

ARTIKELEN

Over het ontstaan van culturele soorten

Een ecologische analyse van het ontstaan van nieuwe genres in de elektronische dansmuziek*

Alex van Venrooij

Dit artikel onderzoekt of het ontstaan van nieuwe genres in het Britse veld van de elektronische dansmuziek verklaard kan worden door ecologische mechanismen. Door het combineren van twee omvangrijke databestanden, bestaande uit ongeveer achtduizend tekstdocumenten uit de Britse muziekpers en discografische informatie over bijna vijftigduizend releases in verschillende dancemuziekgenres, laat deze studie zien dat de kansen voor het ontstaan van nieuwe genres beïnvloed worden door de discursieve legitimatie en de stijging in productie van vergelijkbare genres. De mogelijkheden voor het ontstaan van nieuwe genres worden echter ook beperkt door een overmaat aan releases in vergelijkbare genres en door brede acceptatie van een type genre in de mainstream muziekpers. De conclusie van deze studie is dan ook dat het ontstaan van cultuurvormen, net als in het geval van organisatievormen, beïnvloed wordt door ecologische mechanismen van wederzijdse legitimatie en competitie.

Trefwoorden: genres, culturele ecologie, mediadiscours, culturele productie, elektronische dansmuziek

Inleiding

Cultuursociologen hebben veelvuldig onderzoek gedaan naar de vraag waarom en wanneer nieuwe cultuurvormen ontstaan (Baumann 2007a; Bourdieu 1996; DiMaggio 1982; Dowd 2003; Ennis 1992; Lopes 2002; Peterson 1990, 1997; Roy 2010; Santoro 2002; White en White 1965). Hoewel deze, en andere, studies veel inzicht bieden in de sociale en culturele condities die bijdragen aan de ontwikkeling van nieuwe cultuurvormen is het echter opvallend dat de literatuur voornamelijk bestaat uit historisch-kwalitatieve *case studies* die een bepaald geval van kunstontwikkeling selecteren – bijvoorbeeld de opkomst van de roman, het impressionisme of rock-'n-roll – en vervolgens de sociale en institutionele factoren reconstrueren die van invloed zijn geweest op het ontstaan van het nieuwe

* De auteur dankt de anonieme reviewers en de deelnemers aan het Culture Club-seminar aan de Universiteit van Amsterdam voor hun feedback op een eerdere versie van dit artikel en dj El Greco voor de inspiratie tot het schrijven van dit artikel. Dit artikel is geschreven met hulp van een subsidie van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO, projectnr. 275-45-003).

genre. Vergeleken met deze *within case*-analyses zijn *across case*-analyses (vgl. Goertz en Mahoney 2012) naar meer algemene regelmatigheden in de ontwikkeling van kunstwerelden schaarser. Hoewel recentelijk theoretische perspectieven zijn ontwikkeld op basis van vergelijkingen van meerdere gevallen van kunstwereldontwikkeling (Baumann 2007b; Lena 2012), blijft het aantal empirische studies naar algemene mechanismen van genreontwikkeling relatief beperkt.

Het doel van dit artikel is dan ook om een bijdrage te leveren aan het ontwikkelen en empirisch toetsen van een nomothetisch model van genreontwikkeling. Hiertoe maak ik gebruik van theoretische en methodologische inzichten uit de organisatiesociologie, meer in het bijzonder de organisatie-ecologische benadering. De dynamiek van organisatievormen vertoont namelijk opvallende gelijkenissen met de dynamiek van cultuurvormen – een analogie waar recentelijk door verschillende auteurs op is gewezen (Boone et al. 2012; Hsu en Hannan 2005; Hannan et al. 2007). Deze analogie is veelbelovend voor cultuursociologisch onderzoek, aangezien de organisatie-ecologie, als een nomothetische sociologische benadering, de studie naar de dynamiek van soorten of vormen kan generaliseren en bovendien methodologische handvatten kan bieden voor het empirisch toetsen van mechanismen van genreontwikkeling binnen culturele velden (Hsu en Hannan 2005: 480).

Het is dan ook het potentieel van deze analogie tussen organisatie- en cultuurvormen dat ik wil onderzoeken in dit artikel. Meer specifiek richt ik me op de vraag of de *community-ecology*benadering – deels ontwikkeld voor het verklaren van het ontstaan van organisatievormen (Ruef 2000) – ook kan worden gebruikt voor het verklaren van het ontstaan van culturele genres. De *community-ecology*benadering stelt dat de opkomst van *nieuwe* vormen wordt beïnvloed door hun relationele positie ten opzichte van *bestaande* vormen binnen een begrensde ecologie of afgebakend veld. Deze algemene benadering van de vraag naar het ontstaan van soorten zou daarmee ook het ontstaan van culturele vormen kunnen verklaren door te analyseren hoe cultuurvormen of genrewerelden elkaars kansen op ontwikkeling beïnvloeden. Hoewel theoretische benaderingen binnen de cultuursociologie veelvuldig verwijzen naar het belang van het onderzoeken van de omgeving en context waarin cultuurvormen zijn ingebed – waarvan andere cultuurvormen een belangrijk onderdeel zijn (Baumann 2007b; Lena 2012) – hebben maar weinig empirische studies de wederzijdse invloed van cultuurvormen op elkaar expliciet geanalyseerd (voor een uitzondering zie Isaac 2009).

Ondanks het algemene karakter van ecologische principes erken ik dat deze mechanismen waarschijnlijk werken binnen bepaalde *scope conditions*. De belangrijkste hierbij is dat ik aanneem dat ecologische principes het ontstaan van nieuwe cultuurvormen kunnen beschrijven *binnen* culturele velden (Bourdieu 1996), als deze met andere woorden voortkomen uit een proces van wederzijdse oriëntatie tussen veldactoren, of voortkomen uit wat Lena (2012) *germinal genres* noemt – genres die een reeks van nieuwe vormen of aftakkingen voortbrengen. Als ecologische mechanismen het ontstaan van culturele vormen kunnen verklaren, dan is dat waarschijnlijk op dit niveau van analyse. Bij de ontwikkeling van *germinal genres* zelf zijn waarschijnlijk exogene factoren van groter belang en daarmee minder volledig verklaarbaar vanuit de endogene, interne dynamiek van

genres onderling (Kaufman 2004). Hiermee kies ik dus in zekere zin voor een middenpositie tussen algemeenheid en specificiteit en analyseer ik het ontstaan van meerdere genres op het niveau van één bepaald cultureel veld.

Het toepassen van ecologische theorie binnen de cultuursociologie is zeker niet zonder precedent. Kaufman (2004) beschrijft reeds een ‘culturele ecologie’ benadering waarin culturele veranderingen worden verklaard door endogene processen van imitatie en differentiatie binnen relatief begrensde culturele ecosystemen (Bourdieu 1996; Lieberson 2000; Isaac 2009; Abbott 2001). Meer specifiek hebben cultuursociologen van ecologische theorieën gebruik gemaakt om bijvoorbeeld de kansen van nieuwe artiesten binnen de mainstream populaire muziek (Dowd 2004), de groei van bureaucratische regels (Schulz 1998) of het succes van componisten binnen het repertoire van muziekorkesten te analyseren (Kremp 2010). Bovendien hebben verschillende studies gebruik gemaakt van ecologische analyses om formeel te modelleren hoe muziekgenres concurreren om publiek (Mark 1998; Bonikowski 2005). Ecologische theorie is daarnaast ook gebruikt om de opkomst van genres te verklaren – zij het slechts voor één specifiek subgenre (Isaac 2009). Echter, voor zover ik kan overzien, is nog niet eerder geprobeerd een community ecology van meerdere genres te modelleren met als doelstelling de opkomst van (meerdere) culturele genres te verklaren.

Ik ontwikkel en test dit community-ecologymodel in de context van het Britse elektronische dansmuziekveld tussen 1985 en 1999. Dit veld wordt gekenmerkt door een turbulente opkomst en ondergang van een groot aantal (sub)genres (McLeod 2001) en biedt dus een bijzonder interessante case voor het analyseren van mechanismen in de dynamiek van categorische systemen. De keuze van dit veld is daarnaast ingegeven door de beschikbaarheid van twee omvangrijke datasets noodzakelijk voor het empirisch testen van het voorgestelde ecologische model.

In het navolgende begin ik met een narratieve reconstructie van de ontwikkeling van het veld van de elektronische dansmuziek in Groot-Brittannië en identificeer ik een aantal kenmerken van dit veld die belangrijk zijn voor het ontwikkelen van een ecologische theorie van genreontwikkeling binnen dit veld. Vervolgens zal ik de community-ecologybenadering beschrijven zoals ontwikkeld binnen de organisatie-ecologie en wijs ik op de mogelijke parallellen met kunstwereldontwikkeling. Ten slotte zal ik empirisch testen of dit model toepasbaar is op het ontstaan van dancemuziekgenres.

De ontwikkeling van het Britse elektronische dansmuziekveld

Elektronische dansmuziek, zoals *house* en *techno*, is vandaag de dag een duidelijk herkenbaar cultureel veld bestaande uit een netwerk van platenmaatschappijen, boekingskantoren, evenementorganisatoren, artiesten, managers, festivals, tijdschriften et cetera die zichzelf ook identificeren als onderdeel van een gemeenschappelijk veld. Net als andere culturele velden kent ook dit veld een collectieve geschiedschrijving (Peterson 1997: 199). De historische oorsprong van het veld wordt daarin gelokaliseerd in de grote steden van Verenigde Staten en gedateerd

in het midden van de jaren tachtig. Na de commerciële neergang van disco, toen dansmuziek verdween uit de *mainstream* en terugkeerde naar de *underground* clubs in Chicago en New York, maakten club dj's – vanwege het gebrek aan nieuwe discoplatten – gebruik van nieuwe technieken om met behulp van het bestaande repertoire aan discomuziek toch nieuwe muziek te kunnen maken en legden daarbij de basis voor een nieuwe stijl van dansmuziek: *house music* – naar verluidd vernoemd naar de nachtclub *Warehouse* in Chicago, een van de *foci* waaromheen een lokale scene van dj's, producers en publiek zich ontwikkelde (Lena 2012: 92-93; Crossley 2009).

Hoewel de collectieve geschiedschrijving dus Chicago aanwijst als de geografische oorsprong van het veld, was het echter in het Verenigd Koninkrijk waar housemuziek de organisaties en instituties ontwikkelde die noodzakelijk zijn voor het creëren van een reproduceerbaar veld (vgl. Lena 2012). Hoewel de vraag waarom house in de Verenigde Staten niet transformeerde van een tijdelijke scene naar een geïnstitutionaliseerde kunstwereld buiten het bestek van dit artikel valt, is het in ieder geval duidelijk dat enkele van de centrale figuren binnen de vroege Chicago housescene – met name platenbazen als Larry Sherman van Trax Records – niet geïnteresseerd waren in het uitbouwen van een duurzame kunstwereld door bijvoorbeeld de carrières van hun artiesten op langere termijn te ontwikkelen. In dat opzicht leken hun handelingen op de vroege activiteiten van Polk Brockman in de *country*muziek, die net als Larry Sherman gericht was op commercieel gewin op de korte termijn en niet de mogelijkheden zag of greep voor het bouwen van een cultureel veld. Larry Sherman en andere centrale spelers in Chicago waren, opnieuw net als Polk Brockman in Atlanta enkele decennia eerder, in zekere zin mislukte institutionele ondernemers (Peterson 1997: 30; DiMaggio 1982). Daarnaast aarzelden om verschillende redenen de Amerikaanse *major* platenmaatschappijen om in te springen op de ontwikkeling van *house*. Britse labels als London Records (een dochteronderneming van Polygram) daarentegen waren relatief snel met het aanbieden van licentieovereenkomsten – bemiddeld door *artist and repertoire manager* en latere ster-dj Pete Tong – aan houselabels zoals DJ International en Trax Records voor het uitbrengen van materiaal in het Verenigd Koninkrijk. Het succes in de Britse hitlijsten in 1986 van het housenummer *Love Can't Turn Around* was daarbij een belangrijk signaal voor de levensvatbaarheid van het nieuwe genre in de Britse context.

