

GERT KEUNEN

**e e n
eeuw
P
O
P
muziek**

VAN CROONERS
TOT DUBSTEP

www.lannoo.com

Registreer u op onze website en we sturen u regelmatig een nieuwsbrief met informatie over nieuwe boeken en met interessante, exclusieve aanbiedingen.

Omslagontwerp: 5cookies

Vormgeving: 5cookies

Foto's binnenwerk: Corbis (p. 29, 37, 53, 70), Interfoto/Belgalmage (p. 109), Warner Music (p. 23, 91, 96)

© Uitgeverij Lannoo nv, Tielt, 2015 en Gert Keunen
D/2015/45/288 – ISBN 978 94 014 2464 6 – NUR 666

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Inhoud

1. De oerges van de popmuziek	15
Vaudeville, marktangers, Tin Pan Alley, crooners, jazz, big-bandswing, country, hillbilly, deltablues, Chicago blues, R&B	15
Het klassieke Amerikaanse lied	15
Vooroorlogse jazz – van volkse muziek tot popmuziek	26
Country	33
Blues en R&B – leed en vermaak	38
2. De rock-'n-rollrevolutie	47
Rock-'n-roll, rockabilly, twist, surf, teenybop	47
De rock-'n-rollrevolutie	47
Teenybop in de jaren 60	59
Twist, surf & nostalgie	62
3. Van de Britse invasie en de herontdekking van de roots tot klassieke rock	69
Beat, Britse R&B, bluesrock, folkrock, singer-songwriter, psychedelica, classic rock	69
The Beatles versus The Stones	69
De blues- en folkinjectie – de drang naar authenticiteit	79
De folk-boom	84
Psychedelische rock (1)	90
Rockmuziek en singer-songwriters in de jaren 70	97
4. Anders, beter en ingewikkelder	105
Psychedelische, symfonische en progressieve rock	105
Psychedelische rock (2)	105
Symfonische rock	110
Andere vormen van progressieve rock	120
5. De punkrevolte	129
Punkrock, hardcorepunk, new wave, cold wave, electro, gothic, skatepunk, emocore	129
De punkrevolte	129
New wave – cold wave, electro en gothic	140
Melodieuze en emotionele hardcore	144
Punk in de jaren 90 (en daarna) – revival, riot grrrl, skatepunk en emocore	147

6. Uiterlijk vertoon met een knipoog	151
Glamrock, synthpop, new romantics, new glam	151
Glamrock	152
Synthesizers, romantiek en de obsessie voor stijl	162
New Glam	169
7. De vele gezichten van metal	175
Hardrock, heavy metal, thrash, death, black, gothic, symfo, doom, nu-metal, stonerrock, djent, metalcore	175
Van hardrock tot heavy metal	175
Hard, harder, hardst	187
De stijlvermenging vanaf de jaren 90	197
De voortdurende strijd om het ware genregevoel	208
8. De rockavant-garde	211
Sixtiesavant-garde, krautrock, postpunk, noise, no wave, industriële muziek, postrock, mathrock, dark jazz, postmoderne bricoleurs	211
Avant-garde in de jaren 60 en krautrock	212
Postpunk – noise en industriële muziek	215
Progressieve new wave – zwarte dansmuziek als motor voor experimenten	227
De metamorfose vanaf de jaren 90	232
Postmoderne bricoleurs	242
9. Eerlijke songs en harde gitaren	249
Gitaarrock vanaf de jaren 80, indierock, grunge, alternatieve rock, britpop, lofi, garage-rock, postpunkrevival, new weird America, nu-folk en andere singer-songwriters	249
De jaren 60 als inspiratiebron	249
Het vervolg op punk	257
Recycl-age en revivals	265
Gitaarrock als eclectische stijlmix	268
Gitaarrock als nieuwe singer-songwriter	273
10. De revanche van de zwarte dansmuziek	281
Soul, funk, jazzfunk, P-funk, Philly soul, disco, naked funk, urban, R&B, nu-soul, deepfunk	281
Soul – de basis van de zwarte dansmuziek	281
De funkrevolutie	287
‘Say it loud; I’m black and I’m proud’ – de sociale context	290
De funky jaren 70	295
P-funk – The Bomb	300

Disco verovert de wereld	304
R.I.P. funk?	309
R&B en andere eigentijdse soul	313
11. Het fenomeen tienersterren en productieteams	319
Boy- en girlbands, kinderpopt, schlagers en andere pop	319
Productieteams door de jaren heen	320
Oprechte emoties in de cultuurindustrie	338
12. De opmars van de Jamaicaanse muziek	341
Reggae, ska, rocksteady, rootsreggae, rastafari, rockers, dub, dancehall, raga	341
De roots van reggae – R&B, mento, ska en rocksteady	342
De riddim van de reggae	345
Rastafari	348
Internationale doorbraak	352
Een steeds verder gaande evolutie	357
De danszaal zegeviert	361
Eenheid over de grenzen heen	368
13. Van het getto naar de mainstream	371
Hiphop, rap, turntablism, electro, political hiphop, gangstarap, G-funk, Native Tongues, old skool, Dirty South, trap, leftfield hiphop	371
B-boys – de subculturele context	372
Een snelle evolutie en de doorbraak in de platenindustrie	377
Hiphop als zwarte cultuur	388
De muzikale evolutie zet zich voort	399
Mainstream versus underground	406
Een bruisende internationale golfslag	412
14. De magie van de dansvloer	419
House, techno, acid house, garage, deephouse, new beat, big beat, hardcore, gabber, harddance, hardstyle, trance, goa, 2-step, electro, minimal, microhouse, nu-disco, nu-house	419
Chicago house en Europese raves	422
Versplintering	426
Techno	433
Van obscure clubs tot het megarockfestival	438
Hardcore en trance – de underground reageert en drijft het tempo op	447
Retrofuturisme – techno nieuwe stijl	454
De houserevival – van disco naar house en terug	458

