

# Popmuziek en maatschappij: omtrent de studie van de maatschappelijke betekenis van populaire muziek

Wim De Rynck

## SAMENVATTING

Deze tekst behandelt de maatschappelijke betekenis van populaire muziek. De tekst probeert de rol en functie van populaire muziek te beschrijven op de niveaus van systeem en leefwereld en van het publieke en het private in het maatschappijmodel, afgeleid van de theorie van de publieke sfeer. Het artikel geeft een overzicht van het onderzoek naar populaire muziek, een wijd verspreide en alom genoten vorm van publieke communicatie die operationeel is op alle maatschappelijke niveaus tegelijk. We wijzen erop dat populaire muziek enkel kan begrepen worden door alle niveaus tegelijk te beschouwen. Bovendien stelt deze tekst dat om de ware maatschappelijke betekenis van pop te vatten, er nood is aan verder onderzoek op het gebied van populaire muziek in kleine landen en culturen, tekstanalyse van popmuziek en vooral omvattend receptieonderzoek naar populaire muziek. Deze drie onderzoeksvelden dragen elk bij tot een beter begrip van de significatieprocessen bij de receptie van popmuziek. Deze drie richtingen verder onderzoeken is de enige manier om tot een vollediger begrip te komen van de maatschappelijke betekenis van populaire muziek.

Slutelwoorden: populaire muziek, publieke sfeer, tekstanalyse, kwalitatief publieksonderzoek.

In deze bijdrage gaan we in op de maatschappelijke betekenis van populaire muziek. Hiervoor maken we gebruik van een maatschappelijk model dat voortvloeit uit het concept van de publieke sfeer (PS) (Habermas, 1991, oorspronkelijk 1962). Aan de hand van dit model situeren we de belangrijkste richtingen binnen het wetenschappelijk onderzoek naar populaire muziek en schetsen we enkele in onze ogen belangrijke richtingen voor verder onderzoek, die elk op hun vlak kunnen bijdragen tot een beter begrip van de maatschappelijke en politieke betekenis van populaire muziek.

## ■ PUBLIEKE SFEER EN MAATSCHAPPIJ

De term 'publieke sfeer' is via het Engels (Public Sphere) tot ons gekomen. Habermas zelf spreekt van 'Öffentlichkeit' ('openbaarheid'), wat meer inhoudt dan onze termen 'openbaarheid' of 'publiciteit'. 'Öffentlichkeit' heeft namelijk drie betekenissen: (1) openbaarheid, publiciteit, (2) openbare mening, publieke opinie en (3) het publiek.

We kunnen het concept van de publieke sfeer omschrijven als een voor iedereen toegankelijk forum voor rationele discussie omtrent de publieke goederen (materiële en immateriële) en het 'algemene belang' van een gegeven samenleving. Dit forum is afgescheiden van het openbare gezag (gevormd door staat en recht) en de private sfeer (gevormd door economie en gezin). Op basis hiervan komt een maatschappelijk model tevoorschijn waarin de verschillende sferen zich onderling verhouden zoals in figuur 1 weergegeven:

Figuur 1: Verhouding van de verschillende sferen (Peters, 1993:557)

	Leefwereld	Systeem
Publiek	Publiek sfeer	Staat
Privaat	Gezin	Economie

Met leefwereld wordt het alledaagse leven met zijn intersubjectieve interacties en communicatie, ervaringen, tradities, normen, solidariteit, enz. bedoeld. Dit komt in grote lijnen overeen met wat andere theoretici hebben aangeduid met 'het sociale' of met de term 'civil society'. Deze relaties krijgen voornamelijk vorm door taal en communicatie (Peters, 1993:556-557). De publieke sfeer en het gezin zijn als het ware gemeenschappen die geleid worden door communicatie, die dient om wederzijds begrip te bereiken. 'In this sense, the family and the public sphere alike belong to a lifeworld of discussion (...)' (Peters, 1993: 558).

Systeem daarentegen valt buiten de controle en het begrip van het individu, en wordt gestuurd door 'van taal ontdane sturende media', vnl. geld en macht. De publieke sfeer en de staat zijn beide publiek in de zin dat ze zich bezighouden met het geheel, in tegenstelling tot economie en gezin, die geleid worden door particuliere belangen (Peters, 1993:557):

In sum, the bourgeois public sphere is private in the sense that it is supposed to live through the reasons and arguments of private citizens, but public in the sense that its object is the critique and legitimation of state actions. (Peters, 1993:558)

Niettegenstaande Habermas' opvattingen over de structurele transformatie van de publieke sfeer tot een aantal fundamentele kritieken hebben geleid, biedt zijn werk volgens James Curran (1992:83) in de kern een duurzame kijk op de rol van de publieke communicatie in een democratische samenleving. Of zoals Peters (1993:558) het stelt:

Habermas's fourfold scheme is not intended to enshrine oppressive structures but to offer an analytic model of social subsystems à la Talcott Parsons that is both empirically suggestive and normatively sound.

Het is dan ook om die redenen dat we dit model gebruiken om het fenomeen *populaire muziek* te duiden. Een bijzonder interessant aspect van dit model is dat het de publieke communicatie in de samenleving centraal stelt. Gezien populaire muziek toch wel een omvattende en wijd verspreide vorm van publieke communicatie is, kan dit model dan ook bijzonder nuttig zijn om de maatschappelijke en de politieke betekenis van deze vorm van populaire cultuur te duiden. Het is bovendien onze overtuiging dat onderzoek naar populaire muziek uiteindelijk een belangrijke bijdrage kan leveren tot een beter begrip van onze maatschappij en de daarin opererende publieke sferen.

Belangrijk hierbij is dat populaire cultuur binnen het oorspronkelijke concept van de publieke sfeer en de daaruit voortvloeiende ideeën omtrent maatschappij, politiek en communicatie een eerder problematisch karakter heeft.

Wanneer we spreken over de publieke sfeer, hebben we het eigenlijk over een ruimte die verschillende, met elkaar in concurrentie staande sferen, omvat. Onder meer sferen verbonden aan discursieve minderheden (zoals b.v. vrouwen, jongeren, homoseksuelen, etnische minderheden, ...) staan in concurrentie met meer gevestigde sferen om erkend te worden (cf. McLaughlin, 1993: 599-601; Bruck, 1992).

Die concurrentie vertaalt zich in conflicten op zowel het politieke als het culturele vlak. Het in rekening brengen van subculturele, alternatieve groepen impliceert eveneens dat het emancipatorisch project van de publieke sfeer primair niet op universele vrije communicatie en open rationele discussie steunt, maar op de bevestiging van de specificiteiten m.b.t. geslacht, ras, leeftijd, sociale positie, ... (McLaughlin, 1993:610; Verstraeten, 1993:79).

We kunnen vaststellen dat discursieve minderheden vaak gebruikmaken van alternatieve media en populaire cultuur om hun activiteiten en in eerste instantie hun bestaan naar buiten te brengen. Dit suggereert dan ook dat (populaire) cultuuruitingen een (belangrijke) politieke betekenis binnen de hedendaagse maatschappij hebben. Voornamelijk dan omdat ze deelnemen in de strijd om

wat ik 'de definitie van de situatie' zou willen noemen. Een strijd waardoor de publieke sfeer bij uitstek wordt gekenmerkt. Een strijd die een politieke (in de enge zin) én een culturele strijd is. Het is tevens een strijd waarbij de verschillende sferen en niveaus van het hierboven aangehaalde maatschappelijk model in verwikkeling komen. Vandaar dat het, zoals Habermas (1992:466) het zelf aangeeft, relevant is om ook populaire cultuur in de analyse te betrekken:

An analysis of exclusionary aspects of established public spheres is particularly revealing in this respect, the critique of that which has been excluded from the public sphere and from my own analysis of it too: gender, ethnicity, class, popular culture.

Cultuur, laat staan populaire cultuur, werd totaal niet betrokken in de oorspronkelijke analyse van de publieke sfeer. Dit heeft volgens Peters (1993) vooral te maken met wat hij Habermas' 'distrust for representation' noemt. Een wantrouwen voor iedere vorm van representatieve openbaarheid dat niet alleen op de politieke, maar evengoed op de esthetische component slaat (Peters, 1993:563).

De structurele transformatie van de publieke sfeer vertelt volgens Habermas dan ook het verhaal van de transformatie van een over cultuur debaterend publiek naar een cultuur consumerend publiek, '(...) which does not find much emancipatory potential in popular culture, to put it lightly' (Peters, 1993:561). Interessant in die zin is dat ook in de 19de eeuw tegenover populaire cultuur (als cultuur van de lagere klassen) een fundamenteel wantrouwen heerste. 'Popular culture was seen and redefined as a major problem by the dominant classes in the early nineteenth century' (Storch, 1982:3). Populaire cultuur was voor de heersende klasse een amalgaam van overtuigingen en gedragingen van de lagere klassen, dat niet alleen als vervelend, verkwistend en immoreel gezien werd, maar zelfs als bedreigend en gevaarlijk (Storch, 1982:1). Deze tendens is bovendien waarneembaar doorheen de geschiedenis, en 'herhaalde' zich bij de komst van bijvoorbeeld de film, swing, rock-'n-roll, ... Tegenwoordig kunnen we een gelijkaardige houding tegenover b.v. videospelletjes of rapmuziek waarnemen.