London Records en Pete Tong introduceerden ook de praktijk van het verkopen van housemuziek voor een grotere markt via het uitbrengen van compilatiealbums (Brewster en Broughton 2012: 418). Deze compilatiealbums bevatten meestal een aantal tracks onder licentie van andere labels (of eerder door hetzelfde label als 12inches uitgebracht) die vervolgens werden gegroepeerd onder een algemene noemer – meestal een op genre gebaseerde titel, zoals *Best of House Music of Techno: the New Dance Sound*. Volgens Hesmondhalgh (1998) vormden deze compilatiealbums het middelpunt van de dansmuziekeconomie en werden deze de levensader voor veel kleine onafhankelijke labels. Deze op genres gebaseerde compilatiealbums waren ook het voornaamste middel voor labels om zich te onderscheiden van concurrenten door zich te associëren met een nieuw genre of op te werpen als bedenker van een variant op een bestaande stijl (Thornton

1995; Hesmondhalgh 1998; McLeod 2001). Deze concurrentie tussen de labels was waarschijnlijk ook een van de drijvende krachten achter de hoge mate van genre-differentiatie in het veld van de elektronische dansmuziek (DiMaggio 1987; McLeod 2001).

London Records was ook succesvol in het mobiliseren van de muzikpers voor het definiëren en legitimeren van de nieuwe housemuziek bij een breder publiek. Deze labels begrepen met andere woorden het belang van symbolische productie (Bourdieu 1996) en namen journalisten zoals Stuart Cosgrove mee op rondleidingen door Chicago – die vervolgens artikelen publiceerden in toonaangevende muziekbladen zoals de *New Musical Express* en *The Face* en de hoesteksten schreven voor de compilatiealbums waarin housemuziek en de Chicago scene werd gelegitimeerd als nieuwe baanbrekende vorm van muziek. De Britse media – radio, televisie en tijdschriften – bleven niet lang achter met het genereren van aandacht voor deze nieuwe vorm van muziek, en in het geval van *acid house* creëerden de media een heuse morele paniek waardoor een nog groter publiek werd bereikt (Thornton 1995).

Het belang van de Britse labels en de muzikpers in de materiële en symbolische productie van elektronische dansmuziek wordt ook duidelijk in het geval van twee specifieke trajecten van genres met een schijnbaar Amerikaanse afkomst: acid house en techno. Acid house werd als genre gelanceerd in 1988 met een compilatiealbum van London Records met als titel *The House Sound of Chicago Volume III: Acid Tracks* (Thornton 1995: 131). London Records bedacht de genreterm in een poging om verschillende *DJ International*-tracks als compilatie op de markt te brengen. De naam acid house was afkomstig van de househit *Acid Tracks* van *Phuture* uit 1987, waarin een Roland TB303 werd gebruikt om een 'blijpend' geluid te produceren dat later als kenmerkend voor het genre werd beschouwd. Echter, voor de release van het compilatiealbum bestond in feite alleen de track van *Phuture* en pas met het uitbrengen van het compilatiealbum door London Records werd een nieuw genre ingehuldigd (Thornton 1995). De hoestekst – opnieuw geschreven door Stuart Cosgrove – bepaalde vervolgens de agenda van de muzikpers door te voorspellen dat er een morele paniek zou uitbreken, het nieuwe genre in een genealogie te plaatsen en acid house te positioneren als diepgeworteld in Chicago's underground-subcultuur (Thornton 1995: 155). De introductie van het nieuwe genre door London Records werd dus gelegitimeerd door de hoesteksten en de daaruit voortvloeiende media-aandacht, die de verzameling tracks institutionaliseerden tot een nieuwe categorie. Volgens Thornton (1995) was dit niet vanzelfsprekend. Slechts een van de acht nummers op de compilatie had de kenmerken van het genre die in de hoestekst werd beschreven en de producers zelf waren het onderling oneens over wat acid house wel of niet was.

Het voorbeeld van de acid house illustreert daarmee de dynamische wisselwerking tussen het bedenken van een nieuw genre door een label of platenmaatschappij en de acceptatie van dat genre *als genre* door de media en de pers, die de legiti-

teit en acceptatie van het nieuwe genre kunnen verspreiden binnen het hele veld.¹ Zoals Roy (2010: 31) heeft beschreven categoriseren genres niet alleen bestaande culturele objecten maar worden deze ook gebruikt om innovaties te valideren en nieuwe regels en praktijken onder de vlag van een nieuw genre label *performatief* tot stand te brengen in plaats van deze louter te beschrijven.

Een soortgelijke dynamiek is kenmerkend voor de opkomst van het genre techno. De term werd voor het eerst gebruikt na de release in juni 1988 van de door 10 Records/Virgin uitgebrachte compilatie *Techno: The Dance Sound of Detroit*. Neil Rushton, een diskjockey uit Birmingham, kwam op het idee voor het compilatiealbum toen hij in een stapel geïmporteerde platen uit Detroit enkele tracks tegenkwam van Detroit-producenten Juan Atkins en Derrick May. Rushton haalde 10 Records over hem een compilatie te laten samenstellen met de werktitel *The House Sound of Detroit*. Op dat punt werd de in Detroit geproduceerde elektronische dansmuziek niet beschouwd als een afzonderlijk te onderscheiden genre van housemuziek, waarmee men in het Verenigd Koninkrijk toen al bekend was. Zonder veel protest van hemzelf werd Derrick May bijvoorbeeld door de NME aanvankelijk beschreven als *Detroit house*. Pas met het uitbrengen van het compilatiealbum groeide bij de marketingafdelingen, de A&R-managers van Virgin, en de producenten zelf de behoefte om hun muziek te differentiëren van de Chicago housemuziek om op deze wijze een duidelijke muzikale identiteit te creëren en hun muziek te presenteren als iets nieuws (Thornton 1995; Brewster en Broughton 2006: 354-355). Ze kwamen daarbij uit op de term techno. Neil Rushton, nu manager van Juan Atkins en Derrick May, nam opnieuw de journalisten Stuart Cosgrove en John McCready mee naar Detroit voor het schrijven van artikelen in *The Face* en *NME* die het verschijnen van het album moesten begeleiden. Volgens Brewster en Broughton (2006) hadden deze interviews het effect dat de producenten uit Detroit werden geïntellectualiseerd: ze werden neergezet als ‘auteurs’ en de muziek werd beschouwd als een ‘soundtrack to post-urban desolation’ en daarmee geframed als voortkomend uit en direct verbonden met de stad Detroit, hoewel zoals Thornton (1995: 75) opmerkt, ‘the music was not on the playlist of a single Detroit radio station, nor a regular track in any but a few mostly gay black clubs’. De journalisten legitimeerden het genre dan ook door het te koppelen aan een bepaalde geografische locatie waarvan het een authentieke expressie zou zijn – een veelgebruikte strategie in de evaluatie van culturele producten (Johnston en Baumann 2007; Cheyne en Binder 2010). De mislukte pogingen om later een technoscene te ontwikkelen in Detroit – met bijvoorbeeld de lancering van de club *Music Institute* die slechts een jaar bestond – geeft misschien al aan hoezeer deze lokalisatie in Detroit een constructie was van Britse journalisten.

Met de opkomst en ontwikkeling van het veld van elektronische dansmuziek in Groot-Brittannië ontstond ook verdere genre-differentiatie. Verschillende nieuwe categorieën werden geïntroduceerd (McLeod 2001) – hoewel vele ervan ook

1 Deze dynamische wisselwerking tussen labels en media werkt niet altijd. *Melody Maker* bekritiseerde de introductie van het genre *Balearic Beat* bijvoorbeeld als ‘conjured out of thin air’ en beweerde dat het ‘merely a scam’ was (Thornton 1995).

onsuccesvol bleken en er niet in slaagden om van nominale categorieën uit te kristalliseren tot institutioneel erkende genres (zie Hannan et al. 2007). Wel succesvol was bijvoorbeeld de differentiatie van techno uit house, die leidde tot een vruchtbare tak die verdere genres opleverde als *trance* en *hardcore*. Het Britse dansmuziekveld kende ook de succesvolle introductie van een duidelijk eigen variant van elektronische dansmuziek met genres als *jungle* en *drum 'n' bass*. House bleek, met andere woorden, in het Verenigd Koninkrijk een *germinal* genre (Lena 2012) dat veel marginaal verschillende nieuwe genres voortbracht die uitgroeiden tot esthetische referentiepunten binnen het culturele veld.

Voordat ik verderga, wil ik drie belangrijke punten in deze narratieve reconstructie benadrukken. Ten eerste, vanwege de belangrijke rol van Britse platenlabels en media in zowel de materiële als symbolische productie van enkele van de belangrijkste genres binnen de dansmuziek – house, acid house, techno – veronderstel ik dat Groot-Brittannië de meest geschikte geografische context is voor het bestuderen van het ontstaan van genres op het gebied van elektronische dansmuziek. Ten tweede is het belangrijk om vast te stellen dat de release van een compilatiealbum in veel gevallen de opkomst van deze elektronische dansmuziekgenres markeerde. Compilatiealbums functioneren als een *performatieve* handeling die een nieuwe categorie als het ware inaugureren binnen het veld en een sociaal feit maken van wat tot dan toe wellicht slechts een verzameling individuele experimenten was (vgl. Griswold 2008: 108). Dit biedt de mogelijkheid het ontstaan van genres te dateren door als *founding event* de eerste release van een compilatiealbum gericht op de invoering van het genre te nemen. Ten derde geeft de voorgaande narratieve reconstructie ook het belang aan van media-aandacht, evenals de dynamische wisselwerking tussen commerciële en journalistieke classificaties in het legitimeren en codificeren van de kenmerken van nieuwe genres. Hoewel veel studies de ontwikkeling van nieuwe populaire muziekgenres als subculturele processen beschouwen, die zich daarom buiten het zicht van gevestigde organisaties en instituties zouden afspelen, stelt Thornton (1995: 117) dat de *mainstream* muziekers deze subculturen veeleer construeert dan dat ze deze blootlegt:

‘Contrary to youth subcultural ideologies, “subcultures” do not germinate from a seed and grow by force of their own energy into mysterious “movements” only to be belatedly digested by the media. Rather, media and other culture industries are there and effective right from the start. They are central to the process of subcultural formation.’

Dit suggereert dat de symbolische legitimatie door de *mainstream* muziekers van cruciaal belang was voor de ontwikkeling van elektronische dansmuziekgenres – zelfs binnen een veld dat zichzelf omschrijft als subcultureel en *underground*. Verschillende auteurs (Lena 2012; McLeod 2001) hebben inderdaad betoogd dat het dansmuziekveld gekenmerkt wordt door een modieuze logica van *planned obsolescence* waarin veel belang wordt gehecht aan anonimiteit en obscuriteit, waardoor de aandacht van artiesten, labels en het publiek snel verschuift naar nieuwe genres zodra een genre *mainstream* aandacht krijgt. Deze twee posities over de relatie tussen genres en de *mainstream* media sluiten elkaar echter niet

uit. *Mainstream* media-aandacht kan bijvoorbeeld belangrijk zijn – zoals Thornton stelt – in de beginfase van de ontwikkeling van een genre, maar in latere stadia ertoe leiden dat mensen een genre achterlaten. Bovendien zou *mainstream* aandacht de doodsteek voor een bepaald genre kunnen zijn, maar het vluchtige (en vluchtende) publiek zal daarmee kansen bieden aan nieuwe genres. In beide gevallen is *mainstream* media-aandacht een belangrijke factor om rekening mee te houden. Deze drie punten over de geografische grenzen van het veld, het belang van compilatiealbums, en de legitimerende invloed van media-aandacht zal ik in het hiernavolgende gebruiken voor het ontwikkelen van een ecologisch model gericht op het verklaren van het ontstaan van nieuwe genres binnen dit veld.

Naar een culturele ecologie

De ecologie van organisatievormen

Om de opkomst van nieuwe genres in het veld van de elektronische dansmuziek te verklaren, leen ik inzichten uit de community-ecologybenadering binnen de organisatiesociologie (Ruef 2000), die op haar beurt voortbouwt op de ecologische analyse van organisatiepopulaties (Hannan en Freeman 1993).

