

ARTEZ UNIVERSITY OF THE ARTS



School of Rock

De geschiedenis van popmuziek in mixtapes

Jan-Wolter Smit

Reader bij het college De geschiedenis van popmuziek

Inleiding

Popmuziek leer je kennen door te luisteren. Een jaartal of een naam onthoud je beter als je erbij weet hoe de plaat klinkt, wie hem maakte en wat er die zomer in de stad gebeurde. Daarom is deze reader opgebouwd uit mixtapes: verzamelingen nummers in een bewuste volgorde, die samen een verhaal vertellen.

Het boek hoort bij het college De geschiedenis van popmuziek. Elk hoofdstuk is één mixtape en hoort bij één les in het college. Je leest het hoofdstuk voor de les. In de les luisteren we samen, kijken we naar beeld en gaan we in op de vragen die het hoofdstuk oproept.

De eerste zeven mixtapes volgen grofweg de tijd. Ze beginnen bij de wortels van de popmuziek in blues, jazz, country en Tin Pan Alley, en lopen via jeugdculturen, The Beatles, rock, jazz na 1945 en zwarte muziek tot en met de jaren tachtig. De mixtapes daarna nemen een thema en lopen dwars door die tijdlijn heen: elektronische muziek, het instrument, vrouwen in de popmuziek, Nederpop en de hitfabriek. Je komt daarin namen tegen die je al kent uit eerdere hoofdstukken, maar dan vanuit een andere kant bekeken. De laatste mixtape trekt de tijdlijn door tot nu.

Hoe een hoofdstuk werkt

Een hoofdstuk is verdeeld in kanten, net als een cassette: side A, side B en soms meer. Elke kant opent met een grote foto en behandelt een periode of een deel van het verhaal. Binnen een kant staan de tracks: korte paragrafen over één stroming, één plek of één plaat. Boven elke track staan het tracknummer, de jaren en de plaats waar het verhaal zich afspeelt.

De kantlijn rechts hoort bij de tekst. Daar staan de luistertips: nummers die laten horen waar de tekst over gaat, met een korte aanwijzing waar je op kunt letten. Lees een track en zet daarna het nummer op. Je hoort dan wat er beschreven staat, en het blijft beter hangen dan wanneer je alleen leest.

Alle nummers uit een hoofdstuk staan in een Spotify-playlist, in de volgorde van de tekst. De QR-code naar die playlist vind je aan het begin en aan het eind van elk hoofdstuk. Achterin het hoofdstuk staan ook de begrippen die je moet kennen en de titel van de bijbehorende les in LessonUp.

Een mixtape is een keuze

Geen enkele mixtape is compleet: voor elk nummer dat erop staat, hadden er tien andere kunnen staan. De keuzes in dit boek laten de grote lijnen zien. Mis je een artiest of een plaat? Neem hem mee naar het college.

ZO ZIET EEN TRACK ERUIT

Track 02 · 1963 · Londen

Delia Derbyshire en Doctor Who

LUISTERTIP

In de kantlijn staan luistertips: een hoes, de artiest, de titel en waar je op kunt letten. Ernaast staan foto's en uitspraken van de mensen over wie het gaat.

Inhoud

DE TIJDLIJN

01 Het ontstaan van popmuziek

De wortels van de popmuziek: blues, ragtime en jazz uit New Orleans, country en de liedjesfabriek van Tin Pan Alley, tot de eerste rock-'n-roll.

NEW ORLEANS EN HET ZUIDEN · COUNTRY, TIN PAN ALLEY EN ROCK-'N-ROLL

02 Jeugdculturen 1950-1980

Van teddy boys, rockers en mods via hippies tot punk en 2 Tone: hoe jongeren met muziek, kleding en houding een eigen groep vormden.

TIJDGEEST: JEUGDCULTUREN · MODS, INDOROCK EN ARTISTIEKELINGEN · PROTEST EN PROVOCATIE

03 The Beatles

Van skiffleband in Liverpool tot studioband: welke opnametechnieken, instrumenten en songvormen per album nieuw waren.

DE STUDIO ALS INSTRUMENT · SGT. PEPPER EN DE SUMMER OF LOVE · UIT ELKAAR

04 Toen rock nog pop was

Rock van 1965 tot 2010: het album als kunstwerk, de jaren zeventig en tachtig, en van grunge tot de stilte erna.

HET ALBUM ALS KUNSTWERK · DE JAREN 70 · DE JAREN 80 · VAN GRUNGE TOT STILTE

05 Jazz Festival

Jazz vanaf 1945, van bebop en Latin jazz via cool, hard bop en free jazz tot fusion, smooth jazz, nu jazz en triphop.

COOL, HARD EN FREE · JAZZ GAAT ELEKTRISCH

06 Fear of a Black Planet

Zwarte muziek vanaf 1945: soul, Motown en Stax, funk, reggae en disco, hiphop en moderne R&B, en de strijd die erin doorklinkt.

FUNK, REGGAE EN DISCO · HIPHOP EN MODERNE R&B

07 De jaren 80

MTV en megasterren, new wave en synthpop, Italo, NDW en Nederpop, stadionrock, hiphop en house, en de techniek die de klank bepaalde.

GELD, MTV EN MEGASTERREN · NEW WAVE EN SYNTHPOP · EUROPA ZINGT MEE · ROCK, HIPHOP EN HOUSE

08

Elektronische muziek

Van de studio's van Stockhausen en de BBC via Kraftwerk, Detroit-techno en Chicago-house tot rave en EDM.

DE STUDIO WORDT EEN INSTRUMENT · DISCO, DETROIT EN CHICAGO · RAVE, NEDERLAND EN EDM

09

Het instrument

Hoe nieuwe instrumenten de popmuziek veranderden, van elektrische gitaar en Hammondorgel via Mellotron, Moog en DX7 tot sampler en Auto-Tune.

HET INSTRUMENT VERANDERT DE MUZIEK · TOETSEN: VAN ORGEL TOT SYNTHESIZER · MACHINES DIE SPELEN

10

Vrouwen in de popmuziek

Vrouwen als zangeres, instrumentalist, songwriter en producer, van Bessie Smith en Sister Rosetta Tharpe tot Björk en Billie Eilish.

EIGEN STEM, EIGEN SONGS · ACHTER DE KNOPPEN

11

Nederpop

Van indorock en Nederbeat via Golden Earring, Normaal en Doe Maar tot Nederhop en de Nederlandstalige hits van nu.

NEDERPOP DOOR DE JAREN · DE JAREN 70 EN 80 · VAN OSDORP POSSE TOT FROUKJE

12

De hitfabriek

Hoe hits gemaakt worden, van Tin Pan Alley, het Brill Building en Motown via ABBA en Stock Aitken Waterman tot Max Martin.

DE HITFABRIEK · VAN ABBA TOT MAX MARTIN · HOE MAAK JE EEN HIT?

TOT NU

13

Van cassette tot cloud

Popmuziek van 1990 tot nu: Britpop, Eurodance en de cd-boom, daarna Napster, streaming, TikTok en de strijd om de masters.

DE JAREN 90 · NU

School of Rock. De geschiedenis van popmuziek in mixtapes

Jan-Wolter Smit

Reader bij het college De geschiedenis van popmuziek, ArtEZ University of the Arts
Eerste uitgave 2026

Bronvermeldingen van foto's en platenhoezen staan aan het eind van elk hoofdstuk.

SCHOOL OF ROCK · MIXTAPE 1



Het ontstaan van popmuziek

Van work songs en ragtime tot Rocket 88: de wortels van alles wat daarna komt (tot 1955).

Wie vandaag een popsong schrijft, gebruikt bijna vanzelf een akkoordenschema uit de blues, een ritme met de nadruk op de tweede en vierde tel, een songvorm uit de muziekgeschiedenis van New York en een bezetting van gitaar, bas en drums. Al die onderdelen hebben een herkomst. Ze ontstonden tussen ongeveer 1880 en 1955 in de Verenigde Staten, en een groot deel ervan in het zuiden.

De mensen die deze muziek maakten, hadden vaak weinig te zeggen over wat er daarna mee gebeurde. Zwarte muzikanten leefden onder segregatie: ze mochten niet in dezelfde zalen spelen, niet op dezelfde radiozenders klinken en kwamen niet in dezelfde hitlijsten als witte artiesten. Toch werd hun muziek de basis van wat de hele wereld later als pop zou kennen. Dat roept de vraag op die in dit hoofdstuk steeds terugkomt: **hoe werd de muziek van het Amerikaanse zuiden, gemaakt door mensen zonder rechten, de basis van de wereldwijde popmuziek?** Bij elke stijl helpen drie kleinere vragen: wie maakte de muziek, wie verdiende eraan, en welk muzikaal kenmerk ging mee naar de volgende stijl?

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 1.



Het woord pop lijkt eenvoudig. Het is een afkorting van *popular*, populair. Maar wie probeert te zeggen wat popmuziek precies is, merkt snel dat er verschillende antwoorden mogelijk zijn. Een bruikbaar startpunt is deze werkdefinitie: in pop draait het, anders dan in rock, vooral om het liedje en de productie, en minder om stijl en tekstuele inhoud. Die zin past goed bij een hit uit 1955 of 2025. Of hij ook past bij muziek uit 1920, is een vraag die in dit hoofdstuk steeds terugkomt.

Naast die werkdefinitie bestaan er minstens vier manieren om naar pop te kijken. De eerste is de eenvoudigste: *pop is wat populair is*. Wat veel mensen kopen, streamen en kennen. Dat is meetbaar via hitlijsten, verkoopcijfers en streams, maar het zegt niets over hoe de muziek klinkt.

De tweede definitie komt van de Britse musicoloog Philip Tagg. In 1982 zette hij *popular music* naast twee andere soorten muziek: volksmuziek en kunstmuziek. Volksmuziek wordt door amateurs gemaakt en mondeling doorgegeven. Kunstmuziek wordt opgeschreven en door geschoolde musici uitgevoerd. Popular music is de derde soort: gemaakt door professionals, verspreid via opnames en massamedia, en verkocht op een markt. Volgens die indeling is de blues van Robert Johnson oorspronkelijk volksmuziek, die door de plaat popular music wordt.

De derde definitie ziet pop als *product*. Pop wordt dan van bovenaf gemaakt en verpakt door songwriters, producers en platenmaatschappijen. Het liedje en de productie zijn belangrijker dan de artiest die het zingt. Dat is ook de werkdefinitie van hierboven. De vierde definitie ziet pop als *genre*. Vanaf de jaren zestig betekent pop: korte songs van drie à vier minuten, een vorm met couplet en refrein, een hook, de zang centraal en gericht op de radio. Pop is in die betekenis het tegenovergestelde van rock, dat zich graag 'echt' en 'authentiek' noemt. Die tegenstelling tussen pop en rock is uitgebreid beschreven door de Britse popsocioloog Simon Frith.

Geen van de vier definities dekt alles. Een liedje uit Tin Pan Alley, de New Yorkse straat vol muziekuitgevers die verderop in dit hoofdstuk aan bod komt, past in alle vier. De blues past in bijna geen enkele. Het eerste nummer van deze mixtape laat zien waarom het verschil ertoe doet.

TRACK 01 · 1933-NU · APPALACHEN, NEW YORK, NEWCASTLE

House of the Rising Sun: zes versies

House of the Rising Sun is een traditional: een lied zonder bekende maker. Het vertelt over een huis in New Orleans dat iemand ongeluk heeft gebracht. Niemand weet precies wanneer het ontstond. Het lied werd van zanger op zanger doorgegeven, en elke uitvoerder paste de melodie, de tekst en de begeleiding een beetje aan. Dat mondeling doorgeven en steeds opnieuw bewerken heet het *folkproces*. Wie zes opnames uit verschillende tijden naast elkaar legt, hoort dat proces aan het werk.

De oudste bekende opname is van Clarence Ashley en Gwen Foster uit 1933. Het zijn twee witte muzikanten uit de Appalachen, het berggebied in het oosten van de Verenigde Staten. Je hoort twee gitaren en twee stemmen in een vrij ritme. De melodie is modaal: ze volgt nog geen vaste akkoordenreeks, zoals in veel oude volksmuziek. Een paar jaar later zingt Lead Belly het lied, de zwarte zanger en gitarist Huddie Ledbetter. Hij speelt op een twaalfsnarige gitaar en zingt met de frasering van de blues. Het lied verhuist zo van de witte naar de zwarte traditie, en later weer terug.

In de jaren vijftig en zestig herontdekten jonge witte muzikanten in New York de oude volksmuziek. In Greenwich Village, een wijk vol cafés en kleine podia, ontstond de *folk revival*. De zanger en gitarist Dave Van Ronk bedacht daar een nieuw arrangement van *House of*

LUISTERTIP

Clarence Ashley & Gwen Foster
House of the Rising Sun (1933)

De oudste bekende opname. Twee gitaren, twee stemmen, een vrij ritme en een modale melodie zonder vaste akkoordenreeks.

the Rising Sun, met een dalende baslijn en een akkoordenreeks in mineur. Bijna iedereen die het lied daarna speelde, gebruikte die versie. Een van de jonge muzikanten die het van Van Ronk hoorde, was Bob Dylan. Hij nam het arrangement op voor zijn debuutalbum uit 1962, zonder het te vragen. Van Ronk had het zelf nog willen opnemen. Wie is nu eigenlijk de auteur van een traditional: wie het lied ooit begon, wie het arrangement maakte, of wie het als eerste op de plaat zette?

Die vraag werd in 1964 heel concreet. De Britse band The Animals, uit Newcastle, maakte van het lied een elektrische popsong. De gitaar speelt gebroken akkoorden (Am, C, D, F) in een 6/8-maat, het elektrisch orgel van Alan Price speelt een solo, en de zang van Eric Burdon bouwt op naar een climax. Het nummer duurt ruim vier minuten, lang voor een single in die tijd, en werd toch een nummer 1-hit in Engeland en de Verenigde Staten. Op de plaat stond het arrangement op naam van Alan Price alleen. Hij ontving daardoor de inkomsten uit de auteursrechten, wat tot jarenlange ruzie in de band leidde.

De laatste versie in deze reeks komt van de Britse rockband Muse, die het lied in de jaren 2000 live speelde. Muse speelt niet de versie van Ashley of Van Ronk, maar die van The Animals. Het arrangement uit 1964 is inmiddels zelf de traditie geworden.

