnen worden geselecteerd op artiesten die niet via sociale media noch via talentenjachten zijn doorgebroken of reeds over een beroemde status beschikten (bijvoorbeeld het debuutalbum van een soloartiest zoals Phil Collins). Wanneer blijkt dat de stijging in het gemiddeld aantal ondersteunende medewerkers onverminderd hoog ligt, kunnen de alternatieve routes naar status en succes worden geschrapt als mogelijke oorzaak.

Het is duidelijk dat iedere verklaring die wordt aangedragen voor de stijging van het gemiddeld aantal medewerkers dat betrokken is bij de productie van een muziekalbum genuanceerd dient te worden. Algemene macro-economische ontwikkelingen zoals de voortschrijdende arbeidsdeling die in iedere sector plaatsvindt hebben ongetwijfeld een effect op de muzieksector. Daarnaast zijn er mogelijk diverse andere oorzaken zoals conventies die binnen een genre gelden, talentenjachten en maatschappelijke ontwikkelingen zoals de toenemende populariteit van bepaalde genres. Gezien de snelle evolutie van technologische middelen die nu plaatsvindt in de muzieksector, is het interessant te zien wanneer dit proces zal stagneren. Wanneer in dat geval ook de arbeidsdeling (het gemiddelde aantal medewerkers) stagneert, zou dit het beste bewijs leveren voor de 'arbeidsdeling'-verklaring.

Literatuur & bronnen

- Adorno, T. W. (2002). In Leppert R. (Ed.), *Essays on music : Theodor W. Adorno*. Berkeley, Calif. ; London: University of California Press.
- Allmusic. (2012, 3 Maart). R&B. Geraadpleegd op <http://www.allmusic.com/explore/genre/d13334>.
- Arnold, J. (2008, 24 November). Re: A Brief History of Techno. Geraadpleegd op de website van Gridface, http://www.gridface.com/features/a_brief_history_of_techno.html
- Aucouturier, J. & Pachet, F. (2003). Representing Musical Genre: A State of the Art. *Journal of New Music Research*, 32(1), 83–93.
- Baumol, W.J. & Bowen, W.G. (1967). *Performing arts-the economic dilemma : A study of problems common to theatre, opera, music and dance*. New York: Twentieth Century Fund.
- Bise, A. (2009, 1 Januari). Re: Making a Successful Recording. Geraadpleegd op de website van Flute Focus, <http://www.flutefocus.com/56-making-a-successful-flute-recording0109.html>
- Butler, M.J. (2006). *Unlocking the groove: rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*. Bloomington: Indiana University Press
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkley: University of California Press.
- Connell, J., & Gibson, C. (2004). World music: Deterritorializing place and identity. *Progress in Human Geography*, 28(3), 342-361. doi:10.1191/0309132504ph493oa
- Cravens, D. W., Holland, C. W., Lamb Jr., C. W., & Moncrief III, W. C. (1988). Marketing's role in product and service quality. *Industrial Marketing Management*, 17(4), 285-304. doi:10.1016/0019-8501(88)90032-6
- Davis, F. (2003). *The History of the Blues: The Roots, the Music, the People*. Cambridge: Da Capo Press.
- de Kloet, J. (2005). Sonic sturdiness: The globalization of “Chinese rock” and pop. *Critical Studies in Media Communication*, 22(4), 321-338. doi:10.1080/07393180500288444
- Dolfsma, W. (1999). *Valuing Pop Music: Institutions, Values and Economics*. Delft: Eburon.
- Dolfsma, W. (2004) *Institutional Economics and the Formation of Preferences: The Advent of Pop Music*, Cheltenham: Edward Elgar Publishing.
- Fine, T. (2009). The Dawn of Commercial Digital Recording. *ARSC Journal*, 39(1), 1-17.
- Frith, S. (1998). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, S. (2006). Music and Identity. In S. Hall en P. du Gay (Red.), *Questions of Cultural Identity* (pp. 108-127). London: Sage Publications.
- Frith, S., Straw, W. & Street, J. (2001). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guilbault, J. (2006). On redefining the “Local” Through World Music. In J. Post (Red), *Ethnomusicology: a contemporary reader* (pp. 137-146). New York: Routledge.
- Hawking, E. (2002). *Studio-in-a-box: the new era of computer recording technology*. Vallejo: EMBooks.
- Holmes, T. (2006). *The Routledge Guide to Music Technology*. New York: Routledge.