Voor Habermas is massacultuur hoofdzakelijk manipulatief van aard, en dus een voorbeeld van verstoorde communicatie. In die zin is Habermas zeker een erfgenaam van de Frankfurter Schule, en dan meer bepaald Adorno (Peters, 1993:563). Fornäs (1990:30) stelt dan ook dat Habermas' begrip van taal en communicatie te beperkt is, en pleit voor een breder begrip ter zake:

I prefer a wider definition, not privileging verbal discursive propositions but including all intersubjective symbol games, such as poetic language, music, visual images and bodily gesture.

Massacultuur is echter moeilijk te situeren binnen het geheel van systeem en leefwereld. Aan de ene kant draagt massacultuur bij tot het verschaffen van een bredere kijk op de samenleving en het ontstaan en openbloeien van publieke sferen. Maar aan de andere kant zou massacultuur de oorzaak zijn van een sterke terugval in de diversiteit en dus zorgen voor een 'dunnere cultuur'.

De media en uitingen van populaire cultuur zijn min of meer de 'administrators' van het publieke debat en het culturele leven geworden, en in die zin herbergen ze eveneens de mogelijkheid tot ideologische manipulatie, en zijn zo een potentieel tegengewicht voor verdere emancipatie (Peters, 1993:561).

Het grootste probleem is dat ze niet terug te dringen zijn tot een veld of niveau, maar zich op alle vlakken manifesteren. Wat opgaat voor massamedia en -cultuur in het algemeen, gaat zeker ook op voor populaire muziek. Zoals Fornäs (1995a:117) het stelt:

Rock has never been a pure non-systemic forum for communicative action - instead, its very mixture of manipulation and communication is what keeps it moving.

Maar net daarom is de studie van de populaire muziek eveneens van belang voor een beter begrip van de relaties tussen politiek, maatschappij, democratie en publieke communicatie. De op het eerste zicht triviale vorm van massacultuur komt dan in beeld als een maatschappelijk uiterst relevante vorm van publieke communicatie, die in zijn specificiteit bijdraagt tot een beter begrip van een meer algemeen maatschappelijke problematiek.

## ■ DE STUDIE VAN DE POPULAIRE MUZIEK

In wat volgt proberen we populaire muziek en de studie ervan te situeren in het geheel van systeem en leefwereld.

Als men bedenkt dat om en bij 90% van alle verkochte platen van het pop/rock-genre zijn (Shuker, 1994:18), is het niet moeilijk aan te nemen dat deze muziekvorm een niet onbelangrijke plaats inneemt in zowat ieders leven. In België werden in 1996 zowat 15,2 miljoen 'populaire' cd's en 4,5 miljoen cd-singles verkocht (cijfers IFPI Belgium). Pop/rock is voor een groot deel van de jeugd reeds op heel vroege leeftijd vrij (los van de keuze van ouders) toegankelijk (cf. Bonfadelli, 1993:241). Er is dan ook sprake van een speciale band tussen popmuziek en jeugd (Frith, 1987a). Onderzoek in Zweden heeft

b.v. aan het licht gebracht dat de 'zwaarste' luisteraars zich bevinden in de leeftijdscategorie van 15 tot 19-jarigen. Op de leeftijd van 15-16 jaar wordt er gemiddeld 257 minuten (4 u 17') per dag naar muziek geluisterd. De categorie 17-19 jaar luistert gemiddeld 310 minuten (5 u 10') muziek per dag. De 10% die het meest luistert in deze leeftijdscategorie, doen dit min of meer 13 u 25' per dag (von Felitzen & Roe, 1990:60,63). Ook muziekactiviteit wijst in die richting. Meer dan 100.000 Zweedse jongeren b.v. speelden eind '80 in een popgroep (Fornäs et al, 1990:1). In Vlaanderen werd het aantal groepen enkele jaren geleden op 7.000 geschat.

In recente jaren lijkt het erop dat popmuziek een stuk van zijn centrale rol aan andere vormen van populaire cultuur moet afstaan (cf. Grossberg, 1984). Toch kunnen we gerust spreken van een blijvend centraal belang van pop in het culturele en affectieve leven van veel mensen.

## ■ POP, ROCK ET LES AUTRES: WAT IS POPULAIRE MUZIEK?

Een definitie geven van populaire muziek is een moeilijke zaak (cf. Fornäs, 1995a:111). Door het uiteenlopend gebruik en de uiteenlopende invulling van termen als populaire muziek, popmuziek, rock, enz., door verschillende academici en verschillende disciplines, is er de grootste verwarring ontstaan en is er geen consensus over één enkele definitie (Shuker, 1994:2; Fornäs, 1995a:111-112). Er kunnen structurele, institutionele, sociale, muziektechnische en technologische, en psychische elementen worden aangewend voor de definitie van populaire muziek. De ene geeft dan al een beperkter beeld dan de andere (Fornäs, 1995a:112-113).

Populaire muziek is een vorm van populaire cultuur, en dient dan ook in de ruimere context daarvan bestudeerd te worden (cf. Shuker, 1994:1). Strinati (1995:xvii) stelt dat het onmogelijk is populaire cultuur afdoende te definiëren, daar elke definitie automatisch ook (impliciet of expliciet) een analyse en evaluatie van het fenomeen in zich draagt, en m.a.w. binnen het kader van zijn theoretische benadering moet worden gezien. Volgens Shuker (1994:3) is het dan ook beter te proberen een raamdefinitie voor populaire muziek op te zetten, die kan dienen voor het begrijpen en verder verkennen van het fenomeen. Daarom gaan we in navolging van o.m. Fornäs en Shuker de term populaire muziek hanteren als een term voor een breed continu veld van verschillende genres. We spreken dan van de paraplu-categorie pop (Shuker, 1994:10; vgl. Fornäs, 1995a:112).

Zonder dat we het pop/rock-veld strak kunnen definiëren, kunnen we dan wijzen op een aantal kenmerken ervan. In essentie gaat het om een veelvormige en veelzijdige verzameling van muzikale tradities, stijlen en invloeden, met als gemeenschappelijke kenmerken bepaalde muziektechnische eigenschappen (o.m. nadrukkelijke ritmische component, veelal de aanwezigheid van gezongen tekst - in de breedste zin -, identificeerbare artiesten, en meestal het gebruik van (elektrisch) versterkte instrumenten, strofe/refrein-structuur, ...) en socio-economische eigenschappen (massaproductie voor een groot, voornamelijk jeugdig massapubliek/massamarkt; maar ook een economisch product waarin door de gebruiker-consument een ideologische betekenis wordt gelegd) (Shuker, 1994:10).

Populaire muziek is vooral een vorm van (publieke) communicatie. Of zoals Steven Chaffee (1985) het stelt: '(...) the most widely enjoyed form of human communication' (gecit. in Roe, 1990:7). Het is een vorm van communicatie die zijn boodschap(en) overbrengt volgens een specifieke vorm (geluiden georganiseerd volgens min of meer voorspelbare structuren), waarbij we kunnen spreken van een muzikale ervaring bij zowel zender als ontvanger (Trondham, 1990:75). Het is bovendien een vorm van communicatie die verschillende elementen (geluid, taal, beeld) combineert en van verschillende media gebruikmaakt om zich te verspreiden. Het populaire karakter (massa, volk) van deze culturele vorm(en) maakt dat tussen populaire cultuur (in casu muziek) en massamedia een symbiotische relatie bestaat (Shuker, 1994:4; Fornäs, 1995a: 113).

## ■ DE MAATSCHAPPELIJKE BETEKENIS VAN POPMUZIEK

Een eerste aanknopingspunt voor de maatschappelijke betekenis van pop kunnen we vinden bij Roy Shuker (1994:ix-x):

(...) the study of the popular should embrace broader questions around the creation and significance of social meaning. (...) This is to see meaning in rock as the product of a somewhat circular process, operating at a number of levels in the personal and social and institutional domains.

Populaire muziek - dit moet duidelijk worden gesteld - is geen medium, maar een communicatievorm, die weliswaar nauw verbonden is met de meeste vormen van massamedia. Bovendien is populaire muziek als communicatievorm in de eerste plaats een globaal cultureel fenomeen, en vertegenwoordigt het een veelzijdige pop- en jeugdcultuur, die ingrijpt in vrijwel ieder aspect van stijl (Shuker, 1994:1-2). Stijl lijkt daarbij het uitdrukkingmiddel bij uitstek

voor jongeren, in een 'adulto-centristische' wereld (cf. Fornäs, 1995b:1; Cagle, 1995:26-27).