Zo laat één lied het verschil zien tussen twee manieren van denken over muziek. In de folktraditie reist een lied mondeling en krijgt het bij elke uitvoerder een nieuw arrangement. Niemand is eigenaar. Met de plaat en het auteursrecht wordt een versie ineens eigendom, en dus geld. Die verschuiving, van gedeeld lied naar verkoopbaar product, is een van de kernen van het ontstaan van popmuziek. Om te begrijpen waar die muziek vandaan kwam, gaan we terug naar de stad waar het lied over gaat.

LUISTERTIP

The Animals

House of the Rising Sun (1964)

Gebroken akkoorden Am-C-D-F in 6/8, een elektrisch orgel en een opbouw naar een climax. Hier wordt folk pop.



SIDE B • 1890-1945

New Orleans en het zuiden

Blues, ragtime, jazz en swing: waar Afrikaanse, Europese en Caribische muziek elkaar raken.

TRACK 01 • VÓÓR 1900 • LOUISIANA

Een smeltkroes van stijlen

New Orleans ligt aan de monding van de Mississippi, in de staat Louisiana. De stad was lange tijd Frans en daarna Spaans bezit. Pas in 1803 kwam Louisiana in handen van de Verenigde Staten. Daardoor leefden er andere gewoonten dan in de rest van het land. Een van die gewoonten had grote gevolgen voor de muziek. Op een plein aan de rand van de stad, Congo Square, mochten tot slaaf gemaakte Afrikanen tot in de negentiende eeuw op zondag samenkomen om te dansen, te zingen en te trommelen. Nergens anders in de Verenigde Staten was dat toegestaan. Afrikaanse ritmes en zangvormen bleven daardoor in New Orleans langer en openlijker bestaan dan elders.

In Louisiana kwamen muzikale tradities samen die nergens anders zo dicht op elkaar zaten. Op de plantages zongen tot slaaf gemaakten *work songs*: liederen die het ritme van het werk aangaven. Eén zanger zong een regel voor, de groep antwoordde. Die vorm heet *call and response*, vraag en antwoord. Naast de work songs bestonden *field hollers*: roepen en zingen van één persoon op het land, met een vrij omgaan met toonhoogte. In de kerk ontstonden *spirituals* en later gospel, meerstemmige religieuze liederen.

Daartegenover stond de Europese muziek. Brassbands speelden marsmuziek, met koperblazers, een strakke 2/4-maat en vaste vormen. Schotse, Ierse en Franse immigranten brachten hun eigen volksmuziek en dansen mee. Uit het Caribisch gebied, vooral Cuba, kwamen ritmes als de habanera, met een kenmerkend accent dat net naast de tel valt. De pianist Jelly Roll Morton, een van de eerste grote jazzmuzikanten uit New Orleans, noemde dat Caribische ritme later de *Spanish tinge*. Zonder die Spaanse kleur kreeg je volgens hem nooit de juiste smaak in je jazz.

Al deze stromingen bestonden naast elkaar en beïnvloedden elkaar. Uit die mengeling groeiden in de decennia rond 1900 drie stijlen die de basis van de popmuziek zouden vormen: blues, ragtime en jazz.

Blues

De blues groeide rond 1890 uit de work songs, hollers en spirituals van de zwarte bevolking op het platteland van het zuiden. Een belangrijk gebied was de Mississippi Delta, de vruchtbare vlakte tussen de rivieren Mississippi en Yazoo, waar katoen werd verbouwd. De slavernij was afgeschaft, maar het leven bleef hard. De blues zingt over dat leven: over werk, armoede, liefde, reizen en tegenslag.

Muzikaal heeft de blues een aantal duidelijke kenmerken. Het bekendste is het *12-matenschema*: een vaste reeks van twaalf maten over drie akkoorden, de eerste (I), de vierde (IV) en de vijfde (V) trap van de toonladder. Daarop past een tekst in AAB-vorm. De zanger zingt een regel (A), herhaalt die (A) en geeft dan een antwoord (B). Zo leeft het call and response van de work songs voort in één stem.

Het tweede kenmerk zijn de *blue notes*. Dat zijn tonen die tegen de majeuretoonladder in schuren: de kleine terts, de verminderde kwint en de kleine septiem, gespeeld of gezongen over een majeurakkoord. Bluesmuzikanten zitten vaak net tussen twee tonen in. Op de gitaar buigen ze een snaar omhoog (een *bend*), en ze gebruiken een ruwe, schurende klank die *dirty tone* heet. De instrumenten waren eenvoudig en draagbaar: de stem, de gitaar (vaak gespeeld met een buisje of flessenhals over de snaren, de slidegitaar), de mondharmonica en, in de steden, de piano.

De bekendste Delta-bluesmuzikant is Robert Johnson (1911-1938). Hij nam in 1936 en 1937 in totaal 29 nummers op en stierf een jaar later, 27 jaar oud. Over zijn leven is weinig bekend, en daardoor ontstonden legendes. Volgens de bekendste zou hij op een kruispunt zijn ziel aan de duivel hebben verkocht in ruil voor zijn gitaartechniek. In *Cross Road Blues* (1936) zingt hij over een kruispunt, wat die legende verder voedde.

Wie bij *Cross Road Blues* de maten probeert mee te tellen, merkt dat het schema niet klopt. Johnson rekt een maat op als hij meer tekst kwijt moet, of gaat eerder naar het volgende akkoord. Delta-bluesmuzikanten volgden de tekst, niet een vast schema. Het 12-matenschema als standaard is pas later ontstaan, vooral door opnames en door de elektrische Chicago-blues van na de Tweede Wereldoorlog, waarin een hele band tegelijk moest wisselen. De blues van Johnson werd in de jaren zestig opnieuw ontdekt door Britse rockmuzikanten: Eric Clapton speelde *Cross Road Blues* in 1968 met zijn band Cream als *Crossroads*.



Robert Johnson

LUISTERTIP



Robert Johnson
Cross Road Blues
(1936)

Tel de maten: Johnson houdt zich niet aan precies 12. Delta-bluesmuzikanten volgden de tekst, niet het schema.

Ragtime

Terwijl de blues mondeling werd doorgegeven, ontstond er tegelijk een Afro-Amerikaanse muziek die juist op papier werd gezet: ragtime. Het was de eerste Afro-Amerikaanse muziek die gecomponeerd, genoteerd en als bladmuziek verkocht werd. Rond 1900 stond in veel

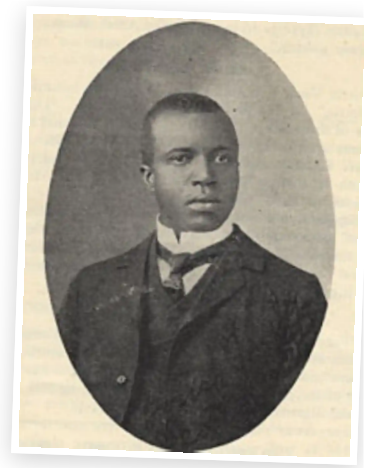
Amerikaanse huiskamers een piano, en ragtime werd thuis gespeeld van gedrukte noten. Daarmee werd het ook een van de eerste vormen van zwarte muziek waar een wit publiek op grote schaal geld aan uitgaf.

Ragtime is een brugstuk tussen twee tradities. Van de Europese muziek komen de notatie, de vorm en de piano. Van de Afro-Amerikaanse muziek komt de *syncop*: een accent tussen of vóór de tel. De verdeling over de handen laat dat goed horen. De linkerhand speelt een mars-bas: een lage toon op tel 1 en 3 en een akkoord op tel 2 en 4. Dat patroon is de voorloper van de stride-piano uit de jazz. De rechterhand speelt daar syncopen overheen, tegen de tel in. Dat 'gescheurde' ritme gaf de stijl haar naam: *ragged time*.

Ook de vorm komt uit de marsmuziek. Een ragtime bestaat uit *strains*: afgeronde delen van zestien maten, die elk een eigen melodie hebben. Een gangbare volgorde is AABBAACDD. Het derde deel, het trio, staat vaak in een andere toonsoort, de subdominant. De maatsoort is 2/4, net als bij een mars.

De belangrijkste ragtimecomponist was Scott Joplin. Hij woonde een tijd in Sedalia, Missouri, waar zijn *Maple Leaf Rag* in 1899 werd uitgegeven. Die rag verkocht als bladmuziek zeer goed. In 1902 volgde *The Entertainer*. Joplin zag ragtime als serieuze muziek en schreef ook een opera, *Treemonisha*. Hij stierf in 1917, toen de belangstelling voor ragtime al afnam. *The Entertainer* werd pas in 1973 wereldberoemd, toen het als titelmuziek werd gebruikt in de film *The Sting*.

Wie *The Entertainer* na *Cross Road Blues* hoort, hoort twee werelden. De blues is vrij, vol blue notes en volgt de tekst. Ragtime is gecomponeerd, strak in vorm en precies genoteerd. Beide stijlen komen samen in de stad waar dit hoofdstuk begon.



Scott Joplin

LUISTERTIP



Scott Joplin
The Entertainer (1902)

Hoor je waar de B-strain begint?
Luister naar de linkerhand: die is
een marsorkest in het klein.

TRACK 04 · CA. 1900-1920 · NEW ORLEANS

Back to New Orleans

Rond 1900 was het zuiden van de Verenigde Staten wettelijk gesegregeerd. De Jim Crow-wetten, genoemd naar een karikatuur uit de minstrelshows, hielden zwart en wit gescheiden in scholen, restaurants en treinen, en hielden zwarte burgers weg bij de verkiezingen. In de muziek was er meer ruimte. Muzikanten konden er werk vinden, en in New Orleans speelden ze op straat, bij feesten, op rivierboten en bij begrafenissen.

Die begrafenissen, de *jazz funerals*, laten goed zien hoe in New Orleans verschillende tradities samenkwamen. Op weg naar de begraafplaats speelde een brassband een langzame hymne. Op de terugweg speelde dezelfde band een swingende versie, en liepen mensen dansend mee. Zo raakten de kerk, met haar hymnes en gospel, en de straat, met haar marsen en blues, met elkaar verbonden. *When the Saints Go Marching In* is zo'n hymne die de brassbands op beide manieren speelden.

Uit de brassbands groeide de klassieke bezetting van de New Orleans-jazz. Voorop staat de *frontline* met drie blazers die elk een eigen taak hebben. De cornet of trompet speelt de melodie. De klarinet speelt daarboven een snelle, versierende tegenstem. De trombone speelt eronder een tegenmelodie en glijdt met glissandi van toon naar toon. Achter hen speelt een ritmesectie met banjo, tuba of contrabas en drums.

Het bijzondere is dat de drie blazers tegelijk improviseren. Iedereen kent de melodie en het akkoordenschema, en iedereen vult zijn eigen rol vrij in. Dat heet *collectieve improvisatie*. Het klinkt druk, maar wie luistert hoort dat de drie lijnen elkaar zelden in de weg zitten. Die manier van samenspelen werd het geluid van een nieuwe stijl.

TRACK 05 • CA. 1897-1917 • STORYVILLE

Jass

In 1897 wees het stadsbestuur van New Orleans een wijk aan waar prostitutie werd gedoogd. De wijk kreeg de naam Storyville, naar het raadslid Sidney Story dat het voorstel had gedaan. In de bordelen, bars en danszalen van Storyville was veel werk voor muzikanten. Voor zwarte muzikanten was dat extra belangrijk: door de segregatie konden ze in veel andere zalen niet terecht.

De muziek die daar klonk, heette later New Orleans jazz, ook wel Dixieland of hot jazz. Het woord jazz werd eerst als *jass* geschreven. Het was straattaal met een seksuele lading. Waar het woord precies vandaan komt, is nog steeds omstreden. In de clubs van Storyville was veel ruimte om te experimenteren. Bands speelden urenlang voor dansend publiek en konden een nummer zo lang laten duren als ze wilden. Improvisatie werd zo een kernwaarde van de muziek.

Vergeleken met de brassband was de jazzband kleiner, sneller en lossier. Er was meer ruimte voor solo's: een muzikant die naar voren stapte en een paar rondes van het schema alleen speelde. Een van de jongens die deze muziek op straat hoorde, was Louis Armstrong, geboren in 1901 in een van de armste wijken van New Orleans. Als kind verkocht hij kolen, en ondertussen luisterde hij naar de bands. Later werd hij de trompettist die de solo centraal zette in de jazz. Met zijn groepen de Hot Five en Hot Seven nam hij tussen 1925 en 1928 platen op waarop het accent verschuift van collectieve improvisatie naar de virtuoze solist. Jazz krijgt in Mixtape 5 (Jazz Festival) een eigen hoofdstuk.

TRACK 06 • 1917

1917: jazz gaat op reis

Het jaar 1917 is een keerpunt. In februari van dat jaar verscheen de eerste plaat met jazz: *Livery Stable Blues* van de Original Dixieland Jass Band, opgenomen in New York. De muzikanten kwamen uit New

LUISTERTIP

Brassband, New Orleans

When the Saints Go Marching In

Hoor je de collectieve improvisatie? De trompet speelt de melodie, de klarinet versiert erboven, de trombone glijdt eronder.



Original Dixieland Jass Band

Orleans, maar ze waren wit. De plaat verkocht goed, en de band werd beroemd als 'de uitvinders van de jazz'. De zwarte muzikanten die de stijl hadden ontwikkeld, kwamen pas later op de plaat.

Dat patroon is belangrijk voor de rest van dit hoofdstuk. Zwarte muzikanten vernieuwen, en een witte band of artiest zorgt voor de commerciële doorbraak en verdient er het meeste aan. Het gebeurt opnieuw bij swing en opnieuw bij rock-'n-roll.

In april 1917 gingen de Verenigde Staten de Eerste Wereldoorlog in. Het populairste lied van dat moment was *Over There* van George M. Cohan, een vrolijk marslied over de Amerikaanse soldaten die naar Europa zouden gaan. Het is geen jazz, maar een product van Tin Pan Alley, de muziekindustrie van New York. Het ritme is recht en strak als een mars. Wie het vergelijkt met *When the Saints Go Marching In*, hoort wat swing is, juist omdat het hier ontbreekt. Amerikaanse soldaten en legerorkesten brachten in de oorlogsjaren wel de nieuwe Amerikaanse muziek mee naar Europa.

Ook in New Orleans veranderde er veel. In november 1917 werd Storyville gesloten op aandringen van de Amerikaanse marine, die een marinebasis in de stad had en de matrozen uit de wijk wilde houden. Veel muzikanten verloren hun werk en trokken naar het noorden, naar Chicago en New York. Ze waren niet de enigen. Tussen 1910 en 1970 verhuisden miljoenen zwarte Amerikanen uit het zuiden naar de industriesteden in het noorden, op zoek naar werk en weg van de Jim Crow-wetten. Die volksverhuizing heet de *Great Migration*. De migranten namen hun muziek mee. Chicago werd in de jaren twintig de nieuwe hoofdstad van de jazz, en na de Tweede Wereldoorlog van de elektrische blues.