De ecologische organisatiesociologie onderscheidt zich van andere benaderingen binnen de organisatiesociologie doordat ze niet (de interne werking van) individuele organisaties bestudeert maar de evolutie en ontwikkeling van de soort, de organisatievorm, oftewel de *populatie* van organisaties. In plaats van het bestuderen van een enkele universiteit, krant of ziekenhuis onderzoekt de ecologische organisatiesociologie – naar het voorbeeld van de biologische ecologie – de ontwikkeling van de gehele soort van universiteiten, kranten of ziekenhuizen binnen een afgebakend veld of geografische context. De community-ecologybenadering bestudeert dan vervolgens de dynamiek van soorten op een hoger analyseniveau, namelijk hoe verschillende organisatievormen of populaties in een afgebakend veld elkaars dynamiek kunnen beïnvloeden.

Een van de centrale inzichten binnen de ecologische organisatiesociologie is dat de dichtheid van de populatie – het aantal bestaande organisaties binnen de populatie – in verschillende fasen van de ontwikkeling van de populatie een andere betekenis aanneemt. In de eerste fase is de dichtheid een indicatie van de legitimatie van de populatie en stimuleert deze de aanwas van nieuwe organisaties van deze soort. In de tweede fase kan de dichtheid van de populatie echter een niveau bereiken waarbij dichtheid niet langer een legitimerende werking heeft maar leidt tot competitie en concurrentie om schaarse middelen. In deze fase verhoogt de dichtheid van de populatie de kans op mislukking en schrikt het het ontstaan van nieuwe organisaties af (Hannan en Freeman 1993). Door deze legitimitieits- en concurrentiemechanismen ontstaat een omgekeerde U-vormige relatie tussen dichtheid en de aanwas van nieuwe organisatiestructuur: de toename van de dichtheid zal in eerste instantie een positieve invloed hebben op de groei van de populatie, maar na een hoogtepunt bereikt te hebben zal de invloed van de dichtheid op de groei weer afnemen.

De community-ecologybenadering neemt dan vervolgens aan dat ook op het niveau van de onderlinge relaties *tussen* organisatievormen mechanismen van legitimiteit en competitie optreden. De groei van een bepaalde organisatievorm kan een legitimerend effect hebben op organisatievormen die een vergelijkbare identiteit hebben en bepaalde eigenschappen met elkaar delen. Vergelijkbare organisatievormen kunnen echter ook met elkaar in competitie zijn en elkaars groeimogelijkheden beperken. Ruef (2000) laat vervolgens zien dat door het kiezen van het analyiseniveau van de community ecology, en zich te richten op de wederzijdse legitimatie en competitie tussen organisatievormen, het mogelijk is om een verklaring te bieden voor het ontstaan van nieuwe organisatievormen. De groei van een bepaalde organisatievorm zal enerzijds de legitimatie vergroten die de opkomst van een nieuwe maar vergelijkbare organisatievorm sterk doet toenemen. Het ontstaan van een vergelijkbaar type organisatievorm zal echter minder waarschijnlijk worden als de niche voor een bepaald *soort* organisatievorm haar draagkracht heeft bereikt.

Voor het uitwerken en operationaliseren van het community-ecologyperspectief maakt Ruef (2000) daarnaast gebruik van het centrale inzicht van het *neo-institutionalisme* dat culturele opvattingen en percepties van actoren binnen het veld van invloed zijn op de definiëring en de slagingskansen van organisatievormen. Ruef (2000) maakt daarom gebruik van een discoursanalyse om via de percepties en classificaties van actoren de identiteitsposities van vergelijkbare organisatievormen te identificeren (vgl. Mohr en Guerra-Pearson 2010). De organisatievormen die – volgens het discours van de actoren – dezelfde culturele modellen volgen worden beschouwd als behorend tot dezelfde niche of identiteitspositie en vormen elkaars legitimerende of competitieve omgeving. Ruef (2000) gebruikt daarnaast de omvang van het discours over bepaalde niches of identiteitsposities als maat voor de culturele draagkracht of legitimatie voor de verschillende niches van vergelijkbare organisatievormen. Volgens het *neo-institutionalisme* kan de omvang van het discours over de organisatievorm onder veldactoren als directe operationalisering worden gebruikt van de legitimiteit van organisatievormen (en niet alleen indirect via de dichtheid van de populatie, zoals binnen de ecologische benadering – zie ook Baum en Powell 1995). Discours kan belangrijk zijn voor de overlevingskansen van organisatievormen, aangezien deze bijvoorbeeld invloed hebben op belangrijke besluitvormers die de toegang tot vitale hulpbronnen controleren. Belangrijk om op te merken is dat aangezien binnen de community-ecologybenadering onderzocht wordt hoe legitimatie en competitie tussen organisatievormen elkaars kansen op groei en ontwikkeling beïnvloeden, de groei van het discours vooraf kan gaan aan het ontstaan van een bepaalde organisatievorm, en zelfs in potentie aanwezig kan zijn voordat de organisatievorm daadwerkelijk gerealiseerd is.² Ruef (2000) maakt ten slotte ook

2 In Ruef (2000) kan deze *potentiële* draagkracht ook bestaan omdat het discours ook wordt gecoördineerd op het noemen van mogelijke kenmerken van een organisatie-identiteit, wat dan vooraf kan gaan aan het daadwerkelijk verschijnen van de organisatievorm. In dit onderzoek richt ik me echter alleen op het discours dat genres, en niet bijvoorbeeld hun esthetische kenmerken benoemt.

gebruik van het discours van veldactoren om de invloed van sociale bewegingen op de ontwikkeling van nieuwe organisatievormen te analyseren. Sociale bewegingen kunnen hun roep om nieuwe organisatievormen vocaliseren in discours. De effecten van sociale bewegingen zullen volgens Ruef (2000) vooral te zien zijn in de kortetermijnverhoging van de culturele draagkracht en potentiële *bandwagon*-effecten als gevolg van deze snelle stijging in de discursieve legitimatie van een niche.

Hoe bepaalt de community-ecologybenadering het ontstaan van organisatievormen? De ontwikkeling van organisatievormen – zoals elke andere ‘vorm’ – is waarschijnlijk meer een proces dan een discrete gebeurtenis (Hannan et al. 2007). Omdat het voor de analyse van het ontstaan van organisatievormen echter nodig is om het jaar van ontstaan in de tijd te dateren, kijkt Ruef (2000) naar bepaalde ‘events’ op het niveau van het veld, zoals de invoering van technische patenten, de introductie van wetten die de nieuwe organisatievormen certificeren, of de eerste identificatie en naamgeving van een nieuwe organisatievorm in media-bronnen (Ruef 2000). In zijn studie naar organisatievormen binnen de gezondheidszorg gebruikt Ruef (2000) bijvoorbeeld de invoering van nieuwe regelgeving, omdat deze de overgang markeren van zwak naar sterk geïstitutionaliseerde organisatievormen.

Genreontwikkeling

Hoe ontstaan culturele genres? Om de ontwikkeling van cultuurvormen te begrijpen, hebben sommigen reeds gewezen op mogelijke parallellen tussen kunstwerelden en organisatievormen (Boone et al. 2012; Lena 2012). Baumann (2007) vergelijkt bijvoorbeeld kunstwerelden met sociale bewegingen en stelt dat drie factoren die veelvuldig aangevoerd zijn als verklaringen voor de ontwikkelingspatronen van sociale bewegingen, ook inzicht bieden in de ontwikkeling van kunstwerelden: (1) de specifieke constellatie van de *opportunity space* voor culturele vormen – die onder meer verwijst naar het bestaan van andere culturele vormen in de nabije omgeving van een genre, (2) de mate en beschikbaarheid van bepaalde hulpbronnen en middelen, en (3) het bestaan van een legitimerend discours van journalisten, media enzovoort. In een community ecology van cultuurvormen zouden deze drie factoren worden geïntegreerd.

Ten eerste zou een community-ecologybenadering van genreontwikkeling kunnen incorporeren hoe de nabije omgeving van andere genres van invloed is op de mogelijkheden voor de ontwikkeling van culturele vormen. Zoals Lena (2012: 110) stelt: ‘rival genres are among the most important elements in a genre’s environment’. Endogene benaderingen binnen de cultuursociologie (Kaufman 2004) hebben ook het belang van de nabije omgeving benadrukt door te stellen dat culturele innovatie plaatsvindt binnen de parameters van bestaande cultuurvormen. Bourdieu (1996) bijvoorbeeld beschrijft hoe de bestaande posities binnen het culturele veld – de *space of possibles* – de mogelijkheden van nieuwe innovaties structureren, aangezien deze moeten bestaan ‘in a potential state at the heart of the system of already realized possibles, like *structural lacunae* which appear to wait for a call for fulfillment’ (Bourdieu 1996: 235). Deze afhankelijkheid van culturele innovatie van bestaande vormen blijkt ook uit studies over

selectieprocessen in de culturele industrie, die vinden dat als gevolg van de onzekerheid onder beslissingsnemers slechts geringe afwijkingen van bestaande modellen worden beschouwd als legitiem (Bielby en Bielby 1994). Om het ontstaan van genres te verklaren zou het dus noodzakelijk zijn om de interrelaties tussen potentiële en bestaande genres te verdisconteren in een community-ecologymodel van cultuurvormen.

Ten tweede zou de community-ecologybenadering erkennen dat de ecologische ruimte waarin cultuurvormen geplaatst zijn niet alleen symbolische, maar ook materiële dimensies kent (vgl. Bourdieu 1996). Voor hun (voort)bestaan moeten genrewerelden hulpbronnen mobiliseren en daarover met andere genres concurreren. Aan de ene kant kunnen nieuwe genres profiteren van de middelen die reeds gemobiliseerd zijn door bestaande genres (Baumann 2007b). Volgens Hesmondhalgh (1998) profiteerde housemuziek in Engeland bijvoorbeeld van het distributiesysteem van gespecialiseerde platenzaken dat was opgezet door de punkbeweging (Hesmondhalgh 1998). DiMaggio (1992) beschrijft hoe theater, dans en opera een voor musea en orkesten ontwikkelde organisatievorm konden lenen. Aan de andere kant kunnen materiële middelen ook schaars zijn en beperkt competitie over deze middelen de mogelijkheden tussen genres die concurreren om dezelfde hulpbronnen (Mark 1998; Bonikowski 2005). Een community-ecologymodel van genres zou dus ook moeten modelleren hoe genres geplaatst zijn ten opzichte van elkaar in termen van beschikbaarheid van materiële middelen.

Ten derde zou het community-ecologymodel ook het discours van veldactoren, zoals critici en journalisten, moeten integreren aangezien die volgens Baumann (2007b) een legitimerende invloed op kunstwereldontwikkeling hebben. In cultuurvelden kan media-aandacht de middelen voor genres uitbreiden, doordat deze een signalerende functie hebben voor belangrijke beslissingsnemers. Binnen de populaire muziekindustrie blijken bijvoorbeeld label managers gretige lezers van de muziekpers en laten ze zich leiden in hun beslissingen door wat ze lezen in de (vak)tijdschriften (Brennan 2006; Negus 1992). Media-aandacht kan ook het publiek van een genre vergroten en nieuwe publieksgroepen aanboren – zelfs wanneer media-aandacht negatief is en moreel geladen (Lena 2012; Thornton 1995). Bijzonder belangrijk in dit verband zijn de algemene media – oftewel de niet-scene media – die externe legitimititeit (Baumann 2007b) of algemene validering (Johnson et al. 2006) kunnen bieden, en daarmee de cultuurvorm onder publieksgroepen kunnen verspreiden die (nog) niet tot de kern van de kunstwereld of een scene behoren. Generalistische tijdschriften zouden dus een groter additioneel effect op de omvang van het publiek kunnen hebben dan de specialistische scene media waarvan het publiek het genre al accepteert.³ Vergelijkbaar met Ruefs (2000) gebruik van discoursanalyse in het modelleren van de community ecology van organisatievormen, zou media-discours hier dus ook als

3 Er is nog een andere reden waarom generalistische media belangrijker kunnen zijn. Vanwege hun minder formele en minder efficiënte organisatievorm verschijnen scene media – zoals fanzines – doorgaans minder frequent. Met als gevolg dat ze daardoor juist later berichten over nieuwe ontwikkelingen, of vooral schrijven over wat er in de mainstream pers wordt behandeld (vgl. Thornton 1996).

een indicator van de culturele legitimiteit van een type genre kunnen worden gebruikt.