15. Zit stil en dans	465
Ambient, intelligent techno, clicks & cuts, glitchhop, indietronics, experimentele elektronica, triphop, breakbeat, nu-lounge	465
Ambient – buitenaardse klanktapijten	466
Experimentele techno – de nieuwe elektronische avant-garde	475
Triphop – onderkoelde breakbeats	486
Chill-out revisited – lounge, easy listening en nu-lounge	499
16. Op hol geslagen Breakbeats	505
Jungle, drum 'n' bass, jazzstep, techstep, breakbeat, breakcore, two-step, grime, dubstep, wonky	505
Jungle fever	506
It's a jazz thing – drum 'n' bass met ambient, soul en jazz	511
Techstep – de dansvloer als strijdplek	520
Het Grote Mixtijdperk	526
Een nieuw genre voor de 21ste eeuw – dubstep	533
Epiloog	539
Een reflectie op genres en het spelen met stijlen	539
Clichés, vernieuwing en trends	539
Meningsverschillen als motor voor vernieuwing	547
Over de auteur	557
Bibliografie	558
Index	565

Woord vooraf

Pop staat voor hitjes. Voor toegankelijke muziek voor een zeer ruim en vooral jong publiek. Voor onbevangen feestplezier, mooie deuntjes, en soms ook voor oppervlakkigheid en commercialiteit. Tenminste, dat beeld wordt weleens opgeroepen. Maar popmuziek is niet altijd 'poppy', staat niet alleen voor 'populaire muziek' en is er ook niet meer alleen voor de jeugd. Door nieuwe stijlen die komen en gaan, en door trends en hypes die elkaar afwisselen, oogt popmuziek soms behoorlijk vluchtig. Toch is ze een complex en uitermate boeiend fenomeen met een enorme stilistische rijkdom.

Popmuziek is niet alleen alomtegenwoordig, ze is ook een verwarrend kluwen van genres en stijlen, en een verhaal vol tegenstellingen. Economische principes staan tegenover artistieke; er gaat in het popcircuit veel geld om, maar slechts een minderheid wordt er rijk van. Sommige vormen zijn geschreven voor een groot publiek, terwijl andere dat grote publiek juist meteen afschrikken. Popmuziek is de ene keer behoudend, dan weer rebels en controversieel. Voor de een puur amusement, voor de ander bittere ernst. Sommige stijlen lijken onsterfelijk, terwijl andere slechts een kort leven beschoren zijn en de visies van de een lokken telkens weer een reactie uit van de ander.

Dit boek is een volledig herziene update van mijn vorige popgeschiedenisboek *Pop! Een halve eeuw beweging*. Die *halve eeuw* is intussen *een eeuw* geworden. Dat wil niet zeggen dat het boek dubbel zo dik is. Centraal staat nog steeds de popmuziek die in de jaren 50 ontstaan is uit enerzijds rock-'n-roll en anderzijds soul: van disco tot house, van rock tot metal. De nieuwe titel verwijst wel naar het feit dat de wortels van de huidige popmuziek al een eeuw oud zijn, vaak zelfs meer dan honderd jaar. De tienersterren van vandaag zijn afstammelingen van de crooners ten tijde van Tin Pan Alley, en zonder blues was er nooit rock geweest. En het is ook niet zo dat muziek van voor de rock-'n-roll niet populair kon zijn, dat de muziekindustrie nog niet bestond of dat de media nog geen hypes konden creëren. Integendeel.

Het eerste hoofdstuk vertelt deze lange voorgeschiedenis en van daaruit wordt een aantal lijnen getrokken. Daarbij ga ik niet zozeer uit van een chronologische opsomming van modes en dominante stromingen in de popmuziek, maar wel van genres en de verschillende stijlrichtingen die daarin bewandeld worden. Overal vind je gelijksoortige mechanismen terug. Zo staat in dit boek centraal hoe elk genre – net zoals een biologische familie – eigen fami-lietrekjes of stijkenmerken ontwikkelt, en wat muzikanten daarmee doen. Volgen ze hondstrouw de regels en conformeren ze aan de verwachtingen?

Of lappen ze die aan hun laars en benaderen ze de muziek op een progressieve manier? Ook wordt duidelijk hoe tegengestelde visies en smaken kunnen leiden tot de opsplitsing of vernieuwing van een genre. Bovendien zijn stijlen in popmuziek niet alleen muzikale maar ook sociale fenomenen. Elk ervan is geworteld in een culturele context en heeft zijn eigen gewoontes, tradities en een specifiek groepsgevoel. En dat zorgt vaak voor conflicten. De dynamiek van popmuziek ligt immers vooral in het voortdurende spel van herhaling en verschil, van actie en reactie. De eeuwige strijd tussen 'underground' en 'mainstream', tussen oprechtheid en gekunsteldheid is daarin een constante. En tegen die achtergrond doet elke muzikant waar hij zin in heeft, geeft hij zijn ziel bloot en charmeert hij tegelijk zijn publiek.