- Homer, M. (2009). Beyond the Studio: The Impact of Home Recording Technologies on Music Creation and Consumption. *Nebula*, 6(3), 85-99.
- Horkheimer, M. & Adorno, T. (2002). The culture industry. Enlightenment as mass deception. In: M. Horkheimer & T. Adorno. *Dialectic of Enlightenment. Philosophical fragments*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kirchner, B. (2005). *The Oxford Companion To Jazz*. Oxford: Oxford University Press.
- Lambert, M. (2000). Digital audio workstations. *Millimeter*, 28(5), 119.
- Hawking, E. (2002). *Studio-in-a-box: the new era of computer recording technology*. Vallejo: EMBooks.
- Heilbrun, J & Gray, C. (2001). *The Economics Of Art And Culture*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Hesmondhalgh, D. (1999). Indie: The institutional politics and aesthetics of a popular music genre. *Cultural Studies*, 13(1), 34-61. doi:10.1080/095023899335365
- Indiehiphop. (2012, 31 maart). Re: 4 Types of Record Deals. Geraadpleegd op Indiehiphop.net, <http://www.indiehiphop.net/4-types-of-record-deals/>
- Kusek, D. & Leonhard, G. (2005). *The Future of Music: Manifesto For The Digital Music Revolution*. Boston: Berklee Press.
- Lena, J. C., & Peterson, R. A. (2008). Classification as culture: Types and trajectories of music genres. *American Sociological Review*, 73(5), 697-718. doi:10.1177/000312240807300501
- Lievrouw, L.A. Livingstone, S.M. (2006). *Handbook of New Media: Student Edition*. London: SAGE Publications Ltd.
- Livingston, D. (1988, Okt, 27). Microprocessors change the sound of music. (Microprocessor issue supplement)(includes related article on inside an electronic music studio). *EDN* 4(10).
- Martin, H. & Waters, K. (2005). *Jazz: The First 100 Years*. Florence: Cengage Learning
- McLeod, K. (1999). Authenticity within hip-hop and other cultures threatened with assimilation. *Journal Of Communication*, 49(4), 134.
- McLeod, K. (2001). Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities. *Journal of Popular Music Studies*, 13, 59-75. doi: 10.1111/j.1533-1598.2001.tb00013.x
- Middleton, R. (1993). Popular music analysis and musicology: bridging the gap. *Popular Music*, 12(2). Cambridge: Cambridge University Press
- Miller, L.E. & Lieberman, F. (1998). *Composing a world: Lou Harrison, musical wayfarer*. Champaign: University of Illinois Press.
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. New York: Routledge.
- Morris, C. (1994). A history of independent labels. *Billboard*, 106(44), 131.
- NVPI. (2010). Uitgebreide marktinformatie audio 2010 (NVPI, 2-3-2012). Geraadpleegd via de website van het NVPI: <http://www.nvpi.nl/marktinformatie-audio-2010>
- NVPI. (2012). Jaarcijfers 2011: Digitale markt krijgt eindelijk voet aan de grond (NVPI, 2-3-2012). Geraadpleegd via de website van NVPI: <http://www.nvpi.nl/tabellen-jaarcijfers-2011>
- Passman, D.S. (2000). *All You Need To Know About The Music Business*. New York: Simon & Schuster.