LUISTERTIP

George M. Cohan
Over There (1917)

Dit is geen jazz maar een Tin Pan Alley-oorlogslied. Vergelijk het ritme met de Saints: waar zit de swing?

TRACK 07 · CA. 1930-1945 · NEW YORK, KANSAS CITY

Swing en de big band

In de jaren dertig werd jazz de populaire dansmuziek van heel Amerika. De kleine New Orleans-band groeide uit tot de *big band*, met vijftien of meer muzikanten. Zo'n orkest is verdeeld in secties: saxofoons, trompetten, trombones en een ritmesectie met piano, gitaar, contrabas en drums. Met zoveel muzikanten werkt collectieve improvisatie niet meer. Daarom kreeg de arrangeur een centrale rol. Arrangeurs als Fletcher Henderson en Don Redman schreven korte, herhaalde motieven, *riffs*, en lieten de secties elkaar beantwoorden: de saxen spelen een zin, het koper antwoordt. Het call and response van de work songs klinkt hier terug, nu tussen groepen blazers.

Ook het ritme veranderde. In de swing worden de achtste noten ongelijk gespeeld, lang-kort: de *swing-achtsten*. De bas speelt geen mars-bas op 1 en 3 meer, maar loopt gelijkmatig op alle vier de tellen, de *walking bass*. De gitaar verving de banjo in de ritmesectie. Het resultaat is een ritme dat soepeler en lichter loopt dan de jazz uit New Orleans, en waar je makkelijk op kunt dansen.

De grote zwarte orkesten liepen voorop. Duke Ellington leidde vanaf eind jaren twintig het huisorkest van de Cotton Club in Harlem, New York. Count Basie kwam uit Kansas City, waar een stevige, bluesachtige vorm van swing werd gespeeld. *Take the "A" Train* (1941) werd de herkenningmelodie van Ellingtons orkest. Het nummer is geschreven door Billy Strayhorn, Ellingtons vaste medecomponist, en verwijst naar de metrolijn die naar Harlem reed. De vorm is AABA: een melodie die twee keer klinkt, een contrasterend middenstuk (de brug) en dan weer de eerste melodie. Die vorm komt uit Tin Pan Alley en komt verderop in dit hoofdstuk terug.

Toch werd niet een zwarte bandleider de 'King of Swing', maar de witte klarinettist Benny Goodman. Zijn arrangementen kwamen voor een groot deel van Fletcher Henderson, de zwarte bandleider die de big-bandstijl mee had bedacht. Tegelijk was Goodman een van de eersten die een gemengde band op het podium zette. Vanaf 1936 speelden de zwarte musici Teddy Wilson (piano) en Lionel Hampton (vibrafoon) in zijn kleine groepen. In 1938 gaf Goodman een concert in Carnegie Hall, de beroemdste concertzaal van New York. Jazz had de danszaal verlaten en de concertzaal bereikt.

Swing was dansmuziek voor een massapubliek, verspreid via de radio, platen en dansorkesten die het hele land door toerden. Met uitgevers, platenmaatschappijen, radiozenders en bekende sterren was hier voor het eerst een echte popmuziekindustrie ontstaan.

Louis Armstrong vatte die ontwikkeling spottend samen. Volgens hem was het steeds dezelfde muziek: eerst heette het syncopen, toen ragtime, toen blues, toen jazz en nu swing. Alleen het etiket veranderde, en wie eraan verdiende. Dat roept een vraag op die bij elke stijl in dit boek terugkomt: is een genre een muzikale categorie, of een commerciële?

LUISTERTIP



Duke Ellington Orchestra

Take the "A" Train
(1941)

Compositie van Billy Strayhorn, in AABA-vorm. Hoor hoe de saxen en het koper elkaar beantwoorden.

"Ach, swing... wij noemden het syncopen, toen ragtime, toen blues, toen jazz. Nu is het swing. Die blanken maken er een puinhoop van."

Louis Armstrong



SIDE C • 1885-1959

Country, Tin Pan Alley en rock-'n-roll

De witte tradities, de muziekindustrie, en de botsing die alles verandert.

TRACK 01 • VÓÓR 1920 • APPALACHEN

Country en folk

Ook witte immigranten brachten muziek mee naar Amerika. Immigranten uit Schotland, Engeland en Ierland vestigden zich vanaf de achttiende eeuw in de Appalachen, het bergachtige gebied in het oosten van de Verenigde Staten. Ze namen hun liederen en dansen mee. Er waren *ballads*, lange verhalende liederen over het zware leven, over liefde, moord en ongeluk. En er was dansmuziek, om dat zware leven even te vergeten.

Die dansmuziek had vaste ritmes. De *jig* staat in 6/8: twee zware tellen per maat, elk verdeeld in drie. De *reel* staat in 4/4 of 2/2 en loopt in gelijkmatige, snelle noten. Het belangrijkste instrument was de fiddle, de viool zoals die in de volksmuziek wordt gespeeld. Daarnaast klonk de banjo, en later kwamen de gitaar en de accordeon erbij. Al die muziek samen kreeg de verzamelnaam Appalachian music of mountain music.

De banjo laat zien dat deze witte traditie niet los stond van de zwarte. Het instrument is Afro-Amerikaans van oorsprong, afgeleid van West-Afrikaanse luiten. Het kwam in de witte muziek terecht via de *minstrelshows* van de negentiende eeuw: voorstellingen waarin witte artiesten met zwart geschminkte gezichten (*blackface*) zwarte Amerikanen belachelijk maakten. Dat is een pijnlijke herkomst, maar wel een die laat zien hoe verweven de tradities waren.

Country en blues zijn nooit zo gescheiden geweest als de platenindustrie later deed voorkomen. In de jaren twintig verkochten platenmaatschappijen muziek in twee aparte catalogi. Muziek van zwarte artiesten heette *race records*, muziek van witte artiesten uit het zuiden heette *hillbilly records*. In werkelijkheid speelden zwarte en witte muzikanten op het platteland vaak dezelfde liedjes, op dezelfde instrumenten. Het onderscheid zei meer over de markt en over segregatie dan over de muziek.

LUISTERTIP

Traditional
Swallowtail Jig

Tel mee in 6/8: twee zware tellen per maat, elk verdeeld in drie.

Made in America

In de jaren twintig werd mountain music country. Twee technieken maakten dat mogelijk: de radio en de grammofoonplaat. In 1927 nam producer Ralph Peer in Bristol, op de grens van Tennessee en Virginia, een reeks opnames op die als het begin van de commerciële country gelden. Daarbij waren de Carter Family en Jimmie Rodgers, die de eerste sterren van het genre werden. Al in 1925 was in Nashville, Tennessee, het radioprogramma begonnen dat later de *Grand Ole Opry* zou heten. Het programma bestaat nog steeds en maakte Nashville tot de hoofdstad van de country.

Vanaf de jaren veertig ontstond een nieuwe, snelle variant: *bluegrass*. De naam komt van de band van Bill Monroe, de Blue Grass Boys. Monroe kwam uit Kentucky, de 'Blue Grass State'. Hij speelde mandoline en zong hoog en schel. In 1945 kwam banjospeler Earl Scruggs uit North Carolina bij zijn band. Scruggs speelde met drie vingers, in snelle patronen van acht noten per maat, de *rolls*. Die driefingertechniek werd de standaard voor de bluegrassbanjo.

Scruggs en zanger-gitarist Lester Flatt verlieten Monroe in 1948 en begonnen een eigen band. Hun instrumentale nummer *Foggy Mountain Breakdown* uit 1949 werd een van de bekendste bluegrasstukken. Het werd in 1967 gebruikt in de film *Bonnie and Clyde*.

De belangrijkste countryzanger van deze periode was Hank Williams. Hij schreef liedjes over eenzaamheid, drank en liefdesverdriet, met eenvoudige teksten die iedereen begreep. Daarmee werd hij de blauwdruk van de country-singer-songwriter. Williams stierf op 1 januari 1953, nog geen dertig jaar oud.

Zijn doorbraak kwam in 1949 met *Lovesick Blues*. Dat nummer laat goed zien hoe gemengd country al was. Het is geen volksliedje uit de bergen, maar een Tin Pan Alley-lied uit 1922. Williams zingt het met een jodel, een techniek die in de country populair was geworden via Jimmie Rodgers. En in de begeleiding zit een bluesbreak. Drie tradities in één plaat: de New Yorkse muziekindustrie, de witte country en de zwarte blues.



Hank Williams

KIJKTIP

Flatt & Scruggs

Foggy Mountain Breakdown
(Grand Ole Opry, 1965)

Let op Scruggs' rechterhand: drie vingers, rolls van acht noten per maat.

LUISTERTIP



Hank Williams

Lovesick Blues (1949)

Een Tin Pan Alley-lied uit 1922, gezongen met een jodel en een bluesbreak. Drie tradities in één plaat.

Tin Pan Alley

Terwijl in het zuiden blues, jazz en country ontstonden, werd in New York het liedje een product. Rond 1885 vestigden zich aan West 28th Street in Manhattan steeds meer muziekuiteverers. Uit de open ramen klonk de hele dag het geluid van piano's waarop nieuwe liedjes werden geprobeerd. Volgens een bekend verhaal klonk dat als gerammel met blikken pannen, en zo kreeg de straat de naam Tin Pan Alley.

Tin Pan Alley werkte als een lopende band. Songwriters schreven liedjes, uitgevers drukten ze als bladmuziek en zogenaamde *song pluggers* speelden ze voor in warenhuizen en theaters, zodat het publiek ze zou kopen. Het geld kwam uit de verkoop van bladmuziek en uit het auteursrecht. In 1914 werd de ASCAP opgericht, een organisatie die voor componisten en uitgevers geld inde wanneer hun liedjes werden uitgevoerd. Tin Pan Alley gebruikte alle stijlen die populair waren, van ragtime tot jazz en blues, maar streek ze glad voor een breed publiek.

Het standaardliedje van Tin Pan Alley had een vaste vorm: het lied van 32 maten in AABA-vorm. Een melodie van acht maten (A) klinkt twee keer, daarna komt een contrasterende brug (B) en ten slotte weer A. Die vorm is eenvoudig te onthouden en te herhalen, en hij bleef lang in gebruik. Veel jazzstandards zijn AABA, en ook de Beatles schreven nog songs in die vorm, zoals *Yesterday* (zie Mixtape 3).

De grote namen van Tin Pan Alley waren Irving Berlin, George Gershwin, Cole Porter en het duo Rodgers & Hammerstein. Irving Berlin had zijn eerste grote hit in 1911 met *Alexander's Ragtime Band*. Hij kon zelf nauwelijks noten lezen en speelde piano alleen in Fis-majeur, op de zwarte toetsen. Om in andere toonsoorten te spelen gebruikte hij een transponeerpiano, waarvan je het klavier met een hendel kon verschuiven. Toch schreef hij honderden liedjes. Zijn *White Christmas* werd in 1942 gezongen door Bing Crosby in de film *Holiday Inn* en geldt als de best verkochte single ooit.

Crosby laat ook zien hoe techniek de muziek veranderde. Voor de microfoon moest een zanger hard en luid zingen om een zaal te bereiken. Met een microfoon kon een zanger zacht en dichtbij zingen, alsof hij naast de luisteraar stond. Die zangstijl heet *crooning*, en Crosby was er de bekendste vertegenwoordiger van.

Tin Pan Alley is de uitvinding van pop als product. De song staat los van de uitvoerder en kan door iedereen gezongen worden. Dat is precies de werkdefinitie uit het begin van dit hoofdstuk: het draait om het liedje en de productie. Het model van songwriters en uitgevers in één gebouw of straat leefde voort in de popindustrie van later. Daarover gaat Mixtape 12 (De hitfabriek).



Irving Berlin

LUISTERTIP



Bing Crosby
White Christmas (Irving Berlin)

Luister naar de vorm: waar begint de brug (B)? Crosby's crooning bestaat dankzij de microfoon.

TRACK 04 • 1947-1954 • MEMPHIS

Van zwarte rock-'n-roll...

Na de Tweede Wereldoorlog waren big bands te duur geworden om mee te toeren. Een kleinere bezetting met een gitaar, een bas, drums en één saxofoon kon net zoveel lawaai maken, zeker met elektrische versterking. In de zwarte muziek ontstond zo *rhythm-and-blues*: luide, dansbare muziek voor een stedelijk publiek. Rock-'n-roll groeide daaruit, met invloeden uit jump blues, boogie-woogie, gospel en country.

Twee muzikale kenmerken maken rock-'n-roll herkenbaar. Het eerste is de *backbeat*: de nadruk op tel 2 en 4, luid gespeeld op de snaredrum. In de mars en de ragtime lag het zwaartepunt op 1 en 3. Nu verschuift het naar de tellen ertussen, en dat geeft de muziek haar stuwende karakter. Het tweede kenmerk is de gitaarriff met een herkenbaar motief: de *hook*, een kort stukje muziek dat in je hoofd blijft hangen.

De pioniers van de rock-'n-roll waren zwart. Sister Rosetta Tharpe speelde al in de jaren veertig gospel op een elektrische gitaar, met een backbeat. Haar *Strange Things Happening Every Day* uit 1944 wordt vaak genoemd als een van de vroegste voorbeelden van rock-'n-roll. Over haar lees je meer in Mixtape 10 (Vrouwen in de popmuziek). Fats Domino uit New Orleans, Chuck Berry, Little Richard en Bo Diddley maakten in de jaren vijftig de nummers die de stijl zouden bepalen.

Een plaat die vaak de eerste rock-'n-roll-plaat wordt genoemd, is *Rocket 88* uit 1951. Op het label staat Jackie Brenston & his Delta Cats, maar de band was eigenlijk de Kings of Rhythm van Ike Turner. Ze namen het nummer op in Memphis, bij Sam Phillips, die een paar jaar later Elvis Presley zou ontdekken. Onderweg naar de studio was de gitaarversterker beschadigd geraakt. De gitarist proppte de kapotte luidspreker vol met papier, en daardoor klonk de gitaar vervormd en ruw. Dat geluid, dat eigenlijk een ongeluk was, werd later met opzet nagemaakt.

Of *Rocket 88* echt de eerste rock-'n-roll-plaat is, is een discussie zonder winnaar. Sister Rosetta Tharpe speelde al jaren eerder elektrische gitaar met een backbeat, en in de rhythm-and-blues van eind jaren veertig zitten veel kandidaten. Rock-'n-roll heeft geen geboortedatum. Het is het moment waarop de lijnen uit dit hoofdstuk samenkomen: de blues, de swing, de gospel en de country.