De veelzijdigheid van popmuziek hoeft niet te verwonderen: muziek draait immers om emoties, om dat ultieme gevoel dat elke muzikant op zijn eigen manier uitdrukt. Elke plaat, song of artiest is daarom uniek. Net daarom worden er telkens weer nieuwe stijlbenamingen op die muziek geplakt. Elke verandering in het poplandschap resulteert in nieuwe termen. Dit boek staat er vol mee: goregrind, clicks & cuts, fidget house, drone doom, psychedelische postfolk, dark jazz, wonky... Ook al worden muzikanten (terecht) niet graag in hokjes gestopt, er is steeds behoefte aan dergelijke termen. Journalisten, platenmanagers, muzikliefhebbers, maar ook de muzikanten zelf gebruiken ze om over muziek te kunnen praten. Vaak worden nieuwe genres naar voren geschoven die niet meer zijn dan een stilistische aanpassing van de reeds bestaande. Toch geven stijlbenamingen een muzikale richting aan en zijn ze bruikbaar zolang je er maar losjes mee omspringt. Hoeveel wilde genretermen dit boek ook kent, een zekere nonchalance ertegenover is dus noodzakelijk. Van belang is alleen de familienaam: het gaat om de grote lijnen, zonder de dynamiek van de muziekwereld in een keurslijf te willen dwingen. Toen ik in 1995 mijn eerste popgeschiedenisboek schreef, bestond internet nog niet (of tenminste, had ik het nog nooit van dichtbij gezien). Informatie kon je zoeken in (buitenlandse) boeken of tijdschriften, en het geluidsmateriaal was alleen in je eigen platenkast, die van vrienden of de bibliotheek te vinden. Bij het tweede boek (in 2001) was er al een schat aan informatie op het net te vinden en bovendien kon je (zij het illegaal en nogal omslachtig) veel muziek van het internet plukken om er vervolgens over te schrijven. Vandaag is de informatietoever niet langer te overzien en tijdens het schrijven van dit boek stonden Spotify, YouTube en andere streamingplatforms continu open. Je kunt alles vinden en horen, en je stuit telkens weer op nieuwe muziek en informatie.

Het overaanbod en de bereikbaarheid van muziek worden steeds groter en dat maakt het moeilijk om de juiste stijlrichtingen duidelijk in kaart te brengen. Zeker het recente verleden is nauwelijks te overzien. Maar dat is

altijd al zo geweest. Typerend is dit citaat uit een muziekgeschiedenisboek dat in de jaren 70 werd geschreven:

Wie de jaren 50 wil samenvatten, hoeft bijna alleen maar over rock-'n-roll te spreken. Wie over de jaren 60 spreekt, kan zich beperken tot The Beatles, Dylan en de opkomst van undergroundmuziek. Bij de jaren 70 kom je er niet zo makkelijk vanaf. Trends kwamen en gingen. (Wiegel & Wilbrink 1979: 9)

Als we nu terugblikken op de jaren 70 laten die zich echter wel behoorlijk vatten. Een volledig beeld geven van een eeuw popmuziek is vrijwel onmogelijk, dus is de tand des tijds al een eerste belangrijk selectie criterium. Maar er zijn nog andere keuzes gemaakt. Zo heeft dit boek een internationale focus. Ook al worden veel voorbeelden gegeven van Belgische en Nederlandse artiesten, de nadruk ligt op het ontstaan en de ontwikkeling van muziekgenres, en die liggen nu eenmaal veelal buiten de Benelux. Dit boek gaat dus niet over Belpop of Nederpop; daarover bestaan gelukkig al boeken.

Het gaat hier ook over westerse popmuziek. Er wordt niet ingegaan op de vele vormen van Afrikaanse, Zuid-Amerikaanse, Oost-Europese of Aziatische 'wereldmuziek'. Slechts sporadisch komen 'etnische klanken' voorbij, wanneer die een invloedsbron zijn voor westerse muziek (zoals reggae of afrofunk). Ook volksmuziek wordt alleen besproken wanneer die een directe link heeft met de verdere evolutie van de popmuziek. En wat jazz betreft ten slotte, alleen die uit de eerste helft van de 20ste eeuw komt aan bod (toen jazz dé populaire muziek van zijn tijd werd) en niet die van daarna (toen het weer de underground indook en een afzonderlijk circuit werd).

In zijn geheel heb ik geprobeerd volledigheid en een zekere objectiviteit na te streven, maar in de uitwerking zijn onvermijdelijk ook persoonlijke voorkeuren geslopen. De undergroundcircuits en avant-gardistische popmuzikanten komen vaak wat uitgebreider aan bod dan de zogenaamde mainstream; mijn favoriete artiesten worden misschien iets meer gekoesterd.

De belangrijkste sluiswachter bij mijn keuzes was echter het uitgangspunt van dit boek: genres en stijlen en hoe een muzikant daarmee omgaat. Hoeveel platen hij verkoopt, hoeveel mensen naar zijn concerten komen, maar ook welk persoonlijk verhaal hij in zijn songteksten wil vertellen, zijn daarbij van minder belang dan de muzikant als bron van muzikale vernieuwing. Ook het individuele parcours van elke vermelde artiest laat ik daarom links liggen: The Rolling Stones waren heel bepalend voor de rockmuziek van de jaren 60, maar wat ze tegenwoordig nog presteren is in het licht van dit boek minder relevant. *Een eeuw popmuziek* focust op genres en tijdsperiodes waar de vernieuwing zich op dat moment afspeelt.

Omdat voorbeelden vaak veelzeggend zijn, is namedropping onvermijdelijk. Toch is dit boek geen encyclopedie voor individuele muzikanten (die bestaat ook al). Artiestennamen worden daarom enkel ter illustratie vermeld, en steeds kunnen er extra of andere voorbeelden gegeven worden.

