

# Hiphop in Rotterdam

Een onderzoek naar structuur voor een gezonde muziekecologie

Shannon Martosemito

375525

Begeleider: dr. H. J. C. J. Hitters

Tweede Lezer: dr. B. C. M. Kester

Erasmus School of History, Culture and Communication

Erasmus University Rotterdam

Master Thesis

26 juni 2017

# Inhoudsopgave

<b>1. Inleiding</b>	<b>3</b>
1.1. Relevantie	5
<b>2. Theoretisch kader</b>	<b>7</b>
2.1. Hiphopmuziek	7
2.1.1. De oorsprong van hiphopmuziek	7
2.1.2. Hiphop in Nederland	10
2.1.3. Hiphop in Rotterdam	12
2.2. De ecologie	13
2.2.1. Ecologische benadering versus scene benadering	13
2.2.2. Een evenwichtige ecologie	16
2.3. De geografie	18
2.3.1. De geografie van een genre ten tijde van digitalisering en globalisering	20
<b>3. Methodologie</b>	<b>22</b>
3.1. Onderzoeksvraag en deelvragen	22
3.2. Kwalitatieve online documenten analyse als vooronderzoek	23
3.3. Kwalitatief onderzoek	23
3.4. De respondenten	24
3.5. Het expert interview	26
3.6. Operationalisering	27
3.7. Data verwerking en analyse	30
3.8. Betrouwbaarheid en validiteit	31
<b>4. Resultaten</b>	<b>33</b>
4.1. Rotterdamse mentaliteit en muziek	33
4.1.1. Presentatie	33
4.1.2. Stijl	35
4.2. Fysieke infrastructuur	36
4.2.1. Muzikale infrastructuur	36
4.2.2. De gemeente Rotterdam	41
4.3. Niet fysieke infrastructuur	42
4.3.1. De scene	43
4.3.2. Kennisoverdracht	44
4.3.3. Netwerken	44
4.3.4. Digitalisering	45
4.4. Duurzaam	49
4.4.1. Een gezonde ecologie	49
4.4.2. De toekomst	51
<b>5. Conclusie</b>	<b>53</b>
Literatuur	60
Bijlage A	69
Bijlage B	71

# 1. Inleiding

Op 29 april 2017 vond er een hiphopshow plaats van epische proporties in Spangen, Rotterdam. Emms, Jerr, Sjaf, Mella en Edson, het vijftal dat beter bekend staat als Broederliefde, traden op in Het Kasteel – het stadion van Sparta dat plaats biedt aan ruim 10.000 man. Dat de jongens daar zo'n grote show gaven is niet geheel vreemd, aangezien ze vorig jaar veel records hadden verbroken, verbroken, op grote festivals speelden en allerlei prijzen in de wacht sleepten (NRC, 2017). Daarnaast was het spektakel in Het Kasteel ook nog eens live te volgen op tv-zender NPO3 wat bewijst hoe populair het muziekgenre tegenwoordig is.

Een paar maanden geleden was de grootsheid en de populariteit van Nederlandse hiphop muziek af te lezen aan een ander bijzonder evenement dat plaatsvond in Amsterdam; op 9 december 2016 werd de grootste show in de Nederlandse hiphopgeschiedenis er namelijk gegeven. Rappers Rico, Sticks en Typhoon vertoonden op deze dag hun kunsten aan het publiek in een uitverkocht Ziggo Dome dat plaats biedt aan 17.000 bezoekers – op zijn grondvesten schudden. Dat de heren het voor elkaar hebben gekregen om het grootste poppodium van Nederland uit te verkopen is wederom een indicator van de populariteit van Nederlandstalige hiphop. De steeds prominentere rol van hiphop in de Nederlandse samenleving is verder ook terug te zien in de hitlijsten waar bijvoorbeeld Broederliefde vorig jaar 13 weken op nummer één stond in de album hitlijst met een Nederlandse talige album en Ronnie Flex de eerste hitsingle van 2017 wist te scoren (NOS, RTL, 2017).

Opvallend is dat de eerdergenoemde rappers Rico, Sticks en Typhoon alle drie uit dezelfde stad komen. Het gaat hier om een stad die tijd lang werd gezien als dé hiphopstad van Nederland: Zwolle (Kerpershoek, 2010). In 2001 zette hiphop-formatie Opgezwolle, bestaande uit Rico, Sticks en DJ Delic, de stad als hiphopmekka op de kaart en met andere act uit de regio zoals Typhoon, Jawat! en Blaxtar die eveneens nationaal succes boekten, floreerde de Zwolse hiphop (Kerpershoek, 2010; Markus, 2012.).

De bevinding dat er een sterke connectie is tussen hiphop, locatie en identiteit wordt bevestigd door Amerikaanse onderzoeken naar het muziekgenre (Rose, 1994; Forman, 2002; Quinn, 2005). Doordat aspecten als *street credibility* en straattaal vaak geografisch gebonden zijn is de geproduceerde muziek meestal ook lokaal verbonden. French (2015) vond in zijn onderzoek naar de geografie van Amerikaanse rap dat er enkele steden waren die gezien konden worden als dé rap centra van de Verenigde Staten, namelijk New York, Los Angeles, Oakland en Miami. Maar waardoor kan een genre floreren in bepaalde stad?

Volgens onderzoekers (Kruse, 2005; Quispel, 2005; Johansson & Bell, 2009) is er in muzieksteden een bepaalde ecologie te vinden, een samenhang tussen organismen en hun milieu, die noodzakelijke elementen met elkaar verbindt en er zo voor zorgt dat bepaalde muziekgenres op specifieke plekken beter lijken te floreren dan anderen. Onder welke condities deze omstandigheden optimaal zijn, is echter niet duidelijk omdat dit aspect nog maar weinig onderzocht is. De vraag die centraal staat in dit onderzoek luidt als volgt:

***Welke elementen dragen bij aan een vruchtbare ecologie van de Rotterdamse hiphop?***

Rotterdam is namelijk een stad die eveneens als toonaangevende hiphopstad van Nederland wordt gezien (Hart, 2009). De stad heeft een rijke hiphopcultuur met een overvloed aan mensen die zich vanaf de jaren '80 al bezighielden met de vier kunstvormen van hiphop: DJ'en, MC'en, graffiti en breakdance (Hart, 2009). Winne, Hef én Feis zijn bijvoorbeeld drie namen die de glorie-dagen van de Rotterdamse hiphopscene symboliseren. Een scene die volgens velen zijn hoogtijdagen kende tussen 2005 en 2010 – in deze periode bracht U-niq zijn 'Rotterdam' Mixtape uit, blies Winne de scene omver met 'Top 3 MC', 'Pomp Die Shit' en zijn volwaardige debuut 'Winne Zonder Strijd' en Hef een nieuwe draai gaf aan de Nederlandse hiphop met zijn debuutalbum 'Hefvermogen' dat in 2009 uitkwam (Hart, 2009). In de jaren erna was het genre wat minder prominent, althans, als het gaat om artiesten die nationaal succes wisten te scoren. Met acts als Broederliefde die het Sparta Stadion uitverkopen, rapper Ronnie Flex die Ahoy uitverkoopte en het succes van platenlabel Rotterdam Airlines, lijkt de stad op commercieel gebied weer wat bruisender te worden wat hiphop betreft. Maar is dit ook daadwerkelijk aan de gang?

Hoewel geografische muziekclusters door de geschiedenis heen vaak voorkwamen zijn er echter ook onderzoeken naar muziekindustrieën die pleiten dat locatie steeds minder van belang is, vanwege de komst van het internet, sociale media en de mogelijkheid tot digitale distributie (Gibson, 2002; Nersesian, 2012). Mitchell (2002), Basu en Lemelle (2006) en Condry (2007) betogen zelfs dat de regionale grenzen die in de beginjaren van hiphop sterk aanwezig waren, verdwenen zijn. In algemene zin heeft digitalisering ertoe geleid dat culturele producten gemakkelijk overal ter wereld geproduceerd en geconsumeerd kunnen worden (Baym & Ledbetter, 2009). Van alle entertainment industrieën wordt er echter geclaimd dat de muziekindustrie het meest beïnvloedt wordt door digitalisering (Acker, Gröne, Kropiunigg & Lefort, 2015). Onderzoek naar de effecten van digitalisering gaan vaak over de behoeften van de consumenten en het consumentgedrag wat betreft streamingsdiensten en piraterij, terwijl er nog maar weinig onderzoek gedaan is naar de impact van digitalisering op het productie- en distributieproces in de muziekindustrie

(Primschitz, 2016). Gesteld kan worden dat locatie en/ of de stad van herkomst dus aan de ene kant een grote rol speelt in een genre als hiphop, maar tegelijkertijd zijn er ook geluiden die beweren dat er sprake is van deterritorialisering. Wat houdt dat in voor een genre dat sterk verbonden lijkt met een stad?

Dit onderzoek wordt daarom uitgevoerd om condities aan te kunnen wijzen die het mogelijk maken om een muziekgenre te laten bloeien in een specifieke geografische omgeving. Zo heeft Rotterdam bijvoorbeeld sinds 2010 na het sluiten van Nighttown, Watt, Exit, Waterfront, Heidegger en Nieuwe Oogst geen middelgroot poppodium meer. De kleine, beginnende artiesten konden vanaf dat moment hun kunsten vertonen bij bars zoals Rotown terwijl Ahoy was gereserveerd voor de internationale sterren. Hierdoor hadden alle artiesten die daar tussenin vielen geen vaste locatie om te kunnen optreden (3voor12, 2014). Dit tekort zou eraan kunnen hebben bijgedragen dat lokale hiphop artiesten in alternatieve ruimtes moesten performen. Met het concept gezonde ecologie wordt daarom een omgeving bedoeld waarin er muziek geproduceerd kan worden en artiesten de mogelijkheid hebben om hierin te groeien. Een gezonde ecologie impliceert dat er een zekere balans is. Daarom wordt er gekeken of er sprake is van een bepaalde balans tussen 'organismen' die in het hiphop veld in Rotterdam te werk gaan. Werd het ontbreken van een middelgroot poppodium bijvoorbeeld opgevangen door een ander locatie waar hiphop artiesten konden optreden? Of was het tekort aan podia voor hiphop artiesten in Rotterdam niet eens zo zeer van belang omdat hiphop pas sinds vorig jaar mainstream begon te worden en het genre dus voor die tijd te underground was?

## 1.1. Relevantie

Dit onderzoek draagt bij aan de wetenschappelijke kennis over muzieksteden. Volgens French (2015) hebben nog maar weinig onderzoekers (Kruse, 2005; Hudson, 2006; Johansson & Bell, 2009) bijgedragen aan het wetenschappelijk veld van music studies door muziek en geografie succesvol met elkaar te verbinden. Onderzoek naar muziek geografie was daarnaast in de afgelopen decennia vooral geïnteresseerd in genres als country en folk muziek, waardoor hiphop nauwelijks onderzocht is (French, 2015). Dit onderzoek naar hiphop muziek in de stad Rotterdam probeert dit gat in de literatuur te dichten.

Wetenschappelijke onderzoeken naar hiphop in Nederland zijn überhaupt nog maar weinig gedaan en de onderzoeken waarin hiphop centraal staat zijn vaak sociologisch van aard of geïnteresseerd in de legitimiteit van het genre. Zo beschrijft Kerpershoek (2010) vanuit een sociologische benadering de hiphopcultuur in Amsterdam, doen Markus (2012) en Koremans (2014) onderzoeken naar de representatie van Nederlandse hiphop in kwaliteitskranten en doet ook Jansen (2016) onderzoek naar de representatie van

Nederlandse hiphop maar dan in de hitlijsten van 1995 tot en met 2015. Dit onderzoek beoogt echter een inzicht te krijgen in de werking van de Rotterdamse hiphopecologie waardoor er meer kennis is over hoe een genre zich kan ontwikkelen onder bepaalde omstandigheden. De ecologische benadering kijkt namelijk naar de relaties tussen verschillende actoren en factoren die een bijdrage leveren aan de hiphop ecologie. Vanuit een ecologisch perspectief staat de geografie centraal in de economische en culturele netwerken die onderzocht worden waardoor er antwoord gegeven kan worden op de vragen waarom iets plaatsvindt in een bepaalde context, in deze periode aan de hand van de samenwerking tussen deze specifieke mensen.

De inzichten in de omstandigheden en condities die het mogelijk maken om een genre als hiphop te doen laten opbloeien zijn niet alleen relevant voor de wetenschap maar ook voor de maatschappij. Zulke inzichten kunnen namelijk belangrijk zijn voor actoren als beleidsmakers en organisatoren in de stad Rotterdam om het maximale uit muzikaal gerelateerde hiphop activiteiten te halen op economisch gebied. De opgedane kennis kan bijvoorbeeld door de gemeente gebruikt worden om het culturele beleid aan te passen op de werking van het Rotterdamse hiphop veld. Daarnaast is deze kennis ook van waarde om aanbod aan programmering te kunnen vaststellen en te evalueren zodat ook de consumenten van hiphop in de stad, optimaal van het genre kunnen genieten. *“Imagine that it could be established that for a given population with a given demographic make-up, there was an optimum number of rehearsal spaces, recording facilities and performance spaces. Imagine that the perfect number of venues of different size and capacity could similarly be established. Imagine finally that a particular ratio of local band nights, open mics, clubs and tour support slots could also be suggested. If research could tentatively establish such advice, then it would surely be of interest to councillors who currently pay lip service to the importance of their local music scene to the cultural life of their city”* (McSweeney, 2013, LiveOrg).

Hoewel McSweeney (2013) het niet wenselijk vindt om een blauwdruk te creëren van een goed werkende muziekecologie in een bepaalde stad, omdat elke stad immers anders in elkaar zit en innovatie niet gestandaardiseerd kan worden, is hij van mening dat er een basis moet zijn aan structuren zodat je als stad weet hoe je verder moet groeien. Om in de toekomst te kunnen groeien moet men echter weten wat de huidige stand van zaken is van hiphop in Rotterdam om groei te kunnen realiseren en te kunnen bepalen welke eventuele missende elementen de aandacht verdienen de komende jaren. Dit onderzoek draagt hier eveneens bij aan.

## 2. Theoretisch kader

### 2.1. Hiphopmuziek

#### 2.1.1. *De oorsprong van hiphopmuziek*

De New Yorkse wijk The Bronx is de plek waar in de jaren zeventig hiphop tot stand kwam, maar om te begrijpen waarom de muziek zich in die tijd op die specifieke plek ontwikkelde, moet er eerst gekeken worden naar ontwikkelingen die zich decennia daarvoor afspeelden. In de jaren vijftig bestond het merendeel van de bevolking van The Bronx uit de Amerikaanse arbeiders- en middenklasse waar immigranten van onder andere Italiaanse, Duitse, Ierse, Joodse, Latino en Afro- Amerikaanse afkomst woonden in grote appartementencomplexen. In de loop van de jaren vijftig stemt de lokale gemeente in met het plan om een snelweg aan te leggen die dwars door de wijk loopt, de Cross Bronx Expressway. Om het plan voor de nieuwe verbindingsweg te realiseren moesten ongeveer 60.000 huizen gesloopt worden en werden de inwoners gedwongen hun huizen te verlaten. Voor de middenklasse was het niet meer aantrekkelijk om in The Bronx te wonen en al snel vertrokken deze mensen uit de wijk. De wijk begon langzamerhand in verval te raken en de over het algemeen Afro-Amerikaanse en Latijns-Amerikaanse bewoners bleven achter in een wijk die gekenmerkt werd door armoede. De wijk, waarin werkloosheid groot was en kansen op een betere toekomst gering waren, werd een broedplaats voor allerlei criminele activiteiten (Rose, 1994; Kasinitz, 1995; Keyes, 2004).

Onder deze condities bloeide eind jaren zeventig hiphop op. Een van de sleutelfiguren in de ontstaansgeschiedenis van hiphop is Clive Campbell van Jamaicaanse origine die onder de naam DJ Kool Herz feesten organiseerde. Deze feesten werden snel populair onder de jonge inwoners uit The Bronx, omdat men op deze feesten niet hoefde te denken aan hun dagelijkse misère en konden dus ontsnappen aan de realiteit die bestond uit armoede en criminaliteit. Vanwege de criminaliteit werd het ook steeds gevaarlijker om naar de discotheken in The Bronx te gaan. DJ Kool Herz speelde hierop in door feestjes zowel binnen als buiten te organiseren met zogenaamde mobiele sound systems (Keyes, 2004). Sound systems kunnen omschreven worden als mobiele discotheken die bestaan uit draaitafels, versterkers en speakers (Hart, 2009). Campbell kwam in Jamaica voor het eerst in aanraking met sounds systems, die de basis waren voor buurtfeesten (dancehalls), en doordat de vraag naar feesten steeds groter werd en de inwoners uit de wijk grotendeels dezelfde afkomst hadden, maakten sounds systems binnen korte tijd deel uit van het dagelijks leven. Om zo'n feest te organiseren werden allerlei creatieve mensen verzameld

die hun krachten bundelen om een evenement neer te zetten die vooral draaide om feestelijke muziek.

In de jaren tachtig verschuift het feestkarakter van hiphop echter om de politieke, economische en sociaalgeografische misstanden van de Afro-Amerikaanse bevolking in achterstandswijken onder de aandacht te brengen. De inhoud van de teksten kregen langzamerhand een meer diepere betekenis en maatschappijkritiek werd een belangrijk onderdeel voor hiphop muziek (Wehrmuth, 2002). De volgende generatie van hiphop artiesten brachten de twee verschillende karakters zoals die eerder beschreven werden samen: maatschappelijk kritische teksten op uitgelaten muziek die wat vertellen over zowel de zwarte geschiedenis, als de contemporaine problemen van Afro-Amerikanen in de Verenigde Staten. Deze stroom markeerde de overgang naar een nieuw decennium, namelijk de jaren negentig die gekenmerkt werd door positivisme (Kerpershoek, 2010). In dit tijdperk werd subgenre gangsterrap ontwikkeld, welke een eigen genre werd binnen de hiphop en tegenwoordig als cruciaal onderdeel van de huidige hiphop wordt gezien.

Hoewel buitenstaanders hiphop nauwelijks als een legitiem muziekgenre beschouwden in de begin jaren en er zelfs een discussie was of hiphop überhaupt een muziekgenre genoemd mocht worden, zorgde de stijgende populariteit onder de Amerikaanse jongeren dat een doorstroom naar de populaire muziekindustrie onvermijdelijk was geworden (Rose, 1994). Hiphop muziek werd van oorsprong enkel gepromoot in lokale discotheken en feesten waardoor het bereik gering was. Door de muziek op de radio te draaien ter promotie, nam het bereik toe en maakte een groter publiek kennis met hip op (Keyes, 2004). Het succes van bepaalde singles zorgde voor een stijging in de vraag naar dezelfde soort singles. Volgens McLeod (1999) was dit de reden waarom hiphop zich kon evolueren als onderdeel van een kleine subcultuur naar een muziekgenre wat behoort tot de mainstream van Amerikaanse populaire cultuur. Dit was echter tegenstrijdig omdat hiphop-fans en hiphop-artiesten zich met hun muziek in eerste instantie juist van wilden distantiëren van deze Amerikaanse mainstream popcultuur. De eerste succesvolle hiphopsingles werden in het begin allemaal uitgegeven door onafhankelijke platenlabels, doordat de grotere labels nog geen potentie zagen in het genre en het niet aan durfden om hiphop in hun studio's op te nemen. Zelfs toen de grotere, bekende labels inzagen dat de vraag naar het genre groot was en hiphop uitbrachten, lagen de verkoopcijfers van kleine onafhankelijke labels aanvankelijk hoger dan de cijfers van de grote labels. Rose (1994) verklaart dit door het feit dat onafhankelijke platenlabels de nature en logica van hiphop beter begrepen, waardoor de juiste beslissingen – variërend van het tekenen van artiesten tot de promotie – efficiënt gemaakt konden worden. Binnen korte tijd veranderde dit echter en kochten de grotere labels de kleine labels op zodat ze de kennis over de scene in-house hadden en tegelijkertijd de muziek over een groot distributienetwerk konden verspreiden (Rose, 1994).



Doordat hiphop opgenomen werd in de Amerikaanse mainstream cultuur waren de verscheidene disciplines van hiphop geen kunstuitingen meer die enkel in de getto's van New York City te vinden waren. Hiphop was sinds de jaren tachtig niet meer weg te denken uit het Amerikaanse muziek- en medialandschap. Hiphopmuziek en de daar bijhorende leefstijl was een industrie geworden waar miljoenen dollars werden gemaakt, waardoor hiphop artiesten dezelfde status als popsterren kregen en zowel de zwarte als de blanke bevolking zich met de muziek wilde verbinden. Het fenomeen dat geaccepteerd werd door de jongeren in de Amerikaanse bevolking bereikte al gauw jongeren uit andere delen van de wereld.

Voordat hiphop deel uit ging maken van de mainstream popcultuur In de Verenigde Staten, was het een kunstvorm en uitlaatklep voor voornamelijk jongeren met een migratieachtergrond om hun stem te laten horen over de economische en politieke malaise waar ze dagelijks mee te kampen hadden. Verscheidene onderzoekers (Mitchell, 2002; Rose, 1994) hebben aangekaart dat deze geweldloze vorm van protest voeren, kan hebben bijgedragen en zelfs verantwoordelijk gehouden kan worden voor het uiteindelijke succes van hiphop over de hele wereld. Volgens Mitchell (2002) is hiphop in verschillende niet Angelsaksische landen een succes geworden omdat jongeren hiphop hun eigen maken door de muziek aan te passen zodat het hun specifieke omstandigheden reflecteert.

De betekenis van hiphop muziek is en kan volgens Levy (2001) daarom niet hetzelfde zijn voor een specifiek geografisch publiek, omdat de situaties waarin jongeren zich bevinden per gebied verschilt. Rose (1994) maakt in haar boek *Black Noise* duidelijk dat hiphop een culturele uiting is van Afro-Amerikanen, maar dit betekent niet dat enkel Afro-Amerikanen uit de Verenigde Staten ervan kunnen genieten: "*To suggest that hiphop is a black idiom that prioritizes black culture and that articulates the problems of black urban life does not deny the pleasure and participation of others*" (Rose, 1994, p. 4)

Verder zijn Hesmondhalgh en Melville (2001) van mening dat bij het onderzoeken van hiphop muziek in andere landen dan de Verenigde Staten, de oorsprong van hiphop uit The Bronx niet te veel aandacht moet krijgen, doordat het vervolgens problemen kan opleveren voor andere varianten van hiphopmuziek die in mindere mate gebaseerd zijn op oorspronkelijke hiphop uit The Bronx. Hesmondhalgh en Melville (2001) zijn bijvoorbeeld van mening dat hiphop uit het geboorteland Verenigde Staten geen directe invloed heeft uitgeoefend op hiphop in Groot-Brittannië doordat deze voor een groot deel is ontstaan en beïnvloed door lokale factoren en elementen (Hesmondhalgh & Melville, 2001).