Pennycook, A. (2007). Introduction to the special issue: Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity. *Journal Of Language, Identity & Education*, 6(2), 101-115.
doi:10.1080/15348450701341246

Procello, P. (2004). Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers. *Social Studies of Science*. 34(5), 733-758.

Ritzer, G. (2011). The Past, Present, and Future of McDonaldization. From the Iron Cage to the Fast-Food Factory and Beyond. In *The McDonaldization of Society* 6 (pp. 23-53). Thousand Oaks: Sage.

Sasaki, G. (2010). The curious case of 3DTV: Paddling like a duck? *Communications Technology*, 27(3), 4-4.

Schedel, M. (2002). Anticipating interactivity: Henry Cowell and the Rhythmicon. *Organised Sound*, 7, 247-254.
doi:10.1017/S1355771802003047

Smith, L. (1973). Henry Cowell's Rhythmicana. *Anuario Interamericano de Investigacion Musical*, 9, 134-147.

Taylor, T. D. (2004) *Bad World Music*. In C.J Washburne & M. Derno Maiken (Red.), *Bad Music: The Music We Love to Hate* (pp.83-103). New York: Routledge

Terry, J. (2006, Juni). Authenticity for Sale: An Analysis of World Music Label Websites. Paper gepresenteerd op het jaarlijkse congres van de International Communication Association, Dresden International Congress Centre, Dresden, Duitsland. Paper geraadpleegd via http://www.allacademic.com/meta/p92014_index.html

Théberge, P. (1997). *Any sound you can imagine: Making music*. Hanover, N.H. ; London: Wesleyan University Press and University Press of New England.

Thompson, D. (2008). Hip-Hop: The Medium of Urban Youth. *Youth Media Reporter*, 2(1-6), 55-57.

Towse, R. (2010). *A textbook of cultural economics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Viney, D. (2008). The Obsession With Compression. Geraadpleegd via de website van Dynamic Range:
<http://www.dynamicrange.de/sites/default/files/The%20Obsession%20With%20Compression%20-%20dissertation.pdf>

Warner, T. (2003). *Pop Music - Technology and Creativity*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Washburne, C., & Derno, M. (2004). *Bad music: The music we love to hate*. New York: Routledge.

Afbeeldingen

American Archives of American Art. (2012). Joseph Schillinger with a rhythmicon, 193-?. Ingezien op <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/joseph-schillinger-rhythmicon-8363>

Besmark. (2012). The Original Dixieland Jazz Band. Ingezien op <http://www.besmark.com/odjb.html>

Radio Oude Stijl. (2012). Waveforms van Ricky Martin – Livin' La Vida Loca en Bryan Adams 'Cuts Like A Knife'. Ingezien op http://www.radiooudestijl.nl/blog/?page_id=100

RX. (2012). Digital Audio Workstation. Ingezien op <http://www.rxwave.webs.com/>

Vintage Synth Explorer. (2012). Sequential Circuits Prophet 5. Ingezien op <http://www.vintagesynth.com/sci/p5.php>

Bijlagen

Bijlage A: Ondersteunende medewerkers

In de onderstaande tabel worden alle functies van medewerkers aan een muziekalbum weergegeven die als ondersteunend medewerkers worden beschouwd.

Functie omschrijving
1. Engineer
2. Programming (drum, vocal, synthesizer)
3. Mastering
4. Mixing
5. Production Coordination
6. Pro-Tools
7. Editing
8. Copyist
9. Drum Technician
10. Balance Engineer
11. Surround Mix
12. Tape operator
13. Artist & Repertoire (A&R)
14. <i>alle bovenstaande functies die de toevoeging 'assistent' in de omschrijving bevatten.</i>

In de Allmusic database worden ook functies zoals haarstylisten, kleding en make-up personeel, kledingadviseurs, fotografen, designers (cd-hoes), *contractors*, managers etc. weergegeven. Deze functies worden niet beschouwd als actief binnen het productieproces van het muziekalbum zelf en zullen derhalve niet opgenomen worden in de dataverzameling.