Ten vierde kan de ontwikkeling van genres ook profiteren van korte, hevige toenames in media-discours. Een snelle stijging in media-aandacht (zoals in het geval van mediahypes) zou kunnen leiden tot een bandwagon-effect, waarbij het publiek en beslissingsmakers zich storten op de nieuw ontdekte culturele niche, en daarmee de draagkracht van die culturele niche uitbreiden. Deze snelle stijging van media-aandacht zou vooral belangrijk kunnen zijn in culturele velden met sterke mechanismen van sociaal onderscheid, snelle omzet van stijlen en genres, en relatief zwakke betrokkenheid van het publiek en de producenten aan culturele vormen – zoals in het veld van de elektronische dansmuziek in het algemeen en in het hype-gevoelige Engelse muziekveld in het bijzonder het geval is (Lena 2012; McLeod 2001). Snelle stijging van het media-discours zou dan een *positief* legitimerend signaal kunnen geven dat producenten en publiek aanmoedigt om te investeren in een nieuw ontdekte culturele niche, terwijl de totale omvang van het discours een *negatief* signaal is van een illegitieme, mainstreamvorm die weinig tot geen nieuwe esthetische ontwikkelingen meer laat zien.

Willen we het ontstaan van genres kunnen verklaren, dan moeten we ook hier het ontstaansmoment nader kunnen bepalen. Net als in het geval van organisatievormen is de ontwikkeling van genres meer een proces dan een discrete gebeurtenis en is het over het algemeen moeilijk om de vroegste historische oorsprong van een culturele vorm met volledige zekerheid vast te stellen. Maar net als bij organisatievormen is het wel degelijk mogelijk om de belangrijkste gebeurtenissen te identificeren die het genre op veldniveau inaugureren. Zoals eerder beschreven in de discussie over de ontwikkeling van house, acid house en techno in het Britse veld van de elektronische dansmuziek is het uitbrengen van het eerste compilatiealbum – ook volgens Hesmondhalgh (1998: 243) – een van de ‘key moments in the development of the genre’ en kan daarom beschouwd worden als de *founding event* van het genre.

Een andere kritische vraag voor elke veld- of ecologische benadering is waar de grenzen te trekken rondom het veld of de ecologie. De geografische grenzen van culturele velden zijn over het algemeen diffuus, aangezien in veel gevallen actoren zich over de landgrenzen heen oriënteren (Regev 2013; Kuipers 2011). De opkomst van een genre in Duitsland of België kan bijvoorbeeld van invloed zijn op het ontstaan van genres in het Verenigd Koninkrijk – vooral aangezien legitimatie (in de vorm van kennis van, of bekendheid met ontwikkelingen elders) relatief makkelijk nationale grenzen overschrijdt (Hannan et al. 1995). Daarentegen vertonen organisaties en actoren binnen centrale velden van culturele productie vaak een naar binnen gerichte oriëntatie en zullen zij zich voornamelijk richten op wat zich in hun eigen nationale veld aan ontwikkelingen voordoet (Janssen et al. 2008). Bovendien zullen ontwikkelingen in andere landen in hoge mate via de eigen nationale instellingen worden gefilterd en verspreid. Concreet gezien betekent dit dat ik voor het centrale Britse veld van de elektronische dansmuziek – dat ook als eerste tot ontwikkeling kwam – aanneem dat genreontwikkelingen in andere nationale contexten het veld zullen beïnvloeden als deze door Britse media of platenlabels worden vertegenwoordigd (oftewel wanneer deze genres

aandacht krijgen in de Britse media of uitgebracht worden door de Britse platenmaatschappijen).

Ook op de cultureel-esthetische dimensie van velden is het vaak moeilijk om harde scheidslijnen te trekken. Is bijvoorbeeld *synth-pop*, *hiphop* of *reggae* onderdeel van de gemeenschap van elektronische dansmuziekgenres? Aan de ene kant zijn invloeden uit deze genres wel degelijk te herkennen in de ontwikkeling van bepaalde dansmuziekgenres. Aan de andere kant bevinden deze genres zich aan de periferie van de genre-ecologie en maken zij geen deel uit van de kerngenres van het veld. Hier volg ik ook Ruef (2000) door de aandacht alleen te richten op deze kern binnen de genre-ecologie: met andere woorden de genres die – gebruikmakend van inschattingen en classificaties binnen het veld zelf – als de centrale genres worden beschouwd en waarvan mag worden aangenomen dat deze elkaar het sterkst zullen beïnvloeden. Hierna zal ik nader ingaan op deze selectie van de genres en andere methodologische overwegingen bespreken in het operationaliseren van de idee van een community ecology van genres.

Data en methoden

Databronnen

Voor het construeren van een community ecology van elektronische dansmuziekgenres in Groot-Brittannië tussen 1985 en 1999 gebruik ik twee databronnen.

Ten eerste maak ik gebruik van de door een gemeenschap van gebruikers samengestelde discografische onlinedatabase Discogs.com. *Discogs* is speciaal ontwikkeld voor het catalogiseren van geluidsopnamen binnen de elektronische dansmuziek. Hoewel *Discogs* inmiddels het platform heeft opengesteld voor andere genres, bestaat het merendeel van de database nog altijd uit releases in de categorie 'electronic'. In het begin van 2012 classificeerde de discografie bijvoorbeeld in totaal ongeveer 1,5 miljoen releases onder 'electronic' (en slechts negenhonderdduizend onder 'rock'). Doordat ik me beperk tot unieke titels (en het uitbrengen van dezelfde titel op verschillende dragers – lp, cd, etc. – negeer) en een hierna toegelichte selectie van genres maak, bedraagt het totale aantal titels waarvan ik in mijn analyse informatie gebruik bijna vijftigduizend, alle uitgebracht in Groot-Brittannië tussen 1985 en 1999. Daarnaast gebruik ik *Discogs* ook voor het achterhalen van compilatiealbums per genre en het vaststellen in welk jaar deze voor het eerst zijn verschenen.

Om de volledigheid van de gegevens uit de *Discogs*-database te beoordelen, heb ik twee testen uitgevoerd (voor meer informatie zie bijlage A)⁴. Ten eerste vergelijk ik de gegevens uit *Discogs* met een aantal catalogi van specifieke dancemuzieklabels. Deze test toont aan dat *Discogs* niet alleen vrijwel alle releases bevat die ook in de officiële catalogi van de platenlabels zijn opgenomen, maar vaak ook informatie over extra releases die niet voorkomen in de catalogi van de labels (niet-officiële releases, promotionele kopieën, *white label*-uitgaves, etc.). Ten

4 De bijlagen behorend bij dit artikel zijn beschikbaar via <http://www.boomlemmatijdschriften.nl/tijdschrift/sociologie>.

tweede laat een vergelijking met de meest gezaghebbende onlinemuziekencyclopedie Allmusic.com zien dat *Discogs* een veel uitgebreidere dekking heeft van elektronische dansmuziek. Beide testen geven dan ook vertrouwen in het gebruik van de *Discogs*-database als een bron voor het analyseren van de omvang van de materiële productie binnen dit veld.

Voor elke uitgave bevat *Discogs* – onder meer – informatie over het jaar en het land van uitgave en een classificatie binnen een of meer van de 77 subgenres van ‘electronic’ muziek.⁵ Deze classificatie met behulp van deze subgenres – house, techno, jungle, drum ’n’ bass, etc. – is verplicht voor alle uitgaves binnen de overkoepelende ‘electronic’ categorie en wordt dus aangebracht door de collectieve gemeenschap van *Discogs*-gebruikers, en niet door een redactie of één bepaalde persoon. Deze classificaties weerspiegelen dan ook het collectieve *boundary work* rondom genres binnen de gemeenschap van dancemuziek fans, dj’s en andere mensen die bijdragen aan de database. Een nadeel van deze classificaties door gebruikers zou kunnen zijn dat deze over het algemeen met terugwerkende kracht worden toegepast, en dus wellicht niet de bij het verschijnen heersende conventies van genres weerspiegelen. Om de validiteit van deze classificaties te beoordelen, vergelijk ik daarom de jaarlijkse omvang van de gehele populatie van releases die door gebruikers zijn ingedeeld in bepaalde genres met de omvang van de subpopulatie van compilatiealbums dat de naam van het genre in de titel droeg (*Best of House*, etc.) – die dus het gebruik van genretermen in de tijd zelf representeren. Tabel 1 laat zien dat voor alle geselecteerde genres het jaarlijkse aantal compilaties sterk correleert met het totaal aantal releases geclassificeerd met de *Discogs* genrecategorieën. Hetzelfde geldt niet louter voor compilatiealbums, maar ook voor andersoortige releases met de genreterm in de titel. Dit suggereert derhalve dat het meten van de ontwikkeling van de populatie met behulp van de *Discogs*-genreclassificaties in ieder geval niet sterk afwijkt van een inschatting van de groei van de populaties met behulp van de genreclassificaties ten tijde van het uitbrengen van de releases.

Ten tweede gebruik ik een digitaal archief van muziektijdschriften (onderdeel van het *Entertainment Industry Magazine Archive* van *Proquest*) om zowel de culturele relaties van genres – hoe muziekjournalisten de overeenkomsten en verschillen beoordelen tussen genres – alsook de jaarlijkse omvang van het discours voor de verschillende genres en genre niches tussen 1985 en 1999 te meten.⁶ De EIMA bevat alle edities van twee voor dit onderzoek relevante wekelijkse Britse muziekbladen: *New Musical Express* en *Melody Maker*. Deze tijdschriften zijn de meest invloedrijke en meest gelezen Britse muziekbladen. Bovendien waren deze bladen reeds actief voor het ontstaan van het elektronische dansmuziekveld en hebben ze bijgedragen aan de vroege ontwikkeling van dit veld. Ten opzichte van gespecialiseerde tijdschriften bieden deze algemene muziekbladen – zoals hiervoor

5 http://wiki.discogs.com/index.php/Style_Guide-Genre-Electronic.

6 1999 is ook het jaar waarin met de digitale uitwisselingsite *Napster* het tijdperk van de mp3-bestanden wordt ingeluid, wat belangrijke veranderingen in de werking van de muziekindustrie met zich mee heeft gebracht. Om mogelijke invloeden op genreontwikkelingen ten gevolge van deze veranderingen binnen de muziekindustrie uit te sluiten is 1999 ook een geschikt eindpunt van de onderzoeksperiode van deze analyse.

beschreven – ‘externe’ legitimiteit en kunnen ze de hulpbronnen van genres uitbreiden (Baumann 2007b; Johnson et al. 2006). Deze tijdschriften staan daarbij ook dicht genoeg bij het dancemuziekveld om een verscheidenheid aan dancemuziekgenres te bespreken en ze kunnen zorgen voor een gemeenschappelijk oriëntatiepunt binnen het veld (Anand en Peterson 2000).

Het gebruik van algemene muziekbladen bemoeilijkt uiteraard het vinden van artikelen die specifiek gaan over elektronische dansmuziekgenres. Ik doorzocht daarom alle edities van NME en MM tussen 1985 en 1999 op artikelen die geselecteerde genretermen bevatten. Voor het samenstellen van de lijst van genretermen nam ik allereerst de termen gebruikt door *Discogs* als subcategorieën van de ‘electronic’ categorie. Aangezien een aantal van deze termen dubbelzinnige betekenissen kunnen hebben en soms overlappen met andere niet-elektronische muziekgenres, disambigueerde ik de zoektermen en sloot ik vals-positieven uit door te zoeken naar artikelen waarin de genreterm voorkwam binnen een venster van dertig woorden met een algemene term indicatief voor elektronische dansmuziek (‘club music’, ‘dance music’ of ‘electronic music’) of een andere genreterm uit een uitgebreidere lijst van dansmuziekgenres. Deze uitgebreide lijst werd samengesteld door een combinatie van de *Discogs*-categorieën met extra genretermen gevonden in verschillende andere bronnen, zoals *Allmusic*. Ik nam als documenttypes mee: ‘reviews’, ‘news’ en ‘article’, en niet meegenomen werden ‘listings’. Deze procedure vond in totaal 8964 unieke artikelen.