Toen hiphop muziek in de Verenigde Staten werd omarmd en deel uit maakte van de populaire cultuur, begon de wereldwijde verspreiding van de muziek naar andere landen pas, waardoor verwacht zou kunnen worden dat hiphop als protestuiting niet werd overgenomen toen het genre in andere landen populariteit begon te winnen (Mitchell, 2001).

Dit is echter niet het geval, zoals te lezen in *Global Noise*, waar Mitchell (2001) de overeenkomsten tussen de hiphop-scene van de Verenigde Staten, Canada, Australië, Aziatische en Europese landen beschrijft. Wat de landen met elkaar gemeen hebben is dat ze, net als de Verenigde Staten, een bevolking hebben bestaande uit multi-etnische achtergronden. Volgens Wehrmuth (2002) is het wereldwijde succes van hiphop te verklaren door de immigranten in deze landen doordat zij affiniteit voelden met de hiphop stroming en zich konden vinden in de uiting voor sociale onvrede en protest. De hiphop stromingen die in de landen buiten de Verenigde Staten ontstonden kwamen de multiculturele achtergronden van de lokale bewoners veel sterker naar voren dan dat er sprake was van een een-op-een kopie van hiphop uit het land van origine. Daarentegen leek de muziek stilistisch gezien wel veel op de Amerikaanse variant, wat echter snel veranderde doordat in de landen waar hiphop opkomend was, de hiphopcultuur zich in rap tempo ontwikkelde en pioniers ook dat aspect van hiphop muziek zich eigen maakte (Mitchell, 2001). Zoals eerder beschreven werd dit gedaan omdat de muziek enkel betekenis krijgt en begrepen kan worden in de context van een bepaalde gemeenschap die onder bepaalde politieke, economische en sociaalgeografische omstandigheden leeft (Levy, 2001; Perry, 2004).

### *2.1.2. Hiphop in Nederland*

Aan het eind van de jaren zeventig en in het begin van de jaren tachtig verspreidde hiphop zich als een olievlek over de wereld waarbij Nederland niet werd overgeslagen. Volgens Pennay (2001) werd het muziekgenre niet meteen omarmd in Nederland, hoewel Hart (2009) en Van Stapele (1992) het daar niet mee eens zijn. In deze periode werd de hiphop muziek en de bijbehorende leefstijl vooral populair onder jongeren met een immigratieachtergrond uit de grote steden (Wermuth, 2002; Van Stapele, 1992; Hart, 2009; Sansone, 1992) omdat de jongeren werden geïntroduceerd aan een nieuwe jongerencultuur die in het land van origine "*onlosmakelijk deel is geworden van de subcultuur van jonge zwarten uit de lagere klassen*" (Sansone, 1992, p.172).

In de periode dat hiphop zijn intrede deed in Nederland werden alle kunstuitingsvormen – rappen, dj'en, graffiti en breakdance – beoefend door hiphop liefhebbers. Zonder de import van culturele Amerikaanse producten zoals films en rapalbums zou hiphop in Nederland zich niet hebben kunnen ontwikkelen omdat het publiek via deze culturele producten in aanraking kwam met de muziek en de bredere cultuur (Wehrmuth, 2002; Hart, 2009). Daarnaast waren magazines uit de Verenigde Staten uitermate belangrijk om op de hoogte te blijven over het laatste nieuws rondom hiphop en werden er in de beginperiode ook lokale magazines geproduceerd door liefhebbers om

mensen die er een interesse in hadden te informeren over de recente ontwikkelingen in binnen- en buitenland (Wermuth, 2002; Hart, 2009).

In de beginjaren van hiphop in Nederland waren vooral de kunstuitingen graffiti en breakdancen immens populair, maar dit nam in halverwege de jaren tachtig af. Tegelijkertijd begon lokale hiphop muziek meer terrein te winnen. Nederlandse artiesten die zich bezighielden met hiphop uitten zich in de eerste instantie alleen via de Engelse taal. Rappers uit andere Europese landen raptten al vroeg in de lokale taal in tegenstelling tot artiesten uit Nederland. Volgens Wehrmuth (2002) is dit te verklaren door het feit dat Nederlanders geen sterk nationaal identiteitsgevoel hebben in tegenstelling tot andere Europese landen zoals Frankrijk of Duitsland waar artiesten zich al vroeg na de intrede van hiphop in dat land uitten in de lokale taal. Volgens sommigen wordt de overstap naar de Nederlandse taal als een keerpunt gezien in de Nederlandse hiphop geschiedenis (Kerpershoek, 2008; Hart, 2009; Hart, 2009). Aan het begin van de jaren '90 zagen Nederlandse artiesten in dat het een onmogelijke opgave was om in Nederland succes te behalen met Engelstalige hiphop en enkele rappers stapten toen over om volledig in het Nederlands te gaan rappen. Dit werd hiervoor ook al gedaan, maar nog niet op serieus niveau. Voorbeelden van pioniers die de stap zetten van Engelstalige rap naar de Nederlandse taal zijn onder andere Osdorp Posse en Extince. Doordat er hiphop muziek werd geproduceerd in de Nederlandse taal, ook wel Nederhop genoemd, werd er vanaf dat moment een grotere doelgroep bereikt. In de jaren '90 was Nederland ook een platenlabel rijker dat zich specialiseerde in hiphop muziek, TopNotch. Oprichter Kees de Koning was voorheen al bezig in de hiphop scene als journalist en radio dj, maar voelde in 1995 de noodzaak om een eigen label om te zetten toen Extince's album *Spraakwater* door andere platenmaatschappijen werd afgewezen (Kerpershoek, 2008; Hart, 2009).

Tegelijkertijd begon langzamerhand het internet op te komen, welke ook hand in hand liep met de komst van de eerste Nederlandse hiphopsites. Hiphop was in Nederland vanaf het begin een echte deelcultuur waar niet alleen fysieke EP's met elkaar werden gedeeld maar ook kennis in de vorm van bijvoorbeeld magazines werden door liefhebbers onder elkaar verspreid. Diezelfde liefhebbers waren er ook vroeg bij met het internet. De eerste hiphopsite theBoombap was medio jaren negentig namelijk een feit. De website was eerst Engelstalig, maar de makers schakelden al snel over naar het Nederlands. Vervolgens ging ART12 in de lucht en in 1999 werd Hip Hop In Je Smoel opgericht (Vanderheiden, 2009).

### 2.1.3. *Hiphop in Rotterdam*

Volgens Hart (2009) was Rotterdam de *place to be* als het gaat om de beginjaren van hiphop in Nederland omdat hiphop in geen enkele andere stad zo sterk werd opgepikt. Zoals eerder gezegd waren veel jongeren al vanaf de vroeg jaren tachtig in Rotterdam actief bezig met alle vier de kunstuitingen van hiphop: DJ'en, graffiti, breakdancen en MC'en. Omdat dit onderzoek draait om het muzikale gedeelte van hiphop, wordt er nu enkel een kort overzicht gegeven van de ontwikkelingen in Rotterdamse hiphop muziek sinds de jaren tachtig.

Zoals elders in het land begon hiphop muziek momentum te krijgen vanaf midden jaren '80 in Rotterdam. Rond die tijd begonnen onder andere Duvel, Def Rhymz en U-niq warm te draaien in de scene. Hoewel de scene in de jaren tachtig opbloede, duurde het tot midden jaren negentig voordat er nieuw geluid kwam uit de stad. Dit heeft te maken met het feit dat andere muziekstromingen zoals bubbling en house populairder waren dan hiphop in die tijd, waardoor het moeilijk was om van hiphop muziek rond te komen (Hart, 2009; Kerpershoek, 2008). Het eerste teken van leven uit Rotterdam was in 1997 toen de Rotterdamse formatie Postmen grote hits scoorde en tegelijkertijd de eerste Nederlandse hiphopact was die commercieel wist door te breken. In dezelfde tijd was nationaal de overgang te zien van het rappen in de Engelse taal naar het Nederland, zo ook in Rotterdam. De eerdergenoemde MC's Def Rhymz en Duvel en deden dit ook en dat legde hun geen windeieren op. In 1999 scoorde Def Rhymz een hit met Doekoe en verscheen in 2002 Opeduvel, een samenwerking tussen de Rotterdamse rapformatie DuvelDuvel en de Zwolse rapformatie Opgezwolle, die nationaal goed werd ontvangen. In de periode 2004 - 2010 kwam er ook aardig wat geluid uit Rotterdam: *Aap-o-Theek*, het eerste album van DuvelDuvel dat uitkwam bij TopNotch, de *Rotterdam* mixtape van Uniq, Winne met zijn tracks als *Top 3 MC*, *Pomp Die Shit* en zijn debuut *Winne Zonder Strijd* en de uit Hoogvliet afkomstige Hef die in 2009 de Nederlandse hiphop een boost gaf met zijn debuutalbum *Hefvermogen*.

In Hart (2009) is echter te lezen dat Rotterdamse acts incidenteel door weten te breken op commercieel niveau en in de Outro van het boek wordt de vraag ook gesteld of daar in de nabije toekomst verandering in komt. Met acts als Broederliefde en rapper Ronnie Flex, producer Jack Shiraz en platenlabel Rotterdam Airlines waar Sevn Alias onder andere getekend zit, die afgelopen twee jaar nationaal succes wisten te boeken, lijkt Rotterdam op economisch gebied goede zaken te doen.

Hoewel in het boek *Hiphopstad Rotterdam: visie op de scene gekeken* wordt naar de ontwikkeling van hiphop vanaf de beginjaren tot en met 2009, wordt er geen uitsluitend antwoord gegeven waarom hiphop in de stad Rotterdam zo sterk werd opgepikt. Uit de interviews met verschillende pioniers uit de scene is echter te lezen dat er enkele factoren

zijn die hebben bijgedragen aan de ontwikkelingen van hiphop in Rotterdam. Allereerst zijn er enkele zaken in Rotterdam die overeenkomen met New York, de geboortestad van hiphop. Zo komt de bevolking uit Rotterdam grotendeels overeen met de bevolking in New York, in de zin dat er sprake is van een multiculturele bevolking. Daarnaast zijn er in Rotterdam ook veel huishoudens die vallen in de laagste inkomensklasse en had de stad in de jaren '80 enkele achterstandsbuurten. Deze achterstandsbuurten kunnen qua armoede en criminaliteit echter niet met vergeleken worden met bijvoorbeeld The Bronx in New York, maar de overeenkomst is er weldegelijk. Verder is Rotterdam altijd een echte werkstad geweest met een rauw en dynamisch randje, wat vice versa weer normen en zijn waarden die goed bij hiphop passen (Hart, 2009).

Volgens DJ DCS (in Hart, 2009) heeft het jeugdbeleid in de jaren '80 bijgedragen aan de ontwikkeling van hiphop in Rotterdam doordat er veel voor de jongeren werd georganiseerd en talent – in tegenstelling tot de situatie in 2009 – werd gestimuleerd. *“Je moet jongeren hun muziek gunnen. Vervolgens kan je ze dan begeleiden en een beetje in de goede richting duwen [...] Rotterdam heeft nog steeds heel veel talent in huis, geef ze de ruimte om zich te ontwikkelen”* (DJ DCS in Hart, 2009, p. 24). Daarnaast was de Rotterdamse hiphopscene volgens producer Mike Redmen aardig versnipperd rond het jaar 2009 en hij was zelfs van mening dat de stad geen duidelijke scene had. Het ontbreken van een aanwezige scene kan volgens Redmen verklaard worden doordat mensen in de stad nauwelijks samenwerkten en in korte tijd veel eilandjes ontstonden. *“Daar was vroeger ook wel sprake van, maar omdat er onderling een soort competitie was, hield iedereen elkaar wel echt in de gaten [...] Ondanks het feit dat iedereen elkaar wilde aftroeven was het onderlinge aspect zeker aanwezig. Dat aspect mis ik vandaag de dag”* (Mike Redmen in Hart, 2009, p. 40). Wat verder kenmerkend is voor Rotterdam is het feit dat het een 'moeilijke' stad is. De stad heeft een andere mentaliteit dan de rest van Nederland. Wat deze mentaliteit precies inhoudt wordt niet nader verklaard. Daarnaast schijnt Rotterdam een zeer kritisch publiek te hebben wat betekent dat je getalenteerd moet zijn om daadwerkelijk te willen doorbreken (Hart, 2009).

## 2.2. De ecologie

### 2.2.1. Ecologische benadering versus scene benadering

*“The important thing to study to understand how music cultures are sustained is not primarily the structures of their sounds but rather the way the traditions are part of a larger conceptual, physical and mediated environment of actions and values, resources and*

*regulations, individuals and communities, power and hegemony, and markets and media*" (Schipper & Grant, 2016, p. xi).

In de afgelopen eeuw zijn er veel onderzoeken uitgevoerd naar muziek en de notie van plaats in popular music studies; zo hebben culturele sociologen onder andere gekeken naar sociaal milieu (Durkheim), art world (Becker), cultural field (Bourdieu), pathway (Finnegan) en scene (Straw). Wat deze concepten trachten in kaart te brengen is de structuur van sociale relaties die ervoor zorgen dat muziek, of een andere culturele vorm, tot stand kan komen en de werking van creativiteit in zo'n veld, waarbinnen er sprake kan zijn van vaste hiërarchieën of juist losse grenzen. Behr et al. (2016) beargumenteren dat deze benaderingen echter meer focussen op de factoren die de betekenisgeving van muziek vormen, die als symbolische representaties gezien kunnen worden, worden waardoor materiele en fysieke aspecten van het maken van muziek buiten beeld blijven.

De laatste genoemde benadering, de scene, is sinds de jaren '90 een veelgebruikt academisch model om muziek te koppelen aan een geografische locatie en werd zowel door academici als muzikanten gebruikt om clusters van muzikanten, fans en anderen die van belang zijn voor een bepaald muziekgenre te beschrijven. Straw (1991) was de eerste die de scene introduceerde in wetenschappelijke literatuur en definieerde het concept als het volgende "*actualiz[ing] a particular state of relations between various populations and social groups, as these coalesce around specific coalitions of musical style*" (Straw, 1991, 379). Daarbij voegt Straw (1991) eraan toe dat een scene zowel lokaal als trans-lokaal kan zijn en dat de leden van een scene, niet gebonden aan klasse, etniciteit of gender, een dynamische relatie met elkaar hebben (Bennett, 2004). Het concept 'scene' wordt echter in de literatuur op verschillende manieren gedefinieerd, maar het duidt vaak op iets lokaal, een wijk, stad of regio waar een muziekgenre van origine vandaan komt of is toegeëigend en aangepast is door de omgeving. Voorbeelden zijn Chicago blues en New Orleans jazz, maar ook Japanse hiphop of Koreaanse pop behoren, mogelijk gemaakt door culturele globalisering, tot dit rijtje (Florida, 2010).

Muziekgenres binnen de scene benadering worden dus gekoppeld aan specifieke geografische locaties wat betekent dat deze benadering gebruikt zou kunnen worden om te onderzoeken welke elementen bijdragen aan de groei van hiphop in Rotterdam. Deze benadering is echter voornamelijk geïnteresseerd in de elementen op cultureel gebied die het mogelijk maken om een scene te laten ontwikkelen (Kruse, 1993; Crossley, 2009; Behr et al., 2016), terwijl dit onderzoek gericht is om de structurele en materiële aspecten te achterhalen die ervoor zorgen dat hiphop kan floreren in Rotterdam.

Een perspectief dat zich bezighoudt met het achterhalen en in kaart brengen van de factoren die verklaren waarom iets gebeurt op een bepaalde plek is de ecologische

benadering. Deze theoretische lens is niet per se gebonden aan het onderzoeken van muziek of een muziekgenre in het bijzonder, maar is in tegenstelling tot de eerdergenoemde benaderingen wel op zoek naar de speciale condities waarbinnen een evenement of gebeurtenis kan plaatsvinden (Bateson, 1972; Hannan, 1993; Naveh, 1990; Krebs & Davies, 1993; Berry, 1977, Barton, 2007; Davenport; 1997). De oorsprong van het ecologisch denken ligt in de 18e eeuw toen Haeckel het concept ecologie introduceerde in de wetenschap met de volgende definitie “*the study of all those complex interrelations referred to by Darwin as the conditions of the struggle for existence*” (Stauffer, 1957, p.140). Deze denkwijze was initieel vooral van belang om processen in biologie te onderzoeken, maar door de 20ste eeuw heen kreeg de ecologie, buiten biologische onderzoeken gezien als metafoor, aanzienlijk veel aandacht vanuit andere disciplines zoals stedenbouw, taalkundige onderzoeken maar ook *music studies* (Keogh, 2013; Schippers, 2016).

De metafoor van een ecologie is voor het eerst in de jaren '60 toegepast op onderzoeken naar muziek. In 1964 schreef Archer over de filosofische en semiotische verschuivingen wat betreft de communicatie tussen componisten en het publiek, oftewel de fans en onderzocht hoe deze relatie, die vanwege factoren zoals technologische ontwikkelingen, veranderde. Over een muziekecologie schreef hij “*we are seeking correlates and assume that all social correlates interrelate with music. We expect a music [culture] to be shaped by climate, by natural resources, by the incidence of certain diseases within the population (which may significantly affect needs of teaching in certain ways), by economy, by the type of political bureaucracy, by the capacities of technology*” (Archer, 1964, p. 29). In de ogen van Archer (1964) was de ecologie van muziek dus een onderzoek naar de relatie tussen muziek en de dynamiek van cultuur in een bredere zin die op verscheidene vlakken gevormd wordt. In de decennia erna werd er frequent wetenschappelijk onderzoek gedaan naar muziek ecologie (Schippers & Grant, 2016). Neuman (1980) deed onderzoek naar muziek in Noord-India en was geïnteresseerd in hoe een muziek systeem kan voortbestaan in een wereld die zo snel verandert, Harley (1996) focuste zich op de relatie tussen muziekculturen, menselijke sociale relaties én de natuur, terwijl Titon (1992), die sinds de jaren '90 veel heeft geschreven over muziek ecologie, een interesse heeft in de relatie tussen muziek en de duurzaamheid ervan.

Doordat de term ecologie, toegepast op muziek, afgelopen decennia op verscheidene manier is gebruikt lijkt het alsof deze benadering eerder een *buzz* woord is geworden dan een term met een duidelijke inhoud wat als problematisch kan worden bestempeld (Keogh, 2013; Behr et al., 2016). Berh et al. (2016) zijn daarom ook van mening dat er geen verklaring is waarom een ecologische benadering beter is om factoren aan te wijzen die het mogelijk maken om muziekculturen te laten opbloeien dan bijvoorbeeld een economische of sociologische benadering. De definitie van een ecologie, het onderzoeken

van relaties tussen individuen, sociale groepen en hun omgeving, impliceert namelijk op het eerste gezicht geen verschil met bijvoorbeeld etnomusicologie of culturele economen, maar wat volgens Behr et al. (2016) het verschil maakt – en waar eerdere onderzoeken naar muziek ecologie om draaiden – is dat een ecologisch perspectief rekening houdt met de omgeving. Zo vinden Behr et al. (2016) in zijn onderzoek naar live rockmuziek in Glasgow dat promotors en podia eigenaren in verhouding net zo veel bezig zijn met het regelen van vergunning voor onder andere drank, geluid en veiligheid als dat er gewerkt wordt aan de relatie tussen hen en muzikanten, agenten en managers. Dit voorbeeld laat duidelijk zien dat mensen die geen deel uitmaken van een muziekwereld of scene net zo belangrijk zijn voor een bepaalde muziekcultuur of –genre als de mensen die er wel lid van zijn.

### 2.2.2. Een evenwichtige ecologie

Culturele uitingen en daarmee ook muziekgenres in het bijzonder worden vanuit een ecologische perspectief gezien als een onderdeel van complexe processen die zich afspelen in dynamische omgevingen in plaats van losstaande artefacten in statische omgevingen (Schipper, 2016). Maar onder welke omstandigheden kan een muziekgenre als hiphop zich ontwikkelen in een stad en zijn er factoren die optimaal zijn voor deze ontwikkeling?

McSweeney (2013) is van mening dat er een minimumaantal samenhangende elementen aanwezig moeten zijn in een stad om voor een gezonde muziek scene te kunnen zorgen. Hierbij focust hij zich vooral op elementen voor artiesten omdat hij zelf een productie achtergrond heeft. Volgens McSweeney (2013) zijn de volgende elementen belangrijk: oefenruimtes, faciliteiten voor opnames en plekken om op te treden. Frith (2008) daarentegen, een sociaal musicoloog gespecialiseerd in *popular music culture*, is naar aanleiding van zijn onderzoek naar de rol van live muziek in Groot-Brittannië van mening dat er zes factoren zijn, die niet enkel artiest gerelateerd zijn zoals bij McSweeney (2013), die ervoor zorgen dat muziek in een stad kan opbloeien. Deze zes factoren zijn: toegang tot plekken waar muziek geconsumeerd kan worden (in de vorm van zowel winkels als podia), juiste plekken voor productie en consumptie, in- en uitstroom van mensen uit de stad, vervaagde grenzen tussen professionals en amateur artiesten, genoeg ‘musical time’ (als anti-thesis op het Live Nation model waar het proces van productie tot performance voor het publiek slechts drie maanden in beslag neemt) en de mogelijkheid om als freelancer aan het werk te gaan.

Brennan en Webster (2011), die eveneens onderzoek deden naar live muziek en deel uit maakten van Frith’s onderzoek, benadrukken dat het hebben van een live sector, met podia van verschillende groottes, een noodzaak is zodat nieuw talent zich kan ontwikkelen. Uit Webster’s onderzoek (2011) blijkt dat steden, in aanvulling op de hiervoor



genoemde kenmerken, zichtbare netwerken nodig hebben, die makkelijk te vinden zijn evenals onzichtbare netwerken die meer inspanning vereisen om ze te ontdekken, om een bruisende muziekstad te vormen. Een voorbeeld van zo'n onzichtbaar netwerk zijn promotors. Volgens Webster (2011) zijn promotors belangrijk voor de gezondheid van een ecologie *"because they are cultural investors (and exploiters), importers and innovators who both shape and are shaped by the live music ecology within which they operate"* (Webster, 2011, geciteerd uit Brannan & Webster, 2011).