Muziek is een passie en ik laat me er graag door voortdrijven. Een boek schrijven is echter van een andere orde dan naar muziek luisteren, van muziek genieten of zelf muziek maken. Maar het dwingt je wel stil te staan bij muziek waar je anders niet spontaan of niet vaak naar zou luisteren en leert je zo ook het onbekende waarderen of een song in perspectief plaatsen. En niet onbelangrijk, zo'n boek neemt je vaak mee op *a trip down memory lane*. Ook daar is het aangenaam toeven.

Een welgemeend dankjewel

Door de jaren heen heb ik inspiratie geput uit de ideeën van andere auteurs, journalisten, muzikfreaks, studenten en vrienden. Net zoals veel hedendaagse muziek met een sampler gemaakt wordt, wordt ook in dit boek vaak gesampled en bevat het echo's van dingen die ik hier en daar gelezen of gehoord heb. Enkele (buitenlandse) auteurs zijn daarbij het vermelden waard: David Toop, Simon Reynolds, Simon Frith, Iain Chambers, Rickey Vincent, Robert Van Yper en Steve Barrow. En voor biografische gegevens heb ik dankbaar gebruikgemaakt van Oor's Popencyclopedie, de All Music Guide en tal van internetbronnen.

Dichter bij huis ben ik veel dank verschuldigd aan zij die me tijdens het schrijven van dit boek de nodige feedback gaven: Ayco Duyster, Youri van Driessche, Mike Keirsbilck, Stefaan Deldaele, Christoph Elskens, Peter Ysabie, Eppo Janssen, Rob Van der Loo, Tommy Haccou, Stijn Maris, Marlon Penn, Daan Hoenraat, Marc Wetzels, Bart Thans, Regine de Caluwe en Bernadette Timmermans.

Verder wil ik de Fontys Hogeschool voor de Kunsten (Tilburg) danken voor het ongebreidelde geloof in mij, de talloze geboden kansen, hun geduld en begrip, zowel de collega's van de Rockacademie, de Master Muziek, het Lectoraat als de directie: Raf De Keninck, Nico Vis, Martyn Smits, Gerard Boontjes, Pascal Gielen, Hans van den Hurk, Chantal Rothkrantz en Ivonne van de Sanden.

Ook de andere hogescholen waar ik lesgeef, dank ik voor hun onophoudelijke steun en flexibiliteit: Gert Stinckens, Fre Busscher en Davina Vanduren (PXL Music Hasselt), Jan Bulckaen, Martine Ketelbuters, Dieter Lesage en Marion De Graeve (School Of Arts/Rits Brussel) en Leon Lhoëst, Maarten Weyler, Gert Jacobs, Wim De Temmerman en Wendy Cocquyt (Hogeschool Gent/Conservatorium).

Daarnaast dank ik Maarten van Steenbergen, Katelijne De Man, Kris van Hamme (Lannoo) en Annemiek Seeuws, die dit boek mogelijk maakten, de fotografen Gie Knaeps, Carline Vandercruyssen, Alex Vanhee en Libelia De Splenter voor hun bijdragen en de straffe vormgever Wooty Maurits.

Een bijzonder warm hart gaat naar mijn ouders, mijn familie en beste vrienden. En boven alles uiteraard Libelia, mijn grootste hulp en steun, dag in dag uit, mijn vrouw.

Een welgemeend dankjewel!

Gert Keunen, december 2014

1 De oergenres van de popmuziek

Vaudeville, marktzangers, Tin Pan Alley, crooners, jazz, bigbandswing, country, hillbilly, deltablues, Chicago blues, R&B

Popmuziek heeft geen geboortedatum. Niemand weet wanneer ze precies is ontstaan. Zeker is dat het startschot niet in de jaren 50 met 'Rock Around The Clock' en andere rock-'n-roll werd gegeven, zoals doorgaans wordt aangenomen. Want die muziek was een blanke coverversie van zwarte rhythm & blues. Maar naast blues zijn er nog andere oergenres die zich stamvader van de huidige popmuziekboom kunnen noemen: jazz, gospel, country, volksmuziek en diverse vormen van (klassieke) amusementsmuziek.

Popmuziek is tot stand gekomen door een bijzondere vermenging van die oergenres. Ze heeft zowel Afrikaanse als Europese wortels, en die twee culturen hebben elkaar ontmoet en wederzijds bevrucht in de Verenigde Staten van Amerika. De manier waarop was uiteraard minder fraai, maar twee tot dan toe gescheiden culturen – harmonische Europese en ritmische Afrikaanse muziek – vonden elkaar daar. Wanneer die muziek vervolgens door de muziekindustrie vercommercialiseerd en verspreid wordt, kun je van popmuziek spreken. Vooral na de Tweede Wereldoorlog kent die muziek immens veel aftakkingen en mengvormen (zie het schema achter in dit boek), maar de roots ervan liggen in de vooroorlogse periode. En daarvoor vertrekken we in Europa.

Het klassieke Amerikaanse lied

Er was eens in Europa

Ten tijde van de Koude Oorlog zouden de VS het niet graag gehoord hebben, maar het klassieke Amerikaanse lied is deels uitgevonden door... de Russen. Het waren onder meer Joods-Russische migranten die de Europese liedjes-traditie in de VS importeerden. In Europa had zich door de eeuwen heen een traditie van licht klassieke deuntjes en andere amusementsmuziek ontwikkeld en die kreeg in de VS een vervolg.

De directe voorloper was de Europese **vaudeville**: korte blijsspelen met liedjes die niet in de reguliere schouwburgen werden opgevoerd, maar in de nieuwe variététheaters. In deze stukken werd het leven van elke dag bezongen, met thema's waarin iedereen zich kon herkennen: relaties en affaires, soms pikant, met een lach en een traan, over geld of het gebrek daaraan. De kunstkritiek moest er niets van hebben: dit was geen kunst, maar louter vermaak. En net daarom viel vaudeville in de smaak.