Populaire muziek is één van de organiserende principes van jeugd(sub)culturen (cf. Fornäs, 1995b:3; Shuker, 1994:237; Cagle, 1995:26). Dit is een historisch gegeven: de *teddy boys* in de jaren '50, *mods*, *rockers*, *hippies*, *hard-rockers* en *punks* in de jaren '60 en '70, *new wavers* en *new romantics* in de jaren '80, de *housers* vanaf de tweede helft van de jaren '80, de zgn. *grungers* of *hip-hoppers* van de jaren '90. Dit zijn de 'extreme' voorbeelden, de heel zichtbare jeugdsubculturen, waar natuurlijk niet alle jongeren bij hoorden (de meesten zelfs niet) (cf. Fornäs, 1995a:2). Jeugdcultuur kan niet begrepen worden puur op basis van nadrukkelijk aanwezige subculturen. De verschillende stijlen en subculturen hebben echter allen hun invloed op het algemene culturele klimaat, waarin iedereen zich beweegt. M.a.w. waar subculturen bijdragen tot het culturele klimaat, kan dat klimaat niet gereduceerd worden tot de subculturen.

Subculturele bewegingen zijn dan als een kompas voor zowel het algemene culturele klimaat, als voor individuen in de samenleving (cf. Fornäs et al., 1990:7). Culturele praktijken geven jongeren immers een zeker zeggenschap over hun leven en creëren een zekere bewegingsruimte. Op die manier worden in feite alternatieve publieke sferen opgebouwd. Het belang van pop hierin zit voor een goed deel vervat in wat Fornäs (1995a:119) aangeeft: 'Rock/Pop is a genre-field of conflicting interpretations, related to age, gender, ethnic and class conflicts'.

Een tweede aspect betreft het tegenculturele karakter van jeugdsubculturen. Meestal worden subculturen gezien als verzet tegen de gevestigde orde en als een uitdaging voor de hegemonie in de samenleving, zij het op een indirecte manier. Gebruikmakend van de tekens en stijlen uit hun subcultuur, geven de leden van die subcultuur zichzelf zeggenschap over hun eigen leven en vestigen zo de aandacht op de tegenstrijdigheden in de heersende ideologie. Die afwijkende stijl staat voor de weigering van jongeren om de heersende opvattingen over hun rol en positie te aanvaarden.

Onderzoek heeft echter uitgewezen dat jeugdsubculturen geen eenduidige verschijnselen zijn, ze dragen immers zowel elementen van verzet als elementen van integratie in zich (Frith, 1987a). Misschien wel het belangrijkste aan de maatschappelijke groep 'jeugd', is dat deze een heel centrale positie inneemt in het culturele veld (Fornäs, 1995a:117). De relatie van populaire muziek tot de publieke sfeer en de samenleving ligt dan ook voor een goed stuk vervat in de gebruikswaarde die pop heeft voor jongeren.



Alvorens hier verder op in te gaan dienen we twee opmerkingen te maken, waar we hier echter niet dieper op kunnen ingaan. In de eerste plaats impliceert het poneren van een categorie 'jongeren' of 'jeugd' een belangrijk definitieprobleem, nl. wat is jeugd, wie is een jongere en op welke basis? (In de sociologie worden verschillende criteria gebruikt; cf. Frith, 1987a:12-20). Ten tweede dient opgemerkt dat de belangrijke rol die jongeren spelen bij de consumptie en productie van populaire muziek, ons niet mag doen vergeten dat de categorie jongeren van vroegere decennia intussen veertigers, vijftigers en zelfs zestigers zijn. The Rolling Stones, David Bowie, Neil Young zijn allemaal net of al een stuk in de vijftig. Het kan verrassend klinken, maar Prince wordt er volgend jaar 40. De huidige president van de Verenigde Staten b.v. is een *babyboomer* die opgroeide in de jaren '60 en vertoefde in studentenmilieus waar populaire muziek cultureel belangrijk was. Recent onderzoek in de VSA heeft b.v. uitgewezen dat in economische termen het volwassen publiek belangrijker wordt (consumenten van 30 en meer maken 42% van de markt uit in de VSA) (Shuker, 1994:283).

Grossberg (1992) geeft echter aan dat de *babyboom*generatie zich ambigu opstelt tegenover populaire (muziek)cultuur, door enerzijds de populaire jeugdmuziek van hun generatie te verheerlijken, maar anderzijds zich sterk af te zetten tegen de muziek en cultuur van de tegenwoordige jeugd.

Hoe dan ook, het belang van populaire muziek in de publieke sfeer kan en mag niet beperkt worden tot jongeren, noch onderschat worden in zijn belang voor de toekomst en het heden. Toch blijft jeugd terecht het belangrijkste onderwerp voor onderzoek, want *historisch* gezien zijn ze de grootste groep consumenten (Shuker, 1994:226). Bovendien is de jeugd de belangrijkste groep innovators in de populaire muziek.

### **Populaire muziek binnen de systeem/leefwereld-matrix**

Voor de maatschappelijke betekenis van populaire muziek kan een heel sterke aanzet gevonden worden bij Fornäs (1990 & 1995a) en Shuker (1994). De creatieve productie (het musiceren dus) en de consumptie van moderne populaire muziek zijn activiteiten waarin systeem en leefwereld samenkomen. Krachten van het systeemniveau (nl. de economie en de markt, en in veel mindere mate de staat) komen door deze activiteiten in contact met de noden van de leefwereld qua betekenissen en communicatie (Fornäs, 1990:30). Culturele vormen zoals populaire muziek zijn altijd verbonden met geld en macht (de van taal ontdane media die het systeemniveau sturen). Een *song* heeft een ruilwaarde op de kapitalistisch gestuurde markt en muziekgebruikers zijn consumenten. Bovendien kunnen (moeten) mensen o.m. muziek gebruiken om hun eigen sociale positie tot uitdrukking te brengen of te verstevigen. Muziek is met andere woorden ook belangrijk cultureel kapitaal.

Maar culturele processen kunnen niet gereduceerd worden tot strategische, instrumentele en doelgerichte acties. 'Popular music is never 'nothing but' exchange value and cultural capital.' (Fornäs, 1990:30). Individuen en groepen die populaire muziek gebruiken, bewegen zich in een leefwereld die bestaat uit cultuur, gemeenschap en persoonlijkheid. In deze leefwereld gebruiken ze intersubjectieve communicatie om betekenissen, solidariteit en identiteit te ontwikkelen. Dit maakt dat populaire muziek zich op verschillende niveaus manifesteert. Naast het systeemniveau (economie en staat), is er ook een sociaal, een subjectief en een cultureel niveau (Fornäs, 1990). Populaire muziek is dan, net als de massamedia, moeilijk terug te dringen tot één veld van de systeem/leefwereld-matrix. Figuur 2 geeft de verschillende niveaus weer waar het gebruik van populaire muziek op ingrijpt en/of een rol in speelt.

Figuur 2: De rol en functies van populaire muziek in de systeem/leefwereld-matrix (Peters, 1993:557; Fornäs, 1990, 1995a:114-118)

	Leefwereld	Systeem
Publiek	3. sociale, intersubjectief gedeelde relaties en normen betekenissen van de externe wereld van materiële feiten en 'objectieve' levensomstandigheden sociale commentaar	1. staat en lokale besturen wettelijk kader, beleid jeugdorganisaties, sociaal werk, scholen, ...
Privaat	4. zelfreflectie, expressie en de ontwikkeling van persoonlijke idealen, <i>empowerment</i>	2. economie muziekindustrie en de dynamiek van de kapitalistische markt technologie voor productie en distributie

We hebben hoger al aangegeven dat de publieke sfeer zich situeert ter hoogte van het kwadrant Publiek/Leefwereld. Populaire muziek (of meer algemeen populaire cultuur) is een verschijnsel dat zich niet op één enkel niveau laat kennen. De essentie zit er in dat het communicatievorm is die zich zowel op systeem- als op leefwereldniveau manifesteert en zijn essentiële betekenis afleidt uit onderlinge interacties van instituties en processen op de verschillende niveaus. In wat volgt beschouwen we de verschillende velden nader:

## Populaire muziek op het systeemniveau

### *Kwadrant 1: Publiek/Systeem: de overheid als actor in het populaire muziekgebeuren*

Hoewel de overheid altijd al een marginale plaats ingenomen heeft in relatie tot populaire muziek, is zij via een aantal instituties toch tot het popveld toegetreden. Dit is weliswaar geen eenduidig noch algemeen verschijnsel. In sommige landen - b.v. Zweden, Finland, Nederland - is dit echter wel gebeurd door o.m. het aanbieden van middelen (podia, infrastructuur en opleiding) (cf. Ameryckx, 1996; Frith, 1993:15). Dit brengt ook eisen en gebruik vanwege instituties met zich mee. Fornäs (1995a:115) wijst op een drietal trends: een toegenomen bureaucratisering (cf. Frith, 1993), een doorgedreven pedagogisering (een apparaat voor rockeducatie zorgt voor leerprocessen in de jeugdcultuur, die meer aanleunen bij processen van educatie in een schoolomgeving), en de opkomst van nieuwe vormen van instrumenteel gebruik van populaire muziek voor uiteenlopende extra-muzikale (politieke, sociale, therapeutische, ...) doeleinden, zoals b.v. jongeren 'van de straat houden', het indijken van druggebruik door het inrichten van rockworkshops, verzorgen van infrastructuur, het ter beschikking stellen van instrumenten en het stimuleren van muzikale activiteiten.