Schippers (2016) is net als Frith (2008), Brennan en Webster (2011) en Webster (2011) geïnteresseerd in de muziekecologie die binnen steden plaatsvindt en beschouwd steden als een nieuwe omgeving waarin creativiteit op muzikaal gebied tot bloei kan komen.

*"Cities can be regarded as new environments for musical creativity to flourish. The cultural ecosystems of cities can be dirty, complex, and opaque. However, like any setting, exploring and understanding them clarifies what factors are conducive for particular music practices among the people that create, perform, teach, organize, promote, and support them" –*

(Schippers, 2016, p. 17).

Het onderzoek van Schippers (2016) onderscheidt zich van de eerdergenoemde onderzoeken over de optimale condities van een ecologie doordat het de nadruk legt op duurzaamheid wat in de context van zijn onderzoek opgevat werd als het behouden van een muziekgenre in een wereld die steeds globaler wordt door het in kaart brengen van elementen die van zijn belang om het genre te laten groeien. De volgende elementen die van belang waren in dit proces waren: overdracht- en leersysteem, muzikanten en gemeenschappen, context (plaats van productie en consumptie) en de normen en waarden die ten grondslag liggen aan het maken van muziek, infrastructuur en regelgeving en media en de muziekindustrie.

Onderzoeken naar de factoren waardoor muziek kan floreren binnen een stad komen niet allemaal uit de wetenschappelijke hoek. In 2015 werd het rapport *Mastering of a Music City* uitgebracht waarin 'muzieksteden' – plaatsen met een bruisende muziek economie – over de hele wereld werden geanalyseerd. Het onderzoek werd uitgevoerd door IFPI en Music Canada met als doel om de kracht en het belang van muziek in een stad te belichten. Het belang van een muziekstad heeft in de afgelopen jaren steeds meer aandacht gekregen van overheid organisaties en andere belanghebbende partijen omdat een vitale muziekstad voor kansen zorgt op economisch, cultureel en sociaal gebied (Terill, 2015; Sensoria, 2015). *Mastering of a Music City* (2015) focust zich niet op een specifiek muziekgenre, zoals er in dit onderzoek alleen naar hiphop wordt gekeken, maar op de gehele muziekindustrie van een stad en identificeert enkele criteria die als meest essentiële componenten van een echte

muziekstad worden beschouwd: artiesten; een bloeiende muzieksce­ne; toegang tot ruimten en plaatsen; een open en betrokken publiek; en record labels en andere muziek­gerelateerde bedrijven. Steun van overheidsorganen op verschillende niveaus, het stedelijk infrastructuur en muziekonderwijs werden daarnaast ook als belangrijk bestempeld. Muziekgeschiedenis en identiteit, muziek toerisme, erkenning van muziek als drijvende veer achter de economie, radio die lokale muziek steunt en verschillende lokale muziekgenres zijn componenten die ook frequent aanwezig waren bij muzieksteden (Terill, 2015). Verder is Pennington (2017) die op dit moment onderzoek doet naar een goede basis voor Liverpool als muziekstad met internationale aantrekkingskracht van mening dat de volgende elementen zorgen voor een sterke fundering: de ruimte en mogelijkheden voor artiest ontwikkeling, mogelijkheden voor ontwikkelingen in de muziekindustrie in de stad en muziek educatie.

### 2.3. De geografie

Klassieke muziek uit de 18de eeuw wordt vaak verbonden met de stad Wenen, rock met Liverpool (Cohen, 1995; Cohen, 2007) en Manchester (Halfacree & Kitchin 1996) en Motown uit de jaren '60 met de stad Detroit (Quispel 2005). Deze voorbeelden, net zoals hiphop in Rotterdam, laten duidelijk zien dat specifieke muziekstijlen en genres onlosmakelijk verbonden zijn met bepaalde steden. Onderzoeken zoals die van French (2017) en Carney (2003) tonen aan dat New York, Los Angeles, Oakland en Miami de hiphopsteden uit de Verenigde Staten zijn. Maar er zijn ook tegengeluiden in de wetenschappelijke literatuur over muziekindustrieën te vinden die van mening zijn dat locatie steeds minder van belang aan het worden is.

Grote steden zijn vanouds aantrekkelijke plekken geweest voor muzikanten vanwege de afzetmarkt en mogelijkheden die de steden te bieden hebben. Zo noemt Hall (1998) de opkomst van steden als bijvoorbeeld New York, Berlijn en Parijs als creatieve clusters waar onder andere muziek kon floreren vanwege de aanwezigheid van innovatie. Volgens Grana (1964) waren van muzikanten tijdens de transitie naar kapitalisme overgeleverd aan de nieuwe bourgeoisie in plaats van de monarchie waardoor de markten voor muzikaal talent verschoven naar steden die commercieel waren georiënteerd zoals Londen, Milaan, Parijs, Berlijn en Wenen (Hall, 1998). Vanuit een historisch perspectief zijn het niet per se de grote steden en kosmopolitische gebieden die voor innovaties hebben gezorgd op muzikaal gebied. Echter zijn zulke gebieden eerder van belang geweest om bepaalde muziekgenres die oorspronkelijk ergens anders ontstaan zijn, te populariseren en winstgevend te maken. Volgens Florida en Jackson (2010) is veel innovatie op muzikaal gebied in de twintigste eeuw afgeleid van muziektradities uit lagere sociale klassen. Vooral Afro Amerikanen die

van het platteland naar de grote steden trokken, brachten muzikaal gezien innovatie naar steden als Chicago, New Orleans, Detroit en Memphis waar genres als folk en blues konden mixen met commerciële partijen (Florida & Jackson, 2010; Ellis & Beresford, 1994). In dit opzicht brengen steden dus infrastructuur en mensen van verschillende achtergronden bij elkaar om op die manier culturele producten zoals muziek te commercialiseren.

Zowel economen als geografen hebben aangekaart dat er verschillende redenen zijn om zulke economische activiteiten te groeperen op een specifieke plek (Florida & Jackson, 2010; Marshall, 1980). Jacobs (1969) was een van de eersten die onderzoek deed naar creatieve clusters en kaartte aan dat steden simpelweg verscheidene talenten bij elkaar brengt waardoor er innovatie plaats kan vinden. Latere onderzoeken naar creatieve clusters gaan hier theoretisch dieper op in en vonden dat innovatie vooral in steden voorkomt doordat er sprake is van kennis spillovers tussen verschillende sectoren (Lucas, 1988; Glaeser et al. 1999, Florida, 2002).

Volgens Caves (2002) is er een economische uitleg waarom creatieve industrieën zoals de muziekindustrie zich clusteren. Creatieve industrieën produceren vaak immateriële producten wat betekent dat de vraag naar deze producten vooraf onbekend is bij de producenten. Doordat ervan tevoren niet kan worden vastgesteld hoe groot de vraag naar culturele producten zal zijn, hebben zulke creatieve industrieën profijt aan een geografisch afgebakend cluster waarin er een infrastructuur heerst die onder andere bestaat uit gatekeepers, intermediairs, culturele producenten en andere belanghebbenden uit het creatieve veld (Caves, 2002). Volgens Scott (2000) zijn originaliteit en innovatie kenmerken van creatieve clusters waar veel geproduceerd wordt. Tschmuck (2006) is van mening na grondig historisch onderzoek naar technologische innovatie in de internationale muziekindustrie dat grote ontwikkelingen en innovaties in de productie en distributie van muziek leiden tot nieuwe en vaak grotere markten voor muziekgenres. Deze trend wordt vaak gevolgd door een verschuiving in creatieve clusters waarbij de oude, dominante clusters hun aantrekkingskracht verliezen aan nieuwe geografisch opkomende creatieve clusters (Olson, 1982; Leyshon, 2001).

Geografie was daarnaast ook van belang voor de distributie van muziek toen deze nog fysiek verspreid werd doordat de culturele goederen materieel aan de man gebracht moest worden (Hirsch, 1972). Wanneer er sprake was van nieuwe muzikale stijlen, was het van belang volgens Florida en Jackson (2010) dat deze live werden ervaren door het publiek. Dit maakte het mogelijk om vervolgens de waarde van de nieuwe muziekstijl te kunnen evalueren. Hierdoor is de nabijheid van het publiek, evenals gatekeepers belangrijk voor dit proces. Tegenwoordig zijn traditionele intermediairs zoals journalisten, radio en televisie niet meer van belang in het digitale tijdperk doordat het publiek niet afhankelijk is van deze media voor de verspreiding van nieuwe culturele producten (Hracs, Seman &

Virani, 2016). Daarnaast is ook de locatie an sich belangrijk. Molotch (2002) beschrijft dit als het “*place in product*”, een product dat een bepaalde commerciële waarde heeft doordat het in een specifieke stad of geografie is geproduceerd. Daarbij voegt Currid (2007) eraan toe dat de stad waarvan het culturele product vandaan komt, vaak een zekere status heeft die de legitimiteit van de maker of artiest van het product bevestigt. Dit kan gezien worden als een marketingstrategie, maar gelinkt aan hiphop hoeft dit niet per se altijd het geval te zijn aangezien *street credibility*, zoals eerder besproken, van belang is voor de legitimiteit van een hiphop artiest.

### 2.3.1. De geografie van een genre ten tijde van digitalisering en globalisering

In het algemeen wordt er gesteld dat digitalisering en globalisering ervoor zorgen dat wereldwijde processen op politiek, economisch en cultureel gebied langzamerhand steeds meer met elkaar verbonden worden en in een versnelling terecht komen (James & Steger, 2014). Er is al veel onderzoek gedaan naar de impact van technologie en globalisering op geografisch afgebakende creatieve clusters en hoe deze door technologie en globalisering steeds vaker onaantrekkelijk en irrelevant worden (Cairncross, 2001; Jones, 2002; Friedman, 2005; Zook, 2005). Eerdere onderzoeken naar de impact van digitalisering op de waardeketen van de muziekindustrie wijzen op positieve effecten met betrekking tot de ontwikkeling van muziek, distributie, consumptie en verkoop (Graham, Burnes, Lewis, & Langer, 2004; Kretschmer, Klimis & Wallis, 2001; Mol, Wijnberg, & Carroll, 2005). Digitalisering en globalisering zouden volgens verschillende wetenschappers er ook toe hebben geleid dat muzikanten zich niet langer vestigen in één bepaalde muziekstad sinds fysieke nabijheid niet langer van belang is voor het productieproces (Gibson, 2002; Connell & Gibson, 2003). Dit houdt in dat traditionele connectie tussen geografie en muziek aan het veranderen is. Mitchell (2002), Basu en Lemelle (2006) en Condry (2007) betogen zelfs dat de regionale grenzen wat betreft de muziek die in de beginjaren van hiphop sterk aanwezig waren, niet meer te horen zijn en langzamerhand zijn verdwenen.

Wetenschappers zijn echter ook kritisch over de impact van digitalisering en globalisering op geografie. Zook (2005) is van mening dat technologie een locatie niet zal overstijgen in waarde maar ziet wel een tegenstrijdig patroon wat betreft de relatie tussen technologie en locatie. Zo zouden bepaalde mensen verbonden worden met elkaar terwijl anderen juist worden uitgesloten (Zook, 2005). Leyshon (2001) beargumenteert dat de waarde en status van creatieve clusters waar de productie, distributie en consumptie van culturele goederen plaatsvindt door de komst van snellere communicatienetwerken juist wordt versterkt in plaats dat er sprake zou zijn van een vermindering. Watson, Hoyler en Mager (2009) zijn van mening dat digitalisering niet per se leidt tot het feit dat muzikale

steden of clusters verdwijnen omdat factoren als “*musical knowledge, moving within and between cities through the mobility of skilled creatives and new technologies*” al een rol speelde in het productieproces voordat het internet geïntroduceerd werd. Nersessian (2012) toont in zijn onderzoek naar de impact van technologie op het productieproces van populaire muziek aan dat de waarde van geografie niet veranderd is en in zekere mate gelijk is gebleven, omdat de muziek productie in de Verenigde Staten in handen is van dezelfde grote muzikale productiesteden die ook het muzikale landschap domineerden voor de komst van het Internet.

Daarnaast deden Florida en Jackson (2010) onderzoek naar muziekclusters in de Verenigde Staten van 1970 tot en met 2004 en vond dat de muziekindustrie nog steeds sterk geconcentreerd is. De steden New York en Los Angeles bleven hun dominante positie door de tijd heen behouden, maar de stad Nashville kwam op als derde creatieve muziekcluster. Deze trend weerspiegelt de voordelen op economisch en artistiek gebied van grote markten en steden, aldus Florida en Jackson (2010). In hetzelfde onderzoek van Florida en Jackson (2010) is er echter ook bewijs gevonden dat kleinere geografische muziekclusters aan het groeien waren, welke verklaard worden door de groei van een specifieke vraag naar een bepaald muziekgenre en de veranderingen in technologie die ervoor hebben gezorgd dat het produceren, distribueren en consumeren van muziek goedkoper is geworden. Enerzijds versterken gevestigde muziekclusters dus hun positie terwijl anderzijds nieuwe clusters opkomen doordat zij strategische voordelen bezitten. Florida en Jackson (2010) concluderen dat de geografie van muziekindustrieën in de nabije toekomst wordt gevormd door deze twee tendensen.

Er zijn dus verschillende meningen omtrent het onderwerp geografie in relatie tot digitalisering en globalisering. Aan de ene kant wordt er door auteurs als Gibson (2002) Mitchell (2002), Basu en Lemelle (2006) beweerd dat deterritorialisering plaats vindt omdat muzikanten zich tegenwoordig overal kunnen vestigen zonder dat het gevolgen heeft voor het maken van muziek. Aan de andere kant zijn wetenschappers ervan overtuigd dat de waarde van een gevestigde geografische plaats niet zomaar verdwijnt doordat muzieksteden en –clusters een bepaalde functie dienen en door de tijd heen ook een zekere status hebben opgebouwd (Leyshon, 2009; Watson, Hoyler & Mager, 2009; Florida, 2010 Nersessian, 2012).

### 3. Methodologie

In dit hoofdstuk wordt er besproken hoe het onderzoek is uitgevoerd, zal er inzicht gegeven worden in hoe de data verzameld is en hoe deze vervolgens geanalyseerd wordt om tot een antwoord te komen op de centrale vraagstelling. Eerst zal er uitleg gegeven worden over kwalitatieve onderzoeksmethode, waarna er dieper ingegaan wordt op semi-gestructureerde interviews. Ook zullen de operationalisering, dataverzameling, analyse, betrouwbaarheid en validiteit van het onderzoek aan bod komen.

#### 3.1. Onderzoeksvraag en deelvragen

De vraag die in dit onderzoek centraal staat is:

***Welke elementen dragen bij aan een vruchtbare ecologie van de Rotterdamse hiphop?***

Deze hoofdvraag bestaat uit de volgende deelvragen:

- *Hoe ziet de Rotterdamse hiphop ecologie eruit?*
- *Is er sprake van een gezonde ecologie?*
- *In hoeverre hebben de mogelijkheden van digitalisering een impact gehad op de plaatsgebondenheid van Rotterdam als hiphop ecologie?*

Het doel van dit onderzoek is om erachter te komen of er bepaalde condities zijn waardoor hiphop zich heeft kunnen ontwikkelen en zich kan blijven ontwikkelen in een bepaalde setting en plaats. In de jaren '80 tot en met 2000 werd Rotterdam namelijk gezien als dé hiphopstad van Nederland. Er zijn verschillende boeken gepubliceerd over Rotterdam als hiphopstad zoals Hart (2009) waarin interviews te lezen zijn met belangrijke mensen die hebben bijgedragen aan de ontwikkeling van hiphop in Rotterdam. Hoewel Hart (2009) een aantal factoren opnoemt die verklaren waarom hiphop in Rotterdam omarmd werd, zoals het feit dat de stad in de jaren '80 weinig te bieden had aan jongeren qua recreatie, formuleert hij geen definitief antwoord op de vraag het genre zo goed werd opgepikt in Rotterdam.

Zoals in het voorgaande is uitgewerkt, houdt een ecologische benadering rekening met de omgeving en kan daarmee gebruikt worden als een analysekader om die vraag te beantwoorden. Dit onderzoek kijkt daarom niet alleen naar de producenten van hiphop in Rotterdam, maar ook naar de distributiekanaalen en de plekken van consumptie die bijdragen aan de vorming van hiphop in de stad Rotterdam waarbij er getracht wordt om een overzicht te geven van de lokale waardeketen van hiphop om deze vervolgens te kunnen evalueren. De productie-, distributie en consumptieprocessen maken echter deel uit van een groter

systeem en zijn dus onderhevig aan de veranderingen in bijvoorbeeld politieke en economische omstandigheden. Het is daarom ook van belang om deze omstandigheden in kaart te brengen om tot een nauwkeurig antwoord te komen hoe de wisselwerking en de relatie tussen actoren in de hiphop ecologie in Rotterdam plaatsvindt.

### 3.2. Kwalitatieve online documenten analyse als vooronderzoek

Om zoveel mogelijk kennis te vergaren over de hiphop ecologie in Rotterdam en de belangrijke hoofdrolspelers is er gebruik gemaakt van kwalitatieve online documenten analyse als vooronderzoek. Volgens Bowen (2009) is document analyse een systematische procedure voor de evaluatie van documenten, die zowel gedrukte als elektronische data omvat. Documenten die worden geanalyseerd middels deze onderzoeksmethode kunnen verschillen van dagboeken, event programma's tot hitlijsten (Bowen, 2009). Voor dit onderzoek is echter van belang wat er over hiphop in Rotterdam is gerapporteerd om in kaart te brengen wat de huidige structuur van de Rotterdamse hiphop is. Bowen (2009) formuleert vijf functies die als doeleinde kunnen dienen van document analyse waarvan er twee van toepassing zijn op dit onderzoek, namelijk "*documents can provide data on the context within which research participants operate*" en "*documents provide a means of tracking change and development*" (Bowen, 2009, p. 30). Voor het vooronderzoek zijn websites en artikelen geanalyseerd.

Het uitvoeren van de document analyse heeft het doel om de structuur in kaart te brengen van hiphop ecologie van Rotterdam. Allereerst is er gekeken naar de productie van hiphop in Rotterdam. Onderzocht is bij welke (independent en/ of eigen) studio's terecht kunnen om muziek te produceren. De distributiekanaalen werden ook onder de loep genomen. Er is gekeken naar de aanwezigheid van platenlabels en concert promotors. Daarnaast werd de consumptie van hiphop in Rotterdam onderzocht door te onderzoeken welke fysieke consumptieplekken er allemaal zijn voor het publiek. Daarnaast maken het productie-, distributie- en consumptieproces deel uit van grotere politieke en economische systemen. Veranderingen in de politiek en de economie kunnen daarom ook van invloed zijn op het productie-, distributie- en consumptieproces. Hierdoor werd niet alleen de infrastructuur en de aanwezigheid/ afwezigheid van faciliteiten in kaart gebracht, maar ook het cultuurbeleid van de gemeente en de regelgeving.

### 3.3. Kwalitatief onderzoek

Dit onderzoek richt zich op het achterhalen van bepaalde condities in Rotterdam die gunstig zijn voor het produceren van hiphop muziek. Kwalitatieve onderzoeksmethoden lenen zich

goed aan het vergaren van inzicht in het ontstaan en de werking van de hiphop ecologie in de stad Rotterdam. Kwalitatieve methodes zijn namelijk bedoeld voor het beschrijven en begrijpen van sociale fenomenen (Boeije, 2010). Om tot een antwoord te komen op de centrale vraag zijn er semi gestructureerde diepte interviews gehouden met personen die de status expert toe hebben gekregen (Littig & Pöchhacker, 2014). Methodologisch gezien is dit een goede manier om uit te zoeken welke elementen essentieel zijn voor een gezonde hiphop ecologie in Rotterdam, omdat experts de kennis hebben over hoe hiphop in de stad plaatsvindt en tot stand komt. Experts, in dit geval mensen die in het Rotterdamse hiphop veld werken – zullen degene zijn die factoren kunnen aanwijzen die een muziekgenre maken of breken. Uit het insider perspectief zullen elementen voortkomen waarvan experts ondervonden hebben dat die van belang zijn en hiphop muziek in Rotterdam hebben gevormd tot wat het nu is. Omdat het uitvoeren van expertinterviews zich goed leent om op zoek te gaan naar diepere betekenissen, kunnen wisselwerkingen tussen organismen ontrafeld worden die door middel van de kwantitatief onderzoek niet aan het licht zouden komen. Door in gesprek te gaan met mensen uit het Rotterdamse hiphop veld kon er data verzameld worden die moest leiden tot de elementen die hiphop in Rotterdam stimuleren.

Een semi-gestructureerd interview houdt in dat er van te voren een topic lijst is opgesteld met onderwerpen en/ of vragen die tijdens het interview aan bod zullen komen (Boeije, 2009). Dit houdt echter niet in dat de structuur van de interviews vastliggen, maar deze is juist zo open mogelijk gehouden. Het hanteren van een topic lijst heeft daarentegen gezorgd voor een basis waardoor de belangrijkste thema's besproken werden. Bij het opstellen van een topic lijst werd de onderzoeksvraag opgesplitst in thema's en onderwerpen, die behandeld werden met de respondent. Verder is het van belang dat alle onderwerpen en vragen die op de topic lijst staan, betrekking hebben op het antwoorden van de onderzoeksvraag (Boeije, 2009). Daarnaast is er tijdens het interview geprobeerd om de respondent zoveel mogelijk op zijn of haar gemak te stellen zodat deze zich vrij voelde om te spreken over zijn of haar ervaringen, meningen en perspectieven en heeft de interviewer getracht om zo min mogelijk het interview te sturen.

### 3.4. De respondenten

Omdat de ecologische benadering rekening houdt met de omgeving zal er niet alleen onderzoek gedaan worden naar de producenten van hiphop muziek in Rotterdam, maar ook naar de mensen die betrokken zijn in het proces om het publiek in aanraking te laten komen met de muziek. Volgens Frith (2008) en Webster (2011) zijn de volgende partijen onder andere van belang in een duurzame muziekstad: labels, podia, bookers, agenten, dj's, festivals en organisatoren van clubavonden. Deze partijen en de producenten van hiphop



muziek, rappers en producers, zullen daarom worden geïnterviewd om een beter inzicht te krijgen in de werking van de ecologie.