Vaudeville ontstond in Frankrijk in de 18de eeuw en kaderde in de veranderingen die optraden tijdens het modernisme: kunst werd niet langer in opdracht van de vorst, de kerk of de adel gemaakt, maar werd een zelfstandig, autonoom circuit. Er vormden zich nieuwe kanalen om kunst bij haar publiek te brengen; de cultuurindustrie ontstond en er kwam een scheiding tussen 'hoge' en 'lage' kunst, tussen elitair en populair amusement.

In de klassieke muziek betekende dat een scheiding tussen 'ernstige' en 'lichte' muziek. Naast de vertrouwde opera werden er toen ook komische opera's geschreven, die aanvankelijk tussen de bedrijven opgevoerd werden, zodat de aristocratie met de nieuw opkomende burgerij kon lachen. Maar die burgerij werd in de eeuw daarna almaar belangrijker en zo groeide de kluchtige opera uit tot een zelfstandig genre: in volkstaal geschreven, met thema's uit het leven van elke dag.

Daaruit ontstond de vaudeville. Dat was het gevolg van een verdere democratisering van de muziek. Dat vaudeville (bij ons ook variété en in Groot-Brittannië music hall genoemd) een breed publiek kon verleiden, blijkt uit het grote aantal variététheaters. Aan het einde van de 18de eeuw waren er in Parijs alleen al zo'n veertig, en daarna volgden Brussel, Antwerpen en Amsterdam. Daar kon je terecht voor blijsspelen als *Moederzegen*, *De Scheepsjongen* of *De Vrouwenhater* (zie Groeneboer 2001).

In het midden van de 19de eeuw waren de hoogdagen van de vaudeville voorbij en kwam de **operette** op: een luchtig, geestig, spottend en vaak politiek satirisch muziektheaterstuk uit één bedrijf. Jacques Offenbach was zeer succesvol met operettes zoals *Orphée aux enfers* (1858), en ook Johann Strauss jr. schreef er een aantal. Door hem werd ook de Weense wals immens populair en een internationale rage (*An Der Schönen Blauen Donau*, 1867). Strauss werd zelfs een popster avant la lettre, ging op internationale tournee en gaf in de VS zelfs een concert met een orkest van tweeduizend muzikanten. Net als de polka – die andere dansrage van dat moment – was de wals geen groepsdans zoals in de tijd van de aristocratie, maar werd hij als koppel gedanst. Dat lichamelijke contact zorgde meteen voor de populariteit ervan.

Uit de operette zou rond de eeuwwisseling de **musical** (van 'music hall') ontstaan, terwijl de vaudeville voortleeft in de vorm van **cabaret** of **revue**: een bonte verzameling van satirische liedjes en sketches (en ook de voorloper van de stand-upcomedy). Steeds meer nieuwe theaters openden hun

deuren. De *Moulin Rouge* in Parijs is legendarisch, niet in het minst vanwege de sexy danseressen, de bonte vederdracht en de voor die tijd erotische cancadansen (al was hun best betaalde artiest op dat moment Joseph Pujol, die als Le Pétomane een ster werd door in alle toonaarden scheten te laten). In België was de *Ancienne Belgique* het bekendst, een keten met theaters in Gent, Antwerpen en Brussel (het theater in Brussel bestaat nog steeds, als concertzaal).

De orkesten die daar speelden, waren **amusementsorkesten**, en later – toen film en radio opkwamen – zouden die ook bioscoop- en radio-orkesten worden en speelden ze gearrangeerde orkestversies van populaire deuntjes.

Popmuziek was het toen misschien nog niet, maar populaire muziek des te meer. De liedjes van de vaudeville, de operette maar ook de bekendste aria's uit de 'serieuze opera's' begonnen al in de 19de eeuw een eigen leven te leiden. Ze werden als bladmuziek uitgebracht: de industrialisering van de muziek deed haar intrede. Daardoor werden de liedjes ook op straat gezongen, in café chantants, salons en balzalen. Er waren rondreizende gezelschappen die voor de minderbedeelden de hits van het moment in kleine, volkse zaaltjes, op het dorpsplein of op de kermis brachten. Dat gegeven heeft al een voorloper in de middeleeuwen toen er eveneens artiesten door het land trokken om er liedjes te brengen, verhaaltjes te vertellen en stunts met gedresseerde dieren te vertonen.

Daar liep ook de latere **marktzanger** rond, een andere belangrijke voorloper van de popmuziek. Die traditie gaat terug tot de Keltische bard, de middeleeuwse troubadour (ook 'minstreef', 'minnestreef' of 'minnezanger' genoemd), maar ook tot de geuzen, die in de 16de eeuw als gevolg van de boekdruk-kunst hun verboden, politiek geladen geuzenliederen lieten verspreiden. De marktzangers kwamen meestal voort uit de volksklasse waarvoor zij zongen. Ze trokken van dorp tot dorp en brachten actuele verhalen op traditionele melodieën over huiselijke drama's, politiek, roversbenden en andere nieuwtjes waarin het publiek geïnteresseerd was. Op marktpleinen droegen ze hun 'gezongen dagbladen' voor, en ze verkochten die ook. De tekst lieten ze als bladmuziek drukken en hij werd ter plekke verkocht. De volkszangers kondigden hun optreden aan met roephoorns en later megafoons; ze hadden getekende posters bij zich ter ondersteuning van de tekst en om de verkoop te stimuleren. Later konden ze mensen lokken met een draai-orgel. Het waren niet alleen zangers, maar ook verkopers. In de Lage Landen bleef die traditie lang voortleven. Zo was Tamboer uit Eeklo tussen 1920 en 1930 de bekendste lokale popster in Vlaanderen (zie Top 2001). Hij zong over sensationele moordzaken, maar ook over de oorlog, de mode en de koers. Van zijn liedjesteksten verkocht hij er soms duizenden per dag. Genoeg winst om een auto te kopen.