Selectie van genres

Ik richt me op de genres die deel uitmaken van de kern van het elektronische dansmuziekveld en beperk daarom de analyse tot het verklaren van het ontstaan van genres die een succesvol traject van institutionalisering hebben doorgemaakt op veldniveau. Dit houdt in dat genrelabels die zich niet ontwikkelden tot algemeen erkende categorieën zijn uitgesloten van de analyse. Ik definieer geïnstitutionaliseerde genres als die categorieën die (1) een minimumniveau aan aandacht in de media ontvangen (als signaal van hun acceptatie) - in dit geval genres die in een van de jaren in ten minste vijftig artikelen worden genoemd⁷; (2) worden gebruikt in een semiofficieel classificatiesysteem - in dit geval de *Discogs* database; (3) een *founding event* hadden - in dit geval een compilatiealbum dat het genre heeft geïntroduceerd tijdens de onderzochte periode. Deze focus op geïnstitutionaliseerde categorieën is in overeenstemming met onze ecologische benadering omdat nominale genrecategorieën die niet succesvol geïnstitutionaliseerd zijn ook niet bijdragen aan de culturele draagkracht of materiële dichtheid van een niche. Ik beperk de genre-ecologie ook tot Groot-Brittannië en hoewel de Britse media al de meeste genres van buitenlandse oorsprong uitsluiten heb ik alleen die genres geselecteerd waarvan het eerste compilatiealbum werd uitgebracht in Groot-Brittannië (of in ieder geval in hetzelfde jaar als in een andere

7 Het cumulatieve aantal artikelen over de periode van het onderzoek zou oudere genres kunnen voortrekken en wordt daarom niet gebruikt.

Tabel 1 *Geselecteerde genres*

	Genre	Jaar van ontstaan	Correlatie releases/titel compilaties	Correlatie releases/titel alle typen releases	Niche
1	House	1986	0,68	0,52	1
2	Acid house	1988	0,52	0,78	1
3	Hip House	1989	0,61	0,61	1
4	Techno	1988	0,86	0,91	2
5	Ambient	1990	0,77	0,76	2
6	Hardcore	1991	0,57	0,74	2
7	Trance	1992	0,84	0,85	2
8	Jungle	1992	0,83	0,86	3
9	Breakbeat	1992	0,60	0,48	3
10	Drum 'n' Bass	1993	0,97	0,97	3
11	Trip hop	1994	0,75	0,70	3
12	Big Beat	1996	0,92	0,81	3

land). De twaalf geselecteerde genres staan opgenomen in tabel 1 (zie bijlage B voor meer details).⁸

Genreniches

Ik maak gebruik van het discours van muziekjournalisten tussen 1985 en 1999 om de relaties tussen genres te beoordelen en daarmee de niches te identificeren die genres bevatten die vergelijkbaar zijn en elkaars omgeving vormen. Het voordeel van het gebruik van dit discours – en niet bijvoorbeeld recent gepubliceerde encyclopedieën – is dat de relaties tussen genres worden gemaakt op het moment dat ze het belangrijkste waren, door de actors die op dat moment de symbolische macht hebben om culturele vormen te legitimeren. De constructie van een genre-genealogie – de bespreking van de relaties tussen genres – is vaak onderdeel van het legitimerende discours van muziekjournalisten. Door het volledige discours tussen 1985 en 1999 te gebruiken om aan relaties tussen genres te beoordelen, worden veranderingen binnen deze periode in het proces van *lumping* en *splitting* tussen genres echter niet meegenomen. Hoewel techno en house bijvoorbeeld in deze analyse in verschillende clusters terecht komen, is het waarschijnlijk dat in de eerste jaren van het veld, house en techno als relatief gelijk en pas in latere jaren als twee aparte stromen werden beschouwd. In die zin bevat mijn meting van de relaties tussen genres nog altijd een zekere mate van retrospectiviteit.

8 Een extra genre voldeed aan deze criteria, *acid jazz*, maar in de meting van de relationele identiteiten van genres bleek dit genre consequent buiten de kern van de andere genres te vallen en is daarom niet meegenomen.

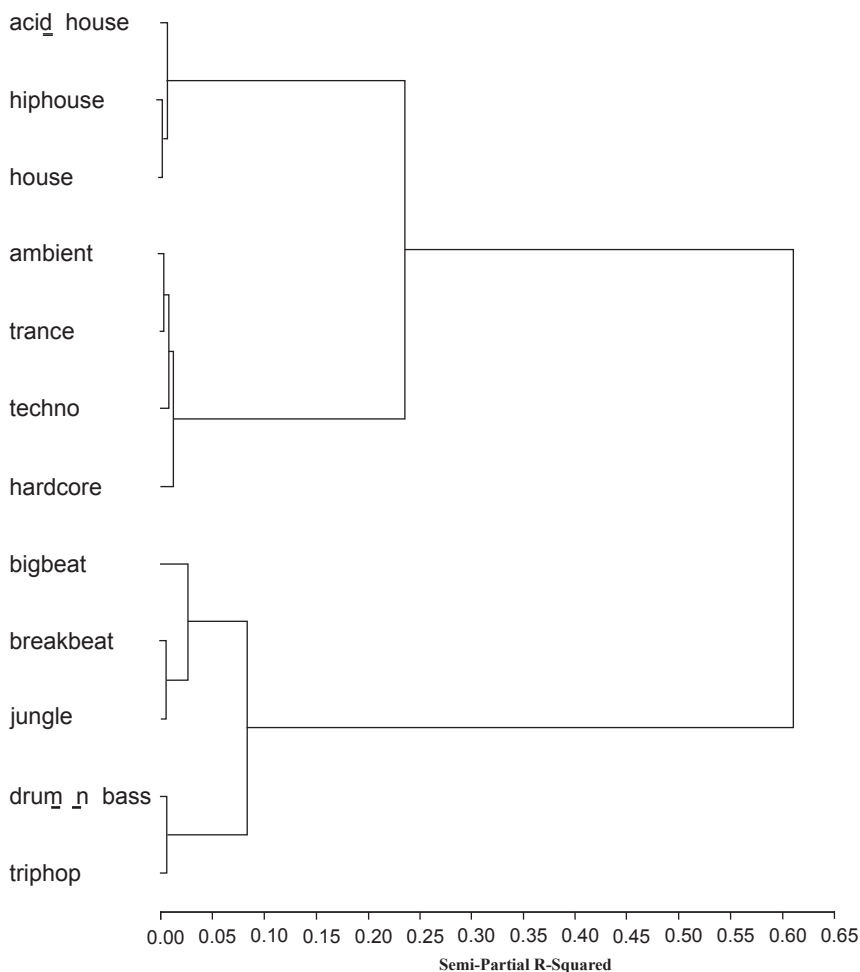
Om de relaties tussen genres te meten construeer ik allereerst een *co-occurrence*-matrix die aangeeft hoe vaak genres in hetzelfde document samen worden genoemd. Ik neem aan dat deze *co-occurrence* als indicator gebruikt kan worden van het feit dat journalisten twee genres als vergelijkbaar zien. Hoewel genres die beide in hetzelfde artikel worden genoemd niet noodzakelijkerwijs uitsluitend positief met elkaar worden verbonden, en negatieve vergelijkingen ('hip-house is niet echt housemuziek') ook voorkomen, geven ook deze vergelijkingen aan dat journalisten deze genres zien als 'vergelijkbaar' en dus als behorend tot dezelfde niche in het muzikale landschap. Ten tweede meet ik de correlatiecoëfficiënt tussen de profielen van elk genre om verder te gaan dan alleen paarsgewijze gelijkenissen en om een globaal inzicht te krijgen in de manier waarop alle genres zijn gepositioneerd ten opzichte van alle andere genres. Ten derde maak ik gebruik van een *non-metric multidimensional scaling* om op basis van deze correlatiematrix de twaalf genres in een tweedimensionale Euclidische ruimte (stress < 0.1) te positioneren. Ten slotte gebruik ik een Wards clusteranalyse om de genres te groeperen die het dichtst in deze ruimte bij elkaar staan. Ik heb gekozen voor een 3-cluster-oplossing waarin cluster 1 wordt gevormd door *acid house*, *house* en *hip house*; cluster 2 door *techno*, *ambient*, *hardcore* en *trance*; en cluster 3 door *big beat*, *breakbeat*, *jungle*, *drum 'n' bass* en *trip hop*. Deze indeling in house-, techno- en breakbeat/jungleclusters of -niches correspondeert met verschillende retrospectieve overzichten van het dancemuziekveld (Reynolds 2013).

Discours

Voor iedere niche meet ik per jaar de totale omvang van het discours door het jaarlijkse aantal artikelen per genre van ieder cluster bij elkaar op te tellen. De figuren 2 tot en met 4 tonen de ontwikkeling van de omvang van het discours per cluster. Daarnaast meet ik ook de jaarlijkse verandering in de omvang van het discours om de legitimerende effecten van kortetermijnveranderingen in het discours te kunnen bestuderen. Deze variabele is positief wanneer het discours steeg van jaar tot jaar, en negatief als het discours is afgenomen.

Dichtheid

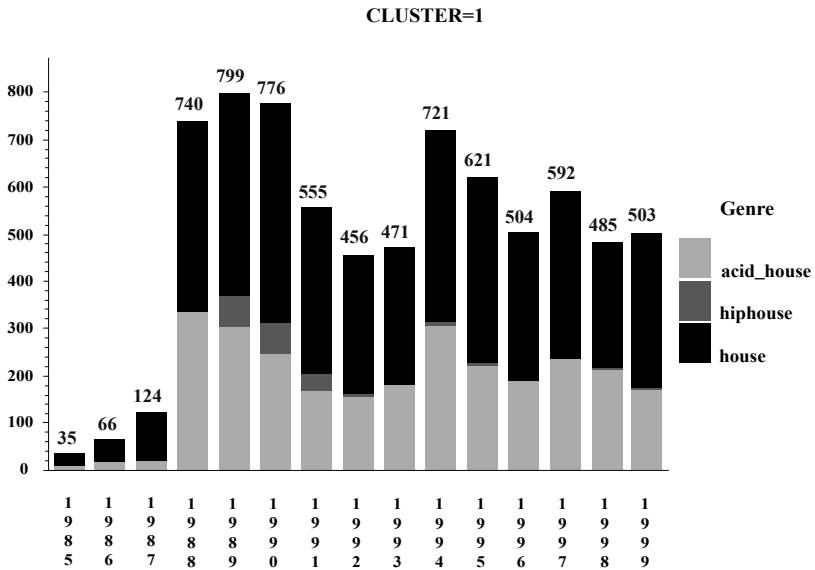
Met behulp van de *Discogs*-database meet ik de dichtheid van elke niche als het aantal releases per jaar van de genres behorend tot die niche. Dit leidt tot een andere operationalisatie van dichtheid dan gebruikelijk is binnen de ecologische organisatiesociologie. Dichtheid wordt over het algemeen gedefinieerd als het totaal aantal actieve organisaties binnen een populatie. Men beoordeelt dit door het analyseren van de levensloop van organisaties en het vastleggen van het moment van geboorte en sterfte van organisaties. Echter, een cultureel product als een platenrelease kent in wezen geen levensgeschiedenis. Ze worden weliswaar 'geboren', maar ze gaan niet 'dood' (hoewel releases wel bijvoorbeeld een levensgeschiedenis kunnen hebben in de hitlijsten doordat ze in de hitlijsten verschijnen en ook weer verdwijnen, zie Dowd 2004). Vanaf het moment dat een plaat wordt uitgebracht, blijft deze in principe deel uitmaken van het discografische repertoire. Hieruit zou volgen dat de dichtheid geoperationaliseerd zou moeten worden als het cumulatieve aantal releases per niche. Het is echter onwaarschijn-



Figuur 1 Wards cluster-analyse van MDS-oplossing

lijk dat de signaalfunctie van de omvang van de productie van genres van onbepaalde tijd is. Vooral gezien de *planned obsolescence* in elektronische dansmuziek (Lena 2012; McLeod 2001) is het collectieve geheugen van het veld waarschijnlijk relatief kort. Ik meen dan ook dat de dichtheid ofwel verschilt per jaar – als het jaarlijkse aantal releases binnen een cluster van genres – of slechts cumuleert over een beperkte periode (gemeten door de voortschrijdende som van het aantal releases tussen twee en vijf jaar).