Voor dit onderzoek is er gebruik worden gemaakt van “purposive sampling” wat inhoudt dat respondenten voor de interviews worden gekozen aan de hand van een criterium. Om als expert in dit onderzoek te kunnen meedoen was het een vereiste dat diegene voor een langere periode werkt of heeft gewerkt in de binnen de takken van hiphop productie en/of distributie en/of consumptie in Rotterdam. Rappers, producers, managers, organisatoren, podia en Rotterdamse media kanalen werden initieel benaderd. Een derde van de respondenten werd benaderd door middel van personele contacten van de onderzoeker. Een derde van de respondenten werd via e-mail benaderd, waarin uitgebreid werd uitgelegd wat het doel was van het onderzoek. Deze stap is volgens Brennen (2013) doorslaggevend omdat een respondent op dit punt de afweging moet maken om wel of niet deel te nemen aan het onderzoek. In de mail werd na een korte introductie over hiphop muziek in de stad Rotterdam werd het doel van het onderzoek omschreven als het verkrijgen van inzicht in de unieke factoren van de stad die bijdragen aan de groeiende hiphop muziek in Rotterdam. Ook werd er altijd in de mail aangegeven waarom de persoon in kwestie een bijdrage aan het onderzoek zou kunnen leveren. De een werd bijvoorbeeld benaderd doordat hij een pionier was voor hiphop in Rotterdam, terwijl de ander als enige in Rotterdam eigenaar is een succesvol hiphop platenlabel. De topic lijst met semi gestructureerde vragen werden niet gedeeld met de respondenten. De overige respondenten werden gevonden door middel van het *snow ball effect*. Experts die al geïnterviewd waren, gaven vaak aan dat andere experts, meestal collega’s en/ of vrienden die nog niet benaderd waren, de moeite waard waren om een interview mee te houden en waardevolle informatie konden toevoegen aan het onderzoek. De rest van de respondenten zijn dus via de reeds geïnterviewde experts verworven.

In de maanden april en mei 2017 zijn er in totaal veertien interviews afgenomen met experts op het gebied van hiphop muziek in Rotterdam (zie bijlage A voor een overzicht van de respondenten). Volgens Brennen (2013) verschilt het minimumaantal interviews dat nodig is om een fenomeen te onderzoeken per onderwerp. Het is echter wel belangrijk dat een onderzoeker op een gegeven moment geen nieuwe informatie meer vindt in zijn of haar dataverzameling. Wanneer een respondent geen nieuwe informatie toevoegt aan de data, is punt van saturatie bereikt (Guest, Bunce & Johnson, 2006). In dit onderzoek werd het punt van saturatie bereikt rond het elfde interview.

### 3.5. Het expert interview

Volgens Brennen (2013) is een interview een gesprek tussen twee of meerdere personen dat een bepaald doel of focus heeft. Elk interview is anders en interviews kunnen op verscheidene vlakken verschillen, bijvoorbeeld in tijdsduur of in afname. Gewoonlijk vinden interviews face-to-face plaats, maar deze kunnen ook telefonisch of online afgenomen worden (Brennen, 2013). In dit onderzoek werden er van face-to-face interviews afgenomen die uiteenliepen van vijfenveertig tot tachtig minuten. Het houden van interviews betekent dat de onderzoeker een actieve rol heeft in het proces van data-verzameling, wat een kenmerk is van kwalitatief onderzoek (Brennen, 2013). Voorafgaand aan het interview moet de onderzoeker zich goed hebben ingelezen in het onderwerp omdat er specifieke kennis vereist is om een expert, een persoon met kennis op een bepaald gebied, te kunnen interviewen (Kvale, 1983).

Aan het begin van elk interview werd aan elke respondent gevraagd om een toestemmingsformulier te tekenen. In dit formulier stond een korte beschrijving van het onderzoek en de rechten van de respondent. Hierin stond bijvoorbeeld dat de deelname aan het interview op vrijwillige basis was en mocht het voorkomen dat de respondent van gedachte veranderde, hij of zij op elk punt in het onderzoek kon terugtrekken. Met het ondertekenen van het formulier gaven de respondenten toestemming om het gesprek op te nemen. Alle respondenten zijn hiermee akkoord gegaan. Daarnaast is er ook gevraagd of de namen van de experts opgenomen konden worden in de resultaten van het onderzoek. Indien de respondent aangaf liever anoniem te blijven, werd er afgesproken om een pseudoniem te gebruiken. Dit is één keer voorgekomen. Alle andere dertien respondenten hadden geen probleem met de naamsvermelding.

Nadat het toestemmingsformulier was getekend, werd het interview geopend met een korte introductie. De introductie van het interview was vergelijkbaar met de beschrijving van het onderzoek die de experts hebben gelezen in de mail toen zij benaderd werden. In de introductie werd er gesproken over de stad Rotterdam als bruisende hiphopstad, het doel van het onderzoek en werden enkele onderwerpen die aan bod zouden komen, genoemd. Daarnaast werd er benadrukt dat de respondenten geen goede of foute antwoorden konden geven en dat het draait om hun belevingen en ervaringen.

Wanneer de introductie over het onderzoek gegeven was, werd er gevraagd of de expert een korte introductie over zichzelf kon geven. Hieruit kwamen gegevens uit als leeftijd, woonplaats en carrière van de respondent. Hoewel deze korte introductie van de respondent zelf niet veel bijdraagt aan de daadwerkelijke dataverzameling van het onderzoek, is dit deel volgens Brennen (2013) van groot belang voor het interview omdat hierin gebouwd wordt aan de vertrouwensband tussen de interviewer en respondent.

Wanneer de interviewer het gevoel kreeg dat de respondent zich op zijn gemak voelde, werden de vragen gesteld met betrekking tot het daadwerkelijke onderzoek.

Tijdens het interviewen werd er geprobeerd om vragen op een open, direct en niet te complexe manier te stellen zodat de respondent uitgenodigd werd om veel over het onderwerp te vertellen of uit te leggen. Over het algemeen was dit gelukt, waardoor de respondenten uitgebreid antwoord gaven op de vragen. Wanneer het stellen van open en niet te complexe vragen niet het geval was, werd er zoveel mogelijk doorgevraagd op de vragen en de verkregen antwoorden. Verder is er geprobeerd om de expert zoveel mogelijk in het middelpunt te laten staan. Wanneer de expert bijvoorbeeld afdwaalde en vragen begon te stellen over de mening van de interviewer over een bepaald onderwerp, is er getracht om zo snel mogelijk de focus weer op de respondent te houden. Zo is er geprobeerd om zo min mogelijk een invloed te hebben op de antwoorden en meningen van de experts.

Wanneer alle onderwerpen uit de topic lijst aan bod waren gekomen, werd er aan het einde van elk interview aan de respondent gevraagd of de expert zelf nog vragen had of nog iets kwijt wilde over het onderwerp waar nog niet over gesproken was. Vervolgens werd de opname gestopt en ontving de respondent een klein cadeau als dank voor zijn of haar medewerking aan het onderzoek. Tevens werd er gevraagd of de respondent op geïnformeerd wilde worden over het eindresultaat van het onderzoek. Volgens Brennen (2013) kunnen respondenten van een onderzoek geïnteresseerd zijn in het resultaat of nieuwsgierig naar de ideeën en perspectieven van andere respondenten. Alle veertien respondenten gaven aan benieuwd te zijn wat de kracht van Rotterdam is en waarom hiphop het zo goed doet in de stad en willen geïnformeerd worden over de uitkomst van het onderzoek.

### 3.6. Operationalisering

Om een antwoord te kunnen formuleren op de hoofdvraag “*Welke elementen dragen bij aan een vruchtbare ecologie van Rotterdamse hiphop muziek?*”, is deze in drie deelvragen opgesplitst. Deze deelvragen gaan over de concepten ecologie, gezonde ecologie en over de relatie tussen geografie en digitalisering. De eerste deelvraag “Hoe ziet de hiphop ecologie van Rotterdamse hiphop muziek eruit?” beoogt de ecologie in kaart te brengen. Om elementen aan te kunnen wijzen die eventueel bijdragen aan een vruchtbare ecologie is het namelijk van belang om eerst te weten hoe de huidige ecologie in elkaar steekt. Met deelvraag twee “*Is er sprake van een gezonde ecologie?*” wordt de Rotterdamse hiphop ecologie geëvalueerd. Aangezien een ecologie draait om relaties tussen mensen en het milieu, kan het zo zijn dat er bijvoorbeeld sprake is van een ongezonde situatie. Door te

kijken wat experts zeggen over de stand van zaken van hiphop in Rotterdam, zullen hier uitspraken over gedaan worden. Deelvraag drie “*In hoeverre hebben de mogelijkheden van digitalisering een impact gehad op de aantrekkingskracht van Rotterdam als muziekcluster?*” onderzoekt of de mogelijkheden van digitalisering eventueel de vruchtbaarheid van de ecologie in Rotterdam kunnen aantasten waardoor een geografisch afgebakend cluster in de nabije toekomst minder aantrekkelijk wordt.

Het concept “gezonde ecologie” is een verlengde van het concept “ecologie” en de operationalisering van deze twee concepten is daarom ook nauw met elkaar verbonden. Een ecologie draait om de relaties tussen individuen, sociale groepen en hun omgeving (Behr et al., 2016). Uit de theorie, beschreven in het vorige hoofdstuk, is gebleken dat een gezonde ecologie of een bloeiende muziekstad een aantal elementen bezit. Deze elementen zijn opgesomd in figuur 1. Doordat meerdere elementen vaker zijn opgenoemd door verscheidene wetenschappers, is er voor gekozen om aan de respondenten te vragen of

IFPI en Music Canada (2015)	Frith (2008)	Schippers (2016)	Pennington (2016)	McSweeney (2013)	Brennan en Webster (2011)
Artiesten	Plekken voor productie	Overdracht – en leersysteem	De ruimte en mogelijkheden voor artiest ontwikkeling	Oefenruimtes	Podia van verschillende groottes
Bloeiende muziekscene	In- en uitstroom van mensen uit de stad	Muzikanten en gemeenschappen	Mogelijkheden voor ontwikkelingen in de muziekindustrie	Faciliteiten om op te nemen	Promotors
Toegang tot ruimten en plaatsen	Consumptieplekken	Context en normen en waarden		Podia	
Open en betrokken publiek	Vervaagde grenzen tussen professionals en amateur artiesten	Infrastructuur en regelgeving			
Record labels en andere muziek gerelateerde bedrijven	Genoeg ‘musical time’*	Media en muziekindustrie			
Steun overheidsorganen	De mogelijkheid om als freelancer aan het werk te gaan				
Stedelijk infrastructuur					
Muziekonderwijs					

*Figuur 1. Elementen uit de literatuur die bijdragen aan een gezonde ecologie*  
*\*Onder musical time wordt verstaan: een anti-thesis op het Live Nation model waar het proces van productie tot performance voor het publiek slechts drie maanden in beslag neemt.*

Rotterdam ook deze elementen bezit en hoe bepaalde zaken geregeld zijn in de stad. De indicatoren vielen onder de thema's: productie, distributie, consumptie en media, welke toevallig ook pijlers zijn van de waardeketen van een muziekindustrie. Daarnaast is er ook gekozen voor het thema "context". In de theorie werd eerder al aangegeven dat de verspreiding van hiphop over de wereld succesvol was doordat mensen, veelal jongeren, in die gebieden de muziek maar ook de cultuur hun eigen maakten. Daarom moet er ook gevraagd worden naar de omstandigheden, zoals politieke, economische, sociaal demografische situaties, in Rotterdam die ervoor gezorgd hebben dat hiphop zo goed kon opbloeien. Schippers (2016) noemt eveneens dat dit een aspect is om naar te kijken bij onderzoek naar een muziek ecologie.

De laatste deelvraag werd gecoverd door de concepten geografie en digitalisering waarbij gekeken wordt of Rotterdam een aantrekkelijke stad zal blijven voor hiphop artiesten in de nabije toekomst wanneer de rol van het internet en technologie steeds groter wordt in het productie- distributie- en consumptieproces. De literatuur geeft hier namelijk tegenstrijdig antwoord op. Enerzijds zouden geografische grenzen verdwijnen doordat het internet en technologie ervoor gezorgd hebben dat artiesten niet meer gebonden hoeven te zijn aan een locatie waardoor zij zich overal ter wereld zouden kunnen settelen (Jones, 2002; Friedman, 2005). Anderzijds zouden deze technologische ontwikkelingen er ook voor zorgen dat gevestigde clusters juist hun macht kunnen versterken, terwijl er tegelijkertijd kleinere clusters opkomen doordat zij een soort strategisch voordeel hebben omdat er in die regio een niche markt aanwezig is (Florida & Jackson, 2010). De onderstaande tabel geeft aan uit welke indicatoren de zes thema's bestonden. De volledige topic lijst is in Bijlage B te vinden.



Figuur 2. De zes onderwerpen behandeld in het interview over de werking van de hiphop ecologie in Rotterdam.  
 Met de klok mee: context, lokale productie, distributie, consumptie, media en geografie & digitalisering.

### 3.7. Data verwerking en analyse

Na elk interview werd een notitie geschreven over hoofdlijnen van het interview, maar ook over het verloop, de locatie en de ambiance. De interviews werden vervolgens getranscribeerd en dit werd zo precies mogelijk gedaan. Volgens Brennen (2013) is het goed om geen grammaticale verbeteringen in een transcript aan te brengen omdat dit iets zegt iemands taalgebruik, de bijbehorende cultuur en de beleving. Stiltes, versprekingen, uh's, Engelstalige woorden en woorden afkomstig uit het straattaal zijn daarom in de

transcripten opgenomen. Ook is in de transcripten te lezen wanneer de interviewer de respondent onderbrak of vice versa.

Het doel van een thematische analyse is om de data te verdelen in segmenten zodat deze opnieuw gecombineerd kunnen worden en vervolgens omgezet kunnen worden naar resultaten (Boeije, 2010). In kwalitatieve onderzoeken zijn resultaten gebaseerd op interpretaties van empirische data, waarbij de onderzoeker een rol heeft als onderzoeksinstrument (Boeije, 2010). Braun & Clarke (2006) hebben een stappenplan geformuleerd om thematische analyse uit te voeren die overeenkomt met het open, axial en selectief coderen. Allereerst moet de onderzoeker vertrouwd raken met de data door deze grondig te lezen. Vervolgens werden er initiële codes gegeven aan de data waardoor het materiaal verdeeld wordt en stukjes data al betekenis krijgen. Hieruit ontstond een lijst met alle codes en de bijbehorende stukjes data waarover de code iets zegt. De volgende stap was om op zoek te gaan naar thema's die relevant zijn voor de onderzoeksvraag. Bij de zoektocht naar thema's draaide het om bredere patronen die zichtbaar zijn in de data. Daarna werd er gekeken of de potentiële thema's daadwerkelijk alle codes dekken. Als dit niet het geval is moeten thema's aangepast worden en/ of nieuwe thema's geformuleerd worden. Hieruit volgde een lijst met definitieve thema's. In de een na laatste fase – het definiëren en benoemen van thema's – werd de data geselecteerd die in het uiteindelijke verslag gerapporteerd zal worden. De data werd niet slechts worden opgesomd, maar had de vorm van een betekenisvol verhaal waarbij het duidelijk was wat de relatie was tussen de data en de onderzoeksvraag. Vervolgens is het verslag geschreven worden. Het opschrijven van de resultaten maakt echter deel uit van de analyse die in de vorige stap is uitgevoerd, wat betekent dat bij de laatste stap zorgvuldig nagegaan moet worden of de resultaten een coherent geheel zijn die antwoord geeft op de onderzoeksvraag.

Om de data te coderen is er gekozen om gebruik te maken van de software *Atlas.ti*. Deze software is speciaal ontwikkeld voor het analyseren van kwalitatieve data waardoor het coderen overzichtelijk en systematisch uitgevoerd kan worden. Het programma is ontworpen om geschreven tekst, audio, video en andere visuele of grafische data overzichtelijk te kunnen analyseren. Voor dit onderzoek is er gebruik gemaakt van de *Atlas.ti* 1.6.0 versie.

### 3.8. Betrouwbaarheid en validiteit

Om de kwaliteit van een kwalitatief onderzoek te waarborgen, moet er rekening gehouden worden met de validiteit en betrouwbaarheid (Gilbert, 2008). Bij het uitvoeren van kwalitatief onderzoek is de betrouwbaarheid een complex element omdat de onderzoeker in tegenstelling tot kwantitatief onderzoek een actieve rol heeft in het proces van

dataverzameling. De betrouwbaarheid van kwalitatief onderzoek is lager dan bij kwantitatief onderzoek, omdat de resultaten van kwalitatief onderzoek interpretaties zijn van de onderzoeker. Om deze reden is het van belang om het onderzoeksproces zo nauwkeurig mogelijk te beschrijven, wat in dit geval in de sectie hiervoor is gedaan door de stappen van het onderzoek doen tot in detail te beschrijven en keuzes zo veel mogelijk te motiveren en onderbouwen. De nauwkeurige beschrijving van de onderzoeksmethoden die gehanteerd zijn voor dit onderzoek zorgen ervoor dat het onderzoek opnieuw op dezelfde manier uitgevoerd zou kunnen worden. Een onderzoek is betrouwbaar wanneer dezelfde resultaten uit het onderzoek komen, als wanneer deze wordt uitgevoerd door een andere onderzoeker (Van Zwieten & Willems, 2004; Gilbert, 2008).

Een onderzoek is valide wanneer de onderzoeker daadwerkelijk heeft onderzocht dat hij wilde onderzoeken (Gilbert, 2008). In tegenstelling tot kwantitatief onderzoek ligt de validiteit bij kwalitatief onderzoek hoger, doordat de onderzoeker gericht op zoek kan gaan naar de data die nodig is voor het onderzoek. Een voorbeeld hiervan is dat er tijdens de semi-gestructureerde diepte interviews door werd gevraagd, zodat de juiste informatie verzameld kon worden voor het onderzoek. Validiteit kan opgesplitst worden in interne validiteit en externe validiteit. Interne validiteit draait om de kwaliteit van de onderzoeksopzet (Van Zwieten en Willems, 2004). Om de interne validiteit te waarborgen is het volgens Van Zwieten en Willems (2004) is het van belang om je als onderzoeker te houden aan de onderzoeksmethode, bewust te zijn van de actieve rol als de onderzoeker en er later in het onderzoek op te reflecteren. Externe validiteit draait om de mate waarin de resultaten van het onderzoek te generaliseren zijn naar een grotere populatie (Zwieten en Willems, 2004). Kwalitatief onderzoek verschilt in dit opzicht met kwantitatief onderzoek omdat de onderzoeker niet op zoek is naar respondenten die een statistisch representatieve steekproef vormen. Integendeel, de respondenten voor dit onderzoek zijn juist bewust gekozen op basis van een aantal criteria, oftewel door middel van purposive sampling. Er is echter wel getracht om de respondenten te interviewen van verschillende belangrijke hiphop gerelateerde stakeholders uit Rotterdam om een zo representatief en tegelijkertijd divers mogelijke overzicht te verzamelen van de meningen, visies en belevingen over het tot stand komen van hiphop muziek in de stad.



## 4. Resultaten

Dit onderzoek richt zich op het achterhalen van elementen die de aanwezigheid van vruchtbare grond mogelijk maken voor de creatie van hiphopmuziek in Rotterdam. In dit hoofdstuk worden de resultaten beschreven die voort zijn gekomen uit de thematische analyse van veertien interviews. Aan de hand van thema's en citaten worden de gevonden elementen gepresenteerd en toegelicht. De thema's zijn te verdelen in vier hoofdthema's: Rotterdamse mentaliteit en muziek, fysieke infrastructuur, niet fysieke infrastructuur en duurzaamheid. Deze worden vervolgens nader besproken worden aan de hand van subthema's.

### 4.1. Rotterdamse mentaliteit en muziek

Om een goed beeld te kunnen schetsen van de hiphop ecologie in Rotterdam moet er eerst dieper op de Rotterdamse mentaliteit worden ingegaan. Het beschrijven van de mentaliteit en de werkeethiek die in Rotterdam heerst is nodig om de hiphop ecologie volledig te kunnen begrijpen.

#### 4.1.1. Presentatie

De huidige literatuur over steden waarin hiphopmuziek leeft geeft aan dat geografische plekken karakteristieke elementen bevatten die van invloed kunnen zijn op lokale hiphop (Forman & Neal, 2004; Speers, 2016). Uit de interviews is naar voren gekomen dat dit ook het geval is in Rotterdam. Zo is Rotterdam een stad die door de respondenten vaak werd omschreven als rauw. Rauw in de zin dat men zegt waar het op staat en de "niet lullen maar poetsen" mentaliteit zoals verwoordt in de volgende quote.

*"We vinden er geen doekjes om heen. Daar bedoel ik ook mee te zeggen dat als we het niet tof vinden dan laten we het ook heel makkelijk merken"* – Jermaine, rapper en floormanager bij het Hiphophuis.

Rotterdamers houden niet van nonsens en niet-Rotterdamers zouden deze directheid kunnen verwarren met onvriendelijkheid, wat echter niet het geval is volgens de respondenten. Deze mentaliteit sluit goed aan bij de hiphopmentaliteit die samengevat kan worden als "*keeping it real*" volgens de respondenten. Uit onderzoeken van onder andere Speers (2016) en Forman (2004) is gebleken dat het hierbij draait om authenticiteit en vaardigheden. Respondenten bevestigden de aanwezigheid van deze mentaliteit.

*“Op muzikaal gebied is het authenticiteit. Ik denk dat authenticiteit is wat Rotterdamse hiphop maakt. Het is eigen. Het is eerlijk. Het is vaak niet gefocust op het behalen van commerciële succes [...] dus dat hele authentieke is wel wat ons typeert”* – Winne, artiest/ oprichter platenlabel Couture 33.

*“Je merkt dat in Rotterdamse muziek wel veel karakter zit en veel en hart. Dat is volgens mij wel iets heel Rotterdams. Karakter. Echtheid. Puur.* – Luciano Winter, mede-eigenaar Rotterdam Airlines Music Group.

Doordat Rotterdammers nuchter zijn en niet van nonsens houden, is het Rotterdamse publiek zeer kritisch en niet snel onder de indruk. Dit was al te lezen in Hart (2009) maar het werd eveneens veelvuldig door de respondenten bevestigd. De aanwezigheid van een kritisch publiek is volgens respondenten uit de leggen door de goede kwaliteit en het hoge niveau waarop hiphop muziek in Rotterdam wordt gemaakt. Rotterdam heeft volgens veel respondenten zelfs het moeilijkste en meest kritische publiek van Nederland.