LUISTERTIP



Jackie Brenston & his Delta Cats
Rocket 88 (1951)

Vaak 'de eerste rock-'n-roll-plaat' genoemd. De vervormde gitaar kwam van een kapotte versterker, volgepropt met papier.

TRACK 05 • 1954-1959

...naar witte rock-'n-roll

Begin jaren vijftig kwamen er een paar technische en maatschappelijke veranderingen samen. De eerste waren technisch. De massieve elektrische gitaar, zoals de Fender die Leo Fender vanaf 1950 in serie bouwde, kon luid spelen zonder rondzingen. Versterkers en microfoons werden beter. En de 45-toerensingle, in 1949 door RCA geïntroduceerd, was klein, stevig en goedkoop. De tweede verandering was welvaart. Na de oorlog ging het de Verenigde Staten economisch goed. Witte tieners hadden voor het eerst zakgeld, een eigen radio en een platenspeler. Ze vormden een nieuwe markt, met een eigen smaak. Over die jeugdcultuur gaat Mixtape 2 (Jeugdculturen 1950-1980).

De discjockey Alan Freed speelde daarin een sleutelrol. Hij draaide vanaf 1951 in Cleveland rhythm-and-blues van zwarte artiesten voor een gemengd en steeds meer wit publiek. Hij maakte de term *rock*

and roll populair, die in zwarte muziek al langer voorkwam. Zo hoorden witte jongeren muziek die op de meeste witte zenders niet te horen was.

De muziekindustrie reageerde zoals in 1917 en in de swing. Witte artiesten namen covers op van zwarte hits, en scoorden daarmee hoger in de hitlijsten. Pat Boone nam in 1955 en 1956 brave versies op van *Ain't That a Shame* van Fats Domino en *Tutti Frutti* van Little Richard. Hij verdiende er meer aan dan de originele artiesten. Veel zwarte pioniers hadden hun rechten verkocht of kregen weinig uitbetaald. Witte radiozenders, zalen en hitlijsten bleven intussen voor een groot deel gesegregeerd.

Het nummer dat rock-'n-roll bij het grote publiek bracht, was *Rock Around the Clock* van Bill Haley & His Comets. Het werd in 1954 opgenomen en sloeg pas aan toen het in 1955 werd gebruikt in de film *Blackboard Jungle*, over opstandige jongeren op een school in New York. Daarna stond het wekenlang op nummer 1 in de Verenigde Staten. Wie goed luistert, hoort onder de verpakking van een witte countryband een 12-maten blues.

Ook andere witte muzikanten maakten rock-'n-roll, zoals Buddy Holly en Elvis Presley. Presley nam in 1954 bij Sam Phillips in Memphis zijn eerste single op: *That's All Right*, een blues van de zwarte zanger Arthur Crudup. Op de B-kant stond een bluegrassnummer van Bill Monroe, *Blue Moon of Kentucky*, in een snelle versie. Zwarte blues en witte country op één single: zo was rock-'n-roll ook muzikaal een ontmoeting. Datzelfde hoor je bij Chuck Berry, wiens *Maybellene* (1955) gebaseerd is op de oude countryfiddlemelodie *Ida Red*.

Een veelgehoorde misvatting is dat Elvis de rock-'n-roll heeft uitgevonden. Hij maakte de muziek bekend bij een wit publiek, en daarmee wereldwijd. Maar de muziek die hij zong, bestond al: in de blues van de Delta, de gospel van Sister Rosetta Tharpe, de rhythm-and-blues van Memphis en de country van Nashville. Louis Armstrong had het in de jaren dertig al gezegd: het etiket verandert, en wie eraan verdient. Hoe de muziek van het zuiden de basis werd van de wereldwijde popmuziek, is daarmee ook een verhaal over wie de erkenning en het geld kreeg. Het verhaal gaat verder in Mixtape 2, waar rock-'n-roll de muziek wordt van een nieuwe generatie.

KIJKTIP

Bill Haley & His Comets

Rock Around the Clock (1954)

Luister naar de 12-maten blues onder de 'witte' verpakking.

Begrippen

Blue note

Verlaagde terts, kwint of septiem, vaak met een bend gezongen of gespeeld

12-maten blues

I-IV-V-schema over 12 maten met een AAB-tekst

Syncope

Accent tussen of vóór de tel

Strain

Afgerond deel van 16 maten in ragtime en marsmuziek

Frontline

De melodie-instrumenten van een New Orleans-band: cornet, klarinet, trombone

Swing-achtsten

Ongelijke achtste noten, lang-kort

AABA

Songvorm van 32 maten: twee keer A, een brug (B), en A

Backbeat

Nadruk op tel 2 en 4

Hook

Kort, herkenbaar motief dat blijft hangen

Folkproces

Het mondeling doorgeven en steeds opnieuw bewerken van een lied

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/7N2uEAg6SMOE3nLWw7wFv3

LESSONUP · LES

Mixtape 1: Het ontstaan van popmuziek

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



Jeugdculturen 1950-1980

Rockers, mods, indorockers, hippies, punks en skinheads, en de muziek die bij hun kleren hoorde.

Een jongen van zestien in Londen in 1958 droeg een lang jasje met een fluwelen kraag en vette kuif. Zijn jongere broer reed zes jaar later op een scooter met tien spiegels, in een maatpak onder een legerparka. Weer tien jaar later had een jongen uit dezelfde straat een hanenkam en een jack vol veiligheidsspelden. Alle drie hoorden ze bij een groep, en elke groep had haar eigen muziek.

Dat jongeren een eigen cultuur hebben, lijkt nu vanzelfsprekend. Toch is het een uitvinding van na de Tweede Wereldoorlog. Pas toen hadden jongeren genoeg geld, tijd en vrijheid om zich bewust af te zetten tegen hun ouders, en pas toen was er een industrie die hen daarbij wilde helpen. Kleding, kapsel, taal en muziek werden een manier om te laten zien bij wie je hoorde. Dat roept de vraag op die steeds terugkomt: **waarom kiest een generatie een eigen geluid, en wat maakt dat geluid herkenbaar als "van ons"?**

Het antwoord zit voor een deel in de mode en de politiek, maar voor een groot deel ook in de muziek zelf: in een slapback-echo, een stotterende zanger, een Hawaïgitaar, een open gitaarstemming of een orgel boven een ska-ritme. Wie goed luistert, hoort de groep erin terug.

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 2.

SIDE A • 1945-1965

Tijdgeest: de eerste tieners

Idolen, welvaart en rock-'n-roll: hoe de tiener een eigen groep werd.

TRACK 01 • 1842-1870 • ENGELAND EN AMERIKA

Het eerste idool: Charles Dickens

Wie denkt dat gillende fans begonnen bij Elvis of de Beatles, moet een eeuw verder terugkijken. De Engelse schrijver Charles Dickens was in de negentiende eeuw de bekendste auteur van de Engelstalige wereld. Zijn romans verschenen in afleveringen in tijdschriften, zodat lezers maandenlang moesten wachten op het vervolg. Hele huishoudens lazen mee, en de afleveringen gingen van hand tot hand.

Dickens was meer dan een schrijver. Hij was een performer. Vanaf 1858 gaf hij betaalde voorleesavonden, waarbij hij in zijn eentje op een podium stond en zijn eigen personages speelde, met verschillende stemmen en gebaren. Hij trok met die voorstellingen door Engeland en Amerika, een tournee in de moderne zin van het woord.

Al bij zijn eerste bezoek aan Amerika, in 1842, liep het publiek uit de hand. Fans probeerden stukjes uit zijn bontjas te knippen als souvenir. Tijdens zijn tweede Amerikaanse tournee, in 1867 en 1868, sliepen mensen 's nachts op straat in de rij voor kaartjes. Wie geen kaartje had, kocht er een op de zwarte markt voor een veelvoud van de prijs. Dickens had een manager die de reizen en de kaartverkoop regelde.

Tournee, manager, fans, hysterie: alles wat later bij een popster hoort, was er al honderd jaar vóór Elvis. Dat laat zien wat een idool nodig heeft. In de eerste plaats een medium dat hem overal brengt: bij Dickens de tijdschriften en de spoorwegen, later de radio, de televisie en de streamingdienst. Verder een publiek met tijd en geld. En ten slotte een persoon met wie dat publiek zich kan identificeren. Die drie voorwaarden komen in de rest van dit hoofdstuk steeds terug.

TRACK 02 • 1960-2022

Tieneridolen door de decennia

Elk decennium heeft zijn eigen tieneridool. Als je de fragmenten achter elkaar beluistert, van Elvis Presley in 1960 tot Harry Styles in 2022, hoor je vooral verschillen: andere instrumenten, een ander tempo, een andere productie. Maar onder die verschillen blijven drie dingen gelijk. Er is een herkenbaar gezicht. Er is een eenvoudige hook, een zinnetje of melodie dat na één keer blijft hangen. En de productie past precies bij het medium van dat moment.

Elvis Presley was in 1960 net terug uit militaire dienst in Duitsland. *Are You Lonesome Tonight?* is een wals uit 1926, met halverwege een gesproken stuk. De rebel van de rock-'n-roll was een crooner geworden, een zanger voor het hele gezin. Drie jaar later klonken de Beatles in *Please Please Me* heel anders: tweestemmige zang, een mondharmonica en een hoge "come on" als hook. Over hen gaat Mixtape 3.

Bij The Partridge Family was het idool een product van de televisie. De band bestond uit een gezin in een Amerikaanse tv-serie. Zanger David Cassidy werd een tieneridool, maar de muziek werd ingespeeld door studiomuzikanten uit Los Angeles, de Wrecking Crew. Fans kochten een plaat van een band die in werkelijkheid niet bestond.

In de jaren tachtig werd MTV het belangrijkste medium. Michael Jackson combineerde in *Beat It* (1983) pop met hardrock: de gitaarsolo is van Eddie Van Halen. Wham! verpakte in *Wake Me Up Before You Go-Go* (1984) een Motown-shuffle in een jaren-

LUISTERTIP

Elvis Presley

Are You Lonesome Tonight?
(1960)

Een wals uit 1926 met een gesproken middenstuk: het idool als crooner.

LUISTERTIP

The Partridge Family / David Cassidy

I Think I Love You (1970)

Een tv-band met studiomuzikanten van de Wrecking Crew: het idool als product.

tachtigproductie. Madonna gebruikte in *Material Girl* (1984) een synthesizerbas en een drumcomputer, en bepaalde zelf haar imago. Het idool werd ook de regisseur van zijn of haar eigen beeld.

In de jaren negentig kwam de gecaste boyband en girlband. Take That zong met *Back for Good* (1995) een klassieke ballad met strijkers. De Spice Girls waren in *Wannabe* (1996) vijf personages die samen één merk vormden. *I Want It That Way* (1999) van de Backstreet Boys werd geschreven door de Zweedse producer Max Martin. In zijn werkwijze gaat de melodie vóór de betekenis van de tekst: het klinkt goed, ook als je niet precies weet waar het over gaat. Over die manier van hits maken gaat Mixtape 12.

BTS bracht met *Dynamite* (2020) Koreaanse pop in het Engels, met disco-funk als retrogeluid: een idool voor een wereldwijd publiek dat via streaming en sociale media luistert. Harry Styles, ooit lid van de boyband One Direction, scoorde als soloartiest met *As It Was* (2022), een synthpopnummer met een gitaarriff op 174 bpm. De drie voorwaarden van Dickens gelden nog steeds. Alleen het medium is veranderd.

LUISTERTIP

Backstreet Boys

I Want It That Way (1999)

Geschreven door de Zweed Max Martin: melodie gaat vóór betekenis.

TRACK 03 · 1950-1960

De wereld na de oorlog

Na 1945 brak in de Verenigde Staten een periode van grote welvaart aan. De fabrieken die in de oorlog wapens hadden gemaakt, produceerden nu auto's, koelkasten en televisies. Gezinnen kochten een huis in een voorstad en een auto om ermee naar de stad te rijden. Dit wordt de consumptiemaatschappij genoemd: een samenleving waarin kopen een belangrijk deel van het dagelijks leven is.

De techniek ontwikkelde zich snel. De televisie kwam in de jaren vijftig in miljoenen Amerikaanse huiskamers. Reclame werd een industrie. Twee uitvindingen waren voor de muziek extra belangrijk. In 1949 bracht platenmaatschappij RCA Victor de 45-toerensingle op de markt, een kleine, goedkope plaat met één nummer per kant. Midden jaren vijftig kwam de transistorradio, klein genoeg om mee te nemen. Een tiener kon nu op zijn eigen kamer, op straat of op het strand naar zijn eigen zender luisteren, buiten het bereik van zijn ouders.

De Verenigde Staten waren in West-Europa de bevrijder en de bondgenoot. De Amerikaanse cultuur werd het voorbeeld: Hollywoodfilms, spijkerbroeken, Coca-Cola, en de muziek die via de radio en de platen van Amerikaanse soldaten Europa binnenkwam.

Tegelijk veranderde de bevolking. Na de oorlog werden er in korte tijd veel kinderen geboren, de babyboom. In de jaren zestig was daardoor een groot deel van de bevolking jong. Die jongeren bleven langer op school dan hun ouders, kregen zakgeld of verdienden met een bijbaantje hun eigen geld, en hadden vrije tijd. Het Engelse woord *teenager* werd pas in de jaren veertig gangbaar. Voor het eerst was er een grote groep met eigen geld maar zonder de verantwoordelijkheden van volwassenen. Voor de industrie was dat een nieuwe markt.

Rolmodellen

Die nieuwe markt werd bediend door tijdschriften voor tieners, door films en door de radio. Idolen kwamen niet alleen uit de muziek. Filmacteurs als Marlon Brando en James Dean werden rolmodellen. Brando speelde in *The Wild One* (1953) de leider van een motorbende, in leren jack en met pet. James Dean speelde in *Rebel Without a Cause* (1955) een onbegrepen tiener die botst met zijn ouders. Dean kwam in datzelfde jaar om bij een auto-ongeluk, 24 jaar oud, en werd daardoor voor altijd de jonge rebel.

Marketing en reclame verkochten een complete levensstijl: de kleren, het kapsel, de film en de plaat hoorden bij elkaar. De radio-dj speelde daarin een grote rol. Dj's als Alan Freed werden zelf sterren, omdat zij bepaalden welke platen het publiek hoorde. Dat maakte hen ook omkoopbaar. Platenmaatschappijen betaalden dj's en radiostations om bepaalde platen te draaien. Dat heet *payola*. In 1959 en 1960 kwam het schandaal naar buiten. Alan Freed verloor zijn carrière. Dick Clark, de presentator van het tv-programma *American Bandstand*, kwam er met een schrammetje vanaf. De vraag wie betaalt om gehoord te worden, speelt nog steeds, bijvoorbeeld in de discussies over playlists op streamingdiensten.