Ook in België is deze trend waarneembaar. Bij het project voor een nieuwe muziektempel 'Music City', die een samenwerking van ondernemers in Brussel wil realiseren (met o.m. een concertzaal voor 12.000 mensen), eisten de betrokken overheden in de ontwerpfasen 'sociale compensaties' voor het afleveren van de nodige bouwvergunningen. Die compensaties bestonden o.m. uit het bieden van ruimte en mogelijkheden aan jonge beginnende (lokale) groepen (*De Morgen*, 05.05.1995). Dat het project omwille van de cultuur-historische waarde van de gebouwen en wegens aanhoudend protest van de buurtbewoners- en milieuorganisaties uiteindelijk voorlopig niet lijkt door te gaan, verandert niks aan die oorspronkelijke intenties. Gewestminister Hervé Hasquin (PRL) leverde onlangs een stedenbouwkundig attest voor een gedeelte van het project, namelijk de kantoren en opnamestudio's, en liet bij die gelegenheid niet na erop te wijzen dat het Music City-project 60 werkloze jongeren uit de buurt zal tewerkstellen (op een totaal van 800 arbeidsplaatsen).

In Vlaanderen schijnt een meer vrijblijvend 'rock'-beleid zich voornamelijk op lokaal bestuursniveau te situeren (rockcontesten, concertsubsiëring, subsidiëring van repetitieruimten en jeugthuizen, enz.). Bovendien is het beleid in essentie passief en 'volgend' (cf. Ameryckx, 1996). Limburg is de uitzondering op deze regel, daar de provincie daar sinds 1992 een actief beleid is gaan

uitstippelen (Ameryckx, 1996:13-14). Men overweegt er nu o.m. de realisatie van een Provinciaal Centrum Moderne Muziek. In Dilsen-Stokkem subsidieerde de provincie een repetitieruimte ter waarde van 500.000 BEF. Er lopen gelijkaardige projecten in Zwartberg, Nieuwerkerken en Koersel; en er bestaan plannen voor Bilzen en Hasselt (*Het Belang van Limburg*, 31.01.97). In 1995 trok de provincie een budget van 2.250.000 BEF uit voor haar popbeleid (Ameryckx, 1996:14).

Een andere opkomende trend is de toegenomen vraag - vnl. in de Verenigde Staten - naar overheidsinmenging m.b.t. de inhoud van populaire muziek (vnl. de teksten). We doelen hier voornamelijk op de activiteiten van het *Parent's Music Resource Center (PMCR)*. Dit resulteerde reeds o.m. in een overeenkomst met de *National Association of Record Manufacturers* om op sommige hoezen stickers aan te brengen met boodschappen als 'Parental advisory: explicit lyrics', 'Parental warning: contains language that may offend'. Een van de drijvende krachten achter het PMCR is Tipper Gore, vrouw van de vice-president Al Gore, wat meteen de ambiguïteit van de *babyboom*generatie tegenover populaire muziek illustreert (cf. Grossberg, 1992:5-7).

### *Kwadrant 2: Privaat/Systeem: de popindustrie en technologie*

Dit is vermoedelijk het best gedocumenteerde veld. De productie en distributie is traditioneel een kwestie geweest van de werking van de markt. Nieuwe technologische evoluties (qua instrumenten, opnamestudios, registratiemateriaal, distributiekanaal en media) veranderen het karakter van de muziek, of voegen er nieuwe dimensies aan toe.

Meldenswaardig op dit vlak is dat technologische vernieuwingen (zoals b.v. de elektrische gitaar, synthesizers of digitale opnametechnieken) dikwijls worden gezien als een bedreiging voor de authenticiteit en uiteindelijk voor het voortbestaan van verschillende populaire genres (b.v. Jazz vs. Rock-'n-Roll, Rock vs. Techno). Frith (1986) heeft er terecht op gewezen dat technologische vernieuwingen geen bedreigingen zijn voor populaire muziek, maar integendeel een noodzakelijke voorwaarde voor het bestaan van het verschijnsel populaire muziek (Frith, 1986:269-277). Zoals Jones (1992:1) het stelt:

Without technology, popular music would not exist in its present form. (...) for popular music is, at every critical juncture of its history, determined by the technology musicians use to realize their ideas. Of equal importance, without technology there could not be the creation of sounds that are today intimately associated with popular music. (...) technology often drives innovation in composition.

Maar het is niet omdat technologische ontwikkelingen de vorm van populaire muziek (helpen) bepalen, dat de technologie ook bepaalt wie zal gehoord worden en hoe (Frith, 1986:278). Technologie bepaalt m.a.w. niet wie toegang krijgt tot die vorm van publieke communicatie (al dient opgemerkt dat ze, door hoge kostprijs b.v., beperkend kan werken).

Industriële strategieën daarentegen bepalen wel wie gehoord zal worden. O.a. Negus (1992) heeft gedocumenteerd hoe de beslissingsmacht in de industrie zoveel mogelijk wordt gecentraliseerd (voor Europa in Londen) en hoe door industriële strategieën (zoals het opkopen van en *deals* afsluiten met onafhankelijke labels) de industrie zich indekt voor zijn eigen eerder conservatieve ingesteldheid. Bovendien lijkt niet alleen innovatie, maar ook 'minderheidsmuziek' onder zulke strategieën te lijden.

Een analyse van een speciaal nummer van het blad *Rolling Stone* (Fricke, 1994), getiteld 'Generation Next. The Future of Rock', toont dit aan. In de inleiding stelt *musical editor* Fricke weliswaar dat:

In 1994 rock 'n roll can mean rock, rap, punk rock, psychedelia, folk, death metal, soul, country, electronic dance music, dance-hall ragga - or any combination of the above (Fricke, 1994:23)

Een simpele analyse van wat vervolgens als de toekomst van de populaire muziek wordt gepresenteerd, toont een ander beeld. Afgerond 61 % van de 73 gepresenteerde groepen zijn te situeren binnen het rock of punk rock genre (vervolgens: 13 % rap; 11 % pop; 8 % singer-songwriter-traditie en 8 % electronic dance). Geen soul en geen country bijvoorbeeld. De uiteindelijke selectie is, ondanks de ruime definitie en het open vizier, met andere woorden betrekkelijk geconcentreerd op bepaalde genres. En niet alleen genres, want 81% van de gepresenteerde acts bestond uit blanken en slechts 19 % zwarten (en dus geen andere etnische groepen zoals b.v. hispanics). Slechts 20 % van de acts bestond uit vrouwen (en een extra 11 % uit gemengd mannelijk/vrouwelijk gezelschap). Dit alles ondersteunt de idee van een behoorlijk conservatieve industrie waar minderheidsgroepen moeilijk hun stem kunnen laten horen.

Dit tweede kwadrant is ook het veld waarin populaire muziek zich als koopwaar, verbruiksartikel, manifesteert. En het koopwaarkarakter is onlosmakelijk verbonden met het hele verschijnsel: '(...) all rock records, whatever their artistic or folk or ideological status, are commodities, produced, marketed, and sold in the pursuit of profit' (Frith, 1987b:317). Dit kan de onmiddellijke reactie uitlokken tegen de rockindustrie, als een geldzuchtige machine op zoek naar de groots mogelijk winst, hierbij artiesten compromitterend en uitbuitend.

Maar dat is een heel karikaturaal en eenzijdig beeld. De kleine zakenimperier die heren als b.v. Mick Jagger en David Bowie hebben uitgebouwd, tonen aan dat de artiest niet langer (enkel maar) de onschuldige *cultural boy* is of hoeft te zijn. David Bowie noteerde onlangs zichzelf op de beurs onder de vorm van een obligatielening waarvan hij de rente zal betalen met de toekomstige inkomsten van zijn vroeger werk. Op die manier haalde Bowie 55 miljoen US\$ (ongeveer 1,87 miljard BEF) op.

De status van economisch product dat populaire muziek heeft, zorgt er voor dat rock - net als veel andere vormen van populaire cultuur - maatschappelijk altijd een ambigu karakter zal hebben. Wat echter het maatschappelijk belang dat populaire muziek heeft (kan hebben), geenszins teniet doet. Want aldus Frith (1987b:317), '(...) while its commodity status may constrain rock's meanings, it does not determine them'.

### **Populaire muziek in de leefwereld**

De volgende twee kwadranten van onze matrix verschillen sterk van aard ten opzichte van de vorige twee. Om de rol van populaire muziek daar goed te begrijpen dienen we er rekening mee te houden dat ons leven meer en meer georganiseerd wordt aan de hand van de massamedia die ons omringen, dit terwijl onze fysieke omgeving en onze sociale omgeving steeds verder uit elkaar komen te liggen (cf. Meyrowitz, 1985; Giddens, 1990, 1991; Reimer, 1995).

Fornäs et al. (1990:5; 1995) wijzen op een overvloed aan tekens en culturele en symbolische constructies die ons door de media worden aangereikt. Deze vormen voor de identiteit van ieder subject zowel een bedreiging als een verlossing. 'One can lose oneself in media pictures, but also find, or rather, produce oneself in them'.