Minstrels en Tin Pan Alley

Nogal wat Europeanen trokken in de 19de eeuw, maar ook daarna, naar de VS, naar het 'beloofde land'. Ze lieten de miserie achter en hoopten op een beter leven aan de andere kant van de oceaan. Daardoor kreeg ook daar de Europese muziek voet aan de grond en zagen Amerikaanse varianten ervan het levenslicht.

Die eigen variant had vaak te maken met de vermenging van Europese en Afrikaanse tradities. De eerste Europese kolonisten brachten immers slaven uit Afrika mee naar Amerika. Maar ook na de afschaffing van de slavernij (zie verderop in dit hoofdstuk) bleef racisme overeind. Dat merken we goed bij de **minstrel shows**, die vanaf het midden van de 19de eeuw tot het begin van de 20ste eeuw populair waren. Het waren rondreizende gezelschappen die met banjo en percussie liedjes en komische sketches brachten over het slavenbestaan, in operettestijl gezongen en niet gespeend van 'overacting'. In nagespeeld 'neger'-dialect dreven ze de spot met de zwarte man, zoals de adel dat in de 18de eeuw deed met de burgerij: omdat ze die bevolkingsgroep niet konden negeren, werd er maar mee gelachen. De zogenaamd typische 'neger'-kantjes werden uitvergroot om de blanke man te entertainen. Dat deden ze met zwartgeverfde gezichten (*blackface*), en als er nu en dan toch eens een 'echte' zwarte mocht meedoen, moest die zich ook schminken, zodat hij leek op een blanke die zich zwart geverfd had...

Minstrelartiesten zetten de Europese traditie van de troubadours voort en speelden West-Europese ballades en Oost-Europese polka's, in combinatie met het Afrikaanse vraag- en antwoordspel. Ze waren de pophelden van hun tijd. Een evergreen als 'Oh! Suzanna' ('I come from Alabama with my banjo on my knee') verkocht meer dan 100.000 exemplaren. Dat maakte van de auteur, Stephen Foster, de eerste fulltime liedjesschrijver en meteen ook de grondlegger van Amerikaanse muziek.

Aan het begin van de 20ste eeuw nam **vaudeville** het over als populair amusement. Ook die traditie werd in de VS voortgezet, in een stedelijk circuit van muziektheaters. In New York vonden de belangrijkste music halls hun plek op Broadway, de lange en grillige laan die het dambordpatroon van Manhattan doorkruist. Daar werden in onvervalste vaudevillestijl toneelstukjes en liedjes opgevoerd, afgewisseld met acrobaten, goochelaars en clowns. En wanneer die losse delen één geheel vormen, met een doorlopend verhaal, krijgen we **musicals**.

De Broadwaytheaters vroegen een constante toestroom van nieuwe liedjes. Daarvoor zorgden de muziekuutgeverijen. De **muziekuutgeverij** (*publisher* in het Engels) lag aan de basis van de muziekindustrie en dateert uit de tijd toen die nog geen platenindustrie was. De muziekuutgever was zowat de eerste speler die zich tussen de artiest en zijn publiek nestelde: hij liet songs in opdracht schrijven en verkocht die aan de artiest. Songs werden als parti-

tuur op de markt gebracht, meestal in een arrangement voor zang en piano. Zo konden muzikaal onderlegde mensen hun favoriete nummers thuis zelf spelen; de buffetpiano werd populair en ook betaalbaarder. Bladmuziek was ook en vooral een souvenir van een mooi lied, en het enige beschikbare tastbare product ervan. Daarom werd die partituur zo aantrekkelijk mogelijk uitgebracht, met een voorpagina waaraan de nodige zorg werd besteed: de voorloper van de latere platenhoes.

Liedjes verschenen als losse bladmuziekuitgaven, maar ook in liedjesbundels. Om illegale kopieën tegen te gaan, gingen de muziekuitgevers lobbyen voor een auteurswet (die er in 1886 kwam en vandaag de dag nog steeds van kracht is). Ook al stond de muziekindustrie toen nog in haar kinderschoenen en was ze niet te vergelijken met de internationale entertainmentconcerns van vandaag, een nummer kon ook toen al een wereldhit worden. 'Ta Ra Ra Boom Der E' bijvoorbeeld: aan het einde van de 19de eeuw hoorde een New Yorkse uitgever dat nummer toevallig ergens en hij zorgde ervoor dat het in alle music halls van de VS te horen was. Van daar ging het nummer naar Engeland en zo verder naar het hele Europese vasteland (Klötters 2001). De auteur is onbekend, maar de uitgever is er rijk van geworden. En vandaag de dag wordt het lied nog steeds in menig voetbalstadion meegebruld.

De belangrijkste muziekuitgeverijen waren gehuisvest in de New Yorkse 28th Street. In de kantoorgebouwen van die straat zat vanaf 1890 achter elk venster een componist in dienstverband achter een piano liedjes te schrijven. Wie door die straat wandelde, hoorde een kakofonie van pianoriedels, alsof er potten tegen elkaar stonden te rammelen. **Tin Pan Alley** was daarom de bijnaam van die uitgeverijen.