De eerste jeugdcultuur liep gelijk op met de witte rock-'n-roll. Bill Haley & His Comets namen *Rock Around the Clock* op in 1954. Het nummer werd pas een grote hit toen het in 1955 onder de begintitels klonk van *Blackboard Jungle*, een film over een leraar op een ruige school in New York. In bioscopen gingen jongeren dansen in de gangpaden, stoelen sneuvelden en op verschillende plaatsen braken rellen uit. Voor veel volwassenen was dat het bewijs dat rock-'n-roll gevaarlijk was. Voor de jongeren was het de bevestiging dat dit hun muziek was.

Muzikaal is *Rock Around the Clock* minder wild dan zijn reputatie. Het is een 12-maten blues: een vast schema van twaalf maten met drie akkoorden, dat uit de zwarte bluesmuziek komt. Haley speelt het met de bezetting en het geluid van een dansorkest, met een saxofoon en een contrabas. Waar die blues vandaan komt en hoe rhythm-and-blues en country samen rock-'n-roll werden, staat in Mixtape 1.

LUISTERTIP



Bill Haley & His Comets
Rock Around the Clock
(1954)

Een 12-maten blues met een dansorkest-sound. Tel de maten van het couplet mee.

Een eigen groep

Een jeugdcultuur is een groep jongeren die zich onderscheidt door kleding, kapsel, muziek en taal. Je laat aan de buitenkant zien bij wie je hoort, en dus ook bij wie niet. Die groepen ontstonden doordat jongeren meer tijd met elkaar doorbrachten: op school, in de bioscoop, in het café en op straat. Omdat ze vaak een hogere opleiding kregen dan hun ouders, kwamen ze ook in aanraking met nieuwe ideeën over kunst, politiek en vrijheid.

In Engeland was de eerste herkenbare groep die van de Teddy Boys. Ze ontstonden begin jaren vijftig in de arbeiderswijken van Londen. Hun naam komt van Edward, afgekort Teddy: ze droegen pakken in de stijl van de tijd van koning Edward VII, rond 1900. Een lang jasje met fluwelen kraag, een smalle broek, een smal stropdasje en schoenen met dikke zolen. Het haar werd met vet in een kuif gekamd. Het was dure kleding voor jongens zonder veel geld: een manier om te laten zien dat je je eigen geld uitgaf zoals je zelf wilde. Toen de rock-'n-roll uit Amerika overkwam, werden de Teddy Boys de eerste fans.

Britse artiesten begonnen de Amerikanen na te doen. Cliff Richard werd het Engelse antwoord op Elvis. Zijn eerste single *Move It* (1958) wordt vaak gezien als de eerste echte Britse rock-'n-roll. Met *Living Doll* (1959) koos hij voor een braver geluid. Het nummer heeft een akoestische shuffle, een huppelend ritme dat uit de country komt, en een zachte, nette zang. Het werd een nummer 1-hit in Engeland. Zijn begeleidingsband The Shadows, met gitarist Hank Marvin, werd daarna zelf beroemd met instrumentale nummers.

Zo ging het vaker: de Britten namen een Amerikaans voorbeeld en maakten er iets eigens van. Een paar jaar later zou dat in het groot gebeuren, toen bands als de Beatles en de Rolling Stones Amerikaanse rhythm-and-blues terugstuurden naar Amerika.

TRACK 06 · 1955-1965 · ENGELAND, VERENIGDE STATEN, NEDERLAND

Rockers

Uit de Teddy Boys ontstonden halverwege de jaren vijftig de rockers. Zij hadden verschillende namen. In Engeland heetten ze ook *ton-up boys*, naar de 'ton', de honderd mijl per uur die ze met hun motor wilden halen, of *café racers*, naar de wegcafés waar ze samenkwamen. In de Verenigde Staten heetten ze *greasers*, naar het vet in hun haar. In Nederland waren het de nozems, en in Amsterdam de dijkers, naar de Nieuwendijk.

De stijl was eenvoudig en stoer: een motor, een leren jack, een spijkerbroek en haar dat met Brylcreem naar achteren werd gekamd. Het voorbeeld was Marlon Brando in *The Wild One*. De rockers kwamen uit de arbeidersklasse en hadden vaak al jong een baan. Hun geld ging naar de motor.

Hun muziek was rock-'n-roll en rockabilly, de snelle, kale variant waarin country en rhythm-and-blues samenkomen. Je herkent die muziek aan een paar duidelijke kenmerken. De zang heeft een slapback-echo: één korte herhaling, kort na de stem, die het geluid van Sun Records in Memphis bepaalde. De contrabas wordt niet alleen getokkeld maar ook geslagen, zodat de snaren tegen de hals klappen en een tikkend ritme maken. En de elektrische gitaar heeft een scherpe, metalige klank: de *twang*.

De idolen van de rockers waren Elvis Presley, Gene Vincent en Eddie Cochran. Gene Vincent werd beroemd met *Be-Bop-A-Lula* (1956) en droeg op het podium altijd leer. Eddie Cochran was een

LUISTERTIP



Cliff Richard & The Shadows
Living Doll (1959)

Brits antwoord op Elvis, maar braver. Hoor je de invloed van country in de akoestische shuffle?

LUISTERTIP



Eddie Cochran
C'mon Everybody (1958)

Stop-time-riff: de band valt stil en de stem vult het gat. Cochran speelde zelf gitaar én bas op veel opnames.

vakkundig muzikant die in de studio vaak zelf de gitaar en de bas inspeelde. In *C'mon Everybody* (1958) gebruikt hij een stop-time-riff: de band speelt een kort motief en valt dan stil, en in die stilte zingt Cochran zijn regel. Daardoor krijgt de stem alle aandacht.

Cochran en Vincent waren in Engeland nog populairder dan in Amerika. In april 1960 waren ze daar samen op tournee. Op weg naar Londen verongelukte hun taxi. Cochran overleed, 21 jaar oud. Vincent raakte gewond. Voor de Britse rockers was Cochran daarna een held, net zoals James Dean dat was voor de Amerikaanse tieners.

SIDE B • 1950-1966

Mods, indorock en artistiekelingen

Stijl als statement: scooters, Hawaïgitaar en bebop in rokerige cafés.

B

TRACK 01 • 1958-1966 • LONDEN, BRIGHTON

Mods

Eind jaren vijftig ontstond in Londen een groep die er heel anders uitzag dan de rockers. De naam mod komt van *modernist*: de eerste mods waren fans van moderne jazz. Ze waren ook vaak afkomstig uit de arbeidersklasse, maar werkten liever op een kantoor of in een winkel dan in een fabriek. Hun geld gaven ze uit aan kleren. Een mod droeg een maatpak met smalle revers, een overhemd met knoopjes aan de kraag en puntige schoenen. Mods waren stijlbewust tot in het kleinste detail.

Ze reden op Italiaanse scooters, een Vespa of een Lambretta, versierd met veel spiegels en lampen. Over het pak droegen ze een legerparka, zodat het pak onderweg schoon bleef. Hun muziek was eerst moderne jazz, daarna Amerikaanse soul en rhythm-and-blues en ska uit Jamaica. Later kwamen daar de Britse beat en de psychedelische muziek bij. Mods dansten de hele nacht in clubs in Londen.

Mods en rockers waren elkaars tegenpolen: scooter tegen motor, pak tegen leer, soul tegen rock-'n-roll. In 1964 liep die rivaliteit uit de hand. Tijdens de feestdagen in het voorjaar trokken groepen mods en rockers naar badplaatsen aan de zuidkust, zoals Brighton en Margate, en daar kwam het tot vechtpartijen. De kranten stonden er vol mee. De berichtgeving maakte de groepen groter en bekender dan ze waren. De film *Quadrophenia* (1979), gebaseerd op het gelijknamige album van The Who, speelt zich in deze tijd af en eindigt in Brighton.

De bands van de mods waren The Who, de Small Faces en The Kinks. The Who bestond uit zanger Roger Daltrey, gitarist Pete Townshend, bassist John Entwistle en drummer Keith Moon. *My Generation* (1965) werd hun volkslied. In de tekst zingt Daltrey dat hij hoopt te sterven voordat hij oud wordt. Het is de eerste keer dat de generatiekloof zelf het onderwerp van een hit is.



The Who

LUISTERTIP



The Who
My Generation (1965)

Luister naar de gestotterde zang, de baspartij als solo-instrument en de modulaties omhoog. Aan het eind: feedback als muziek.

Ook muzikaal valt er veel te horen. Daltrey stottert de tekst, alsof hij te opgewonden of te boos is om uit zijn woorden te komen. John Entwistle speelt korte solo's op de basgitaar, iets wat in 1965 ongewoon was: de bas was meestal een begeleidingsinstrument. Het nummer moduleert drie keer omhoog, van G naar A, naar B $\flat$ en naar C. Bij elke modulatie gaat de spanning omhoog. Die truc werd later een pop-cliché en kreeg in het Engels een spottende naam: de *truck driver's gear change*, alsof een vrachtwagenchauffeur een versnelling hoger schakelt. Aan het eind laat Townshend zijn gitaar rondzingen in de versterker. Die feedback, eigenlijk een technische fout, wordt hier muziek. Op het podium sloeg Townshend zijn gitaar regelmatig kapot.

TRACK 02 · 1957-1965 · NEDERLAND, DUITSLAND

Indorock

Terwijl in Engeland mods en rockers tegenover elkaar stonden, ontstond in Nederland een eigen vorm van rock-'n-roll. Na de onafhankelijkheid van Indonesië in 1949 kwamen tienduizenden Indische Nederlanders en Molukkers naar Nederland. Onder hen waren jonge muzikanten die in Indië al Amerikaanse rock-'n-roll en country hadden gehoord, naast kroncong, een Indonesische muziekstijl met snaarinstrumenten, en Hawaïaanse muziek, die daar erg populair was.

Indorock was daarom meer een subcultuur dan een jeugdcultuur: het was de muziek van een gemeenschap met eigen wortels, die in Nederland opnieuw moest beginnen. De muziek was vaak instrumentaal. De gitaristen speelden razendsnelle licks en gebruikten de Hawaïgitaar, een gitaar die plat op schoot ligt en met een metalen staafje over de snaren wordt bespeeld. Daardoor kunnen tonen glijden en jammeren. Daarbij hoorde een flinke show: gitaar spelen met je tanden, achter je hoofd of liggend op de grond.

De bekendste groep was The Tielman Brothers, een familieband met Andy Tielman als zanger en gitarist. Ze speelden eind jaren vijftig al in Duitsland, onder meer in Hamburg, waar de Beatles pas in 1960 voor het eerst kwamen spelen. De Tielman Brothers worden daarom gezien als pioniers van de Europese rock. Indorock was de eerste Nederlandse popmuziek die Duitsland veroverde: tientallen Indische bands speelden in Duitse clubs. Op een tv-opname van *Bossa Nova Baby* zie je wat dat betekende. Andy Tielman speelt snelle loopjes, en de band brengt de show waar ze om bekend stond.

Begin jaren zestig ging de indorock langzaam over in indopop: rustiger, met meer zang en meer melodie. Het duo The Blue Diamonds, de broers Riem en Ruud de Wolff, had in 1960 een grote hit met *Ramona*, ook in Duitsland. Hun tweestemmige zang klonk zacht en verzorgd, een stuk braver dan de wilde shows van de Tielmans. Over de verdere geschiedenis van popmuziek uit Nederland gaat Mixtape 11.

KIJKTIP

The Tielman Brothers

Bossa Nova Baby (live op tv)

Let op de gitaartechniek van Andy Tielman en op de showelementen.

Artistiekelingen

Niet elke jeugdcultuur draaide om rock-'n-roll. In de jaren vijftig en begin jaren zestig was er ook een groep jongeren die zich met kunst, literatuur en filosofie bezighield. In Parijs waren dat de existentialisten, die in de cafés van de wijk Saint-Germain-des-Prés zaten en de ideeën van de filosoof Jean-Paul Sartre bespraken. In Amsterdam heetten ze de Pleiners, naar het Leidseplein, waar ze in de cafés bijeenkwamen.

Ze droegen zwarte, vaak tweedehands kleding en coltruien. Ze keken films van de Franse nouvelle vague, waarin jonge regisseurs met kleine budgetten en losse camera's de regels van de Hollywoodfilm braken. Ze waren tegen autoriteit en traditie en lazen schrijvers als Harry Mulisch, Simon Carmiggelt en Remco Campert, die zelf ook in de Amsterdamse cafés te vinden waren.

Hun muziek was de moderne jazz, en vooral de bebop. Die stijl was in de jaren veertig in New York ontstaan, bij muzikanten als Charlie Parker en Dizzy Gillespie. Bebop heeft een hoog tempo, snelle akkoordwisselingen en lange, ingewikkelde solo's. Het is muziek om naar te luisteren, niet om op te dansen. Daarmee zetten de jazzmuzikanten zich af tegen de swing van de grote dansorkesten, en de artistiekelingen zich tegen de amusementsmuziek van hun ouders. Trompettist Miles Davis en saxofonist John Coltrane waren de helden. Bij het Franse deel van de groep hoorde ook het chanson, met zangeres Juliette Gréco als het gezicht van Saint-Germain-des-Prés.

Deze groep was kleiner dan de rockers of de mods, en minder zichtbaar op straat. Toch is haar invloed groot. De houding van de artistiekelingen, kritisch, intellectueel en tegen de gevestigde orde, komt in de jaren zestig terug bij de hippies. Meer over bebop en moderne jazz staat in Mixtape 5.



John Coltrane

LUISTERTIP

John Coltrane
Be-Bop

Hoog tempo, snelle akkoordwisselingen, lange solo's: muziek om naar te luisteren, niet om op te dansen.



SIDE C · 1965-1981

Protest en provocatie

Van flower power tot no future: hippies, punks en 2 Tone.

TRACK 01 · 1965-1972 · SAN FRANCISCO, MONTEREY, WOODSTOCK

Hippies

Halverwege de jaren zestig waren de babyboomers volwassen. Een deel van hen keerde zich af van de welvaart waarin ze waren opgegroeid. De hippies waren tegen materialisme, tegen de oorlog in Vietnam en voor vrede, vrije liefde en een leven dicht bij de natuur. Hun motto werd *flower power*. Ze droegen lang haar, kralen en kleurige, vaak zelfgemaakte kleding. Het was een brede beweging, deels jeugdcultuur, deels subcultuur, met een centrum in de wijk Haight-Ashbury in San Francisco.