De culturele identiteit en het zelfbeeld dat we ontwikkelen, steunt in een belangrijke mate op tekst, beeld en genre dat wordt aangereikt door de media. Hierbij staat het individu in een lossere positie tegenover tradities, normen en waarden van het oorspronkelijk sociaal milieu - zonder dat die echter verdwijnen - en de uitkomst van identiteitsvorming is dan ook minder vastgelegd dan vroeger (cf. Ross, 1995:6).

Het gevaar bij een dergelijke stelling bestaat erin alles terug te dringen tot een culturele, symbolische dimensie en de materiële basis(sen) uit het oog te verliezen. Hierdoor dreigen o.m. socialisering in eigen milieu, klasse en sekse uit de focus te verdwijnen. Iets dat zeker dient vermeden te worden. Het is immers overduidelijk dat deze grootheden van groot belang zijn bij de consumptie - en in het bijzonder wat voorkeuren voor genres betreft (Shuker, 1994:231-235).

Alleen worden afkomst en materiële positie schijnbaar minder 'almachtig' in de determinatie van de *identiteit*.

Wat Fornäs et al. (1990; 1995) eigenlijk observeren is een tendens waarbij de materiële positie en de sociale en culturele identiteit uit elkaar groeien, op eenzelfde wijze als dat de fysieke en sociale *settings* dat doen. Uiteraard zijn zulke tendensen niet vreemd aan elkaar. De uitkomst van dergelijke tendens kan dan een normen- en waardensysteem zijn, dat niet langer overeenstemt met de materiële positie van het individu.

Dat maakt dat zo'n proces tweeslachtig is, vermits die gedeeltelijke erosie van het eigen sociale milieu zowel bron van lijden is als van positieve openingen naar emancipatie van het individu (cf. Fornäs et al., 1990:4). Deze aspecten van modernisering kunnen als een kader voor een beter begrip van culturele verschijnselen (subculturele en meer alledaagse) gebruikt worden (Fornäs et al., 1990:5-6).

Dit verklaart ook meteen het belang van de centraliteit van jeugd voor het begrip van deze culturele processen. Jeugd wordt nl. gekenmerkt door identiteitsvorming en de strijd om los te komen van (en in) het oorspronkelijke milieu, en m.a.w. zich een eigen weg te zoeken.

Popmuziek, in casu, zou dan ook een andere betekenis moeten hebben voor jeugd, dan voor volwassenen. 'Unlike older people, the young do not have habits and routines to fall back on, but instead tend to react more quickly through forming cultural movements and experiments.' (Fornäs et al., 1990: 6). Innovaties (en productie) in populaire muziek zijn dan ook vnl. gelieerd met en verankerd in jeugdcultuur. Volgens Fornäs et al. (1990) zijn het die processen van (radicalisering van) modernisering en de vorming van identiteit (sociaal en subjectief), die onder de oppervlakte van de populaire muziek liggen.

Maar welke rol speelt populaire muziek dan in het geheel van deze processen? Uit hun intensief onderzoek naar drie muziekgroepen in Zweden komen Fornäs et al. (1990:19-20; 1995) tot de vaststellingen dat gebruik van rockmuziek zowel steunt op middelen uit, als reageert op eisen van:

1. de externe (objectieve) wereld van materiële, economische en sociale condities;
2. de sociale wereld van normen en symbolische systemen die intersubjectief gedeeld worden;
3. de eigen interne psychische wereld, met zijn ervaringen, persoonlijkheidsstructuren en noden.

De eerste twee gebruiken hebben duidelijk betrekking op structuur, maar vooral ook op de leefwereld. De derde wereld verwijst naar de individuele leefwereld, maar heeft zijn consequenties voor de externe leefwereld.

### ***Kwadrant 3: Publiek/Leefwereld: populaire muziek in de publieke sfeer***

‘Popular music is affected by and participates in the process of evolving ethical values and ideology, rational structures of solidarity and sociality’ (Fornäs, 1990:34). Songteksten, muziekvormen (genres) en esthetische waardensystemen weerspiegelen allemaal veranderingen in collectieve normen en interpersoonlijke relaties binnen een gegeven samenleving (Fornäs, 1990:34).

Jongeren gebruiken populaire muziek bij de opbouw van een eigen systeem van waarden en normen omtrent de samenleving. Muziek is eveneens belangrijk voor hun socialisering. Muziekkennis en -smaak is cultureel kapitaal dat kan worden aangewend om zich in de sociale omgeving te bewegen, sociale relaties vorm te geven, enz. (cf. Trondham, 1990; Shuker, 1994:248-250). Zo kan muziek een bron zijn voor de ontwikkeling van tegenculturele waarden en tegencultuur. Jongeren experimenteren met hun omgeving, en met verschillende beelden en rolpatronen (b.v. qua sekse of etniciteit) om zo hun eigen wereld vorm te geven. Iets waarbij populaire muziek wordt aangewend (cf. Fornäs, 1995a:116).

Op die manier vindt ook een herstructurering van de publieke sfeer plaats. Dit toont het potentieel van populaire muziek, die gedeeld wordt door jongeren, voor de ontwikkeling van de maatschappij en in het bijzonder de publieke sfeer. Populaire muziek opent namelijk de toegang tot een sociale wereld waarin jongeren zich kunnen socialiseren, los van de traditionele socialiseringsplaatsen zoals school, gezin, werk, ... Zo ontstaat er een sociaal niveau van potentieel verzet tegen de heersende normen en waarden, waar zonder tegenbewegingen in de samenleving ‘empty shells’, lege omhulsels, zouden zijn (Fornäs, 1990:34).

Door verschillen in muzieksmaken en bijgevolg het bestaan van verschillende smaakculturen ontstaat er een wijde variëteit aan verschillende sociale sferen, subculturen en interpretatieve gemeenschappen (Fornäs, 1995a:116, 1990:34).

Op het culturele niveau is muziek een vorm van expressie die stijlen, vormen, tekens in één symbolisch systeem samenbrengt. Dit systeem kan aangewend worden voor communicatieve (inter)actie. Als taal verwijst muziek naar zowel de ‘objectieve’ wereld, als naar de wereld van normen en relaties en naar de wereld van het individu. Muziek is een betekenisstelsel, dat door tekens en symbolen ook wordt beoordeeld op *hoe* dingen worden uitgedrukt (en dus niet enkel *wat* er wordt uitgedrukt).



Op dit niveau vindt een permanente strijd plaats over wat authenticiteit en de esthetische waarde van de muzikale uitdrukking is. Tegelijkertijd is het culturele niveau een plaats van strijd en weerstand tegen dominante symbolische systemen. Dit gebeurt door het vormen van tegenculturele taal (symbolische systemen), die tegencultuur ondersteunt. Die alternatieve symbolische systemen zorgen voor identificatie in de groep, en tegenover andere groepen ('wij' vs. 'hen', 'us' vs. 'them'). Op die manier heeft populaire muziek potentieel als motor voor weerstand tegen dominante culturen (cf. Fornäs, 1990 & supra).

Met dergelijke opvattingen - omtrent subculturen en (*cultural*) *politics* - dient echter met de grootste omzichtigheid omgesprongen te worden. Niet alleen omdat zowel het concept als de mate van symbolisch verzet in subculturen tegenwoordig sterk in vraag worden gesteld (cf. Shuker, 1990:229, 237; Frith, 1987a; Cagle, 1995), maar ook omdat pop evengoed de motor voor disciplineren als wel voor weerstand kan zijn. Vandaar dat we hier spreken van potentieel. Immers dergelijke ideologische opdelingen en symbolische overwegingen spelen bij de meeste muziekbeluisteraars (jongeren) een marginale of geen manifeste rol. Zij concentreren hun muziekgebruik en -keuzes op andere overwegingen (Shuker, 1994:241).

#### ***Kwadrant 4: Privaat/Individueel***

Muziek is immers ook een symbolisch systeem, met een esthetische waarde, dat naar het individu zelf verwijst en zorgt voor genotsbevrediging. Daarnaast kan het individu door muziekgebruik nadenken over de eigen persoonlijkheid, zich leren uitdrukken en persoonlijke idealen ontwikkelen (Fornäs, 1990:35; Grossberg, 1987; Shuker, 1994:233-234).

Die zelfreflectie en zoektocht naar een eigen identiteit worden ook wel aangeduid als *empowerment*. In die zin bezorgt populaire muziek jongeren een stuk macht om hun eigen leven vorm te geven (cf. van der Moeren, 1994:293; Shuker, 1994:246-247). Populaire muziek is ook in staat om het gevoel van eigenwaarde van jongeren aan te scherpen (Shuker, 1994:233). Dit alles bouwt rechtstreeks voort op het sociale niveau, want het is door socialisatie dat de eigen identiteit vorm krijgt. Populaire muziek is daarbij zoals hoger aangegeven belangrijk als alternatieve socialisatie-arena, voor vormen van betekenis en expressie waar in de normale instituties (school, werk, gezin) niet aan tegevoetgekomen wordt.