*“We zijn niet heel snel onder de indruk. Dat is aan de ene kant negatief. Maar aan de andere kant ook positief [...] anders doe je onder aan de Rotterdamse standaard. Die is best hoog”* – Jermaine, rapper en manager HHH.

*“Daarom zeggen ze ook, als je in Rotterdam goed wordt ontvangen dan zit het wel goed qua skills en je muziek. Ja als ze je afmaken, dan heb je pech”* – Duvel, artiest.

De quotes illustreren dat een Rotterdamse afkomst, door het hoge niveau waarop hiphop muziek geproduceerd wordt, als een indicator voor kwaliteit fungeert. Dit komt overeen met de bevinding van Currid (2007). Zij vond dat culturele producten uit New York vaak als legitiem worden beschouwd op artistiek niveau alleen om het feit dat deze producten uit New York komen. “Rotterdam” is een keurmerk geworden wat betreft hiphopmuziek in Nederland. Daarnaast gaven respondenten aan dat Rotterdammers vaak erg individualistisch zijn en worden samenwerkingen niet zo snel opgezocht. De gedachte is vaak dat Rotterdammers het op eigen kracht kunnen doen zonder hulp te vragen aan anderen.

*“Rotterdam heeft een bepaalde mentaliteit waarbij we denken van yo ik kan het zelf, ik heb niemand's hulp nodig, ik kan het op eigen houtje”* – Ab, evenement organisator.

Tegelijkertijd wordt deze typisch Rotterdamse mentaliteit afgekeurd door de respondenten en zijn zij van mening dat in andere steden in Nederland de mentaliteit beter is voor de groei van de ecologie. Amsterdam werd vaak als voorbeeld genoemd als een stad waar hiphopmuziek ook leeft, een grote hiphopscene aanwezig is en waar de mentaliteit beter is voor de lokale ecologie. Zo zijn mensen in Amsterdam die deel uit maken van de hiphop-ecologie volgens de respondenten bewust van het feit dat het openstaan voor nieuwe samenwerkingen van positieve invloed is op de groei van de lokale hiphop-ecologie.

*“De mindset in Amsterdam gaat over samenwerkingen”* – Ab, evenement organisator.

*“In Amsterdam wordt er veel samengewerkt waardoor er groei mogelijk is. Hier is iedereen zelf bezig. Iedereen wil het zelf doen voordat ze samen gaan werken met een ander”* – Lucanio, mede eigenaar platenlabel RAMG.

#### 4.1.2. Stijl

Hiphop muziek uit Rotterdam had voorheen een bepaalde sound, deze kenmerkte zich door harde beats en *punchlines* zoals in Hart (2009) te lezen is en ook door de respondenten werd bevestigd. Uit de interviews is echter naar voren gekomen dat er in Rotterdam maar weinig hiphopmuziek wordt geproduceerd die de eerdergenoemde kenmerken bevatten. Volgens de respondenten heeft dit met de verschuiving van de sound van Nederlandse hiphop te maken. Respondenten vertelden dat in de afgelopen jaren de focus namelijk is verplaatst van boom bap naar dansbare muziek.

*“Het is dansbare muziek. Wij komen uit de hoofdknik era en dat is meer boom bap zeg maar. Dit is meer dansmuziek. Je hoort nu ook best veel bobbeling en reggaeton invloeden en ook best veel EDM in Nederlandstalige hiphop en dat is een heel groot verschil”* – Winne, artiest.

De reden waarom deze verschuiving heeft plaatsgevonden heeft volgens de respondenten te maken met het feit dat hiphop muziek met de tijd meegroeit en de sound van hiphop om de zoveel jaar verandert. Zoals eerder werd genoemd is Rotterdam verder een stad die wordt gekenmerkt door diversiteit op verschillende vlakken zoals de multiculturele bevolking. Hiphopartiesten in Rotterdam schijnen daarnaast meer te experimenteren met andere sounds, genres en stijlen volgens respondenten. Respondenten legden uit dat de bevolking in Rotterdam voor een groot deel bestaat mensen met een migratieachtergrond waardoor invloeden van andere culturen in de hiphopmuziek verwerkt worden. Maar in steden als Den Haag en Amsterdam is de verdeling tussen mensen met een migratieachtergrond en

mensen zonder een migratieachtergrond ongeveer net zo groot als in Rotterdam (CBS, 2016) waardoor de verklaring niet helemaal klopt. Respondenten gaven aan dat artiesten en producenten hier mogelijk meer lef hebben om te experimenteren met nieuwe geluiden.

*“Durven. Je eigen ding doen. Ik denk dat Rotterdammers meer of sneller schijt hebben aan wat een ander denkt. “Ik doe gewoon lekker wat ik leuk vind om te doen” en ik doe gewoon mijn ding” – Dulci, presentatrice Fun X.*

Hoewel er dus duidelijk een bepaalde mentaliteit heerst in Rotterdam en Rotterdamse hiphopmuziek voorheen een duidelijke sound, die nu in mindere mate aanwezig is door de verschuiving van hiphopmuziek in het algemeen, zijn er ook andere elementen die typisch Rotterdams zijn. Het volgende thema bevat als enige van de vier thema's elementen die tastbaar zijn, namelijk de fysieke infrastructuur.

## 4.2. Fysieke infrastructuur

Uit de interviews is gebleken dat de fysieke infrastructuur die in de stad Rotterdam aanwezig is, of eerder het gebrek ervan, een belangrijk element is voor de ecologie van hiphop muziek. Met de fysieke infrastructuur worden tastbare bouwstenen bedoeld die onderdeel zijn van de hiphopecologie in Rotterdam. Deze tastbare elementen zijn onderverdeeld in twee subthema's: de muzikale infrastructuur en de rol van de gemeente. De meeste respondenten waren hier vrij negatief over. Ze gaven aan dat er in Rotterdam nauwelijks hiphop gerelateerde muziekbedrijven te vinden zijn en ze waren zeer kritisch over de bezuinigingen van de gemeente.

### 4.2.1. Muzikale infrastructuur

Volgens de theorie (Frith, 2008; Schippers, 2016; Pennington, 2016; McSweeney, 2013; IFPI & Music Canada, 2015) zijn er bepaalde elementen noodzakelijk voor een gezonde muziek ecologie. Veel auteurs verwijzen naar elementen als podia, faciliteiten voor de productie, plekken voor consumptie en de aanwezigheid van muziekbedrijven om lokale muzikale bedrijvigheid kunnen faciliteren binnen een specifieke geografische plek. Volgens de respondenten is Rotterdam echter een stad die geen rijke infrastructuur heeft op het gebied van hiphopmuziek. Zo zijn er weinig plekken voor artiesten om te kunnen optreden, worden er weinig hiphopevenementen georganiseerd en zijn er nauwelijks bedrijven die behoren tot het hart van de muziekindustrie zoals platenlabels.

## *Podia*

Rond 2010 gingen er achtereenvolgens veel poppodia dicht zoals Nighttown, Waterfront en de Nieuwe Oogst (Van Essel, 2013). De reden waarom deze plekken hun deuren sloten was omdat er geen subsidie meer beschikbaar was. Maar elementen als mismanagement, fraude en het feit dat deze plekken steeds minder bezoekers trokken droegen hier ook aan bij. Dit alles speelde een rol in het besluit om deze plekken permanent op te doeken (Grifloen, 2014). Doordat zulke iconische plekken hun wegvielen, verloor hiphopmuziek een fysieke plek in de stad waarbij artiesten, producenten en liefhebbers bijeen konden komen om gezamenlijk in de vorm van een clubavond of concert te genieten van de muziek. Uit de interviews met de respondenten blijkt dat anno 2017 hiphopmuziek deze plek nog steeds niet heeft in de stad. Zo zeiden velen dat het nieuwe poppodium Annabel bijna alleen internationale acts programmeert. Verder geven respondenten aan dat er in BIRD enige activiteit is op het gebied van lokale hiphop, maar dat BIRD nooit dé plek voor lokale hiphop zou kunnen worden omdat het een jazz podium is. Dit heeft als gevolg dat er weinig mogelijkheden zijn om te kunnen doorgroeien als lokale act.

Tegelijkertijd werd er ook vaak gezegd dat het wegvallen van de podia geen grote impact heeft gehad op de ontwikkeling van hiphop muziek in Rotterdam, wat verklaard werd door de opkomst van het internet in diezelfde periode door respondenten. Artiesten hoefden niet meer per se op te treden om te laten zien wat voor skills zij in huis hadden maar konden een track of een YouTube filmpje online zetten en zo meer mensen bereiken dan als zij een show zouden doen. Anders gezegd, het verlies van de podia werd opgevangen door de komst en de toename van het internet.

“... sinds de podia dicht zijn, zijn wij meer gaan pushen door middel van YouTube. Die podia waren dus eigenlijk niet meer nodig. Door de opkomst van al die social media, is het belang van de podia hier in Rotterdam een beetje naar beneden gegaan. [...] Wij gaan ons aanpassen. Zijn die podia er niet, gaan we ervoor zorgen dat we ergens anders terecht kunnen” – Mitchell Mardan, artiest.

Het bovenstaande citaat laat een positieve kijk zien op het wegvallen van de podia. Anderzijds heeft het weldegelijk een impact gehad op de ontwikkeling van hiphopmuziek in Rotterdam, doordat er minder plekken waren in de stad waar acts konden optreden. Respondenten waren enerzijds van mening dat het wegvallen van de podia voor lokale artiesten geen grote impact heeft gehad door de komst van het internet, anderzijds betekende dit dat er minder plekken waren om internationale act te kunnen faciliteren in Rotterdam. Het bijwonen van een concert van een internationale artiest wordt volgens de respondenten als inspiratie gezien. Lokale artiesten die internationale acts live zien zouden

namelijk extra geprikkeld worden. Deze prikkels versterken volgens verschillende respondenten de drang van een lokale artiest om succesvol te worden met hun muziek.

Hoewel er dus weinig podia zijn voor zowel lokale als internationale artiesten om op te treden, zijn de meningen van de respondenten verdeeld over de initiatieven waar je terecht kan als nieuw talent. Voorbeelden hiervan zijn talentenjachten, open podia en muziekleidingen. De ene helft van de respondenten is van mening dat er te weinig initiatieven zijn en nauwelijks ruimte is om nieuw talent te faciliteren. Dit probleem zou volgens hen opgelost kunnen worden door beginnende artiesten een plek te geven waar zij terecht kunnen. Deze groep respondenten was van mening dat zo'n organisatie of initiatief nog niet bestaat in Rotterdam. De andere helft is daarentegen van mening er in Rotterdam genoeg organisaties en initiatieven zijn die zich bezighouden met nieuw talent. Zij vinden dat er weldegelijk mogelijkheden zijn om stappen te maken als nieuw talent en konden uitgebreider antwoord geven welke organisaties zich hier mee bezig houden. Dit betekent dat er initiatieven voor opkomend talent in Rotterdam zijn, maar lang niet iedereen van deze initiatieven afweet zoals te lezen is in de volgende quote van een opkomend artiest.

*“... er zijn wel genoeg plekken maar je moet het wel weten. Als ze het niet weten kunnen ze dat opstapje niet maken. In Capelle heb je bijvoorbeeld ook Capslock waar ze elke donderdag een hiphopavond hebben waar je kan oefenen om te dj'en en rappen en een keer in de maand is er een optreden. Dus er is wel genoeg. Maar mensen weten denk ik niet waar ze moeten zijn” – Sammie Sedano, artiest.*

### *Evenementen*

Ook als het gaat om tijdelijke infrastructuur zoals evenementen en festivals zijn de respondenten van mening dat er in Rotterdam nauwelijks iets op hiphopgebied wordt georganiseerd. Velen vinden dat de nieuwe generatie, jongeren van rond de twintig jaar, weinig organiseert. Daarentegen zijn respondenten van mening dat er hier en daar wat initiatieven opkomen zoals Triangle Festival dat dit jaar voor de tweede keer een outdoor editie gaat houden.

*“[Triangle] ...dat zijn goede initiatieven. Dat zijn wel dingen waarvan ik denk oke dat is wel waardevolle shit die structureel opgebouwd wordt” – Immanuel Spoor, eigenaar agency/ manager De Lik.*

Voorheen had Rotterdam hiphop festivals en congressen met internationale allure, maar deze zijn door keuzes van de gemeente en verdeling van subsidies komen te vervallen.

Buma Beats was bijvoorbeeld een conferentie voor mensen uit de hiphop industrie terwijl er tegelijkertijd ook concerten werden georganiseerd met internationale acts. Buma werd in de periode 2010- 2014 gehouden en kende vijf edities. In 2015 verhuisde het festival en congres naar Amsterdam, waar het een onderdeel werd van Amsterdam Dance Even (De Vrieze, 2015). Waarom de ondernemers mentaliteit mist bij de nieuwe generatie, is niet duidelijk. Een verklaring die door de respondenten veelvuldig werd genoemd is het feit dat het voorheen aanzienlijk makkelijk was om subsidie aan te vragen voor culturele activiteiten, terwijl dit tegenwoordig een stuk moeilijker is geworden.

### *Muziekbedrijvigheid*

Amsterdam wordt door de respondenten vaak aangehaald omdat in die stad de institutionele macht gevestigd is wat betreft de Nederlandse muziekindustrie. Daarnaast zijn belangrijke hiphop platenlabels als Top Notch en Noah's Ark te vinden in Amsterdam. Rotterdam heeft nauwelijks dergelijke bedrijvigheid. De respondenten gaven echter aan dat zij van mening zijn dat deze lacune niet verantwoordelijk is voor het tempo van de ontwikkeling van hiphop muziek in Rotterdam, omdat de stad zich sinds jaar en dag al in de *underdog* positie bevindt. Het gebrek aan muziekbedrijvigheid is volgens respondenten echter een reden, volgens sommige respondenten de belangrijkste reden, dat hiphopmuziek goed kan floreren in Rotterdam zoals te lezen in de onderstaande quote.

“Top Notch die zit in Amsterdam [...] Infrastructuur, dat is er meer daar. Maar de afwezigheid van infrastructuur in Rotterdam is paradoxaal genoeg en misschien wel de reden waarom hiphop zo goed gedijt hier” – Malique, creatief ondernemer.

Artiesten uit Rotterdam vinden dat zij altijd harder hebben moeten werken voor nationaal commercieel succes omdat artiesten uit Amsterdam het voordeel hebben dat het mediacentrum van Nederland, namelijk Hilversum, nabij Amsterdam gelegen is waardoor Amsterdamse acts vaker belicht werden dan Rotterdamse.

“We zijn heel erg overgeleverd aan wat er in Hilversum gebeurt. Dus heel veel acts van deze kant struggen en vechten echt om daar succesvol te zijn en het nationaal te maken omdat dat dat eigenlijk wel de route is” – Jermaine, rapper/ manager HHH.

Dit betekent echter niet dat het behalen van commercieel succes het doel is van de meeste hiphop artiesten, maar eerder dat hiphop artiesten in Amsterdam een bepaald voordeel hebben. In de afgelopen jaren zijn de mogelijkheden om als artiest door te groeien in

Rotterdam toegenomen door de komst van platenlabels als Rotterdam Airlines Music Group en Couture 33 die gevestigd zitten in Rotterdam. Maar meer hiphop muziek gerelateerde bedrijven zou volgens de respondenten betekenen dat de hiphop industrie groeit in Rotterdam met als gevolg dat er meer gedaan kan worden met het talent wat in de stad rondloopt. Dat muziekbedrijvigheid goed is voor een stad werd ook duidelijk gemaakt in het onderzoek van IFPI Music Canada dat onderzocht waar goede muzieksteden aan moeten voldoen:

*“The music industry starts with the artist but is not only about the artist. An infrastructure and network of people grows around an artist and furthers their career. A robust industry creates employment in all areas of music from its creation, to performance, to distribution and promotion”* (Terill, 2015, p.19).

### *Clubs*

Een ander belangrijk subthema dat door de respondenten vaak werd aangehaald is het Rotterdamse nachtleven. Uit onderzoek (Hracs, 2016) is gebleken dat steden waarin muziek erg leeft vaak een grote entertainment-industrie hebben waarbij het nachtleven een belangrijke rol speelt. Rotterdam heeft een grote clubscene die ook deel uitmaakt van de hiphopcultuur in de stad. Clubavonden fungeren namelijk als ontmoetingsplekken waar hiphopliefhebbers met verscheidene achtergronden bij elkaar komen. Respondenten gaven aan dat zulke avonden niet alleen plek bieden voor ontlasting en om muziek te consumeren, maar het biedt tegelijkertijd ook netwerk mogelijkheden voor onder andere hiphop dansers, DJ's en evenementorganisatoren. Daarnaast kunnen artiesten ook weer inspiratie putten uit hun ervaringen in het Rotterdamse nachtleven.

Hoewel er eerder werd gezegd dat artiesten nauwelijks plekken en podia hebben in de stad waar opgetreden kan worden, worden artiesten echter vaak in clubs geboekt. Volgens de respondenten draait dit om pure commercie.

*“Dat zijn soms de enige plekken die hun boeken. De organisatie van de feesten vragen hun om op te treden”* – Dulci, presentatrice Fun X.

Artiesten worden vaak in clubs geboekt omdat daar het geld voor zowel de artiest als de organisator van zo'n clubavond. Voor de artiest is het namelijk een bron van inkomen wanneer zij geen andere optreden hebben staan en voor de organisatie is het een veilige keuze omdat zij weten hoe groot de doelgroep van die specifieke artiest is en kunnen zijn van tevoren calculeren hoeveel zo'n avond gaat opleveren.



#### 4.2.2. De gemeente Rotterdam

Zoals eerder in de theorie aan bod kwam maakt een ecologie deel uit van een breder klimaat zoals politieke en economische systemen. Veranderingen in de politiek en de economie kunnen daarom ook van invloed zijn op het productie-, distributie- en consumptieproces. Een deel van de respondenten gaf aan weinig tot geen kennis te hebben over politieke zaken zoals het culturele beleid en hoe de gemeente Rotterdam een rol heeft gespeeld de ontwikkeling van hiphop muziek in Rotterdam. Anderen hadden daarentegen veel te vertellen over dit onderwerp. Dit kan verklaard worden aan de hand van de achtergronden van de verschillende experts. De meeste rappers of DJ's zijn slechter op de hoogte over de stand van zaken over het culturele beleid in Rotterdam en de verdeling van de basis infrastructuur dan iemand van een stichting of een evenement organisator, omdat zij door hun functie niet of nauwelijks te maken hebben met zulke politieke onderwerpen.

Enkele respondenten legden uit dat de culturele sector in Rotterdam jarenlang veel subsidie ontving totdat voormalig staatssecretaris van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap Halbe Zijlstra uit het kabinet Rutte I in 2010 aankondigde dat er tweehonderd miljoen euro bezuinigd ging worden op de culturele sector. Specifiek naar hiphop gekeken hadden de bezuinigingen op subsidies als gevolg dat er minder georganiseerd werd omdat organisatoren en instellingen het geld er niet voor hadden, aldus de respondenten. Een voorbeeld hiervan is het festival Boombox dat door de komst van een nieuw hiphop festival minder budget kreeg.

*“Wij zijn met Boombox een beetje gestopt omdat de gemeente zoveel ging investeren in Buma, daarna Rotterdam Beats genaamd [...] nu moeten we met een budget van 3% van Buma gaan proberen iets daarnaast te zetten. De gemeente gaat dan een samenwerking voor een x aantal jaar aan en legt het daarbij. Zodra die x aantal jaar voorbij zijn dan zegt Buma groetjes, doe we gaan fuseren met ADE. Daar heb je niets mee. Daarmee is nu Boombox weg en wat hebben we nu...”* –

Immanuel, oprichter van On Track Agency.

Respondenten beargumenteerden echter dat deze subsidiestop geleid heeft tot een goede basis voor de hiphop scene omdat men toen is gaan bouwen aan een hiphop scene vanuit het “niets”. Deze situatie wordt door respondenten ook wel de periferie genoemd. De volgende quote schetst een beeld hoe de Rotterdamse hiphop ecologie na de kaalslag er weer langzaamaan bovenop is gekomen:

*“Alle potjes waren op en niemand deed meer iets. Toen is er van onderaf heel veel gebeurd. Dan krijg je dat er niets is en dan zijn er allemaal makers en enthousiastelingen zijn die shit gaan doen. Niet shit gaan doen omdat er een potje is maar shit gaan doen omdat ze het gewoon fucking wack vinden dat het er niet is of omdat ze heel erg veel zin hebben om iets te doen. Vanuit een passie. Toen begon Rotterdam zich te ontwikkelen en Rotterdam beter op de kaart te komen. [...] Het komt van onderop. Als je zes keer het rondje gemaakt ga je ook professionaliseren en ga je nadenken over hoe kan ik het beter doen en hoe kan ik het financieel beter aanpakken. Hoe kan ik het bereik vergroten et cetera.” – Immanuel, oprichter On Track Agency.*

Vanuit die periferie zijn er initiatieven ontstaan omdat liefhebbers inzagen dat er iets ondernomen moest worden zoals te lezen is in de bovenstaande quote en meerdere respondenten kaartten dit ook aan. Creatieve ondernemers zijn niet met initiatieven begonnen omdat ze er subsidie voor konden krijgen maar omdat er letterlijk geen aanbod was. Deze kaalslag heeft overeenkomsten met de geboorte van hiphop in New York in de jaren zeventig, die ook ontstaan is vanuit de bodem (Rose, 1994; Keyes, 2004).

*“Hiphop is ontstaan vanuit de noodzaak. Het is ontstaan omdat er bepaalde zaken afwezig waren in New York. Er waren geen community houses dus ging men zelf community houses creëren. Ging men de straten appreciëren om te dienen als community center. Daar waren de soundsystems en de dj's en de parties. Alles is ontstaan vanuit poverty. Als er een ding is wat aanwezig is in Rotterdam dan is het dat wel” – Malique, creatief ondernemer.*

Zo leefden de mensen in de Bronx in economische misère maar hield hen dat niet tegen om vreugde en entertainment te brengen in hun leven zoals omschreven staat in het theoretisch kader. De gemeente hielp hen niet met hun problemen en was ook niet van plan mee te helpen aan een betere toekomst, dus namen de mensen uit de Bronx het initiatief in eigen hand (Rose, 1994). De bovenstaande quote illustreert hoe belangrijk de periferie is omdat vandaaruit hiphop is ontstaan. Hetzelfde is te zien in Rotterdam waar volgens de respondenten ondernemingen als BAR en Annabel leven in Rotterdam proberen te pompen op het gebied van life muziek en entertainment.