Deze tegencultuur wordt de *counterculture* genoemd. Muziek speelde er een hoofdrol in, net als experimenten met drugs als lsd, die de beleving van muziek en kleur veranderden. De zomer van 1967 werd de Summer of Love: tienduizenden jongeren trokken naar San Francisco. In juni van dat jaar vond het Monterey Pop Festival plaats, waar Jimi Hendrix zijn gitaar op het podium in brand stak. In augustus 1969 kwamen honderdduizenden mensen naar het festival van Woodstock, op een boerderij in de staat New York. Het festival werd het symbool van een hele generatie.

De muziek van de hippies was gevarieerd. Er waren singer-songwriters die met een akoestische gitaar persoonlijke en politieke liedjes zongen. Er was folkrock, waarin folkmelodieën met elektrische gitaren werden gespeeld. Er was psychedelische rock, met lange improvisaties, galm en vervorming, die de ervaring van een drugstrip probeerde na te bootsen. En er was raga rock, waarin westerse bands Indiase instrumenten en toonladders gebruikten, zoals de sitar die George Harrison bespeelde op *Norwegian Wood* (1965) van de Beatles. Bekende namen zijn Grateful Dead, Jimi Hendrix, Crosby, Stills, Nash & Young, Joni Mitchell, de Beatles en Pink Floyd. Een deel van die rockmuziek komt terug in Mixtape 4.

De Canadese Joni Mitchell is een goed voorbeeld van de singer-songwriter. In *Big Yellow Taxi* (1970) zingt ze dat het paradijs is geplaveid om er een parkeerplaats van te maken. Het is een van de

LUISTERTIP



Joni Mitchell
Big Yellow Taxi (1970)

Mitchell gebruikt open stemmen op haar gitaar. Waar gaat de tekst over, en waarom klinkt het zo vrolijk?

eerste popsongs over het milieu. Toch klinkt het nummer vrolijk, met een huppelende gitaar en een lachje aan het eind. Mitchell stemde haar gitaar vaak in een open stemming: de snaren klinken samen al als een akkoord als je ze los aanslaat. Zo vond ze klanken en akkoorden die op een gewoon gestemde gitaar lastig te spelen zijn. Over haar rol als vrouw in de popmuziek gaat Mixtape 10.

Mitchell schreef ook *Woodstock*, een lied over het festival, terwijl ze er zelf niet bij was. Het nummer werd door anderen bekend gemaakt. Crosby, Stills, Nash & Young namen er in 1970 een stevige rockversie van op. De Britse groep Matthews Southern Comfort maakte er in hetzelfde jaar juist een rustige, zachte versie van. Wie de twee vergelijkt, hoort hoe één lied door tempo en arrangement een heel andere sfeer krijgt.

TRACK 02 · 1975-1980 · LONDEN, NEW YORK

Punk

Halverwege de jaren zeventig was de rock groot, duur en ingewikkeld geworden. Progrockbands speelden lange nummers met virtuoze solo's, in grote zalen, ver van hun publiek. In de clubs klonk gladde disco. In Engeland was de economie slecht en de werkloosheid onder jongeren hoog. Voor een nieuwe generatie was de vrede-en-liefdeboodschap van de hippies niet meer geloofwaardig. Zij hadden geen idealen meer, maar woede.

Punk was tegen elke vorm van autoriteit. Het belangrijkste idee was *do it yourself*: iedereen kan een band beginnen, ook als je nauwelijks kunt spelen. De mode was bewust lelijk en provocerend: leren jacks, gescheurde kleding, hanenkammen en veiligheidsspelden. Een deel van die stijl kwam uit SEX, de winkel van ontwerpster Vivienne Westwood en Malcolm McLaren aan King's Road in Londen. McLaren werd ook de manager van de Sex Pistols.

De muziek was een reactie op de progrock: kort, snel, luid en met weinig akkoorden. Geen gitaarsolo's van vijf minuten, maar nummers van twee à drie minuten. Toch klopt het beeld van punks die niet konden spelen maar half. Op *Anarchy in the UK* (1976) van de Sex Pistols nam gitarist Steve Jones zijn partijen meerdere keren over elkaar op. Zo ontstaat een muur van gitaargeluid. Daarboven sneert zanger Johnny Rotten dat hij een antichrist en een anarchist is. In december 1976 vloekten de bandleden in een live tv-interview. Daarna was punk landelijk nieuws, en in 1977 werd hun single *God Save the Queen* door de BBC geweerd.

Andere bands waren The Damned, The Stranglers en The Clash in Londen, en The Ramones in New York, waar punk rond dezelfde tijd ontstond. The Ramones speelden korte, snelle nummers in de club CBGB en waren een voorbeeld voor de Britse bands.

Punk was ook een manier van produceren. Bands namen goedkoop op en brachten hun platen uit op kleine, onafhankelijke labels zoals Stiff en Rough Trade. Fans maakten fanzines:



Sex Pistols

LUISTERTIP



Sex Pistols

Anarchy in the UK
(1976)

Niet zo simpel als het lijkt: dubbel opgenomen gitaarpartijen van Steve Jones maken de muur van geluid.

gekopieerde blaadjes met interviews en recensies. Die eigen infrastructuur, buiten de grote platenmaatschappijen om, werd de basis van de latere indiescene.

TRACK 03 • 1969-1981 • ENGELAND

Skinheads en 2 Tone

Het woord skinhead roept nu vaak beelden op van extreemrechts geweld. Maar de eerste skinheads, rond 1969, hadden daar niets mee te maken. Het waren neo-mods uit de Engelse arbeiderswijken, die de verfijnde stijl van de mods verruilden voor iets ruigers: kaalgeschoren hoofd, jeans, bretels en Dr. Martens-schoenen. Het was de kleding van een werkende jongen.

In diezelfde arbeiderswijken woonden Jamaicaanse migranten en hun kinderen. De Jamaicaanse jongeren hadden hun eigen straatcultuur, de *rude boys*, en hun eigen muziek: ska, rocksteady en reggae. Ska heeft een snel ritme waarin de gitaar en de piano telkens op de tweede en vierde tel spelen, de offbeat. De skinheads namen die muziek over. Desmond Dekker had in 1969 een hit in Engeland met *Israelites*, en er ontstond een stroming die skinhead reggae werd genoemd.

Pas later, eind jaren zeventig, kaapte extreemrechts het imago van de skinheads. Groepen als het National Front zochten nieuwe leden onder werkloze jongeren. Daartegen ontstond verzet. In 1979 richtte toetsenist Jerry Dammers in Coventry het label 2 Tone op. De naam verwijst naar zwart en wit samen. De bands op het label waren bewust gemengd, met zwarte en witte muzikanten, en speelden een nieuwe versie van ska, sneller en met de energie van punk. De bekendste waren The Specials, Madness, The Selecter en The Beat. Madness ontleende zijn naam aan een nummer van de Jamaicaanse ska-zanger Prince Buster.

Ghost Town (1981) van The Specials is het hoogtepunt van 2 Tone. Het nummer gaat over Engelse steden die leeglopen door werkloosheid, in de tijd van premier Margaret Thatcher. De clubs zijn dicht, de jongeren hebben niets te doen en het geweld neemt toe. In de zomer van 1981 stond het nummer op 1 in de Britse hitlijst, terwijl er in verschillende Engelse steden rellen uitbraken.

Muzikaal is *Ghost Town* ongewoon voor een hit. Het staat in mineur, gebruikt verminderde akkoorden en chromatiek, en de blazers spelen een lijn die aan muziek uit het Midden-Oosten doet denken. Daaronder ligt een traag ska- en reggaeritme met de offbeat. Een spookachtig orgel en gehuil van stemmen maken het beeld van een verlaten stad compleet. Zo vertelt de muziek hetzelfde verhaal als de tekst.

Met 2 Tone komt dit hoofdstuk rond. De jongens met de kuif, de scooter, de hanenkam en het kaalgeschoren hoofd zochten elk een eigen geluid. Dat geluid was nooit helemaal nieuw. Het was een Amerikaans voorbeeld met een Brits accent, een Indonesische traditie met een elektrische gitaar, of Jamaicaanse ska met de woede van



The Specials

LUISTERTIP



The Specials
Ghost Town (1981)

Mineur, verminderde akkoorden en een spookachtig orgel over een ska/reggae-offbeat. Nummer 1 tijdens de rellen van 1981.

punk. Wat het "van ons" maakte, was de keuze die een groep maakte uit wat er al was, en de manier waarop ze die keuze droeg, danste en verdedigde.

Begrippen

Jeugdcultuur

Groep jongeren met een eigen kleding, taal, gedrag en muziek

Subcultuur

Kleinere groep binnen een cultuur met afwijkende normen, niet per se jong

Babyboom

Geboortegolf na 1945

Payola

Betalen aan dj's of radiostations om platen te laten draaien

Counterculture

De tegencultuur van de jaren 60, tegen oorlog en materialisme

DIY

Do it yourself: zelf opnemen, uitbrengen en organiseren

Rude boys

Jamaicaanse straatcultuur, verbonden met ska en rocksteady

2 Tone

Brits label en beweging voor ska-revival en tegen racisme (1979)

Modulatie

Overgang naar een andere toonsoort

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/5DSSW1HM4g5zAx7HpwwXyz

LESSONUP · LES

Mixtape 2: Jeugdculturen 1950-1980

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



The Beatles

Van skiffleband uit Liverpool tot de band die de popstudio uitvond (1957-1970).

Op 6 juli 1957 speelde een groepje schooljongens skiffle op een kerkfeest in Woolton, een voorstad van Liverpool. Dertien jaar later, in april 1970, las de wereld in de krant dat The Beatles uit elkaar waren. Tussen hun eerste en hun laatste album zitten zeven jaar. In die zeven jaar maakten ze dertien albums, en veranderde de manier waarop popmuziek werd gemaakt.

In februari 1963 nam de band een compleet album op in één dag, bijna zoals ze op het podium speelden. Vier jaar later werkten ze maandenlang aan één plaat, met orkesten, tapeloops en geluiden die alleen op band konden bestaan. Daartussen stopten ze met optreden. De studio in Abbey Road, Londen, werd hun instrument, en producer George Martin en de technici van EMI bedachten er technieken die nog steeds worden gebruikt. Het verhaal van The Beatles is daarom ook het verhaal van de popstudio. De vraag die steeds terugkomt: **hoe veranderde één band in acht jaar wat een popplaat kan zijn?**

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 3.



TRACK 01 • 1957-1959 • LIVERPOOL

The Quarrymen

Halverwege de jaren vijftig ging er een rage door Groot-Brittannië: skiffle. De muziek had haar wortels in Amerikaanse folk en blues en werd in Engeland bekend door Lonnie Donegan, die in 1956 een hit had met *Rock Island Line*. Voor skiffle had je weinig nodig: een goedkope gitaar, een wasbord als slagwerk en een bas van een theekist, een bezemsteel en een touw. Duizenden Britse tieners begonnen zo een band. Skiffle was de doe-het-zelfmuziek van de jaren vijftig, zoals punk dat twintig jaar later zou zijn.

Een van die bands was The Quarrymen, opgericht door John Lennon en genoemd naar zijn middelbare school, Quarry Bank. Op 6 juli 1957 speelde de groep op het kerkfeest van St Peter's Church in Woolton. Na afloop werd Lennon voorgesteld aan de vijftienjarige

Paul McCartney. McCartney liet zien dat hij een gitaar kon stemmen én bespelen, en zong *Twenty Flight Rock* van Eddie Cochran. Twee weken later was hij bandlid.

In 1958 nam McCartney zijn vriend George Harrison mee. Harrison was pas veertien en Lennon vond hem eigenlijk te jong, maar hij speelde goed genoeg gitaar om te mogen blijven. Datzelfde jaar betaalde de groep een paar pond om in een kleine studio in Liverpool één acetaatplaatje op te nemen. Een acetaat is een zachte proefplaat die na een paar keer afspelen slijt. Op de ene kant staat *That'll Be the Day* van Buddy Holly, op de andere *In Spite of All the Danger*.

Dat tweede nummer is het enige dat ooit op naam van McCartney en Harrison is verschenen. Het is een doo-wop-ballad in 12/8: elke tel is verdeeld in drie, wat een langzaam, wiegend ritme geeft. Zulke ballads zong Elvis Presley ook. Je hoort een groep tieners die hun Amerikaanse voorbeelden zo goed mogelijk nadoet. Het plaatje bleef tientallen jaren bewaard en werd pas in 1995 uitgebracht, op *Anthology 1*. Waar de rock-'n-roll van Elvis en Buddy Holly zelf vandaan kwam, staat in Mixtape 1.

In 1960 kwam er een vierde gitarist bij. Stuart Sutcliffe, een vriend van Lennon van de kunstacademie, kocht een basgitaar. Hij kon er nauwelijks op spelen, maar hij zag er goed uit en hij was Lennons beste vriend. Een drummer had de groep op dat moment niet vast.

TRACK 02 • 1960-1962 • HAMBURG

Hamburg: 800 uur op het podium

In augustus 1960 vertrok de band naar Hamburg. Een clubeigenaar in de Duitse havenstad zocht Britse bands voor zijn zaken aan de Reeperbahn, de uitgaansstraat in de wijk St. Pauli. De naam van de groep was in korte tijd een paar keer veranderd, via The Beatals en The Silver Beetles naar The Beatles: een woordspeling op kevers (*beetles*) en beat, naar het voorbeeld van The Crickets, de band van Buddy Holly. Vlak voor vertrek vonden ze een vaste drummer: Pete Best.

De omstandigheden waren slecht. De band sliep in een kamertje achter een bioscoopscherm en speelde in clubs als de Indra en de Kaiserkeller voor zeelui, toeristen en het uitgaanspubliek van de rosse buurt. Een set kon tot acht uur per nacht duren, met korte pauzes. Wie zo lang moet spelen, heeft een groot repertoire nodig: rock-'n-roll, rhythm-and-blues, ballads, Duitse schlagers en musicalnummers. En wie zijn publiek wil vasthouden, moet er een show van maken. Tussen 1960 en eind 1962 speelden The Beatles vijf periodes in Hamburg, honderden avonden bij elkaar.