Een complicerende factor bij het meten van de dichtheid is dat releases in meer categorieën kunnen vallen (Hannan et al. 2007; Van Venrooij en Schmutz 2013). Wanneer een release is geclassificeerd onder meerdere genres uit dezelfde niche, dan voegt deze release één eenheid toe aan de dichtheid van die niche. Wanneer een release is ingedeeld in meerdere niches, dan bied ik twee mogelijke berekenin-

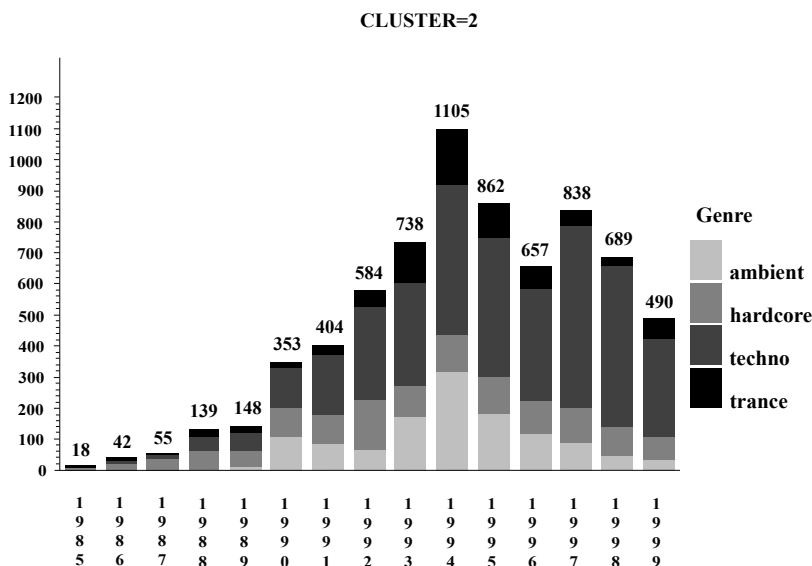


Figuur 2 Aantal documenten in NME/Melody Maker: Niche 1

gen. De eerste mogelijkheid is dat deze release een score van 1 bijdraagt aan de dichtheid van ieder cluster (zie figuren 5 tot en met 7). Voor de tweede mogelijkheid gebruik ik een *grade-of-membership*-calculatie waarbij een release die valt in twee clusters slechts $\frac{1}{2}$ toevoegt aan de dichtheid van beide clusters (of $\frac{1}{3}$ met drie clusters, etc.) (Hannan et al. 2007). De releases die bijvoorbeeld in *Discogs* zijn ingedeeld als *hardcore* en *breakbeat* (een veel voorkomende combinatie in 1991-1993) zullen slecht $\frac{1}{2}$ toevoegen aan de dichtheid van de techno- en jungle/breakbeatniche.

Competitievoëfficiënt

Om te bepalen of en in welke mate de dichtheid van de drie verschillende niches het ontstaan van genres in elkaars niches beïnvloedt, voeg ik ook een variabele toe die de gemiddelde dichtheid van de twee andere niches meet om zo het effect ervan op de andere niche te meten. Ik heb daarvan ook een gewogen variant gecreëerd waarin de invloed van de dichtheid van de niches die dicht bij elkaar liggen (en dus waarschijnlijk sterker met elkaar concurreren) gewogen wordt door de r-kwadraatwaarde van het punt waar de twee niches fuseren in de Wards cluster-oplossing. Hierdoor wordt, bijvoorbeeld in het geval van de houseniche, de invloed van de dichtheid van de technoniche gedeeld door 0,24 en de dichtheid van het breakbeatniche door 0,61 – wat dus verdisconteert dat de technoniche dicht bij de houseniche staat en daardoor van grotere invloed is dan de breakbeatniche.



Figuur 3 Aantal documenten in NME/Melody Maker: Niche 2

Afhankelijke variabele

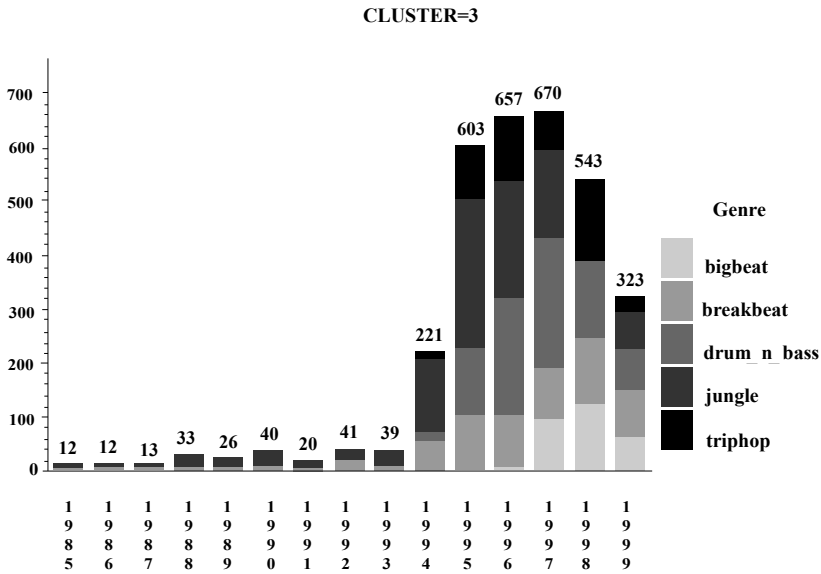
De afhankelijke variabele is het aantal genres dat per jaar per niche ontstaat. Dit is, zoals gezegd, vastgesteld op basis van het jaar van de release van het eerste compilatiealbum van een van de twaalf genres en gecontroleerd door het raadplegen van secundaire literatuur (zie bijlage B). Aangezien het vaststellen van het ‘geboortjaar’ van genres enige onzekerheid met zich mee kan brengen, heb ik ook een gevoeligheidsanalyse uitgevoerd (zie bijlage C) waarin de afhankelijke variabele willekeurig rondom het gecodeerde jaar t kan variëren binnen het interval van $t \pm 1$ jaar. Uit deze analyse blijkt dat de bevindingen robuust blijven.

Analyse-eenheid

De cases zijn in dit geval de jaarcluster-combinaties. Met 15 jaar en 3 clusters maakt dat in totaal 45 cases. Omdat ik alle onafhankelijke variabelen met een jaar vertraag, heeft de variabele ‘verandering in discours’ twee ontbrekende waarden bij 1985 en 1986 en hebben de modellen die deze variabele bevatten dus 39 cases. Omdat 1986 ontbreekt in deze modellen wordt daarmee de opkomst van het housegenre in 1986 dus niet verklaard, maar aangezien het housegenre het *germinal* genre van het elektronische dansmuziekveld is, is dit conform onze ecologische benadering.

Analysemethode

Ik gebruik een Poisson-regressiemodel aangezien de afhankelijke variabele bestaat uit tellingen. Poisson-regressie gaat ervan uit dat de variantie en het gemiddelde gelijk zijn en indien de variantie groter is dan het gemiddelde – overdispersie – dan verdient een negatieve binomiale regressie de voorkeur (Allison

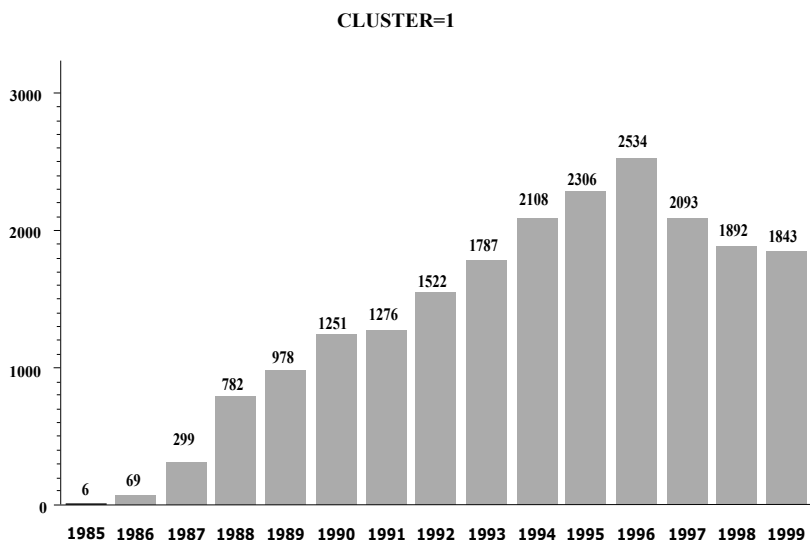


Figuur 4 Aantal documenten in NME/Melody Maker: Niche 3

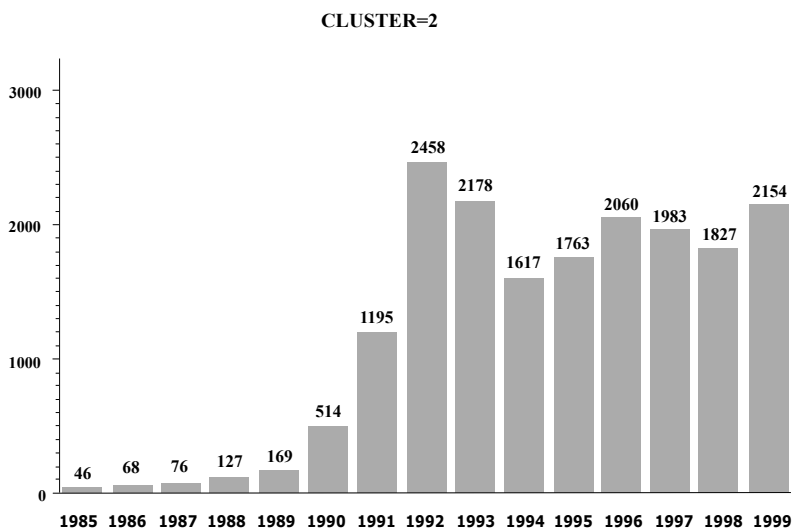
2012). Alle modellen worden geschat met behulp van de Genmod-module in SAS. In alle modellen zijn de onafhankelijke variabelen vertraagd met een jaar, zodat deze variabelen in het jaar $t - 1$ de kans op genreopkomst in het jaar t voorspellen.

Resultaten

Figuren 2 tot en met 4 laten de verandering in media-aandacht voor de drie niches zien. Het patroon van de ontwikkeling van de media-aandacht bevestigt allereerst onze codering van het jaar van het ontstaan van genres. De media-aandacht voor genres neemt sterk toe in het gecodeerde jaar van ontstaan of binnen een jaar na opkomst. Alleen in het geval van het *hardcore* genre bestaat reeds een aanzienlijke hoeveelheid media-aandacht voorafgaand aan het jaar van de opkomst, maar ook in dit geval is de sterkste stijging in media-aandacht in het jaar na het jaar van de opkomst. De patronen in de aandacht van de media bevestigen ook de algemene indruk van de ontwikkeling van de elektronische dansmuziekveld in het Verenigd Koninkrijk. De houseniche vertoont een snelle stijging in 1988 – het jaar dat house doorbrak naar de mainstream (Brewster en Broughton 2006; Thornton 1995). Bovendien gaan de drie niches ook afwisselend op en neer in drie verschillende golven. De vroegste golf in 1988-1989 wordt gekenmerkt door de opkomst van house en acid house. De technoniche leeft op in 1992-1993 op het moment dat de houseniche een deel van zijn positie in de media verliest. Tot slot zien we dat de opkomst van de jungleniche stijgt in de derde periode en haar toppunt bereikt in 1997.