### 4.3. Niet fysieke infrastructuur

Naast de fysieke infrastructuur is er uit de interviews ook gebleken dat er belangrijke niet tastbare factoren in Rotterdam een rol spelen in de ecologie.

#### 4.3.1. De scene

Hoewel in de theorie staat aangegeven waarom de ecologische benadering beter toepasbaar is voor dit onderzoek is vergeleken met de scene, is het opvallend dat de respondenten zelf het onderwerp van de Rotterdamse hiphop scene hebben aangehaald. Ook hier is men echter weer vooral negatief. De meeste respondenten zijn van mening dat er in Rotterdam geen sprake is van een echte hiphopscene. De verklaring die zij hiervoor geven is het feit dat de scene versnipperd is. Dit houdt in dat er in Rotterdam weliswaar veel muzikale activiteit is, maar dat de mensen die deel uitmaken van de scene liever niet in elkaars vaarwater komen. De reden waarom dit gebeurd is volgens veel respondenten het volgende: er is sprake van afgunst zowel in de muziek in het algemeen als in de Rotterdamse hiphopscene in het bijzonder. Afgunst en jaloezie zijn gevoelens die voorheen prominent aanwezig waren in de hiphopcultuur in de Verenigde Staten (Rose, 1994) en ook tegenwoordig nog steeds te vinden zijn in Rotterdam volgens de respondenten. De gedachte dat men elkaar niet nodig heeft, afstandelijke houding en men alleen omgaat met zijn of haar eigen (vrienden)groep heeft ertoe geleid dat er kampen of eilanden – deze twee woorden werden het vaakst gebruikt om het fenomeen te beschrijven – konden ontstaan in de stad. Deze houding komt duidelijk naar voren in de volgende quotes:

“Wie gaat met elkaar om? Niemand gaat met elkaar om. Je kent elkaar, je groet en je ziet elkaar op feestjes. Dat was het” – Luciano Winter, eigenaar platenlabel RAMG.

“Het is toch een beetje afgunst [...] het is niet allemaal liefde hierzo” – Duvel, artiest.

Hoewel artiesten en mensen uit de hiphop vaak afstandelijk met elkaar omgaan, geven respondenten aan dat de rijke Rotterdamse hiphop geschiedenis ter inspiratie kan dienen voor nieuwe artiesten. De volgende quote legt dit nader uit:

“Ik denk dat we elkaar aansteken om muziek te maken en je verhaal te vertellen. Op een gegeven moment inspireer je elkaar. Dan heb je een bepaald domino-effect” – Ab, creatief ondernemer.

“Broederliefde is Broederliefde omdat Winne en Feis en U-niq hun voor zijn gegaan. Zij hebben ons het kunnen zien doen. Zij liepen op Kade [Kruiskade] en zagen ons langslopen. En hadden zoiets van "yo dat zijn die boys". Op aanraak afstand. Het is heel belangrijk om inspirators op die manier te kunnen zien. Dat laat zien dat het kan” – Winne, artiest.

Door het feit Rotterdamse artiesten vaak nuchter bleven en benaderbaar nadat zij een bepaald succes hadden geboekt, groeide bij jonge artiesten het besef dat een carrière als

artiest niet onrealistisch was. Qua hiphopmuziek gebeurt er dus veel in Rotterdam, maar tegelijkertijd wordt er langs elkaar heen geleefd. Echter is in de afgelopen tijd het besef gegroeid dat men elkaar meer moet gaan helpen om zo samen te kunnen groeien als ecologie en te werken aan de toekomst volgens de respondenten. De DIY-mentaliteit die diepgeworteld is in Rotterdam is dus langzamerhand aan het veranderen.

*“Nu zie je de afgelopen twee jaar denk ik dat veel partijen die raakvlakken met elkaar hebben, het nut ervan inzien om met elkaar samen te werken omdat het de enigste manier om groter te worden” –*

Jermaine, rapper/ manager HHH.

#### *4.3.2. Kennisoverdracht*

Rotterdam heeft bepaalde pioniers op verschillende vlakken zoals op het gebied van muziek in de vorm van bekende rappers, maar ook op het gebied van organiseren van events. De jonge generatie heeft volgens de respondenten echter niet per se de behoefte aan de kennis die deze oude generatie heeft. De nieuwe generatie wil het zelf doen, wat niet oneerbiedig is bedoeld naar de pioniers. Dit afzetten tegen de oude generatie hoort juist bij de hiphopcultuur (Rose, 1994): het breken met de oude generatie door totaal iets vernieuwends te gaan doen wat meestal door de pioniers niet begrepen wordt aldus de respondenten.

Kennis over muziek, of hiphop in het bijzonder, kan daarnaast ook opgedaan worden bij muziekoopleidingen. Een opleiding die door respondenten vaak genoemd werd is de Popacademie van Zadkine, die echter tegenwoordig niet meer bestaat. Bij deze opleidingen kunnen artiesten die op dezelfde golflengte zitten elkaar vinden, stimuleren en zo talenten bij elkaar naar boven brengen waarvan ze misschien niet eens wisten dat ze die hadden. Maar tegelijkertijd waren respondenten van mening dat artiesten rauw moeten blijven en niet klaar worden gestoomd voor de markt omdat dit toch enigszins de geloofwaardigheid en authenticiteit van een hiphop artiest aantast. Dit heeft ook te maken met de essentie van hiphop. De muziek moet puur zijn en organisch tot stand komen volgens de respondenten.

*“Ik zou het niet fijn vinden voor de ontwikkeling van de hiphopcultuur en de essentie van dat wat wij doen als er een heel curriculum voor is [om klaargestoomd tot ster te worden] Het moet organisch zijn, het moet uit de ziel voorkomen anders wordt het heel mechanisch en wordt het heel... plastic” -*

Winne, artiest.

#### *4.3.3. Netwerken*

Net als in elk ander muziekgenre en werkveld is een goed netwerk van belang voor de ontwikkeling van een carrière (Hracs, 2016), zo ook in de hiphop ecologie volgens de

respondenten. Respondenten gaven aan dat netwerken moeilijk is maar dat het tegelijkertijd van af hangt van hoe de persoon in de situatie staat. Alle respondenten zijn het met elkaar eens dat netwerken en de juiste connecties nodig zijn om een grote artiest te worden – een artiest kan namelijk talent hebben en kwalitatief goede muziek maken, maar de respondenten geven aan dat het veelal draait om het kennen van de juiste en/ of belangrijke personen op de juiste plekken.

Hoewel Rotterdamse artiesten vaak omgaan met hun eigen groep, gaven respondenten aan dat de mensen uit het hiphop scene over het algemeen enigszins open staan op te helpen. Het Rotterdamse hiphopscene bestond vroeger uit eilandjes zoals is te lezen in Hart (2009), waarmee bedoeld wordt dat mensen enkel met hun groep vrienden of artiesten omgaat, maar veel respondenten gaven aan dat door het internet deze barrières doorbroken zijn doordat communicatie gemakkelijker is geworden. Jongeren zijn hierdoor ook opener voor samenwerkingen tussen mensen uit de hiphop ecologie van verschillende steden.

“Voorheen had je bijvoorbeeld grote artiesten zoals Winne en Ecktuh Ecktuh. Of Hef. Iedereen was op zijn eigen kamp gericht. Maar de jongere generatie, in de leeftijd 17-22 jaar gaan heel veel met elkaar om. Zie je ook met Amsterdammers en mensen uit Den Haag. Ik denk dat het door het internet is gekomen omdat mensen nu heel makkelijk met elkaar communiceren. En dat was misschien vroeger wat minder zo” – Sammie Sedano, artiest.

#### *4.3.4. Digitalisering*

Volgens vele respondenten was het jaartal 2009 een belangrijk jaar voor Nederlandse hiphop omdat er toen het een en ander veranderde. Deze periode is een keerpunt. Allereerst was er een overgang zichtbaar van Engelstalige hiphop naar Nederlandstalige hiphop. Deze overgang begon echter al in de jaren negentig zoals in de theorie te lezen was (Kerpershoek, 2008; Hart, 2009; Vanderheijden, 2009), maar 2009 was het jaar waarin Nederlandstalige hiphop pas echt voet aan de grond kreeg volgens respondenten. Zij zijn van mening dat dit verklaard kan worden door het feit dat het voor consumenten makkelijker was om hiphop muziek te kunnen consumeren. Elementen als nieuwe technologie, de steeds groter wordende rol van het internet en de opkomst van YouTube, zorgde ervoor het publiek relatief eenvoudig toegang had tot de muziek. Doordat het consumeren van hiphop muziek vrij eenvoudig is geworden, in tegenstelling tot het pre-internet tijdperk waar men afhankelijk was van de traditionele media, is het logisch dat hiphop een grotere doelgroep bereikt. Een trend die de respondenten zien in deze doelgroep is dat deze zowel jonger als ouder wordt. Jonger omdat kinderen steeds vaker op jongere leeftijd in aanraking komen

met digitale apparaten waar zij gemakkelijk toegang hebben tot hiphop muziek. Tegelijkertijd wordt de doelgroep ouder omdat de mensen die hiphop liefhebber waren door de tijd heen vaak hiphop liefhebber blijven. Hierdoor ontstaat er dus wereldwijd meer vraag naar hiphop wat leidt tot een grotere globale afzetmarkt.

Daarnaast vertelden respondenten dat er wereldwijd ook een muzikale trend zichtbaar is waar van origine hiphop artiesten zich bezig gaan houden met andere muziekgenres en dat er daardoor eventueel andere doelgroepen bereikt worden die normaal niet naar hiphop muziek zouden luisteren. Het feit dat muziek tegenwoordig zo makkelijk te consumeren is, zou er volgens de respondenten voor gezorgd hebben dat men niet langer in hokjes denkt en open staat om nieuwe, voor hun onbekende genres te beluisteren. Dit zou ook als gevolg kunnen hebben dat de doelgroep van hiphop groter wordt.

“Ik denk dat naast het internet ook andere genres daarbij hebben geholpen. Ik luisterde ook niet alleen hiphop, ik luisterde ook naar soul of zo of house bij wijze van [...] Je ziet dus dat andere genres ervoor hebben gezorgd dat hiphop groter werd. Kijk naar een Iggy of een Nicki die dan op een house beat gaan rappen. Maar het is en blijft rap en dat kwam weer voort uit hiphop. Maar het is geen hiphop, maar het is wel rap” – Mitchel Sam Son, artiest.

In het algemeen heeft digitalisering ervoor gezorgd dat productie, distributie- en consumptieprocessen van culturele goederen gemakkelijker zijn geworden (Baym & Ledbetter, 2009). Dit geldt volgens de respondenten ook voor de productie van hiphop muziek. Door de komst van nieuwe technologie en het internet is het productieproces vereenvoudigd en respondenten noemden YouTube als een belangrijk kanaal. YouTube werd door respondenten gezien als een belangrijk kanaal, omdat men er van alles kan leren over hoe bepaalde dingen werken maar qua muziek maken.

“Tegenwoordig doet iedereen gewoon [hiphop muziek maken]. Ja wij waren echt begonnen met programma's van internet downloaden, zelf beats maken omdat niemand anders het deed weet je wel en omdat het leuk is. Het in het programma laden, zelf opnemen en het diezelfde dag op YouTube gooien” – Marvin Lalihatu, sound designer/ producer/ artiest.

Hiphop is een genre dat voorheen relatief weinig door de traditionele media werd belicht (Speers, 2016). Uit de kwalitatieve document analyse bleek er in 2009 een opkomst in Nederlandse hiphop sites plaatsvond. Respondenten vonden dit een belangrijke en noodzakelijke ontwikkeling. Hierdoor ontstonden er namelijk platformen in de vorm van nieuwssites die consumenten samenbrachten met recent nieuws over Nederlandse hiphop artiesten. De reden dat zulke sites uit de grond kwamen in deze periode werd door de

respondenten verklaard door het feit dat bloggen zeer populair was, maar ook door de stijgende populariteit van hiphop. Daarnaast merkten een paar respondenten ook op dat verschillende hiphopmedia nodig zijn omdat elke outlet een min of meer een andere doelgroep heeft. Zo gaat een luisteraar van Fun X gaat misschien minder snel naar de website van Puna en bekijkt een lezer van Ballinnn' misschien niet elke dag het kanaal van 101Barz, maar juist doordat deze verschillende media platformen er zijn worden er verschillende mensen bereikt waardoor er een grotere aanhang is.

Daarnaast is het distributieproces volgens de respondenten ook makkelijk geworden doordat artiesten hun muziek eenvoudig op internet kunnen zetten. Spotify, YouTube en SoundCloud in mindere mate zijn platformen die vaak door de respondenten zijn aangehaald als belangrijk. Door kanalen als Spotify of YouTube kunnen artiesten tegenwoordig zelf hun muziek online zetten waardoor Rotterdamse artiesten niet meer afhankelijk zijn van wat er in het centrum van de Nederlandse media- Hilversum - gebeurt. Het cluster Amsterdam – Hilversum zoals eerder beschreven was volgens de respondenten vroeger belangrijk omdat de institutionele macht daar gevestigd was en weinig journalisten voorheen naar Rotterdam reisden om te kijken wat er hier in de hiphop ecologie aan de gang was. De macht van de Nederlandse mainstream media is echter afgenomen door de komst van eigen hiphop platformen. Hiphop organisaties uit Rotterdam maar ook op nationaal niveau zien in dat institutionele macht niet meer nodig is om hiphop muziek aan de man te brengen en uit de “we doen het zelf mentaliteit” hebben zij uit noodzaak initiatief genomen.

“Ik denk dat we er uit noodzaak aan zijn begonnen van fuck it, we hebben hun [Hilversum] niet nodig om succesvol te zijn en massa media en de mainstream te bereiken, dat kunnen we ook zelf” –  
Jermaine, rapper/ manager HHH.

Eerder werd aangegeven dat connecties opbouwen en een goed netwerk hebben belangrijke aspecten zijn om een carrière als artiest op te kunnen opbouwen. Vanwege digitalisering is het tegenwoordig mogelijk om connecties online op te bouwen. Een aantal respondenten noemden als voorbeeld email contact waardoor volgens de respondenten geografische afstanden komen te vervallen.

“Vroeger was het moeilijker omdat je als artiest niet overal aanwezig kan zijn maar nu kan je het met een beetje mailen ook doen” – Sammie Sedano, artiest.

Hoewel het lijkt dat de komst van het internet en sociale media een positieve invloed hebben op het opbouwen van netwerken, blijkt uit onderzoeken (Hracs,2016; Speers, 2016)

dat er echter slim moet worden genetwerkt. Hracs (2016) noemde dit in zijn onderzoek “*strategic solution to the inefficiency of the DIY model*” waarmee bedoeld werd dat artiesten goed moeten nadenken over hun tijdsindeling aangezien artiesten zich voornamelijk willen bezighouden met het maken van muziek. Wat respondenten verder vaak aankaartten in het verlengde hiervan is dat het in de hiphop tegenwoordig niet alleen maar draait om goede muziek, maar ook om de online aanwezigheid. Dit komt overeen met het onderzoek van Speers (2016) waarin wordt aangetoond dat rappers culturele entrepreneurs zijn. “*To be a professional rapper requires that you promote yourself, that you are resourceful and that you network – all aspects of entrepreneurship*” (Speers, 2016, p. 56). Een artiest moet zich dus als artiest zowel in het echte leven als online kunnen verkopen. Respondenten gaven aan te denken dat uitstraling en positionering van een artiest belangrijker is in de online wereld dan in het echte leven omdat mensen tegenwoordig sneller via sociale media informatie opzoeken over een (nieuwe) artiest.

“De mogelijkheden liggen op internet. Als jij iets wil doen dan moet je ervoor zorgen dat je te horen bent [...]. Op het moment dat het goed is, dan vind ik het of dan vindt een ander label het [...] dus ik denk dat het vooral te maken heeft met “kan jij jezelf verkopen”. Los van dat je muziek kan maken moet je ook bezig zijn met “oke hoe zorg ik ervoor dat mensen mijn muziek gaan horen”. Je kan ook wachten met je cd'tje in je hand en overal af gaan geven maar zo werkt het niet meer [...] Maar ik denk dat je vooral moet beginnen met bezig zijn. Niet moet gaan zoeken naar een deal of zo”

– Luciano Winter, eigenaar/ manager van Rotterdam Airlines Music Group

“Zo ben ik ook begonnen. Heb gewoon mailtje gestuurd naar Puna en toen hadden ze mij gepost [...] om uiteindelijk verder te komen heb je die connecties nodig. Maar ja je moet wel ergens beginnen en dat is jezelf aanbieden en daaruit vloeien de connecties” – Sammie Sedano, artiest.

De bovenstaande quotes illustreert het beeld dat hiphopartiesten een ondernemende houding moeten hebben op verscheidene vlakken en bevestigt het de proactieve houding die verwacht wordt van hiphop artiesten.

Hoewel de mogelijkheden van digitalisering ertoe geleid hebben dat de productie van muziek makkelijk is geworden en niet meer plaatsgebonden, blijkt uit de interviews dat fysieke nabijheid nog steeds van belang is. Ten eerste zijn respondenten van mening dat het overaanbod van hiphopmuziek het moeilijk maakt om er als artiest boven uit te steken. Het internet en sociale media zouden het bereik en de doelgroep kunnen vergroten, maar volgens respondenten bieden deze factoren geen garantie tot succes. De respondenten zijn sceptisch en menen dat veel Rotterdamse acts lokaal blijven, ongeacht de mogelijkheden die digitalisering met zich mee brengt. Sommige respondenten geven daarnaast aan



onzeker te zijn over de aantrekkingskracht van Rotterdam in de toekomst. Zij legden uit dat de aantrekkingskracht van de hiphop-ecologie afhangt van hoe Rotterdam als stad gaat groeien en op welke manier de muzikale bedrijvigheid hierin mee groeit. Aan de andere kant zijn respondenten van mening dat Rotterdam een hiphop-ecologie zal hebben die mensen aantrekt. Volgens de respondenten heeft de ecologie een bepaalde visie. De stad en de leden van de ecologie een *mindset* die soortgelijken zal blijven aantrekken ongeacht de mogelijkheden die het digitale tijdperk met zich mee brengt. Dit punt komt overeen met Florida en Jackson (2010) die concludeerden dat een opkomst van kleinere creatieve clusters mogelijk is doordat er die gebieden een strategisch voordeel bezitten.

Verder gaven respondenten aan dat er kwantitatief gezien niet veel acts door de Nederlandse hiphop geschiedenis heen uit Rotterdam komen die nationaal commercieel succes wisten te boeken, wat voorheen volgens een paar te maken had met de afhankelijkheid van traditionele media. Nederlandse traditionele media, zoals de radio, kranten en televisie, hebben altijd weinig aandacht aan hiphop muziek besteed zoals eerder beschreven. Maar zij hadden wel de macht om te bepalen wat de Nederlandse samenleving te horen en te zien kreeg (DeVrieze, 2015; Pisart, 2016). Door de opkomst van platformen als YouTube en Spotify is de macht van traditionele media afgenomen en zijn traditionele meetinstrumenten zoals een Top 40 doorbroken en worden tegenwoordig views en streams ook meegeteld bij de populariteit van een lied (Pisart, 2016). Hoewel Rotterdam dus niet altijd op de kaart stond qua commercieel succes, is er wel altijd beweging geweest in Rotterdam aldus de respondenten en blijven mensen vandaag de dag – nu waarschijnlijk meer dan ooit omdat het genre zo populair is – hiphop muziek produceren.

## 4.4. Duurzaam

### 4.4.1. Een gezonde ecologie

De ecologische benadering beoogt de werking tussen organismen en het milieu in kaart te brengen door de relaties en verhoudingen tussen verschillende actoren binnen een geografische plaats te onderzoeken. Zoals eerder al besproken werd wordt er in Rotterdam weinig samengewerkt door zowel artiesten als organisaties. Respondenten noemen dit typisch iets Rotterdams. Veel Rotterdammers zijn afwachtend en werken niet snel samen met mensen die ze niet kennen, wat tegenstrijdig is aangezien respondenten aangaven dat een proactieve houding voor hiphop artiesten een belangrijk kenmerk is. Draaien op eigen mankracht is sinds jaar en dag de gedachte en uit de data van de interviews is voortgekomen blijkt dat de leden van de hiphop-ecologie in Rotterdam dit moeilijk kunnen loslaten.

Op het gebied van faciliteiten is de situatie in Rotterdam ook niet optimaal omdat dat hiphop muziek geen eigen vaste plaats heeft in Rotterdam waardoor er geen sprake is van een duidelijke scene in de stad volgens het merendeel van de respondenten. Dit heeft wederom te maken met de eerder beschreven mentaliteit van de Rotterdammers en de afstandelijke “laat maar eerst zien wat je kan”- houding. Dat er geen sprake is van een scene kan echter ook verklaard worden door het wegvallen van centra als Nighttown en Waterfront die dienden als een belangrijke ontmoetingsplek voor mensen uit de hiphop ecologie, bleek uit antwoorden van respondenten. Hoewel respondenten vertelden dat het wegvallen van deze poppodia werd opgevangen door de opkomst van het internet en sociale media, betekent dit dat de mensen, organisaties en andere belanghebbenden van de hiphop ecologie in de nabije toekomst versnipperd zullen blijven door het tekort van een eigen podium of locatie in Rotterdam. Niet alleen qua plekken voor consumptie is er een tekort of zelfs een gebrek, maar ook qua specifieke hiphop bedrijven die aanwezig zijn in Rotterdam mist de stad belangrijke elementen die nodig zijn voor een goed functionerende ecologie. Rotterdam Airlines Music Group is een hiphop platenlabel dat het sinds vorig jaar goed doet en met de komst van het nieuwe platenlabel Couture 33 zijn de respondenten optimistisch over de groei van de muzikale bedrijvigheid in Rotterdam. Daarnaast zijn de respondenten van mening dat het aanbod aan evenementen langzamerhand groeit en dat de leden van de hiphop ecologie beginnen te realiseren dat het opereren op eigen mankracht losgelaten moet worden om ervoor te kunnen zorgen dat de ecologie kan doorgroeien.

Hoewel de Rotterdamse hiphop-ecologie een aantal elementen mist – een samenwerkingsverband en een eigen plek voor hiphopmuziek – lijkt de ecologie redelijk goed te functioneren. De respondenten zijn het met elkaar eens dat er een aantal zaken beter kunnen waarvan “het gunnen van elkaar”, dit werd door de respondenten letterlijk genoemd, de belangrijkste is.

“Die gun factor tegenover elkaar [...] dat eilandjes ding dat op een gegeven moment doorbroken moet worden” – Luciano Winter, mede-eigenaar platenlabel RAMG.