De doelgroep bestond vooral uit volwassenen, maar radio en tv bestonden nog niet om de liedjes aan het grote publiek voor te stellen en te promoten. Om een lied de nodige bekendheid te geven, zochten de uitgeverijen vertolkers, en die vonden ze in de talrijke vaudevilletheaters, bars en clubs. Begeleid door een klassiek orkest zongen zangers en zangeressen daar **amusementsmuziek**. Dat songschrijvers achter de schermen actief zijn en de uitvoerder dirigeren, is dus verre van een recent fenomeen: het vormt zowat de basis van de populaire muziek.

Vooraf vanaf de jaren 1910 ontwikkelde zich in New York het klassieke Amerikaanse lied. Een eeuw geleden trad een generatie componisten die geboren was in de jaren 90 van de 19de eeuw naar voren. Die deden de Tin Pan Alley-fabriek op volle toeren draaien. Ze schreven de *Great American Songbook* vol en leverden standards af die de popgeschiedenis zouden kleuren: Richard Rodgers ('My Funny Valentine', 'The Lady Is A Tramp', de musical *The Sound Of Music*), Hoagy Carmichael ('Stardust', 'Georgia On My Mind'), Milton Ager ('Happy Days Are Here Again'), J. Fred Coots ('Santa Claus Is Coming To Town', 'Love Letters In The Sand'), Walter Donaldson ('Makin' Whoopee', 'Yes Sir, That's My Baby', 'My Baby Just Cares For Me'), Cole Porter ('I've Got You Under

My Skin'), Al Dubin ('Boulevard Of Broken Dreams'), Hy Zaret ('Unchained Melody') en – last but not least – Irving Berlin ('Alexander's Ragtime Band', 'White Christmas', 'There's No Business Like Show Business').

Die laatste drie waren van Joods-Russische afkomst. Dat geldt ook voor de bekendste van de Tin Pan Alley-componisten, met een naam die belangrijker is dan die van de uitvoerders van zijn werken: **George Gershwin**. Gershwin begon in 1916 liedjes te schrijven. Een nummer als 'Swanee' (1919) laat goed zijn achtergrond horen. Arrangementen van Joodse klaagzangen worden nu ingezet voor een liefdeslied. Gershwin componeerde ook klassiek en jazz, en combineerde beide in 'Rhapsody In Blue' (1924). In 1935 maakte hij *Porgy and Bess*, de eerste musical/opera met zwarte zangers en zangeressen, met klansiekers als 'I Loves You, Porgy', het wondermooie 'It Ain't Necessarily So' – met in de tekst de voor die tijd gewaagde zin 'Je moet niet alles geloven wat in de Bijbel staat' – en het prachtige 'Summertime', een van de meest vertolkte songs uit de muziekgeschiedenis. Door de aandacht voor twee verdrukte bevolkingsgroepen (zwarten en Joden) had de opera aanvankelijk niet veel succes. Nadien wel, maar dat kon Gershwin door een tumor zelf niet meer meemaken. Hij stierf nog voor zijn veertigste.

Wat al die Tin Pan Alley-componisten met elkaar gemeen hadden, was hun oog voor kwalitatief hoogstaande melodieën en vernuftig uitgewerkte arrangementen. Toen in de jaren 10 van de vorige eeuw de platenproductie doorbrak, veranderde er niet zo veel: de uitgevers van Tin Pan Alley hadden er gewoon een extra promotiekanaal bij. De platenindustrie was ontstaan aan het einde van de 19de eeuw en in 1902 haalde de klassieke zanger Enrico Caruso voor de eerste keer een verkoopcijfer van één miljoen exemplaren (de majormuziekindustrie bracht in eerste instantie alleen klassieke muziek uit...). Dat cijfer zou in de jaren daarna meermaals gehaald worden. Platenproductie bleek een doeltreffend promotiemiddel te zijn voor de liedjesschrijvers. Muziekuitgeverijen gingen dus ook een platenmaatschappij opstarten, en vice versa.

Door de plaatreleases was echter niet langer de orkestleider (of de componist) de ster, maar wel de zanger of zangeres. Het publiek wilde meer dan alleen mooie muziek horen, ze moest ook van de juiste vertolker komen. Zo kreeg de popgeschiedenis haar eerste echt grote sterren. **Al Jolson** op kop. Hij begon als zanger in de Broadwaytheaters, maar breide daar vanaf 1911 een studiocarrière aan. 'That Haunting Melody' was in dat jaar zijn eerste hit, en er zouden er nog tientallen volgen. Daaronder 'Swanee': een song van Gershwin, waarvan hij één miljoen partituren en twee miljoen platen verkocht. Jolson was net als Gershwin van Joods-Russische afkomst (Asa Yoelson was zijn echte naam); hij was de zoon van een Litouwse rabbijn. Op het eerste gezicht was het daarom opvallend dat hij net naam maakte als zwartgeschminkte zanger. Hij is een van de laatste minstrelen, stond met

grootse gebaren op het podium en deed alsof hij 'zwart' was. Toch was er bij hem geen sprake van racisme. Integendeel, hij vertolkte ook jazz en blues, en maakte het zwarte vraagstuk daarmee net bespreekbaar. Dat was ook het geval bij *The Jazz Singer* (1927), de eerste geluidsfilm uit de geschiedenis, waarin Jolson de hoofdrol speelde. Meer dan tien andere films, een pak meer hits en een miljoenenverkoop zouden volgen. 'The world's greatest entertainer' werd hij genoemd. En in die tijd was hij ook de best betaalde entertainer.

De opkomst van de geluidsfilm zorgde voor een belangrijke switch: voor de componisten betekende dit een nieuwe afzetmarkt en dus trokken ze in groten getale van New York richting Hollywood. Gershwin, Berlin, Cole Porter en Rodgers: allemaal begonnen ze in de jaren 30 in dienst van Hollywood te schrijven, want daar zat het geld. Zo stimuleerden ze onder andere de carrière van variétéartiest Fred Astaire. Ook zangers als Bing Crosby en Frank Sinatra begonnen een carrière als acteur...