De Amerikaanse schrijver Malcolm Gladwell gebruikte Hamburg in zijn boek *Outliers* (2008) als voorbeeld van wat hij de 10.000-urenregel noemt: wie ergens uitzonderlijk goed in wil worden, moet het heel lang en heel vaak doen. Je kunt over die regel twisten, maar het verschil tussen een oefenruimte en een podium is duidelijk. Op het podium moet je doorspelen als je moe bent, als er iets misgaat en

"We were four guys... I met Paul, said, 'Do you wanna join me band?', and then George joined and then Ringo joined. We were just a band who made it very, very big, that's all."

John Lennon, 1971

LUISTERTIP



The Quarrymen
In Spite of All the Danger (1958)

Het enige nummer op naam van McCartney-Harrison. Een doo-wop-ballad in 12/8, zoals Elvis ze zong.



Hamburg, 1960

als de zaal niet luistert. Je leert op elkaar te reageren zonder te praten. Toen ze uit Hamburg terugkwamen, waren The Beatles een strakke liveband.

In Hamburg ontmoette Stuart Sutcliffe de fotografe Astrid Kirchherr. Haar foto's van de band behoren tot de bekendste beelden uit deze periode. Sutcliffe werd verliefd, bleef in Hamburg en stopte met de band om weer kunst te maken. McCartney nam de bas van hem over. In april 1962 overleed Sutcliffe aan een hersenbloeding. Hij was 21 jaar.

In 1961 werkte de band als begeleidingsgroep van de Engelse zanger Tony Sheridan, die ook in Hamburg speelde. Voor het Duitse label Polydor namen ze met producer Bert Kaempfert *My Bonnie* op, een Schots volksliedje dat ze als rock-'n-roll speelden. Op de plaat heette de band The Beat Brothers. Het nummer begint langzaam en plechtig, en schakelt dan over naar een snel tempo. Het is niet de beste opname van de band, maar het plaatje had grote gevolgen: het bracht Brian Epstein naar The Cavern.

LUISTERTIP



Tony Sheridan & The Beat Brothers
My Bonnie (1961)

Een Schots volksliedje als rock-'n-roll: langzaam intro, dan versnellen.

TRACK 03 · 1961-1962 · LIVERPOOL, LONDEN

Epstein, Decca en George Martin

Terug in Liverpool speelde de band vaak in The Cavern, een kelder in Mathew Street waar onder meer lunchconcerten werden gegeven. Niet ver daarvandaan had Brian Epstein een platenzaak, NEMS. Volgens het bekende verhaal vroegen klanten naar *My Bonnie*, en ging Epstein kijken wie die band was. Op 9 november 1961 zag hij The Beatles voor het eerst spelen in The Cavern. Kort daarna werd hij hun manager.

Epstein had geen ervaring als manager, maar hij was zakelijk, verzorgd en hij kende mensen bij de grote platenmaatschappijen. Hij veranderde het beeld van de band. De leren jasjes uit Hamburg maakten plaats voor nette pakken. Op het podium mochten ze niet meer eten, roken of vloeken, en na elk nummer bogen ze voor het publiek. Van rockers werden ze keurige jongens die ook op televisie en bij ouders konden worden vertoond.

Op 1 januari 1962 deed de band auditie bij Decca in Londen. Ze speelden vijftien nummers, vooral covers. Epstein koos bewust voor een brede selectie, zodat het label kon horen dat ze meer konden dan rock-'n-roll. Een van die nummers was *Till There Was You* uit de Broadway-musical *The Music Man*, met een gitaarpartij in Latin-stijl. Decca wees hen af en contracteerde in plaats daarvan Brian Poole and the Tremeloes. Volgens Epstein kreeg hij te horen dat gitaargroepen uit de mode raakten. Het werd een van de bekendste vergissingen uit de muziekindustrie.

In juni 1962 kregen ze een kans bij EMI, van George Martin, het hoofd van het kleine label Parlophone. Martin was geen rock-'n-rollman. Hij had klassieke muziek gestudeerd en hobo gespeeld, en

"Guitar groups are on the way out, Mr. Epstein."

Decca, 1962

hij had vooral klassieke platen en comedyplaten gemaakt, onder meer met Peter Sellers. Van de eigen nummers van de band was hij niet erg onder de indruk, wel van hun humor en hun persoonlijkheid.

Over de drummer was Martin minder tevreden. Hij wilde voor de opnames een sessiedrummer gebruiken. De band had zelf ook twijfels over Pete Best. In augustus 1962 werd Best ontslagen en vervangen door Ringo Starr, de drummer van Rory Storm and the Hurricanes, een andere band uit Liverpool die de Beatles kenden uit Hamburg. Daarmee was de bezetting compleet: Lennon, McCartney, Harrison en Starr.

Martins klassieke achtergrond bleek later van groot belang. Toen de band strijkers, blazers en tape-experimenten wilde, wist hij hoe hij die moest uitschrijven en opnemen. Lennon en McCartney konden geen noten lezen. Zij kwamen met ideeën, Martin maakte ze uitvoerbaar. Die samenwerking is de rode draad van de rest van dit verhaal.

TRACK 04 • 1962-1963 • LONDEN

Beatlemania

In oktober 1962 verscheen de eerste single, *Love Me Do*. Het nummer is heel eenvoudig: een riff op twee akkoorden, G en C, een mondharmonica van Lennon en een tweestemmig refrein. Het werd een bescheiden hit en kwam tot plaats 17 in de Britse hitlijst. Van de opname bestaan twee versies. Op de ene drumt Ringo, op de andere sessiedrummer Andy White, die Martin voor de zekerheid had ingehuurd. Ringo speelt daarop alleen tamboerijn.

Lennon had de tweede single, *Please Please Me*, geschreven als langzaam nummer in de stijl van Roy Orbison. Martin liet het tempo flink omhoog gaan. Zo werd een ballad een opgewekte popsong, en die kwam begin 1963 op nummer 1 in de meeste Britse hitlijsten. Het is een vroeg voorbeeld van de rol van de producer: hij neemt op wat er gespeeld wordt en denkt mee over hoe een nummer moet klinken.

Na een nummer 1-hit moest er snel een album komen. Op 11 februari 1963 nam de band in de EMI-studio aan Abbey Road in één dag tien nummers op. Samen met de vier kanten van de twee singles werd dat het album *Please Please Me*. Ze speelden bijna alles live in de studio, het repertoire van hun optredens. Het laatste nummer van de dag was *Twist and Shout*. Lennon was verkouden en zijn stem was bijna op, en dat hoor je: hij schreeuwt het nummer meer dan dat hij het zingt. *Please Please Me* werd het eerste van elf Beatles-albums die in Engeland op nummer 1 kwamen.

In november 1963 volgde *With the Beatles*, met op de hoes een zwart-witfoto van vier half belichte gezichten. Inmiddels was er een woord voor wat er rond de band gebeurde: Beatlemania. Bij optredens gilden de fans zo hard dat de muziek nauwelijks te horen was. De band was het middelpunt van een nieuwe jeugdcultuur, met eigen kapsels, kleding en taal. Daarover gaat Mixtape 2 (Jeugdculturen 1950-1980).

LUISTERTIP



The Beatles
Till There Was You
(Decca-auditie, 1962)

Een musicalnummer met Latin-gitaar: Epstein wilde laten horen dat ze meer konden dan rock-'n-roll.



Please Please Me

LUISTERTIP



The Beatles
Love Me Do (1962)

Mondharmonica en een G-C-riff: nog heel eenvoudig.

LUISTERTIP



The Beatles
Please Please Me
(1963)

Van Roy Orbison-ballad naar uptempo hit: George Martin liet het tempo verdubbelen.

Hoe eenvoudig de liedjes ook lijken, er zit vakmanschap in. In *All My Loving* speelt Lennon op de ritmegitaar snelle triolen: drie aanslagen per tel, de hele tijd door. McCartney speelt een walking bass, een baslijn die in gelijke stappen door de akkoorden loopt, zoals een contrabassist in de jazz. Het zijn technieken uit jazz en rhythm-and-blues, verpakt in een popsong van twee minuten.

LUISTERTIP



The Beatles
All My Loving (1963)

Triolen op de ritmegitaar en een walking bass: jazz-technieken in een popsong.

SIDE B • 1964-1966

De studio als instrument

Van de Ed Sullivan Show tot Revolver: de band stopt met toeren en begint te experimenteren.

B

TRACK 01 • 1964 • NEW YORK, LONDEN

De British Invasion

Tot 1964 hadden Britse popartiesten in de Verenigde Staten weinig succes. Dat veranderde in een paar weken. Begin 1964 stond *I Want to Hold Your Hand* op nummer 1 in de Amerikaanse hitlijst. Op 9 februari 1964 trad de band op in *The Ed Sullivan Show*, het populairste amusementsprogramma van de Amerikaanse televisie. Ongeveer 73 miljoen Amerikanen keken.

In april van dat jaar stonden The Beatles met vijf nummers tegelijk op de eerste vijf plaatsen van de Billboard Hot 100. Achter hen aan kwamen andere Britse bands: The Rolling Stones, The Animals, The Kinks, The Dave Clark Five. Die golf heet de British Invasion. Het is een opvallende omkering. Britse bands verkochten Amerikaanse muziek, rock-'n-roll en rhythm-and-blues, terug aan de Amerikanen, en lieten jonge Amerikanen kennismaken met zwarte muziek uit hun eigen land.

Epstein had een contract gesloten voor drie films. De eerste, *A Hard Day's Night* (1964), werd geregisseerd door Richard Lester. De film is in zwart-wit opgenomen en lijkt op een gespeelde documentaire over een paar drukke dagen uit het leven van de band. De titel kwam van een uitspraak van Ringo na een lange werkdag. Het bijbehorende album was het derde van de band, en het eerste met alleen eigen nummers, allemaal van Lennon en McCartney.

Het titelnummer begint met één gitaarakkoord, aangeslagen op de twaalfsnarige Rickenbacker van George Harrison. Over welke noten er precies klinken, wordt nog steeds gediscussieerd. Gitaristen, musicologen en zelfs een wiskundige hebben het akkoord ontleed, met uitkomsten als Fadd9 en G7sus4. Het probleem is dat er meer instrumenten tegelijk klinken: twee gitaren, een bas en een piano. Het akkoord werkt als een startschot: één klap, en het nummer is begonnen.



A Hard Day's Night

LUISTERTIP



The Beatles

A Hard Day's Night
(1964)

Het beroemdste openingsakkoord uit de pop. Welke noten zijn het precies?

Het leven bestond nu uit toeren en opnemen, toeren en opnemen. Eind 1964 verscheen *Beatles for Sale*, het vierde album in twee jaar. Op de hoes zien de vier er moe uit, en de teksten zijn serieuzer en persoonlijker. Dat kwam deels door Bob Dylan, die ze in augustus 1964 in New York ontmoetten. Dylan liet horen dat een popsong over meer kon gaan dan verliefdheid.

Op de single *I Feel Fine* (eind 1964) staat een primeur. Het nummer begint met een zoemende, aanzwellende toon: feedback, het geluid dat ontstaat als het element van een elektrische gitaar het geluid van zijn eigen versterker oppikt en versterkt. Tot dan toe was feedback een fout die je zo snel mogelijk wegwerkte. Lennon zette het bewust aan het begin van een plaat. Een paar jaar later zouden gitaristen als Jimi Hendrix van feedback een eigen muzikale taal maken.

TRACK 02 · 1965 · LONDEN, NEW YORK

Help! en Rubber Soul

In 1965 volgde de tweede film, *Help!*, opnieuw van Richard Lester, nu in kleur en met opnames in de Oostenrijkse Alpen en op de Bahama's. Het titelnummer klinkt vrolijk, maar de tekst is een noodkreet. Lennon zei later dat het lied echt over hemzelf ging. Muzikaal valt op hoe de achtergrondstemmen werken: ze lopen vóór de hoofdmelodie uit en zingen de tekst al voordat Lennon hem zingt.

Op 15 augustus 1965 speelde de band in het Shea Stadium in New York voor ongeveer 55.600 mensen. Het was het eerste grote stadionconcert uit de popgeschiedenis. De band speelde over de geluidsinstallatie van het honkbalstadion, en het publiek gilte zo hard dat de muzikanten zichzelf nauwelijks konden horen. Als publiciteit was het een enorm succes. Als muziek stelde het weinig voor, en dat begon de band zelf ook te merken.

Op het album *Help!* staat ook *Yesterday*. McCartney had de melodie in zijn hoofd toen hij op een ochtend wakker werd, en was er een tijd van overtuigd dat hij hem ergens gehoord moest hebben. Zolang er geen tekst was, zong hij er 'Scrambled eggs' op. Hij nam het nummer alleen op, met akoestische gitaar; geen van de andere Beatles speelt mee. George Martin stelde voor er een strijkkwartet bij te zetten. McCartney vroeg om strijkers zonder vibrato, zodat het niet te zoet zou klinken.

Het arrangement klinkt barok, maar de vorm is pop: AABA, twee keer hetzelfde couplet, een contrasterend middendeel en dan het couplet nog een keer. Dat is de vorm van de Amerikaanse songschrijvers uit de eerste helft van de twintigste eeuw. *Yesterday* werd een van de meest gecoverde liedjes ooit. Voor het eerst stond er op een Beatles-plaat een nummer zonder band, en voor het eerst klonk er een klassiek ensemble.

In december 1965 verscheen *Rubber Soul*. Het album klinkt als een geheel, met meer aandacht voor klankkleur, harmonie en tekst. Het is een sprong in songwriting. In *Norwegian Wood* speelt Harrison sitar: het eerste gebruik van het Indiase snaarinstrument op een westerse

LUISTERTIP



The Beatles
I Feel Fine (1964)

De zoemende toon aan het begin is feedback van Lennons gitaar tegen de versterker, bewust op de plaat gezet.



Rubber Soul

LUISTERTIP



The Beatles
Help! (1965)

Een vrolijk klinkend nummer met een wanhopige tekst. De tegenstemmen lopen vóór de hoofdmelodie uit.

LUISTERTIP



The Beatles
Yesterday (1965)

Een barok klinkend strijkkwartet, maar met een popvorm (AABA). Ooit het meest gecoverde lied ter wereld.

popplaat. Harrison had een sitar gezien op de set van *Help!* en er daarna zelf een gekocht. Het nummer staat in 12/8 en gebruikt de mixolydische toonladder: een majeuretoonladder met een verlaagde zevende trap. Die klank, majeur maar zonder de 'oplossing' naar de grondtoon, hoor je vaak in folk.