Fornäs (1995a:117) identificeert op dit niveau drie gebruikswaarden van popmuziek voor jongeren, nl. het verschaffen van collectieve autonomie, alternatieve idealen en narcistisch genot. Collectieve autonomie betekent dat de eigen verworven persoonlijkheid kan bevestigd en beleefd worden in een rond popmuziek ontstane collectiviteit (een smaakcultuur), los van de 'normale' sferen.

Net zo goed kan populaire muziek (door gebruik en/of beoefening) als ideaal dienen voor hen die zich niet weten waar te maken binnen de normale instituties (vnl. school) of worstelen met hun omgeving. Dit blijkt nogal dikwijls eens de aanleiding te zijn voor sociale commentaren die in populaire muziek vervat zitten (cf. Fornäs, 1990; Fornäs et al., 1990). Deze elementen van individuele psychische vorming en expressie hebben op hun beurt uitwerking op hoe het individu tegen de externe wereld aankijkt, hoe het erop reageert en hoe het zich erin gedraagt.

## ■ DISCUSSIE EN BESLUIT

Populaire muziek speelt een belangrijke rol in de samenleving. Het is geen statisch fenomeen, maar een dynamisch element in de samenleving. Een vorm van communicatie die zich zowel op het systeem- als op leefwereldniveau manifesteert. Het is een communicatievorm die zich op het maatschappelijk niveau manifesteert, erop ingrijpt en (rechtstreeks of onrechtstreeks) aangevend wordt om erop in te grijpen. Dit is weinig of niet verschillend voor andere vormen van populaire cultuur. Dit sluit echter niet uit dat het belangrijk is op zoek te gaan naar de eigenheid en eventuele verschillen van popmuziek. Het voorafgaande suggereert dat popmuziek ook een politieke dimensie heeft. Cultuur is immers inzet en resultante (maar ook strijdperk) van de strijd omtrent de definitie van de situatie tussen verschillende maatschappelijke krachten. Dit maakt vragen naar de relatie tussen ideologie en macht, en populaire muziek van belang. Ideologische concepten zijn nauw verwant met processen waarbij betekenis wordt geproduceerd, uitgedaagd, gereproduceerd of getransformeerd. Betekenis wordt in de eerste plaats altijd onderhandeld door middel van communicatie en betekenisgeving. Op die manier wordt culturele productie een belangrijke plaats voor constructie van ideologie. Of anders gezegd: cultuur is het efficiëntste wapen in vreedstijd. Bijgevolg is een belangrijke vraag bij de studie van de maatschappelijke betekenis van populaire cultuur (en in casu populaire muziek): wie bepaalt de betekenissen van culturele uitingen? (Halonen, 1991:9).

Hiermee worden de pertinente vragen ten aanzien van populaire muziek duidelijk. Gezien in het licht van zijn maatschappelijke betekenis en in rekening gebracht dat populaire muziek bestaat uit een '(...)very mixture of manipulation and communication (...)'

 (Fornäs, 1995a:117), is het nodig onze aandacht te richten op een leren omgaan met deze vorm van publieke communicatie. Dit houdt o.m. gelijke toegang en een opvoedkundig project van kritische mediaalfabetisering in (*critical media literacy*, cf. McLaughlin, 1993:615; Shuker, 1994:10-13). Dit maakt dat onderzoek zich toe moet spitsen op o.m. elemen-

ten van macht en ideologie, dominante boodschappen en hegemonie. Wat de populaire muziek betreft zijn er m.i. dan ook drie richtingen voor verder onderzoek van bijzonder belang:

- (1) Populaire muziek in kleine landen: internationalisering en trans- en interculturele communicatie: is er sprake van muziekimperialisme (en symbolische of culturele hegemonie) in kleine landen?

Op enkele uitzonderingen na hebben de meeste academici hun onderzoek toegespitst op de nationale context, vnl. dan nog m.b.t. de Anglo-Amerikaanse situatie. Door het pas in de laatste jaren gestaag groeiend aantal studies omtrent populaire muziek is er nood aan bijkomende data, om op een toereikende wijze de ontwikkelingen en eigenheid van populaire muziek als een culturele vorm te kunnen verklaren en documenteren:

Although rock has always been an international phenomenon, and is increasingly so, local variants remain important, particularly for illustrating the utility of notions such as the Anglo-American rock hegemony, cultural imperialism, and globalisation. Expressions of the national within the global context of rock remains both marginal and contested, and (...) the cultural characteristics of specifically 'national' forms of rock are difficult to identify. (Shuker, 1994:284).

Tot op heden zijn er slechts enkele belangrijke studies geweest die het fenomeen populaire muziek vanuit die 'cultuurimperialisme' - en 'culturele eigenheid'- invalshoek hebben benaderd. Het betreft het *Music Industry in Small Countries (MISC)*-project van Wallis en Malm (1979-84), met het vervolgpriject *Media Policy and Music Activity* (cf. Wallis & Malm, 1984; Wallis, 1990), en het onderzoeksproject van Robinson et al. (cf. Robinson et al, 1991) (*International Consortium and Youth Consortium, ICYC*). Het MISC-project omvatte 12 kleine landen uit 4 continenten, het ICYC steunde zijn analyse op een gemengde groep van 8 landen (5 continenten). Deze beide kunnen als referentiepunt dienen voor onderzoek in andere landen. Voor het MISC-project hebben Wallis en Malm een waardevol onderzoekskader en -methode uitgewerkt (cf. Wallis, 1990:35-49). De conclusie van beide studies was dat er in de onderscheiden landen wel degelijk een nationale muziekindustrie en -cultuur ontstaat. De ontwikkeling is afhankelijk van verschillende factoren (o.m. beschikbaarheid van technologie).

- (2) Tekstanalyse van populaire muziek die met alle elementen rekening houdt. Dus zowel met de 'talige' tekst (*lyrics*), met de muzikale tekst als met de

context. Slechts dan kan er een reëel beeld gegeven worden van eventuele dominante boodschappen (*preferred readings*).

Structuralisme concentreert zich bij populaire cultuur/media op hoe betekenis wordt gegenereerd in mediateksten, waarbij gekeken wordt hoe de 'structuur' - verschillende elementen van een tekst in combinatie - zich als een *preferred reading* laat lezen (cf. Shuker, 1994).

Musicologie kan gezien worden als een structuralistische vorm van culturele analyse, die zich in het geval van de populaire muziek concentreert op de primaire tekst (Moore, 1993). Maar door de manier waarop die te werk gaat, is ze van weinig nut voor de studie van rock/pop. De traditionele instrumenten en concepten bleken immers weinig geschikt voor de analyse van pop. De muziek wordt bij een musicologische analyse bovendien uit zijn context gerukt en ontdaan van iedere maatschappelijke verwijzing. Op die manier wordt niet alleen het emotionele en lichamelijke aspect van muziek volledig verwaarloosd, maar wordt er ook voorbijgegaan aan de tekst (*lyrics*), die bij rock/pop meestal een deel van de *song* is (Shuker, 1994:26).

De analyse van songteksten is dan weer een andere vorm van structuralistische aanpak. Maar ook hier zijn er problemen. Frith wijst op de zwaktes van de inhoudsanalyse van songteksten:

... they treat lyrics too simply. The words of all songs are given equal value; their meaning is taken to be transparant; no account is given of their actual performance or their musical setting. (Frith, 1988:20 gecit. in Shuker, 1994: 138)

Songs worden immers in een context gebracht. Zelfs tekst (*lyrics*) - als schijnbaar gemakkelijkste onderdeel - is problematisch (zo bestaan er b.v. verschillende 'lezingen' van de Springsteen-song 'Born in the USA', cf. Shuker, 1994: 162-163). Een bijkomend probleem is b.v. dat tekst niet altijd betekenisvol is.<sup>1</sup> Bovendien komt met de analyse van de tekst de nadruk op een minder belangrijk element te liggen, ritme en geluid zijn immers meestal belangrijker in het geheel van een populair muziekstuk. Frith wijst op de paradox van populaire muziek, die als muzieksoort een culturele betekenis heeft, terwijl de ideologie van rock niet (in de eerste plaats) in muzikale termen wordt uitgedrukt. Achter deze paradox ligt het elementaire gegeven dat populaire muziek meestal een muzikaal middel is en geen muzikaal doel. Populaire muziek wordt geproduceerd ten einde emotioneel, maatschappelijk, lichamenlijk en commercieel effect te genereren (cf. Frith, 1987b). Dit maakt dat populaire muziek geen vastlig-

gende betekenis heeft. De betekenissen veranderen met de context en met de uitvoering.

De benaderingen van populaire muziek in de structuralistische traditie gaven tot op heden geen bevrediging. Dit is voornamelijk te wijten aan het feit dat de relatie tussen de primaire (muzikale) tekst en de secundaire (sociologische/culturele) tekst tot nog toe onontgonnen is gebleven. Er zijn op dit vlak, met wisselend succes, nochtans een aantal interessante bijdragen geleverd door o.m. Tagg (1981, 1990), Shepherd (1981), Middleton (1990) en Moore (1993) (niet toevallig allemaal in de eerste plaats musicologen van opleiding).