Verder geven de respondenten aan tevreden te zijn met de situatie zoals die nu is. Volgens hen is er een goede fundering, na de kaalslag die de subsidiestop van voormalig staatssecretaris Zijlstra aanrichtte, voor een gezonde ecologie gelegd en kunnen de leden en organisaties van de hiphop ecologie van hieruit beginnen om stappen te zetten richting een betere ecologie.

#### *4.4.2. De toekomst*

##### *Groter doel hiphop*

Een aantal respondenten gaf ook aan dat via hiphopmuziek grotere zaken gerealiseerd kunnen worden die te maken hebben met de Nederlandse multiculturele samenleving en de representatie ervan in bestuur, beleid en de media, ofwel het establishment. De reden waarom sommige respondenten dit aankaartten en anderen niet, is te vinden in de interesses van respondenten. Sommige respondenten gaven aan zeer actief te zijn op het gebied van maatschappelijke en grootstedelijke vraagstukken of in ieder geval kennis te hebben over deze onderwerpen, terwijl anderen zich daar niet mee bezig hielden. Ten eerste waren de respondenten van mening dat hiphopmuziek niet per se een plek in de gevestigde orde hoeft te krijgen, omdat het een genre en cultuur is die zich juist afzet tegen de gevestigde orde, zoals ook te lezen is in Rose (1994). Zij zien het als de taak van hiphopmuziek en de hiphopcultuur om de barrières van de gevestigde orde door te breken en voor vernieuwing zorgen. Dit is volgens hen alleen mogelijk als de Rotterdamse hiphopologie mensen heeft die de muziek en cultuur kennen en begrijpen, zodat zij deze kunnen vertegenwoordigen en er een goede weerspiegeling ontstaat van samenleving en situatie in Nederland.

“Kijk hiphop is tegelijkertijd pop maar door de aard van de cultuur of het beginpunt van de cultuur moet het wel altijd dat randje behouden. Het moet authentiek blijven. Zodra je je aan outlets gaat koppelen dan zijn er kaders. Die kaders zorgen ervoor dat je soms niet in moet leveren om iets te kunnen laten werken binnen die programmering of binnen dat platform [...] Ik zou het fijn vinden als we die autonomie die we hebben binnen het creëren van een product ook zouden toepassen op alle andere aspecten. Ik zeg ook altijd, ik ga liever naar Fun X toe dan dat ik bij 3FM aan ga kloppen of ik daar alsjeblieft gedraaid mag worden. Ik vind het heel belangrijk om binnen onze gemeenschap te investeren zodat wij kunnen groeien met zijn allen” – Winne, artiest.

##### *Ruimte voor verbetering in Rotterdam*

Om de hiphop ecologie te bevorderen kunnen er een aantal zaken in Rotterdam verbeterd worden. De belangrijkste factor die de respondenten opnoemden was samenwerken en elkaar succes gunnen. Een verandering in de manier van denken is volgens de respondenten al gebeurd wat betekent dat de stad alleen maar kan afwachten totdat deze verbetering zijn vruchten afwerpt. Rotterdam mist vervolgens een plek waar de gemeenschap bij elkaar kan komen. Een schakel (plek) die artiesten en eventueel publiek

(de hele scene) met elkaar verbindt waar lokale artiesten kunnen groeien. Verder zijn sommigen van mening dat de hiphop ecologie professionals, geleerden en mensen nodig heeft die hiphop begrijpen en de grotere problematiek in de Nederlandse maatschappij kunnen aankaarten, ofwel intellectueel kapitaal. Wanneer de ecologie dit intellectueel kapitaal bezit, kan de ecologie nog sterker worden doordat er vanuit de ecologie zelf eigen hiphop kanalen, platformen en organisaties gebouwd kunnen worden zodat het establishment minder van belang wordt, zoals min of meer gebeurd is met de afhankelijkheid van traditionele Nederlandse mainstream media. Het opzetten van muzikale bedrijvigheid in Rotterdam is belangrijk voor de groei van de ecologie.

## 5. Conclusie

Steden waarin bepaalde muziekgenres prominent aanwezig zijn hebben een bepaalde ecologie, een samenhang tussen organismen en hun milieu, die ervoor zorgt dat de genres op die specifieke plekken goed kunnen floreren (Kruse, 2005; Quispel, 2005; Johansson & Bell, 2009). Het doel van dit onderzoek was om erachter te komen welke speciale elementen Rotterdam heeft die bijdragen aan een vruchtbare ecologie van Rotterdamse hiphopmuziek. De resultaten van de deelvragen worden als leidraad gebruikt om een antwoord te kunnen formuleren op de vraag die centraal stond in dit onderzoek.

In bijna elk opzicht lijkt de Rotterdamse hiphop-ecologie vooral te worden getypeerd door wat er ontbreekt. Een tekort aan samenwerkingen omdat de mentaliteit van de stad dit niet toelaat, een tekort aan organisaties en ondernemers die hiphop evenementen organiseren, een tekort aan muzikale bedrijvigheid zoals platenlabels, een tekort aan plekken en podia waar producenten en/ of consumenten bij elkaar kunnen komen. Ondanks deze tekorten behoort hiphop tot een van de grootste, zo niet het grootste muziekgenre in Rotterdam volgens de respondenten. Wat Rotterdam immers wel in overvloed heeft zijn artiesten, mensen die met muziek bezig zijn. Hoewel er dus nauwelijks een goede infrastructuur aanwezig is voor een muziek-ecologie, gaven respondenten aan dat er altijd beweging is geweest in Rotterdam qua hiphop. De verklaring hiervoor ligt in de omstandigheden waar Rotterdam mee te maken heeft. Rotterdam werd omschreven als periferie, een situatie die niet ontwikkeld is. Met de periferie werd er door de respondenten verwezen naar de achterstandswijken, lage inkomens en het lage opleidingsniveau van Rotterdammers. Zoals eerder aangegeven is de hiphopmuziek van origine uit ongeveer dezelfde situatie als in Rotterdam ontstaan. Wehrmuth (2002) concludeerde al dat het wereldwijde succes van hiphop te verklaren is door nakomelingen van immigranten doordat zij affiniteit voelen met de hiphopmuziek en zich kunnen vinden in de uiting voor sociale onvrede en protest. Daarom is het niet zo vreemd dat hiphopmuziek de aandacht trekt van veel jongeren uit het multiculturele Rotterdam. Het is niet enkel een genre waar Rotterdammers zich in kunnen vinden. Velen zijn actief bezig met muziek om hun gevoelens te kunnen uiten en hun levensverhalen te kunnen vertellen. Een rijke geschiedenis aan kwalitatief hoogstaande hiphopartiesten en acts uit Rotterdam geeft nieuwe artiesten een extra prikkel om deel uit te maken van en te willen bijdragen aan Rotterdamse hiphopmuziek. Een andere prikkel is het gebrek aan muzikale bedrijvigheid en dit stimuleert artiesten om niet afhankelijk te zijn van de faciliteiten en omstandigheden. Het zorgt ervoor dat artiesten die zich bezighouden met hiphopmuziek hard werken om het zelf proberen waar te maken. Een waarde die sterkt geworteld is in de arbeidersstad Rotterdam, waar het spreekwoord “niet lullen maar poetsen” geldt.



Figuur 3. Visuele weergave de wisselwerking van de Rotterdamse hiphop-ecologie.

De ecologische benadering kijkt naar de wisselwerking tussen organismen en hun milieu. Om antwoord te kunnen geven op de vraag hoe de ecologie eruitziet in Rotterdam is het bovenstaande model ontworpen. Uit de data zijn er vijf elementen gevonden die de ecologie van hiphopmuziek in Rotterdam vormen. De elementen zijn: Rotterdamse mentaliteit en muziek, het milieu, muzikale infrastructuur, niet fysieke infrastructuur en digitalisering. Sommige elementen en sub elementen zijn van toepassing op lokaal niveau, terwijl anderen transnationaal zijn. Uit de interviews is gebleken dat er in Rotterdam een bepaalde mentaliteit heerst. Deze is afstandelijk waardoor mensen niet snel open staan voor nieuwe relaties en samenwerkingen. Een “laat-maar-eerst-zien-wat-je-kan” mentaliteit. Hierdoor wordt er echter individueel hard gewerkt. Hiphopmuziek heeft daarnaast een bepaalde stijl. Voorheen werd Rotterdamse hiphopmuziek gekenmerkt door harde beats en *punchlines*. Hiphopmuziek groeit echter met de tijd mee en het geluid van hiphop verandert om de zoveel jaar. Respondenten gaven aan dat hiphopmuziek van boom bap naar dansbare muziek is verschoven. Dit is een voorbeeld van een trend die wereldwijd zichtbaar is, maar lokaal eigen wordt gemaakt door Nederlandstalige hiphopmuziek te produceren en te zingen en/ of rappen over lokale sociale en maatschappijkritische onderwerpen.

Het tweede element is het milieu zelf dat bestaat uit sociaal-demografische, economische en politieke omstandigheden. De achterstandswijken, lage inkomens en het lage opleidingsniveau van Rotterdammers maken deel uit van de sociaal demografische situatie in Rotterdam. Deze situatie is belangrijk voor de ecologie omdat de producenten van hiphopmuziek vaak uit deze situatie beginnen met het maken van muziek. Economische omstandigheden zoals een economische crisis hoeven geen directe invloed te hebben op de lokale hiphopologie, maar kunnen de ecologie indirect via de politiek aantasten. Zo hadden de nationale bezuinigingen op de culturele sector een impact op de Rotterdamse culturele sector waar een aantal lokale podia onder moesten lijden. Deze podia zoals Nighttown en Waterfront speelden een rol in de hiphopologie omdat ze de leden van de ecologie samenbrachten. Hiphopmuziek had zijn eigen plek in Rotterdam, maar sinds het wegvallen van deze locaties is de ecologie verspreid over de stad.

Het derde element is de muzikale infrastructuur. In Rotterdam is er een gebrek aan podia, evenementen en muziekbedrijvigheid die het mogelijk maken om de hiphopologie te laten groeien. De arbeidersmentaliteit die in de meeste Rotterdammers zit zorgt er echter voor dat het gebrek aan muzikale infrastructuur de hiphopologie niet belemmert. Er wordt gewerkt met de beschikbare middelen en wanneer het nodig is komen nieuwe initiatieven op. Hierdoor is de ecologie organisch aan het groeien. Het Rotterdamse nachtleven is het enige onderdeel dat wel goed vertegenwoordigd is.

Naast de muzikale infrastructuur heeft de hiphopologie een niet fysieke infrastructuur in Rotterdam. Deze bestaat uit de omgangsvorm van de leden uit de hiphopscene, kennisoverdracht en netwerken. Hoe de mensen uit de scene met elkaar omgaan heeft te maken met de mentaliteit die in Rotterdam heerst, namelijk afstandelijk en zo min mogelijk om hulp vragen. Het gevolg hiervan is dat de hiphopologie op een langzaam tempo groeit. Hoewel kennisoverdracht over muziek en muziek gerelateerde onderwerpen van belang is voor de duurzaamheid van een muziekecologie volgens Schippers (2016), is dit bij hiphopmuziek niet het geval. Nieuwe artiesten en de jongere generatie waarderen de kennis van de pioniers, maar zijn van mening dat ze dit niet nodig hebben. Deze attitude is te verklaren door de waarden van de hiphopcultuur waarin de nieuwe generatie breekt met de oude generatie. Daarnaast komt het voor dat hiphopartiesten kennis opdoen over de muziek via muziekopleidingen, maar hier wordt vaak met minachting naar gekeken. Van hiphopartiesten wordt verwacht dat zij hun vaardigheden niet via opleidingen en muziekscholen leren. Dit tast namelijk hun geloofwaardigheid en authenticiteit aan. Daarnaast is het hebben van een goed netwerk en het opbouwen van een netwerk belangrijk.

Het laatste element in de hiphopologie is digitalisering. Nieuwe technologieën en de opkomst van YouTube en Spotify hebben ervoor gezorgd dat het consumeren van

hiphopmuziek nu makkelijker dan ooit is. Hierdoor is de doelgroep van hiphopmuziek groter geworden doordat steeds meer kinderen op jonge leeftijd met de muziek in aanraking kunnen komen. Tegelijkertijd is de hiphop-ecologie minder afhankelijk van de Nederlandse traditionele media geworden omdat kanalen als YouTube en Spotify een democratiserend effect hebben gehad op het distributieproces van hiphopmuziek. In diezelfde periode was er een opkomst van Nederlandse hiphopmedia waardoor er een steeds groter publiek bereikt wordt. Hoewel deze aspecten een algemene trend zijn en niet per se alleen gelden voor Rotterdam, is het toch van invloed op de lokale hiphop-ecologie. Daarnaast zorgen het internet en sociale media ervoor dat hiphop artiesten culturele entrepreneurs moeten zijn zoals Speers (2016) uitlegt. Zij zijn niet enkel bezig met muziek, maar moeten op meerdere vlakken actief bezig zijn met hun aan de man brengen. Zo moet hun “social media game on point zijn” zoals een respondent vertelde, wat inhoudt dat hun *online presence* voortreffelijk moet zijn zodat ze aantrekkelijk zijn voor potentiële platenlabels maar tegelijkertijd ook (nieuwe) fans weten te strikken. Wederom een algemene trend die toch de lokale ecologie beïnvloedt.

Doordat dit onderzoek beoogt elementen aan te wijzen die een bijdrage leveren aan de een vruchtbare ecologie van Rotterdamse hiphopmuziek, moet er eerst geëvalueerd worden of er sprake is van een gezonde ecologie. Zoals in het voorgaande al duidelijk is geworden, lijkt er een aantal belangrijke elementen te ontbreken aan de basis van een gezonde muziekecologie. (vgl. Frith, 2008; Brennan & Webster; 2011; McSweeney, 2013; Schippers, 2013; Pennington, 2016). Zo heeft Rotterdam nauwelijks podia van verschillende grootten en heeft hiphopmuziek geen een eigen plek in de stad. Toch is de conclusie dat de ecologie daarmee niet gezond is te voorbarig. Tot een paar jaar geleden had Rotterdam geen kwalitatief goed hiphoplabel. De grote en bekendere platenlabels zaten in Amsterdam, maar met het succes van Rotterdam Airlines Music Group en het nieuwe platenlabel Couture 33 van rapper Winne, is daar verandering in gebracht. Ook worden er meer initiatieven op touw gezet en hebben Rotterdammers het besef dat de enige manier om de ecologie te laten groeien, is door open te staan voor elkaar en met elkaar samenwerken. Hoewel het dus lijkt alsof er op papier nauwelijks iets in Rotterdam te vinden is om hiphopmuziek te laten floreren behalve artiesten, kan er gesteld worden dat de ecologie in Rotterdam gezond is voor Rotterdamse begrippen. De situatie voorheen was namelijk dat Rotterdam qua muzikale infrastructuur in de vorm van platenlabels en boekers, maar ook beschikbare podia totaal afwezig was. Daarnaast werd er ook niet samengewerkt waardoor de kans om structureel te bouwen aan de ecologie niet werd gegrepen. Uit deze leegte en het feit dat veel mensen uit de ecologie langs elkaar leefden is er echter in de afgelopen jaren een fundering ontstaan waar in de toekomst gewerkt aan kan worden. Elke situatie kan



altijd beter, maar dat weten de leden van de ecologie zelf en daar wordt vandaag de dag ook aan gewerkt.

Zoals algemeen gesteld wordt heeft digitalisering een impact gehad op de productie en consumptie van culturele goederen (Leyshon, 2001; Hracs, 2016). In dit onderzoek werd de productie van hiphop muziek gelinkt aan de stad Rotterdam omdat Rotterdam sinds jaar en dag bekend staat als een stad waar kwalitatief goede hiphopmuziek wordt geproduceerd. Maar in hoeverre hebben de mogelijkheden van digitalisering een impact gehad op de plaatsgebondenheid van Rotterdam als hiphop-ecologie? Allereerst zal Rotterdam volgens de respondenten een hiphopstad blijven doordat Rotterdam waarschijnlijk in de toekomst een stad zal blijven zijn met maatschappelijke problemen zoals inkomensongelijkheid, laag opleidingsniveau en achterstandswijken. De perifere situatie waar hiphopmuziek uit voortkomt zal blijven bestaan. Echter, digitalisering heeft ervoor gezorgd dat het produceren en uploaden van muziek makkelijk is geworden. De plek waar je opgroeit en de omgeving waarin iemand leeft dragen daarentegen bij aan wie iemand als artiest is. Artiesten kunnen putten uit de ervaringen die zij hebben opgedaan. Aan de ene kant zou er dus gesteld kunnen worden dat een plaatsgebonden hiphop-ecologie er niet meer toe doet in het digitale tijdperk omdat het proces van de productie en distributie door kanalen als YouTube en Spotify gemakkelijk is geworden en verbonden hoeft te zijn aan een bepaald geografisch gebied. Maar aan de andere kant blijft Rotterdam als plaatsgebonden hiphop-ecologie van belang omdat het een bepaalde aantrekkingskracht heeft ten opzichte van andere ecologieën in andere plaatsen. Zoals eerder gezegd is Rotterdam een keurmerk geworden dat als indicator fungeert voor het niveau van de hiphopmuziekproductie. De aantrekkingskracht van een bepaalde ecologie draait om de manier van denken en visie. Mensen of artiesten die op elkaars golflengte zitten, zullen elkaar altijd vinden volgens de respondenten. Of Rotterdam een interessante hiphop-ecologie blijft die artiesten of andere leden uit de ecologie zal aantrekken is de vraag welke afhangt van hoe de ecologie zich gaat ontwikkelen.

Voor dit onderzoek is er gebruik gemaakt van een relatief nieuwe onderzoeksbenadering van de relatie tussen muziek en plaats: de ecologie. Deze benadering maakte het mogelijk om kennis op te doen over hoe een genre zich kan ontwikkelen onder bepaalde omstandigheden. Uit het onderzoek is gebleken dat er in Rotterdam weldegelijk speciale condities van toepassing zijn op de duurzaamheid en de staat van de hiphop-ecologie. Deze condities kunnen het beste omschreven worden als een DIY-mentaliteit en het gebrek aan enige infrastructuur. Daarnaast blijkt uit deze benadering dat het van belang is om te weten hoe een ecologie ervoor staat. Om in de toekomst te kunnen groeien is kennis over de wisselwerking van ecologie en de huidige stand van zaken van belang om groei te kunnen realiseren. Deze kennis is ook nodig om te kunnen bepalen

welke eventuele missende elementen de aandacht verdienen de komende jaren. Uit dit onderzoek is gebleken dat er al gewerkt wordt aan de afstandelijke Rotterdamse mentaliteit. Daarnaast is gebleken dat de groei van muzikale bedrijvigheid nodig is voor de ontwikkeling van de ecologie.

Dit onderzoek heeft bijgedragen aan de theorie van muziekecologie door aan te tonen dat een muziekgenre dat geografisch gebonden is met de tijd meegroeit en zich steeds weer aanpast aan de eigentijdse situatie. Zowel mondiale trends als lokale en nationale sociaal-demografische, economische en politieke situaties en beslissingen vormen de hiphopecologie. Een mondiale trend is dat de focus van hiphopmuziek is verschoven van boom bap naar dansbare muziek. Dit is ook te zien in de hiphopmuziek die in Rotterdam geproduceerd wordt volgens de respondenten. Echter, de muziek wordt lokaal eigen gemaakt door in het Nederlandstalig te rappen en lokale onderwerpen aan te kaarten. Steden zijn ook dynamisch en staan niet stil. De groei van steden wordt gevormd door economische en politieke beslissingen. Dit onderzoek laat zien dat economische omstandigheden en politieke beslissingen van invloed kunnen zijn op de groei van een ecologie. In het geval van Rotterdam kreeg de hiphopecologie een klap te verduren toen iconische plekken als Nighttown en Waterfront dichtgingen waardoor hiphopmuziek geen plek meer had in de stad. Echter, respondenten vonden deze klaagslag nodig doordat hierna een gezonde situatie is ontstaan doordat mensen uit de hiphopecologie realiseerden dat groei alleen mogelijk is indien er samen wordt gewerkt. De kaalslag in de culturele sector van Rotterdam zorgde er ook voor dat initiatieven werden opgezet vanuit hart voor de cultuur. Deze twee elementen zorgen voor een goede fundering voor een gezonde hiphopecologie.

Er zijn al veel onderzoeken gedaan naar de relatie tussen muziek en plaats. Zo hebben culturele sociologen al sociaal milieu (Durkheim), art world (Becker), cultural field (Bourdieu), pathway (Finnegan) en scene (Straw) onderzocht. De ecologische onderzoeksbenadering was van toepassing op dit onderzoek omdat het speciale condities probeert te achterhalen, dieper ingaat op complexe relaties tussen de organismen en daarbij ook nog eens rekening houdt met de omgeving. Om elementen te kunnen aanwijzen die bijdragen aan een gezonde hiphopecologie was het nodig om de hiphopecologie in kaart te brengen. Het in kaart brengen van de Rotterdamse hiphopecologie bleek echter moeilijker dan gedacht omdat er geen duidelijk antwoord is wie wel en wie niet tot de ecologie behoort. De ecologische benadering kijkt namelijk naar de organismen van de ecologie en het milieu maar omdat dit een breed begrip is zonder specificaties kunnen veel organismen van belang zijn voor een ecologie. Voor dit onderzoek is er daarom gekozen om te focussen op organismen binnen de productie, distributie en consumptie van hiphopmuziek in Rotterdam om kaders binnen de term ecologie in te brengen.

De eerste deelvraag “hoe ziet de ecologie eruit?” kan op twee manieren worden geïnterpreteerd. Het kan een overzicht zijn van alle hiphoporganismen uit Rotterdam die de onderzoeker relevant vindt, maar het kan ook de wisselwerking aangeven tussen de organismen. In het eerste geval wordt er onderzocht wie deel uitmaken van de ecologie. Bij de tweede interpretatie van de eerste deelvraag zijn de organismen al vastgesteld en wordt aangegeven hoe de organismen zich gedragen in het milieu. Gekozen is om deze interpretatie van de vraag te beantwoorden omdat dit een dieper inzicht geeft in de ecologie dan slechts een overzicht van door de hiphoporganismen in Rotterdam. Het zou beter voor de betrouwbaarheid van het onderzoek zijn geweest als de deelvraag niet op verschillende manieren geïnterpreteerd zou kunnen worden.