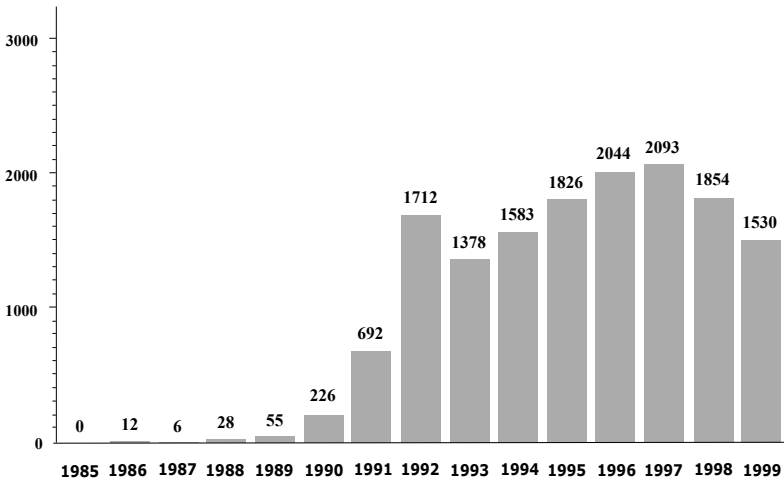
Figuur 5 *Aantal releases: Niche 1*



Figuur 6 *Aantal releases: Niche 2*

Deze figuren geven reeds enkele eerste indicaties voor het bestaan van het mechanisme van wederzijdse legitimiteit tussen genres. Binnen de houseniche gaat bijvoorbeeld een sterke stijging in de media-aandacht voor het housegenre vooraf aan de opkomst van acid house in 1988. Vervolgens is er ook een sterke toename in de aandacht voor het house- en het net ontstane acid housegenre in het jaar voorafgaande aan de opkomst van *hip house* in 1989. Binnen de technoni-

CLUSTER=3



Figuur 7 Aantal releases: Niche 3

che werd de opkomst van *hardcore* in 1991 voorafgegaan door een verdubbeling van het aantal artikelen over techno tussen 1989 en 1990. Tussen 1990-1991 is er weer een relatief grote toename van de berichtgeving over techno wat wordt gevolgd door de opkomst van trance in 1992. Het bewijs voor wederzijdse discursieve legitimatie is het minst duidelijk in de jungleniche. Alleen de opkomst van *big beat* in 1996 wordt voorafgegaan door een relatief grote toename van de aandacht voor reeds bestaande genres – voornamelijk jungle, drum 'n' bass en triphop.

Tabel 2 presenteert Poisson-regressiemodellen waarin de invloed van de omvang en verandering in de discursieve aandacht op het ontstaan van genres binnen de drie niches geschat wordt. Omdat ik alle onafhankelijke variabelen met een jaar vertraag, bevatten het eerste en het tweede geval van elke jaarcluster-combinatie ontbrekende waarden en deze worden dan ook uitgesloten van het regressie-model. De N is derhalve 39 in deze analyses. Om rekening te houden met mogelijke autocorrelatie zijn alle modellen voorzien van een variabele die de afhankelijke variabele met een jaar vertraging opneemt als onafhankelijke variabele. De deviantiescores van alle modellen zijn onder de 1 en tonen dus geen indicatie van overdispersie. Er worden dan ook slechts Poisson-modellen gerapporteerd. Het vergelijken van de log-likelihood geeft de fit van een model. De formule $(-2) \times [(\log\text{-likelihood van het model A}) - (\log\text{-likelihood van het model B})]$ geeft een chi-kwadraatwaarde, die vervolgens kan worden gebruikt om de verbetering van de fit van model B ten opzicht van model A te beoordelen. De vrijheidsgraden komen overeen met het aantal unieke variabelen in model B. Ik beoordeel dan ook de fit van de Poisson-modellen door deze onderling met elkaar te vergelijken en met een leeg model zonder covariaten (log-likelihood = -27,8611).

Tabel 2 *Poisson-regressie van aantal ontstane genres per jaar-niche*

Variabele	Model 1	Model 2
Intercept	-0,6544 (0,4743)	-1,1953 (0,6204)
Lag genre ontstaan	0,1994 (0,5121)	-0,4543 (0,5946)
Discours	-0,0039* (0,0019)	-0,0068** (0,0025)
Verandering discours	0,0057* (0,0027)	0,0069* (0,0031)
Bestaande genres		0,5768* (0,2579)
Log Likelihood	-19,6313	-17,1504
Deviantie (Value/DF)	0,5724	0,4433

Opmerking: alle onafhankelijke variabelen zijn met een jaar vertraagd. N = 39

* $p \leq .05$

** $p \leq .01$

Model 1 in tabel 2 introduceert de omvang van het discours en de verandering in het discours en schat het effect van deze discoursvariabelen op de kans van het ontstaan van een genre. Vergeleken met het lege model verbetert model 1 de fit significant (chi-kwadraat = 16,4596, df = 3, $p < .001$). De regressieanalyse laat zien dat een plotselinge toename in het discours binnen een niche de kans aanzienlijk verhoogt dat een nieuw genre ontstaat, en levert daarmee aanwijzingen voor het bestaan van een bandwagon-effect, waarbij de snel toenemende legitimatie van een type genre het ontstaan van vergelijkbare genres bevordert. De totale omvang van het discours heeft daarentegen een significant negatief effect op de kans op het ontstaan van nieuwe genres. Hoe groter het discours over een bepaald type genre, hoe lager de kans op het ontstaan van een nieuw genre binnen deze niche. Een snelle toename in media-aandacht lijkt dus een sterk legitimerend signaal uit te sturen, terwijl de algehele acceptatie van een genre-niche door de media waarschijnlijk een teken is van de 'verzadiging' van de niche. Verder onderzoek dat ook specialistische tijdschriften op het gebied van elektronische dansmuziek meeneemt, zou duidelijk kunnen maken of dit dubbelzinnige effect van media-aandacht specifiek is voor onze steekproef van generalistische magazines. Model 2 voegt het cumulatieve aantal genres reeds aanwezig binnen de niche toe. Dit model verbetert de fit in vergelijking met model 1 significant (chi-kwadraat 4,9618, df = 1, $p < .05$). Hoe groter het aantal bestaande genres, hoe groter de kans dat nieuwe genres zich ontwikkelen. De gevolgen van de omvang en verandering in het discours blijven in dezelfde richting en significant op 0,05- en 0,01-niveau. Dus zelfs als we controleren voor het aantal genres al aanwezig in de niche blijven de discouseffecten stabiel.

Tabel 3 onderzoekt of klassieke dichtheidseffecten, dat wil zeggen de omvang van de productie binnen elke genreniche, ook van invloed zijn op het ontstaan van genres. Door het opnemen van de N - en N^2 -termen onderzoek ik of er een niet-lineair effect is van dichtheid op de kans op het ontstaan van genres. Vergeleken met model 1 verbetert het opnemen van de dichtheidsvariabelen in model 3 de fit significant (chi-kwadraat = 7,3116, $df = 2$, $p < .05$) en deze hebben inderdaad de verwachte niet-lineaire vorm. Toename van de dichtheid (N) is positief gerelateerd aan de opkomst van vormen, maar dit effect is niet-lineair aangezien de tweede orde term N^2 negatief is. Dit suggereert dat de waarschijnlijkheid van het ontstaan van genres een omgekeerde U-vormige relatie heeft met het aantal releases in de genreniche. De aanvankelijke stijging van releases binnen een genreniche signaleert de openheid voor verdere genres, maar de dichtheid van de niche bereikt ook een verzadigingspunt waarbij geen nieuwe genres meer worden toegevoegd aan de genreniche. De invloed van de omvang van het discours blijft positief en significant op het 0,05-niveau, en verandering in discours heeft een positief effect maar is slechts significant op het 0,1-niveau. Model 4 meet de dichtheid van releases per cluster met behulp van een *grade-of-membership*-berekening. Omdat releases potentieel aan de dichtheid van meerdere genres, en meerdere clusters, kunnen bijdragen smeert de GOM-maat de 'bijdrage' van een release uit over meerdere clusters. Vergeleken met model 1 wordt de fit significant verbeterd ($p < .05$), en de verandering in het discours is nu significant op het 0,05-niveau.

Modellen 5 tot en met 8 voegen vier verschillende specificaties toe van de competitiecoëfficiënt – een gewogen en ongewogen variant en een GoM-variant-specificatie van deze maatregel. Dit voorziet in de mogelijkheid dat de dichtheid van niches elkaar beïnvloeden in de oprichting van nieuwe genres. De competitiecoëfficiënt heeft echter in geen enkele variant een significant effect op het ontstaan van genres. Bovendien wordt de fit van de modellen ten opzichte van de modellen zonder de competitiecoëfficiënt niet significant verbeterd. Dit suggereert dus dat de dichtheden van de clusters elkaar niet wederzijds beïnvloeden en de niches zich dus relatief los van elkaar ontwikkelen.

Tabel 3 Poisson-regressie van aantal ontstane genres per jaar-niche

	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7	Model 8	Model 9
Variabele							
Intercept	-1,6510* (0,7364)	-1,5142* (0,7009)	-1,6813* (0,8388)	-1,7750* (0,7913)	-1,5496^ (0,8129)	-1,6506* (0,7658)	-1,5892* (0,7029)
Lag genre ontstaan	-0,3785 (0,6907)	-0,9830 (0,7654)	-0,3684 (0,7016)	-1,0191 (0,7913)	-0,4400 (0,7313)	-0,9823 (0,7669)	-1,3761^ (0,7496)
Discours	-0,0045* (0,0021)	-0,0049* (0,0024)	-0,0044^ (0,0025)	-0,0043^ (0,0025)	-0,0050^ (0,0029)	-0,0043 (0,0027)	-0,0054* (0,0023)
Verandering discours	0,0050^ (0,0028)	0,0057* (0,0028)	0,0050^ (0,0029)	0,0064* (0,0032)	0,0050^ (0,0028)	0,0059* (0,0030)	0,0072* (0,0029)
N	0,0054** (0,0022)	0,0052† (0,0026)	0,0052† (0,0026)	0,0059† (0,0033)	0,0059† (0,0029)		
N ² /1000	-0,0026* (0,0011)	-0,0026** (0,0011)	-0,0026** (0,0011)		-0,0026** (0,0011)		
N (gom)		0,0070** (0,0030)		0,0059† (0,0033)		0,0062† (0,0034)	
N ² /1000 (gom)		-0,0040** (0,0017)		-0,0038† (0,0017)		-0,0039† (0,0017)	
N (movsum3)							0,0034** (0,0012)
N ² /1000 (movsum3)							-0,0007** (0,0002)
CC_gewogen			0,0001 (0,0012)				
CC_gewogen (gom)				0,0008 (0,0011)			
CC_nietgewogen					-0,0004 (0,0013)		
CC_nietgewogen (gom)						0,0005 (0,0011)	

Tabel 3
(Vervolg)

	Model 3	Model 4	Model 5	Model 6	Model 7	Model 8	Model 9
Log Likelihood	-15,9755	-16,2925	-15,9725	-16,0036	-15,9383	-16,1908	-14,6844
Deviantie (Value/DF)	0,3856	0,4048	0,3974	0,3994	0,3953	0,4111	0,3073

Opmerking: alle onafhankelijke variabelen zijn met een jaar vertraagd. N = 39

^ p ≤ .10

* p ≤ .05 (two-tailed)

† p ≤ .05 (one-tailed)

** p ≤ .01 (one-tailed)

Tot slot, in het model 9, introduceer ik de maat van de dichtheid die de voortschrijdende som van de dichtheid neemt om zo een maat voor een lange-termijninvloed van de dichtheid te verkrijgen. Ik heb geëxperimenteerd met een voortschrijdende som van twee tot vijf jaar, en in alle gevallen was het dichtheidseffect van de eerste orde positief en significant en het dichtheidseffect van de tweede orde negatief en significant. De voortschrijdende som van drie jaar laat de fit van het model het meest toenemen en wordt daarom hier gerapporteerd. Dit verschaft derhalve aanvullend bewijs dat ook bij een cumulatieve meting van dichtheid het dichtheidsafhankelijke mechanisme het ontstaan van genres blijkt te beïnvloeden.