Tagg (1990:111) heeft erop gewezen dat muziek voor hem wel degelijk een communicatieve waarde heeft, maar dat deze tot nog toe niet bloot is gelegd omwille van het feit dat zowel musicologen als sociologen er niet in slagen om met de muzikale tekst om te gaan. Men zou er kunnen aan toevoegen dat ze er voornamelijk ook niet in slagen om met elkaar om te gaan. Zoals David Hesmondhalgh (1996:360) het nogal direct stelt:

The musically trained seem to suspect that sociologists are deaf to the nuances of the popular musical text, while those of us from the social sciences sometimes wonder if musicologists view cultural analysis as an optional extra that anyone can do.

Men zou kunnen denken dat beiden soms gelijk hebben wat hun veronderstellingen betreft, maar al bij al betekent dit niet meer en niet minder dan dat de studie van populaire muziek een gezamenlijk project van musicologen en sociale wetenschappers dient te zijn, daar beiden meester zijn van de helft van het totaalbeeld.

Een omvattende methode van 'tekst'-analyse voor populaire muziek moet rekening houden met de verschillende elementen van de boodschap (muziek, lyrics, context). Ze dient zowel het esthetische, het communicatieve, het affectieve als het contextuele 'moment' van de boodschap te vatten. Ook begeleidende media (zoals b.v. hoezen, video's, ...) zouden eigenlijk in de analyse betrokken moeten worden.

(3) Kwalitatief receptieonderzoek van populaire muziek, dat rekening houdt met elementen van ideologie en macht (cf. Verstraeten, 1995). Zonder dit kan immers nooit een correct beeld bekomen worden van eventuele culturele hegemonie, evenmin als van de rol van populaire muziek als vorm van publieke communicatie en het maatschappelijke belang ervan.

Veel aspecten van populaire muziek hebben al uitvoerig aandacht gekregen, ook onderwerpen in verband met het publiek. Toch is op het gebied van recep-

tie nog weinig of geen echt diepgravend onderzoek verricht, en blijft kwalitatief onderzoek naar de receptie van populaire muziek al bij al een zwarte vlek in onze kennis van deze communicatievorm.

Onderzoek naar het publiek van populaire muziek is samen te vatten in drie grote groepen (Shuker, 1994:225):

- Onderzoek naar consumptiepatronen, dat vnl. kwantitatief van aard is (meestal in algemene termen van voorkeur voor genres en eventueel consumptiewijzen en -patronen) en gerelateerd aan sociologische variabelen als geslacht, klasse of opleiding. Sporadisch worden deze aangevuld met meer kwalitatieve data bekomen uit interviews en/of participerende observaties. Enkele interessante onderzoeken peilen naar de relatie tussen rockconsumptie en schoolbetrokkenheid en -prestaties (Shuker, 1994:225,229-235).
- Studies naar jeugdsubculturen (vnl. kwalitatief van aard). Dit is vnl. het werk van het Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (BCCCS).
- Onderzoek naar *fandom* en populaire muziek *fans*. Andere studies, die zich uitsluitend baseren op kwalitatieve interview-data, peilen naar rock/pop fans (het *fandom*). Interessant is ook de kwalitatieve studie van Fornäs et al. (1990; 1995) naar drie muziekgroepen in Zweden, die gedurende twee jaar werden gevolgd, geobserveerd en uitgebreid geïnterviewd.

Over het algemeen vallen deze studies theoretisch terug op de jeugdsociologie, en concentreren ze zich meestal op de leeftijdsgroep van 12 tot 24. Niettegenstaande deze studies relevante resultaten hebben opgebracht, kunnen ze niet als kwalitatief receptieonderzoek worden gezien.

Wanneer we de maatschappelijke betekenis van populaire muziek willen kennen, en dan vooral de processen van betekenisgeving (significatie) die met populaire muziek gepaard gaan, kunnen we niet zonder omvattend kwalitatief receptieonderzoek.

Zulk onderzoek moet rekening houden met de tekst, de context en zou zich bovendien moeten concentreren op een bredere publieksgroep dan de leeftijdscategorie 12-24.

Een omvattende tekstanalyse van populaire muziek (zoals aangegeven onder punt 2) is ook hier van belang. Indien we de receptie en dan vnl. de significatie van populaire muziek willen kennen, zullen we onvermijdelijk eerst moeten begrijpen wat de tekst is die wordt ontvangen. Zonder een degelijk analytisch begrip van de populaire muziek-tekst kunnen we onmogelijk tot een goed begrip van de receptie komen. Eigenlijk ligt daar het essentiële belang van

zo'n tekst-analyse, en dus is het wat mij betreft een wetenschappelijk middel eerder dan een doel.

Zoals boven al aangegeven wijst Tagg (1990) erop dat de muzikale component van een tekst wel degelijk een communicatieve waarde heeft. Bovendien voegt hij daaraan toe dat het een '(...) widely held misapprehension (is) that most people are unmusical, a notion fuelled by an incorrectly restrictive concept of musical competence' (Tagg, 1990:105). Muzikaliteit wordt ten onrechte verward met het bezitten van zekere kwaliteiten en talenten om toonvast te zingen of een muziekinstrument te bespelen, terwijl muzikaliteit in een brede betekenis eigenlijk het hebben van '(...) the competence to understand and use music in a culturally adequate fashion' (Tagg, 1990:105) wil zeggen.

Gezien jeugd slechts in een historisch perspectief gezien de belangrijkste categorie van 'populaire muziek'-gebruikers is, dient voor een omvattende kwalitatieve analyse het volledige universum van muziekgebruikers in acht te worden genomen. Dit betekent dus ook Janssens en Peeters (Dupont en Dupont, Smith en Jones) die van om het even welke leeftijd zijn ('van 7 tot 77'), om het even welke opleiding, levensloop en afkomst hebben, en zich ophouden in alle denkbare strata van de samenleving (cf. De Rynck, 1996).

Dergelijk onderzoek zal eveneens rekening moeten houden met de context. Zo is bij receptiestudies (van televisie) de normale eenheid van meting het gezin, daar dit wordt aanzien als de normale *setting* voor televisiegebruik (Reimer, 1995:61-62). Het is evident dat de *settings* voor muziekconsumptie veel diverser zijn (van individueel, in volledige *privacy*, tot in een heel groot publiek en op de meest uiteenlopende plaatsen). Daarenboven worden verschillende communicatievormen vermengd en worden dus ook verschillende zintuigen en vooral betekenisssystemen ingeschakeld. Voor populaire muziek is bijvoorbeeld het lichamelijke van groot belang bij de consumptie.

Bovendien volgen we Verstraeten (1995:10) wanneer hij stelt dat een systematische analyse van de significantieprocessen een duidelijke conceptualisering en integratie van de concepten 'macht' en 'ideologie' vereist. De essentie ligt daarbij in de verhouding tussen structuur en actie, determinatie en autonomie. Slechts op die manier kunnen we op een theoretisch onderbouwde manier tot een beter begrip komen van de (relatieve) autonomie van de kijker/lezer/luisteraar (zie Verstraeten, 1995:9-13).

Deze drie richtingen dragen elk op hun domein bij tot een beter begrip en inzicht in de maatschappelijke rol van populaire muziek. Ze staan trouwens niet los van elkaar. De 'cultuurimperialisme'-thesis bijvoorbeeld kan pas ten gronde worden getest wanneer ook de receptie in de analyse wordt betrokken.

Net zo goed is er een nauw verwantschap tussen onderzoek naar de dominante ideologische boodschap in de tekst en dat naar de receptie van die tekst. Volgens Thompson (1990) is het immers pas in de receptie en significantie dat de ideologische lading van een boodschap zin krijgt (Verstraeten, 1995:12). Een adequate manier om de dominante boodschap(pen) van populaire muziek bloot te leggen, kan dus heel revelerend zijn voor onderzoek naar de (relatieve) autonomie die de ontvanger bij de receptie al dan niet heeft.

Gezien de omnipresentie en het bijzondere belang van muziek voor o.m. de jeugd, is een beter begrip van de werking van deze communicatievorm van belang om tot een vollediger begrip van de dynamiek van onze huidige samenleving te komen. Een beter begrip hiervan zal op zijn beurt bijdragen tot een scherper beeld van de vorm en de werking van de publieke sfeer binnen een gegeven maatschappelijk bestel.

Dit sluit echter niet uit dat er blijvende aandacht (en waakzaamheid) dient te zijn voor de ontwikkelingen in de industrie. Verdere studie van selectie- en beslissingsprocessen in die industrie, de diversiteit van het aanbod, bewegingen op muzikaal vlak die de industrie links laat liggen, alsook nieuwe technologische ontwikkelingen en hun implicaties blijven van belang voor een goed begrip van het fenomeen populaire muziek.