Hoewel dit onderzoek zich richtte op de lokale hiphop-ecologie in Rotterdam zijn er resultaten gevonden op meerdere gebieden dan het lokale. Trends op mondiaal niveau, beslissingen op nationaal niveau, de hiphop-ecologie in Amsterdam en het belang van de digitale wereld. Door als deze verschillende niveaus lijkt de focus van het lokale Rotterdam soms weg te vallen, maar dit geeft duidelijk aan dat de hiphop-ecologie gevormd wordt door verscheidene factoren die op verschillende levels opereren.

Voor vervolgonderzoek naar de Rotterdamse hiphop-ecologie is het interessant om te kijken naar de rol van digitalisering en de fysieke wereld. In dit onderzoek was de rol van digitalisering namelijk het onderwerp van een van de drie deelvragen waar onderzoek naar werd gedaan. Veel respondenten gaven aan dat het internet en de digitale wereld belangrijker dan ooit zijn en de kansen voor artiesten op het internet liggen. Tegelijkertijd antwoordden zij ook dat de juiste connecties hebben en mensen kennen, zowel online als offline, van belang is. Daarnaast is hiphop een muziekgenre dat veel waarde hecht aan geloofwaardigheid en authenticiteit. Deze worden aan een artiest toegeëigend wanneer een artiest toont dat hij of zij artistieke vaardigheden bezit. Echter, het vertonen van jouw skills en de evaluatie ervan werd vroeger gedaan door middel van live optredens. Rotterdam biedt weinig plek aan hiphopmuziek en de leden van de ecologie waren van mening dat de kansen voor (nieuwe) artiesten op het internet liggen. Wat betekent dit voor de geloofwaardigheid en authenticiteit van hiphopartiesten? Hoe verhouden deze aspecten van het belang van de digitale wereld zich tot de offline wereld en in welke mate zal het ene aspect in de toekomst belangrijker worden dan de ander?

## Literatuur

- Archer, W. K. (1964). On the ecology of music. *Ethnomusicology*, 8(1), 28-33.
- Balaji, M. (2012). The Construction of "Street Credibility" in Atlanta's Hip-Hop Music Scene: Analyzing the Role of Cultural Gatekeepers. *Critical Studies in Media Communication*, 29(4), 313-330.
- Barton, D. (2007). *Literacy: An Introduction to the Ecology of Written Languages*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Basu, D., & Lemelle, S. (2006). *The vinyl ain't final: Hip-hop and the globalization black culture*. London: Pluto.
- Barton, D. (2007). *Literacy: An introduction into written languages*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Baym, N., & Burnett, R. (2009). Amateur experts: International fan labor in Swedish independent music. *International Journal of Cultural Studies*, 12, 433-449.
- Behr, A., Brennan, M., Cloonan, M., Frith, S., & Webster, E. (2016). Live Concert Performance: An Ecological Approach. *Rock Music Studies*, 3(1), 5-23.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3), 223-234.
- Berry, B. J.L. (1977). *Contemporary Urban Ecology*. New York: Macmillan.
- Boeije, H., 't Hart, H. & Hox, J. (2009). *Onderzoeksmethoden*. Den Haag: Boom Lemma Uitgevers.
- Boeije, H. (2010). *Analysis in qualitative research*. London: Sage.
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative research journal*, 9(2), 27-40.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic content analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101. doi:10.1191/1478088706qp063oa.
- Brennan, M., & Webster, E. (2011). Why concert promoters matter. *Scottish music review*, 2(1), 1- 25.

- Brennen, B.S. (2013). *Qualitative research methods for media studies*. New York: Routledge.
- Cairncross, F. (2001). *The death of distance*. Boston, MA: Harvard Business School Press.
- Caves, R. E. (2002). *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Carney, G. (2003). Rappin' in America: A regional music phenomenon. In Carney, G. (Red.), *The sounds of people and places* (3rd ed., pp. 93–118). Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers Inc.
- CBS (2016). Bevolking naar migratieachtergrond. Geraadpleegd op: <https://www.cbs.nl/nl-nl/achtergrond/2016/47/bevolking-naar-migratieachtergrond>
- CBS (2017). Bevolking; ontwikkeling in gemeente met 100.000 of meer inwoners. Geraadpleegd op: <http://statline.cbs.nl/StatWeb/publication/?VW=T&DM=SLNL&PA=70748NED&D1=0,2,4,16,18,20,22,24&D2=a&D3=0&D4=a&D5=l&HD=090707-1905&HDR=T&STB=G4,G2,G1,G3>
- Clarke, V., & Braun, V. (2014). Thematic analysis. In Teo, T. (Red.), *Encyclopedia of critical psychology* (pp. 1947-1952). New York: Springer New York.
- Cohen, S. (1995). Sounding out the city: music and the sensuous production of place. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 20 (4), 434-446.
- Cohen, S. (2007). *Decline, renewal and the city in popular music culture: beyond the Beatles*. Aldershot: Ashgate.
- Condry, I. (2007). *Hip-hop Japan: Rap and the paths of cultural globalization*. Durham, NC: Duke University Press.
- Connell, J., & C. Gibson. (2003). *Sound tracks: Popular music, identity, and place*. New York: Routledge.
- Crossley, N. (2009). The man whose web expanded: network dynamics in Manchester's post/punk music scene 1976–1980. *Poetics*, 37(1), 24-49.
- Currid, E. (2007). *The Warhol economy: How fashion, art, and music drive New York City*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Dankoor, K. (2010). *Hiphop you don't stop, but what about your message*. (Master Scriptie). Erasmus Universiteit Rotterdam: Rotterdam.

- Davenport, T. H. (1997). *Information Ecology: Mastering the Information and Knowledge Environment – Why Technology is Not Enough for Success in the Information Age*. Oxford: Oxford University Press.
- Ellis, D. C., & J. C. Beresford. (1994). *Trends in artist occupations: 1970-1990*. Washington: Research Division.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. New York: Basic Books.
- Florida, R., & Jackson, S. (2010). Sonic city: The evolving economic geography of the music industry. *Journal of Planning Education and Research*, 29(3), 310 - 321.
- Forman, M. (2002). *The 'hood comes first: Race, space, and place in rap and hip hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Forman, M., & Neal, M. A. (2004). *That's the joint!: the hip-hop studies reader*. New York: Psychology Press.
- Friedman, T. L. (2005). *The world is flat*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Frith, S., Cloonan, M. & Williamson, J. (2009). On music as a creative industry. In: Jeffs, T. and Pratt, A. (Red.) *Creativity and innovation in the culture economy* (pp. 74-89). London: Routledge.
- French, K. (2017). Geography of American rap: rap diffusion and rap centers. *GeoJournal*, 82(2), 259-272.
- Gemeente Rotterdam (2015). Wijkveiligheidsactieprogramma 2016- 2019. Geraadpleegd op: <https://www.veiligheidsalliantie.nl/nl/bibliotheek/veilig-wonen/probleemwijken.html?cat=1>
- Gibson, C. (2002). Rural transformation and cultural industries: Popular music on the New South Wales Far North Coast. *Australian Geographical Studies*, 40 (3), 337-56.
- Gilbert, N. (2008). *Researching Social*. London: Sage.
- Glaeser, E. L., Kallal, H. D., Scheinkman, J. A. & Shleifer, A. (1992). Growth in cities. *The Journal of Political Economy* 100 (6), 1126-52.
- Grana, C. (1964). *Bohemian versus bourgeois: French society and the French man of letters in the nineteenth century*. New York: Basic Books.
- Graham, G., Burnes, B., Lewis, G. J., & Langer, J. (2004). The transformation of the

music industry supply chain: A major label perspective. *International Journal of Operations & Production Management*, 24(11), 1087-1103.

- Grifioen, I. (07-10-2014). Waarom Rotterdam (g)een groot poppodium nodig heeft. Geraadpleegd op: <http://3voor12.vpro.nl/artikelen/overzicht/2014/oktober/Waarom-Rotterdam-geen-groot-poppodium-nodig-heeft.html>
- Guest, G., Bunce, A., & Johnson, L. (2006). How many interviews are enough? An experiment with data saturation and variability. *Field Methods*, 18(1), 59-82. <http://dx.doi.org/10.1177/1525822X05279903>
- Hannan, M. T. & Freeman, J. (1993). *Organizational Ecology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hall, P. (1998). *Cities in civilization*. New York: Pantheon.
- Halfacree, K., Kitchin, R., & Kitchen, R. (1996). 'Madchester Rave on': Placing the Fragments of Popular Music. *Area*, 28(1), 47-55.
- Harley, M. (1996). *Notes on music ecology: as a new research paradigm*. Los Angeles: University of Southern California. Opgehaald van: <https://www.coursehero.com/file/12791089/ecology-class-note-2/>
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The Cultural Industries*. London: Sage.
- Hesmondhalgh, D., & Melville, C. (2001). Repercussions of Hip-Hop in the United Kingdom. In Mitchell, T. (Red.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* (pp. 87-110). Middletown: Wesleyan University Press.
- Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions: An organization- set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77 (4), 639-59.
- Hracs, B. J., Seman, M., & Virani, T. E. (Red). (2016). *The Production and Consumption of Music in the Digital Age*. New York: Routledge.
- Jacobs, J. (1969). *The economy of cities*. New York, NY: Vintage.
- James, P., & Steger, M. B. (2014). A Genealogy of 'Globalization': The Career of a Concept. *Globalization*, 11(4), 417- 434.
- Jansen, L. (2016). *Had ik maar een tijdmachine: Nederhop in The Netherlands between 1995 and 2015*. (Masterscriptie). Erasmus Universiteit Rotterdam: Rotterdam.
- Jones, S. (2002). Music that moves: Popular music, distribution, and network technologies. *Cultural Studies*, 16 (2), 213-32.

- Kasinitz, P. (1995). *Metropolis. Center and Symbol of our Times*. New York: New York University Press.
- Keogh, B. (2013). On the limitations of music ecology. *Journal of Music Research Online*, 4, 1- 7.
- Kerpershoek, J. (2010). *'Do It Yourself: een sociologische benadering van de Amsterdamse hiphopcultuur*. (Masterscriptie). Universiteit van Amsterdam: Amsterdam.
- Keyes, C. (2004). *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Koreman, R. (2014). Legitimizing Local Music: Volksmuziek, Hip-Hop/ Rap and Dance Music in Dutch Elite Newspapers. *Cultural Sociology*, 8(4), 501 – 519.
- Kretschmer, M., Klimis, G. M., & Wallis, R. (2001). Music in electronic markets: An empirical study. *New Media & Society*, 3(4), 417-441.
- Krebs, J. R. & Davies, N. B. (1993). *An Introduction to Behavioural Ecology*. Oxford: Blackwell Science.
- Kruse, H. (2010). Local identity and independent music scenes, online and off. *Popular Music and Society*, 33(5), 625-639.
- Kruse, H. (1993). Subcultural identity in alternative music culture. *Popular music*, 12(1), 33-41.
- Kunstoffactor. (2011). *Hiphop in Nederland – deel 2: inventarisatie van bestaande infrastructuur*. Utrecht: Kunstoffactor.
- Kvale, S. (1983). The qualitative research interview: A phenomenological and a hermeneutical mode of understanding. *Journal of Phenomenological Psychology*, 14(2), 171-196. <http://dx.doi.org/10.1163/156916283X00090>
- Levy, C. (2001). Rap in Bulgaria: Between Fashion and Reality. In T. Mitchell (Red.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* (pp. 134-148). Middletown: Wesleyan University Press.
- Leyshon, A. (2001). Time-space (and digital) compression: Software formats, musical networks, and the reorganisation of the music industry. *Environment and Planning A*, 33, 49-77.
- Littig, B., & Pöchhacker, F. (2014). Socio-translational collaboration in qualitative inquiry: The case of expert interviews. *Qualitative Inquiry*, 20(9), 1085-1095.
- Lucas, R. E. (1988). On the mechanics of economic development. *Journal of Monetary Economics*, 22 (1), 3-42.



- Markus, N. (2012). *De representatie van Nederhop: een interpretatieve inhoudsanalyse van Nederlandse hiphop in kwaliteitskranten*. (Master Scriptie). Erasmus Universiteit Rotterdam: Rotterdam.
- Marshall, A. (1890). *Principles of economics*. New York: Macmillan.
- McLeod, K. (1999). Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. *Journal of Communication*, 49 (4), 134-150.
- McSweeney, N. (03-03-2013). *The ecology of life music*. [Blogartikel]. Geraadpleegd op: <http://livemusicexchange.org/blog/the-ecology-of-live-music-neil-mcsweeney/>
- Mitchell, T. (2002). *Global noise: Rap and hip-hop outside the U.S.A.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Merriam, S. B. (1988). *Case study research in education: A qualitative approach*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Mol, J. M., Wijnberg, N. M., & Carroll, C. (2005). Value chain envy: Explaining new entry and vertical integration in popular music. *Journal of Management Studies*, 42(2), 251–276. doi:10.1111/j.1467-6486.2005.00496.x
- Molotch, H. (2002). Place in product. *International Journal of Urban and Regional Research*, 26 (4), 665-88.
- Nationale Onderwijsgids (23-02-2016). "CBS: percentage laagopgeleiden grootst in Rotterdam". Geraadpleegd op: <https://www.nationaleonderwijsgids.nl/onderwijsvacatures/nieuws/31738-cbs-percentage-laagopgeleiden-grootst-in-rotterdam.html>
- Naveh, Z. & Lieberman, A. S. (1990). *Landscape Ecology*. New York: Springer Verlag.
- Negus, K. (2002). The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption. *Cultural studies*, 16(4), 501-515.
- Nerserian, A. (2012). *Is music becoming placeless? The impact of technology on nodes of popular music production between 1991 and 2010*. Northridge: California State University.
- Neuman, M. D. (1980). *The life of music in North India: The Organization of an Artistic Tradition*. Chicago: The University of Chicago Press.

- NOS. (02-09-2016). Broederliefde pakt 13 jaar oud record van Frans Bauer af.  
Geraadpleegd op: <http://nos.nl/op3/artikel/2129572-broederliefde-pakt-13-jaar-oud-record-van-frans-bauer-af.html>
- NRC (20-02-2006). *Op zoek naar de ziel van de rap*.  
<http://vorige.nrc.nl/scholieren/muziek/article1656243.ece>
- Olson, M. (1982). *The rise and decline of nations: Economic growth, stagflation, and social rigidities*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Pennington, C. G. (04-05-2017). *Liverpool, Music City?* [Blogartikel]. Geraadpleegd op: <http://livemusicexchange.org/blog/liverpool-music-city-craig-g-pennington/>
- Pisart, T. (08-03-2016). *The Bigger Picture: hoe internet de hiphop-underground op zijn kop zette. Gatekeepers Kees de Koning en Rotjoch analyseren de stand van rap in Nederland*. [Nieuwsartikel]. Geraadpleegd op <http://3voor12.vpro.nl/nieuws/2016/the-bigger-picture/underground-hiphop.html>
- Pennay, M. (2001). Rap in Germany: The Birth of a Genre. In T. Mitchell (Red.), *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* (pp. 111-133). Middletown: Wesleyan University Press.
- Perry, I. (2004). *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press.
- Primschitz, C. (2016). *The effects of digitization on the music industry – from the viewpoint of music creators and independent record labels in Sweden*. (Bachelor Scriptie). Malmö University: Malmö.
- Quinn, E. (2005). *Nuthin' but a "G" thang: The culture and commerce of gangsta rap*. New York, NY: Columbia University Press.
- Quispel, C. (2005). Detroit, city of cars, city of music. *Built Environment*, 31 (3), 226-236.
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- RTL Nieuws. (06-01-2017). Ronnie Flex eerste lijstaanvoerder in 2017. Geraadpleegd op: <http://www.rtlnieuws.nl/boulevard/entertainment/ronnie-flex-eerste-lijstaanvoerder-in-2017>
- RTV Rijnmond (22-03-2007). Meeste probleemwijken in Rotterdam. Geraadpleegd op: <http://www.rijnmond.nl/nieuws/40122/Meeste-probleemwijken-in-Rotterdam>
- Sansone, L. (1992) *Schitteren in de schaduw*. Amsterdam: Het Spinhuis.

- Schippers, H. (2015). Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage. In Titon, J. & Patten, S. (Red.) *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology* (pp. 134-156). Oxford: Oxford University Press, USA.
- Schippers, H. (2016). Cities as Cultural Ecosystems: Researching and Understanding Music Sustainability in Urban Settings. *Journal of Urban Culture Research*, 12, 10-19.
- Schippers, H., & Grant, C. (2016). *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*. Oxford: Oxford University Press.
- Sensoria Festival. (2015). *Music: A snapshot of Sheffield's music sector*. University of Sheffield: Sensoria Festival.
- Slobin, M., & Titon, J. T. (1992). *The music-culture as a world of music*. New York: Schirmer Books.
- Speers, L. (2016). From Artist to Entrepreneur: The Working Lives of London-Based Rappers. In Hracs, B. J., Seman, M. & Virani, T. E. (Red.) *The Production and Consumption of Music in the Digital Age* (pp. 56-70). New York: Routledge.
- Stauffer, R. C. (1957). Haeckel, Darwin, and ecology. *The Quarterly Review of Biology*, 32(2), 138-144.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies* 5 (3), 368–388.
- Terril, A. (2015). *The Mastering of A Music City*. Canada: Music Canada.
- Titon, J. T. & Mark, S. (1992). *An Introduction to the world's music peoples*. New York: Schirmer Books.
- Tschmuck, P. (2006). *Creativity and innovation in the music industry*. Berlin: Springer.
- Van Staple, S. (2002.) *Van Brooklyn naar Breukelen: 20 jaar hiphop in Nederland*. Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum.
- Van Der Ploeg, P. (30-04-2017). Broederliefde laat Sparta-stadion deinen van enthousiasme [Nieuwsartikel: NRC]. Geraadpleegd op: <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/04/30/broederliefde-laait-het-kasteel-deinen-van-enthousiasme-8484117-a1556574>
- De Vrieze, A. (06-01-2015). *Hiphop in Hillywood: een onneembare vesting?* [Nieuwsartikel]. Geraadpleegd op: <http://3voor12.vpro.nl/nieuws/2015/januari/Hiphop-in-Hillywood--een-onneembare-vesting-.html>

- Verboord, M., & Noord, S. V. (2016). The online place of popular music: Exploring the impact of geography and social media on pop artists' mainstream media attention. *Popular Communication*, 14(2), 59-72.
- Webster, E. (2011). *Promoting live music in the UK: A behind-the-scenes ethnography*. (PhD Thesis). University of Glasgow: Glasgow.
- Wermuth, M. (2002) *No Sell Out. De popularisering van een subcultuur*. Amsterdam: Aksant.
- Zook, M. (2005). *The geography of the Internet industry*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Van Zwieten, M., & Willems, D. (2004). Waardering van kwalitatief onderzoek. *Huisarts en Wetenschap*, 47(13), 38-43.

**Bijlage A:** de respondenten

Naam	Leeftijd	Beroep	Actief in het veld sinds
1. Jermaine	28	MC/ manager HHH / event organisator	2006
2. Dave	36	Eindredacteur HiphopInJeSmoel	1999
3. Mitchell	28	Singer/ Songwriter	2008
4. Marvin	26	Sounddesigner/ artiest	2009
5. Sammie	26	Rapper	2009
6. Duvel	44	Rapper/ producer	Eind jaren '80
7. Winne	39	Rapper/ label eigenaar	2005
8. Jewvy	33	DJ/ event organisator	2009
9. Damoon	28	Organisator clubavond/ Creatief projectbureau Studio Narrative	2007
10. Dulci		Presentator radiozender Fun X	2005
11. Immanuel	31	Artiest manager/ music agency On Track	2004
12. Ab	28	Organisator clubavond/ Creatief projectbureau	2012
13. Luciano	22	Label eigenaar RAMG	2009
14. Malique	33	Creatief ondernemer/ Studio Narrative	2005

## **Bijlage B: de topic lijst**

### **Context hiphop in Rotterdam**

- Vind je Rotterdam een hiphopstad?
  - o Zo ja, waarom?
- Welke elementen dragen bij aan de populariteit van hiphop muziek in Rotterdam?
- Wat zijn de normen en waarden van hiphop (specifiek in Rotterdam)?
- Passen de normen en waarden van hiphop bij de normen en waarden van de stad Rotterdam?
- In hoeverre heeft het gemeentelijk beleid een rol gespeeld in de ontwikkeling van hiphop?

### **Lokale productie**

- In hoeverre is er sprake van een Rotterdamse sound?
- Welke mogelijkheden zijn er voor talent-/ artiestontwikkeling in de stad?
- Hoe staat het met het aanbod aan muzikeducatie?
- In hoeverre heeft het internet een impact gehad op het produceren van muziek?
- Hoe is het aanbod aan faciliteiten om muziek te produceren?
- In hoeverre zijn er muziek gerelateerde bedrijven aanwezig in de stad?
- Hoe gaan mensen uit de Rotterdamse hiphop scene met elkaar om?
- In hoeverre wordt er kennis overgedragen aan de jonge generatie door pioniers uit de stad?

### **Distributie**

- Rond 2010 gingen veel poppodia dicht in Rotterdam, in hoeverre heeft dit een impact gehad op de ontwikkeling van hiphop muziek in Rotterdam?
- Hoe zijn mensen uit het veld hier mee omgegaan?
  - o Waren er alternatieven?
- Hoe belangrijk zijn live performances voor hiphop?

### **Consumptie**

- Welke rol spelen hiphop clubavonden voor de verspreiding van hiphop muziek?
- Welke is de rol van het internet in het consumeren van hiphop muziek?
- Wordt er veel ondernomen/ georganiseerd op hiphop gebied?
- Hoe verhouden de hiphop evenementen zich in verhouding tot het publiek?

## **Media**

- Hoe hebben kranten, televisie, radio bijgedragen aan het ontwikkeling van hiphop muziek?
- Wat is de rol van het internet voor de ontwikkeling en verspreiding van lokale hiphop muziek?
- Wat is de waarde van hiphopmedia als Nederlandse hiphop websites?
- Zijn er platformen in Rotterdam die lokale hiphop stimuleren?

## **Geografie en digitalisering**

- Wat is de meerwaarde van een label in het digitale tijdperk?
- Wat is de aantrekkingskracht van Rotterdam als stad?
- Wat is de aantrekkingskracht van Rotterdam als muziekcluster?
- Wat is de aantrekkingskracht van Rotterdam als hiphop cluster?
- Missen we iets in Rotterdam waardoor de groei van hiphop belemmerd wordt?
  - o Zo ja, wat?
- Wat moet er in Rotterdam verbeterd worden op hiphop maximaal te laten kunnen opbloeien?