Crooners

De opkomst van de opname- en filmindustrie veranderde de afzetmarkt van Tin Pan Alley, maar niet de muziek op zich. Dat was wel het geval in de late jaren 20 bij de opkomst van de radio en een nieuwe manier van opnemen. In het begin werden platen akoestisch opgenomen: het orkest stond voor een hoorn en de geluidstrillingen maakten een groef in een cilinder of plaat. Wie het luidst moest klinken, stond het dichtst bij de hoorn. In 1925 deed **de elektrische opname** zijn intrede, en daardoor kon in de studio ook de microfoon gebruikt worden. Die bestond al vanaf het einde van de 19de eeuw en zet een akoestisch signaal om in een elektrisch signaal. Door microfoons te gebruiken bij plaatopnames gingen die niet alleen beter klinken, er ontstond zo ook een nieuw type zanger: de **crooner**. Een zanger moest niet langer luid en stevig genoeg zingen om boven het orkest uit te komen, maar kon evengoed zachtjes 'kreunen' in de microfoon. Hoewel, aanvankelijk had het publiek het er moeilijk mee. De microfoon werd als een technisch obstakel gezien dat de directe communicatie tussen artiest en publiek zou verstoren. Daaruit blijkt dat elke technologische vernieuwing eerst op onbegrip stuit alvorens geaccepteerd te worden. Dat was zo bij de opkomst van hiphop en house, maar gebeurde dus ook al ten tijde van de crooners.

Niettemin braken de eerste crooners makkelijk door: Gene Austin, Art Gillham, Rudy Vallée. Met name die laatste werd een echte popster. Hij begon in 1928 te zingen op de radio, en speelde daardoor voor uitverkochte zalen. Door de opkomst van de radio bereikten de liedjes iedereen makkelijk en snel. Vooral bij tienermeisjes viel hij in de smaak. Omdat die tijdens de concerten zo hard schreeuwden, en soms flauwvielen, moest hij in zalen die nog niet elektrisch versterkt waren (en vóór 1930 gold dat voor de meeste) door een megafoon zingen. Het eerste tieneridool van de popmuziek was opgestaan.

Een commercieel nog grotere ster werd **Bing Crosby**. Crosby was een bariton en de zachte manier waarop hij over zijn verdriet en vreugde zong, sloeg aan. Het klonk allemaal netjes en braaf: gestroomlijnde en sentimentele melodieën met een opvallende frasering en een Broadway-achtige vertolking. Vaak ook ging de muziek gepaard met patriottische thema's, zoals in de megahit 'White Christmas' (1942), een nummer van Irving Berlin dat een ode was aan de soldaten aan het front en meer dan vijftien jaar onafgebroken in de hitparade stond. Niemand zou dat record ooit verbreken.

'White Christmas' toonde de kracht van 'crossmarketing': van het nummer werd ook een musical gemaakt, en van de musical een film. Bing Crosby is trouwens een typisch voorbeeld van de artiest die meermaals langs de kassa passeert. Zijn solocarrière werd vanaf de jaren 30 op alle fronten vormgegeven: niet alleen met plaatopnames en concerten, maar ook door radio- en tv-uitzendingen, in filmrollen en musicals, en de bijbehorende soundtracks. Het effect was een cirkelbeweging: dankzij zijn naamsbekendheid kreeg hij meer aandacht van de media en de entertainmentindustrie, en door die aandacht werd zijn naamsbekendheid nog groter. Dat majorplatenmaatschappijen intussen verbonden waren met andere takken in de entertainmentbranche (radio, film, tv), vergemakkelijkte de goede marketing. Zo'n geïntegreerde aanpak werd een standaard in de industrie en een noodzaak om sterren te creëren en in de mainstream te laten doorbreken (zie ook hoofdstuk 11 en Keunen 2013).

Daarom bleef ook Al Jolson in films spelen, volgde hij Crosby op als host van een radioshow gesponsord door Kraft, speelde hij op locatie voor de Amerikaanse soldaten tijdens de Tweede Wereldoorlog en scoorde hij zo ook als crooner ('Sonny Boy' uit 1946 behoort tot zijn grootste hits).

De troonopvolger van Crosby was **Frank Sinatra**. Die begon zijn carrière nadat hij Crosby op de radio hoorde. Sinatra bouwde vanaf de jaren 40 voort op de werkwijze van Crosby, hij stelde zich nog kwetsbaarder op en werd nog populairder. Met nummers als 'I've Got A Crush On You', 'Night And Day', 'I've Got You Under My Skin' en 'Nancy' veroverde Sinatra vooral vrouwenharten, met hysterische fans als gevolg. De popgeschiedenis kreeg een nieuw tieneridool. Het vakblad *Cash Box* schreef daarover:

Frank Sinatra voegde een nieuw element aan zang toe: intimiteit. Hij personaliseerde de zang, en elk meisje dat zich tegen het podium drukte of haar platenspeler zag draaien, wist dat die stem tot haar zong. Nu hun mannen naar het front waren, werd Sinatra de man in de droom van eenzame vrouwen, hongrig naar romantiek. (Cash Box 04.12.1965)

Sinatra speelde dat imago ook bewust uit. Hij was *good-looking*, meer nog dan de sterren voor hem, en stelde zich verleidelijk op. Na de oorlog verbreedde Sinatra zijn aanpak, mat zich een nieuw imago aan (met regenjas, hoed en sigaret) en appelleerde aan een zeer brede laag van de bevolking, oud en