Dit alles kan ook bijdragen tot een beter beleid (opvoedkundig en structureel) en een beter omgaan met populaire muziek. Het is immers zo dat de ware betekenis van populaire muziek in geen van de velden van de systeem/leefwereld-matrix afzonderlijk te vinden is, maar in de onderlinge relaties en in de interacties tussen de verschillende actoren en processen: productie, distributie, regelgeving, beleid, muzikale tekst, literaire tekst, context, industrie, media, muzikanten en de luisteraar/publiek. De verwondering en het genot van muziekconsumptie zullen daarbij niet verloren gaan, en dat is iets dat ons alleen maar kan verheugen.

## NOOT

- 1 Tekst is expliciet afwezig bij bepaalde musici. Anderen werken met een imaginaire taal (die in wezen onbetekenend is, daar ze niet berust op conventie). Hier wordt dan wel 'tekst' ingezongen, maar ontbreekt tekst in de zin dat wij die wensen te gebruiken (nl. als een uitdrukking van ideeën via taal, via conventioneel overeengekomen klanken of tekens). In feite wordt 'tekst', 'woord' (en dus ook zang) *puur* gebruikt als instrument in zijn muzikale betekenis. Het betreft hier uiteraard meestal experimentele muziek. In andere gevallen worden betekenis-hebbende woorden soms in onbetekende constructies geplaatst omwille van de poëtische of muzikale associatie (klank).



## LITERATUURLIJST

- Ameryckx, K. (1996) 'Het Overheidsbeleid ten Aanzien van Populaire Muziek: De Vlaamse Situatie', *Communicatie*, 25(4):1-21.
- Bonfadelli, H. (1993) 'Adolescent Media Use in a Changing Media Environment', *European Journal of Communication*, 8:225-256.
- Bruck, P.A. (1992) 'Discursive Movements and Social Movements: The Active Negotiation of Constraints', in J. Wasko & V. Mosco (eds.) *Democratic Communications in the Information Age*. Toronto/New Jersey: Garmond Press/Ablex.
- Cagle, V.M. (1995) *Reconstructing Pop/Subcultures. Art, Rock, and Andy Warhol*. Thousand Oaks/London/New York: Sage.
- Curran, J. (1991) 'Mass Media and Democracy: A Reappraisal', in J. Curran & M. Gurevitch (eds.) *Mass Media and Society*. London: Edward Arnold.
- De Rynck, W. (1996) 'Qualitative Audience Research on Popular Music: Smith and Jones in the Soundscape', paper gepresenteerd in de sessie 17: 'Ethnography and Qualitative Audience Research' op de 'Crossroads in Cultural Studies'-conferentie, Juli 1996, Tampere (Finland).
- Fornäs, J. (1990) 'Popular Music and Youth in Late Modernity', in K. Roe & U. Carlsson (eds.) *Popular Music Research. An Anthology from NORDICOM-Sweden*. Göteborg: Nordicom-Sweden.
- Fornäs, J., Lindberg, U. & Sernhede, O. (1990) 'Under the Surface of Rock: Youth Culture and Late Modernity', *Popular Music and Society*, 14 (3):1-25.
- Fornäs, J. (1995a) 'The Future of Rock: Discourses that Struggle to Define a Genre', *Popular Music*, 14 (1):111-125.
- Fornäs, J. (1995b) 'Youth, Culture and Modernity', in J. Fornäs & G. Bolin (eds.) *Youth Culture in Late Modernity*. London: Sage.
- Fornäs, J., Lindberg U. & Sernhede, O. (1995) *In Garageland: Rock, Youth and Modernity*. London: Routledge.
- Fricke, D. (musical ed.) (1994) 'Generation Next. The Future of Rock', *Rolling Stone*, 695, 17 november.
- Frith, S. (1986) 'Art Versus Technology: The Strange Case of Popular Music', *Media, Culture and Society*, 8 (3):263-279.
- Frith, S. (1987a) *Jeugdsociologie*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Frith, S. (1987b) 'Rock and Popular Culture', in D. Lazere (ed.) *American Media and Mass Culture. Left Perspectives*. Berkeley: University of California Press.
- Frith, S. (1993) 'Popular Music and the Local State', in T. Bennett, S. Frith, L. Grossberg, J. Shepherd & G. Turner (eds.) *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. London/New York: Routledge.
- Giddens, A. (1990) *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, A. (1991) *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Grossberg, L. (1984) 'Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life', in R. Middleton & D. Horn (eds.) *Popular Music 4: Performers and Audiences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grossberg, L. (1987) 'Rock and Roll in Search of an Audience', in J. Lull (ed.) *Popular Music and Communication*. Newbury Park: Sage.

- Grossberg, L. (1992) *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York/London: Routledge.
- Habermas, J. (1991) *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: The MIT Press (orig.: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main: Luchterhand Verlag, 1962).
- Habermas, J. (1992) 'Further reflections on the Public Sphere', in C. Calhoun (ed.) *Habermas and the Public Sphere*. California, M.A.:MIT Press.
- Halonon, I.K. (1991) 'Women and the Public Sphere', *The Nordicom Review of Nordic Mass Communication Research*, (1): 9-14.
- Hesmondhalgh, D. (1996) 'Soundscape', *Cultural Studies*, 10(2): 360-363.
- Jones, S. (1992). *Rock Formation: Music, Technology and Mass Communication*. Newbury Park: Sage.
- McLaughlin, L. (1993) 'Feminism, the Public Sphere, Media and Democracy', *Media, Culture and Society*, 15: 599-620.
- Meyrowitz, J. (1985) *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. Oxford: Oxford University Press.
- Middelton, R. (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes/Philadelphia: Open University Press
- Moore, Allan F. (1993) *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham/Philadelphia: Open University Press.
- Peters, J.D. (1993) 'Distrust of Representation: Habermas on the Public Sphere', *Media, Culture and Society*, 15: 541-571.
- Reimer, B. (1995) 'The Media in Public and Private Spheres', in J. Fornäs & G. Bolin (eds.) *Youth Culture in Late Modernity*. Londen: Sage.
- Robinson, D.C., Buck E.B., & Cuthbert M. (1991) *Music at the Margins: Popular Music and Global Cultural Diversity*. Newbury Park: Sage.
- Roe, K. (1990) 'Introduction', in K. Roe & U. Carlsson (eds.) *Popular Music Research: An Anthology from NORDICOM-Sweden*. Göteborg: Nordicom-Sweden.
- Ross, K. (1995) *Mass Culture*. ongepubliceerd (beschikbaar op het World Wide Web, <http://128.129.2/~rossk/history/masscult.html>).
- Shepherd, J. (1981) 'A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics', in R. Middleton & D. Horn (eds.) *Popular Music 2: Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shuker, R. (1994) *Understanding Popular Music*. London/New York: Routledge.
- Storch, R.D. (1982) 'Introduction: Persistence and Change in Nineteenth-century Popular Culture', in R.D. Storch (ed.) *Popular Culture and Custom in Nineteenth-Century England*. London & Canberra/New York:Croom Helm/St. Martin's Press.
- Strinati, D. (1995) *An Introduction to the Theories of Popular Culture*. London: Routledge.
- Tagg, Ph. (1981) 'Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice', in R. Middleton & D. Horn (eds.) *Popular Music 2: Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tagg, Ph. (1990) 'Music in Mass Media Studies: Reading Sounds for Example', in K. Roe & U. Carlsson (eds.) *Popular Music Research. An Anthology from NORDICOM-Sweden*. Göteborg: Nordicom-Sweden.

- Trondham, M. (1990) 'Rock Tastes: On Rock as Symbolic Capital', in K. Roe & U. Carlsson (eds.) *Popular Music Research. An Anthology from NORDICOM-Sweden*. Göteborg: Nordicom-Sweden.
- Van der Mooren, A. (1994) 'Elektriciteit Tussen Jou en Mij. Over de Gender-Specifieke Betekenis van Popmuziek', *Massacommunicatie*, 22 (4): 293-309.
- Verstraeten, H. (1993) 'De Media en de Publieke Sfeer. Tussen Verzuiling en Integratie', in F. Demeyere (ed.) *Over Pluralisme en Democratie. Verzuiling en Integratie in een Multiculturele Samenleving*. Brussel: VUB Press.
- Verstraeten, H. (1995) *De Media en de Transformatie van de Publieke Sfeer*. Lezing gehouden op de open workshop van dinsdag 17/05/1994, georganiseerd door het Centrum voor Mediasociologie (VUB), ongepubliceerd (beschikbaar op het World Wide Web, <http://www.vub.ac.be/SCOM/cemeso/paper.html>).
- Von Felitzen, C. & Roe, K. (1990) 'Children and Music: An Exploratory Study', in K. Roe & U. Carlsson (eds.) *Popular Music Research. An Anthology from NORDICOM-Sweden*. Göteborg: Nordicom-Sweden.
- Wallis, R. & Malm, K. (1984) *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. London: Constable.
- Wallis, R. (1990) *Internationalisation, Localisation and Integration: The Changing Structure of the Music Industry and its Relevance for Smaller Countries and Cultures*. Göteborg: Institutionen för Journalistik och Masskommunikation.

#### AUTEUR

Wim De Rynck is licentiaat in de Communicatiewetenschappen, V.U. Brussel en volgde de opleiding 'Intercultural Communication Studies' in Tampere (Finland).