Conclusie

Het doel van dit artikel was om te onderzoeken of ecologische modellen ontwikkeld voor het analyseren van de dynamiek van organisatievormen ook toepasbaar zijn voor het analyseren van het ontstaan van *cultuurvormen*. De resultaten van deze studie laten zien dat het ontstaan van genres in het Britse veld van de elektronische dansmuziek inderdaad onderhevig is aan ecologische mechanismen. Genres kunnen elkaar legitimiteit verlenen en daarmee beïnvloeden vergelijkbare genres elkaars mogelijkheden tot groei. Genres kunnen echter ook met elkaar in competitie zijn om schaarse bronnen en daarmee het ontstaan van nieuwe genres beperken. De analyse laat zien dat de toename in de omvang van genres – hier geoperationaliseerd als de totale omvang in het aantal releases per genre – enerzijds een legitimerende werking kan hebben en kan bijdragen aan het uitbreiden van de hulpbronnen en daarmee dus de weg vrij kan maken voor vergelijkbare genres. Deze genreniches hebben echter ook een punt van verzadiging op welk moment de dichtheid te hoog wordt en de oprichting van nieuwe genres ontmoe-digt. De analyse laat ook zien dat de discursieve legitimatie van een genreniche van invloed is op de kansen op het ontstaan van nieuwe genres. Een sterke stijging in de media-aandacht voor een genrevorm heeft een positieve invloed op het ontstaan van nieuwe genres met dezelfde kenmerken. De totale omvang van het discours heeft echter een negatief effect op het ontstaan van genres. Dit zou erop kunnen wijzen dat de media in dit veld vooral van invloed zijn op het creëren van een bandwagon-effect waarbij de hype rondom een genrevorm de oprichting van soortgelijke genres en categorieën stimuleert. Dat de omvang van het discours een negatief effect op het ontstaan van genres heeft, impliceert dan dat het legitimerende effect van de mainstream pers echter maar van korte duur is en dat meer discours op zichzelf niet betekent dat de draagkracht van een genreniche voor het ontstaan van soortgelijke genres wordt vergroot. Het tegendeel lijkt het geval. De toenemende acceptatie van een genrevorm in de media lijkt een signaal van de atrofie van een genrevorm en een *cue* voor het veld om de aandacht te verschuiven naar andere, nog niet geëxploreerde niches binnen het veld (McLeod 2001; Lena 2012). Het veld van de elektronische dansmuziek lijkt dan ook sterk door modemechanismen te worden gedreven (Liebersson 2000).

Naast het inzicht in de werking van het specifieke veld van de elektronische dansmuziek heeft dit artikel ook enkele meer algemene doelen gehad. Ten eerste heeft het willen bijdragen aan de algemene theorievorming over het ontstaan van nieuwe cultuurvormen. Door gebruik te maken van inzichten uit het naburige veld van de organisatiesociologie heb ik hopelijk aangetoond dat algemenere sociologische mechanismen ook de dynamiek van cultuurvormen sturen. De algemene sociologie beweegt zich bovendien steeds nadrukkelijker naar het onderzoeken van ‘mechanismen’ (Hedström en Swedberg 1998), en binnen de cultuursociologie kan het onderzoeken van ecologische mechanismen hieraan een bijdrage leveren. Deze studie is natuurlijk beperkt tot de genredynamiek van één enkel cultureel veld, maar onderzoek naar verwante endogene mechanismen in bijvoorbeeld de verandering in de populariteit van eigennamen (Liebersohn 2000), de ontwikkeling van wetenschappelijke disciplines (Abbott 2001) of de strijd om overleving tussen ideologieën (Wuthnow 1989) geven de vruchtbaarheid van dit perspectief aan.

Ten tweede heeft deze studie willen laten zien hoe de beschikbaarheid van omvangrijke digitale databestanden een nieuwe impuls kan geven aan cultuursociologisch onderzoek. Het onderzoek naar velden van culturele productie wordt bijvoorbeeld vaak gehinderd door het bestaan van een *hidden population*. Bestaande archieven bevatten over het algemeen slechts informatie over de artiesten en producenten die relatief succesvol zijn en terug te vinden zijn in de musea, de hitlijsten, de encyclopedieën. Van relatief onsuccesvolle en onzichtbare producenten ontbreekt over het algemeen elk spoor. De collectieve inspanningen van een gemeenschap van duizenden platenverzamelaars zoals op Discogs.com opent de mogelijkheid om een veel grotere populatie te bestuderen dan tot nu toe haalbaar. In plaats van ons onderzoek naar genreontwikkelingen bijvoorbeeld te baseren op wat zichtbaar is in de commerciële hitlijsten is het nu mogelijk om onderzoek te doen naar de bijna complete populatie van artiesten, labels en releases die binnen het veld ooit zijn uitgebracht. Daarnaast biedt de toenemende digitalisering van tekstuele data – in dit geval van muziekmagazines – de mogelijkheid om in grootschalig onderzoek naar historische ontwikkelingen in culturele velden ook recht te doen aan de invloed van de impliciete culturele factor: processen van betekenisgeving, interpretaties en cognitieve classificaties van een groot aantal actoren binnen het onderzochte veld. Hoewel in dit artikel slechts een begin is gemaakt met het analyseren van de gigabytes aan beschikbare discursieve data heeft het ook tot doel gehad om te laten zien hoe – door gebruik te maken van relationele technieken (Mohr 1998) – de betekenisstructuren van velden zichtbaar en bruikbaar gemaakt kunnen worden voor cultuursociologisch onderzoek. Hoewel de cultuursociologie gewoonlijk aanneemt dat ‘meanings matter’, kunnen grootschalige studies zoals deze naar de invloed van discoursen op de ontwikkeling van velden daar een stevigere empirische basis voor geven.

Literatuur

- Abbott, A. (2001) *Chaos of Disciplines*. Chicago: University of Chicago Press.
- Allison, P. (2012) *Logistic Regression Using SAS*. Cary: SAS Institute.
- Anand, N. en R. Peterson (2000) When market information constitutes fields. *Organization Science*, 11(3): 270-284.
- Baum, J. en W. Powell (1995) Cultivating an Institutional Ecology of Organizations. *American Sociological Review*, 60(4): 529-538.
- Baumann, S. (2007a) *Hollywood Highbrow*. Princeton: Princeton University Press.
- Baumann, S. (2007b) A general theory of artistic legitimation. *Poetics*, 35(1): 47-65.
- Becker, H. (1982) *Art Worlds*. Oakland: University of California Press.
- Bielby, W. en D. Bielby (1994) All hits are flukes. *American Journal of Sociology*, 99(5): 1287-1313.
- Bonikowski, B. (2005) *Dancing to Darwin's beat*. Paper presented at the 100th Annual Meeting of the American Sociological Association, Philadelphia.
- Boone, C., C.H. Declerck, H. Rao en C. van den Buys (2012). Out of tune. *Poetics*, 40: 44-66.
- Bourdieu, P. (1996) *The Rules of Art*. New York: Routledge.
- Brennan, M. (2006) The rough guide to critics. *Popular Music*, 25(2): 221-234.
- Brewster, B. en F. Broughton (2006) *Last Night a DJ Saved My Life*. London: Headline Book Publishing.
- Brewster, B. en F. Broughton (2012) *The Record Players*. Virgin Books.
- Cheyne, A. en A. Binder (2010) Cosmopolitan preferences. *Poetics*, 38(3): 336-364.
- Crossley, N. (2009) The man whose web expanded. *Poetics*, 37(1): 24-49.
- DiMaggio, P. (1982) Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston. *Media, Culture, and Society*, 4: 33-50.
- DiMaggio, P. (1987) Classification in art. *American Sociological Review*, 52(4): 440-455.
- DiMaggio, P. (1992) Cultural Boundaries and Structural Change. In: M. Lamont en M. Fournier (red.) *Cultivating differences*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dowd, T. (2003) Structural power and the construction of markets. *Comparative Social Research*, 21:147-201.
- Dowd, T. (2004) Concentration and diversity revisited. *Social Forces*, 82(4): 1411-1455.
- Ennis, P. (1992) *The Seventh Stream*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Goertz, G. en J. Mahoney (2012) *A Tale of Two Cultures*. Princeton: Princeton University Press.
- Griswold, W. (2008) *Regionalism and the Reading Class*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hannan, M. en J. Freeman (1993) *Organizational Ecology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hannan, M. en G. Carroll (1992) *Dynamics of organizational populations*. New York: Oxford University Press.
- Hannan, M., G. Carroll, E. Dundon en J. Torres (1995) Organizational evolution in a multi-national context. *American Sociological Review*, 60(4): 509-528.
- Hannan, M., L. Polos en G. Carroll (2007) *Logics of organizational theory*. Princeton: Princeton University Press.
- Hedström, P. en R. Swedberg (1998) *Social Mechanisms: An Analytical Approach to Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hesmondhalgh, D. (1998) The British dance music industry. *The British Journal of Sociology*, 49(2): 234-251.
- Hsu, G. en M. Hannan (2005) Identities, genres, and organizational forms. *Organization Science*, 16(5): 474-490.

- Isaac, L. (2009) Movements, aesthetics, and markets in literary change. *American Sociological Review*, 74(6): 938-965.
- Janssen, S., G. Kuipers en M. Verboord (2008) Cultural globalization and arts journalism. *American Sociological Review*, 73: 719-740.
- Johnson, C., T. Dowd en C. Ridgeway (2006) Legitimacy as a social process. *Annual Review of Sociology*, 32: 53-78.
- Johnston, J. en S. Baumann (2007) Democracy versus distinction. *American Journal of Sociology*, 113(1): 165-204.
- Kaufman, J. (2004) Endogenous explanations in the sociology of culture. *Annual Review of Sociology*, 30(1): 335-357.
- Kremp, P. (2010) Innovation and selection. *Social Forces*, 88(3): 1051-1082.
- Kuipers, G. (2011) Cultural Globalization as the Emergence of a Transnational Cultural Field. *American Behavioral Scientist*, 55(5): 541-557.
- Lena, J. (2012) *Banding Together*. Princeton: Princeton University Press.
- Lena, J. en R. Peterson (2008) Culture as Classification. *American Sociological Review*, 73(5): 697-718.
- Lieberson, S. (2000) *A Matter of Taste: How Names, Fashions, and Culture Change*. New Haven: Yale University Press.
- Lopes, P.D. (2002) *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mark, N. (1998) Birds of a feather sing together. *Social Forces*, 77(2): 453-485.
- McLeod, K. (2001) Genres, subgenres, sub-subgenres and more. *Journal of Popular Music Studies*, 13: 59-75.
- Mohr, J. (1998) Measuring Meaning Structures. *Annual Review of Sociology*, 24: 345-370.
- Mohr, J. en F. Guerra-Pearson (2010) The duality of niche and form. *Research in the Sociology of Organizations*, 31: 321-368.
- Negus, K. (1992) *Producing Pop*. London: Edward Arnold.
- Peterson, R. (1990) Why 1955? *Popular Music*, 9: 97-116.
- Peterson, R. (1997) *Creating Country Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Regev, M. (2013) *Pop-Rock Music*. Cambridge: Polity Press.
- Reynolds, S. (2013) *Energy Flash*. London: Faber and Faber.
- Roy, W.G. (2010) *Reds, Whites, and Blues*. Princeton: Princeton University Press.
- Ruef, M. (2000) The emergence of organizational forms. *American Journal of Sociology*, 106(3): 658-714.
- Santoro, M. (2002) What is a 'cantautore'? *Poetics*, 30(1-2): 111-132.
- Schulz, M. (1998) Limits to bureaucratic growth. *Administrative Science Quarterly*, 43(4): 845.
- Strang, D. en J.W. Meyer (1993) Institutional conditions for diffusion. *Theory and Society*, 22(4): 487-511.
- Thornton, S. (1995) *Club Cultures*. Cambridge: Polity Press.
- Venrooij, A. van en V. Schmutz (2013). De categorische imperatief in de populaire muziek. *Sociologie*, 9(1): 73-96.
- White, H.C. en C.A. White (1965) *Canvases and Careers*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wuthnow, R. (1989) *Communities of Discourse*. Cambridge: Harvard University Press.