TRACK 03 • 1966 • LONDEN

Revolver: vijf primeurs

Begin 1966 namen de Beatles drie maanden vrij, hun eerste echte pauze in jaren. In april begonnen de opnames voor *Revolver*, dat in augustus 1966 verscheen. Er werkte een nieuwe geluidstechnicus mee, de jonge Geoff Emerick. EMI had strikte regels over hoe je microfoons plaatste en hoe hard een signaal mocht zijn. Emerick was bereid ze te breken: hij zette microfoons vlak bij de drums en stopte een trui in de bassdrum, zodat die droog en hard klonk. Op *Revolver* wordt de studio zelf een deel van de muziek. Bijna elk nummer heeft een techniek of klank die op een popplaat nog niet eerder te horen was. Vijf voorbeelden.

Rain verscheen in juni 1966 als B-kant van de single *Paperback Writer*, maar werd tijdens dezelfde sessies opgenomen. De band speelde de begeleiding sneller dan bedoeld en liet de band daarna langzamer afspelen. Daardoor klinkt alles lager, zwaarder en een beetje stroperig. Aan het einde klinkt Lennons stem achterstevoren: hij had een stuk van zijn zang omgekeerd in de recorder gelegd. Het is de eerste popplaat met achterstevoren afgespeelde zang.

In *Eleanor Rigby* speelt geen enkele Beatle een instrument. Je hoort alleen stemmen en acht strijkers, twee strijkkwartetten, in een arrangement van George Martin. De strijkers zijn heel dicht bij de microfoon opgenomen, zodat je de strijkstokken over de snaren hoort schuren. Daardoor klinkt het nummer hard en ritmisch in plaats van romantisch. De tekst gaat over eenzame mensen: een oude vrouw die rijst opraapt na een bruiloft, een priester die preken schrijft die niemand hoort.

Voor *I'm Only Sleeping* schreef Harrison een gitaarsolo uit, leerde hem achterstevoren spelen en nam hem zo op. Daarna werd de band omgedraaid. Het resultaat is een solo die vooruit loopt in de melodie, maar waarvan elke toon achterstevoren klinkt: eerst zacht, dan aanzwellend, en afgebroken. Het past bij het onderwerp van het lied: half slapen, half wakker.

In *For No One* speelt Alan Civil, een van de bekendste hoornisten van Engeland, een solo op de Franse hoorn. McCartney liet hem spelen tot boven het normale bereik van het instrument. Het is een voorbeeld van hoe de Beatles klassieke musici inzetten: niet als achtergrond, maar als solist.

Het laatste nummer van het album, *Tomorrow Never Knows*, gaat het verst. Het hele nummer staat op één akkoord, C, dat als een drone onder de muziek blijft liggen. Ringo speelt een zwaar, steeds herhaald drumpatroon. Daaroverheen klinken tapeloops: korte stukjes

LUISTERTIP



The Beatles
Norwegian Wood
(1965)

Harrison speelt de sitar; het nummer is in 12/8 en mixolydisch (verlaagde septiem).



Revolver

LUISTERTIP

The Beatles
Rain (B-kant, 1966)

De eerste popplaat met achterstevoren afgespeelde zang, aan het einde.

LUISTERTIP

The Beatles
Eleanor Rigby (1966)

Geen enkele Beatle speelt een instrument: alleen stemmen en acht strijkers, dicht bij de microfoon opgenomen.

band die rondlopen en zich eindeloos herhalen. De Beatles hadden ze thuis gemaakt met hun eigen bandrecorders. In de studio werden meerdere recorders tegelijk afgespeeld, en de technici schoven de loops tijdens de mix in en uit, als een instrument dat live wordt bespeeld. Lennon wilde dat zijn stem klonk alsof een monnik vanaf een bergtop zong. Daarom werd zijn zang door een Leslie-luidspreker gestuurd, de draaiende luidspreker die bij het Hammondorgel hoort. De tekst haalde Lennon uit een boek van Timothy Leary over het *Tibetaanse dodenboek*.

Voor dit album bedacht Abbey Road-technicus Ken Townsend ook ADT, *automatic double tracking*. Lennon had een hekel aan het twee keer inzingen van dezelfde partij om zijn stem voller te laten klinken. ADT verdubbelt een stem automatisch met een tweede bandrecorder die een fractie later afspeelt. Het effect werd daarna in studio's over de hele wereld gebruikt. *Tomorrow Never Knows* wordt vaak gezien als een beginpunt van sampling en elektronische pop. De tapetechnieken komen uit de experimentele muziek van de jaren vijftig, uit de studio's in Keulen en Parijs. Daarover gaat Mixtape 8 (Elektronische muziek).

TRACK 04 · 1966 · TOKIO, MANILA, SAN FRANCISCO

Klaar met toeren

In de zomer van 1966 werd toeren steeds onaangener. In Tokio speelde de band in de Nippon Budokan, een hal voor vechtsport, en dat zagen nationalistes als een belediging. In Manila kwam de band niet opdagen bij een ontvangst van Imelda Marcos, de vrouw van de Filipijnse president. Dat werd opgevat als een belediging, en de band moest het land haastig verlaten. In de Verenigde Staten ontstond ophef over een interview uit maart van dat jaar, waarin Lennon tegen een Londense journaliste had gezegd dat The Beatles 'populairder dan Jezus' waren. In Engeland viel niemand erover. Toen een Amerikaans tienerblad de uitspraak maanden later overnam, werden in het zuiden van de VS Beatles-platen verbrand.

Op 29 augustus 1966 gaf de band in Candlestick Park in San Francisco het laatste betaalde concert. Live konden ze hun nieuwe muziek niet eens spelen: *Tomorrow Never Knows* bestond alleen op band. Vanaf nu was de studio hun instrument. Er was geen deadline meer van een tournee, en geen reden om nummers te schrijven die vier man op een podium konden naspelen.

In november 1966 begonnen de opnames voor een nieuw album. EMI wilde een nieuwe single, en zo verschenen de eerste twee nummers die klaar waren in februari 1967 als dubbele A-kant: *Strawberry Fields Forever* en *Penny Lane*. Allebei gaan ze over Liverpool en de jeugd van hun schrijver. Penny Lane is een straat en busknooppunt in Liverpool. Strawberry Field was een kindertehuis van het Leger des Heils in Woolton, vlak bij het huis waar Lennon opgroeide.

LUISTERTIP

The Beatles

Tomorrow Never Knows (1966)

Eén akkoord als drone, tapeloops, zang door een Leslie-luidspreker en ADT.

LUISTERTIP



The Beatles

Penny Lane (1967)

McCartney hoorde een piccolotrompet in Bachs Brandenburgs concert nr. 2 op tv en wilde er een. David Mason speelt de solo.

In *Penny Lane* beschrijft McCartney de kapper, de bankier en de brandweerman uit de buurt, helder en een beetje vreemd tegelijk. Hij had op televisie het Tweede Brandenburgse Concert van Bach gezien, waarin een piccolotrompet speelt: een kleine trompet die een octaaf hoger klinkt dan de gewone. Die klank wilde hij ook. De trompettist David Mason speelt de hoge, barokke solo. De single kwam in Engeland niet op nummer 1, voor het eerst sinds 1963: *Release Me* van Engelbert Humperdinck hield hem van de eerste plaats.

TRACK 05 • NOVEMBER-DECEMBER 1966 • LONDEN

Strawberry Fields Forever: van demo tot plaat

Lennon schreef *Strawberry Fields Forever* in het najaar van 1966 in Spanje, waar hij een rol speelde in de film *How I Won the War* van Richard Lester. Van dit nummer zijn veel opnames bewaard gebleven, en daardoor kun je stap voor stap volgen hoe een lied in de studio verandert. Het is een goed voorbeeld van wat 'de studio als instrument' betekent.

Het begint met een demo: Lennon alleen, met akoestische gitaar. Je hoort de kern van het lied, de melodie en de tekst over een plek waar niets echt is. In de studio nam de band eerst take 1 op. Daarin klinkt in het intro een mellotron met een fluitklank. Een mellotron is een toetsinstrument waarin onder elke toets een stukje geluidsband zit met een opname van een echt instrument. Het couplet is in deze versie nog anders. Take 4 is langzamer en dromeriger: de band zoekt nog naar de juiste sfeer. In take 7 heeft de band het nummer gevonden. Deze take wordt het begin van de uiteindelijke plaat.

Lennon was nog niet tevreden. Hij vroeg George Martin om een zwaarder arrangement, en Martin schreef een partij voor trompetten en cello's. Met dat arrangement werd take 26 opgenomen: sneller, hoger en veel voller. Toen wist Lennon het: hij wilde het begin van take 7 en het einde van take 26. Het probleem was dat de twee opnames in een ander tempo stonden en een halve toon uit elkaar lagen.

Martin en Emerick losten het op met varispeed. Ze speelden take 7 iets sneller af en take 26 iets langzamer, tot tempo en toonhoogte ongeveer gelijk waren, rond B $\flat$. Daarna knipten ze de twee banden aan elkaar. Wie goed luistert, hoort na ongeveer één minuut de las: de klank wordt plotseling voller en de stem klinkt net iets anders. Ook het einde is bijzonder. Het nummer lijkt uit te faden, maar komt dan terug met een rommelig coda van drums, mellotron en een mompelende Lennon.

Dit nummer had nooit op een podium kunnen ontstaan. Dat komt niet doordat er veel instrumenten op staan: een orkest kun je ook live laten spelen. Het komt doordat de plaat geen registratie is van een uitvoering. Er is nooit een moment geweest waarop iemand het



Strawberry Fields Forever

LUISTERTIP

The Beatles

Strawberry Fields Forever: demo, take 1, take 4, take 7 en take 26

Luister in volgorde. Wat verandert er aan tempo, toonsoort, bezetting en sfeer?

nummer van begin tot eind zo heeft gespeeld. De las tussen twee takes, het versnellen en vertragen van de banden, de overdubs van orkest en mellotron: de plaat is een compositie op tape.

LUISTERTIP

The Beatles

Strawberry Fields Forever
(stereomix, 2015)

Na ongeveer één minuut gaat take 7 over in take 26. Luister naar de las.



TRACK 01 · MEI 1967 · LONDEN

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

Zonder concerten in de agenda konden de Beatles zich zo lang in de studio opsluiten als ze wilden. Aan *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* werkten ze ongeveer 700 uur. Ter vergelijking: *Please Please Me* was vier jaar eerder in één dag opgenomen. Het idee kwam van McCartney. De Beatles zouden doen alsof ze een andere band waren, een ouderwets Engels orkest met een eigen naam en eigen uniformen. Zo hoefden ze niet als The Beatles te klinken.

Het album verscheen eind mei 1967, aan het begin van de Summer of Love: de zomer waarin de hippiebeweging uit San Francisco wereldnieuws werd. Over die jeugdcultuur gaat Mixtape 2. *Sgt. Pepper* werd de soundtrack van die zomer.

Het album wordt vaak het eerste conceptalbum genoemd. Dat klopt niet. *Pet Sounds* van The Beach Boys en *Freak Out!* van Frank Zappa en The Mothers of Invention, allebei uit 1966, gingen voor, en McCartney heeft zelf gezegd dat *Pet Sounds* een belangrijke inspiratie was. Bovendien is het raamwerk van de fictieve band dun: na twee nummers laat het album het idee grotendeels los, tot de reprise van het titelnummer vlak voor het einde. Wat wel klopt: *Sgt. Pepper* is het album dat de lp bij het grote publiek vestigde als kunstwerk, in plaats van als een verzameling singles met wat opvulling. Er werd zelfs geen single van uitgebracht.

Ook de verpakking was nieuw. Voor het eerst stonden alle songteksten op de hoes, zodat je ze als tekst kon lezen. De voorkant, ontworpen door de kunstenaars Peter Blake en Jann Haworth, toont de band in kleurige uniformen tussen tientallen levensgrote kartonnen figuren van beroemdheden, onder wie Bob Dylan, Marilyn Monroe en de componist Karlheinz Stockhausen.

Muzikaal haalt het album alles door elkaar: Indiase muziek, music hall (het Britse variététheater van rond 1900), circusgeluiden en een orkest in vrije val. Voor de circussfeer in *Being for the Benefit of Mr.*

Kite! knipten Martin en Emerick opnames van stoomorgels in stukken, gooiden die in de lucht en plakten ze in willekeurige volgorde weer aan elkaar. Toeval werd een compositietechniek.

TRACK 02 • 1967 • LONDEN

Sgt. Pepper in vijf tracks

Het titelnummer opent met publieksgeluid en een orkest dat stemt. Het album doet alsof het een concert is. Na een rockende gitaarriff klinken hoorns in de stijl van de music hall, en de 'band' kondigt een zanger aan: Billy Shears, gespeeld door Ringo. Zonder pauze gaat het nummer over in *With a Little Help from My Friends*. Dat overlopen van nummer naar nummer was nieuw, en het maakte van de plaat één doorlopend geheel.

In *Lucy in the Sky with Diamonds* staat het couplet in 3/4, een walsend ritme, en het refrein in 4/4. De maatwisseling markeert de overgang van droom naar werkelijkheid. De titel kwam volgens Lennon van een tekening van zijn zoontje Julian. Veel luisteraars lazen in de beginletters LSD, maar Lennon heeft altijd ontkend dat dat de bedoeling was.

Within You Without You is een nummer van Harrison waarop de andere Beatles niet meespelen. Je hoort Indiase klassieke instrumenten, zoals sitar, tabla en dilruba, een strijkinstrument met een stok, gespeeld door Indiase musici uit Londen. Daaronder schreef Martin een partij voor een westers strijkenensemble dat de glijdende tonen van de Indiase instrumenten volgt. Het is een van de eerste pogingen om Indiase en westerse muziek echt te mengen in plaats van een sitar als exotisch kleurtje te gebruiken.

In *Good Morning Good Morning* wisselt de maatsoort voortdurend: 5/4, 3/4, 4/4. Lennon kreeg het idee voor het refrein van een reclame voor cornflakes op televisie. Aan het einde klinken dierengeluiden, in een volgorde van groot naar klein. Volgens Lennon kon elk dier het vorige opeten. Het laatste geluid, een kakelende kip, gaat naadloos over in de eerste gitaartoon van de reprise van het titelnummer.

Het album eindigt met *A Day in the Life*, eigenlijk twee liedjes aan elkaar. Lennon schreef de coupletten, met beelden uit de krant. McCartney had een los fragment over een gewone ochtend: opstaan, een kam door je haar, de bus halen. Tussen de twee stukken lieten ze een lege ruimte van 24 maten. Die werd gevuld door een orkest van 40 musici, die elk vrij van hun laagste naar hun hoogste toon glijden, zonder dat ze op elkaar hoefden te letten. Het resultaat is een orkest in vrije val. Het nummer eindigt op één E-majeurakkoord, tegelijk aangeslagen op meerdere piano's en zo lang mogelijk uitklinkend: ongeveer 40 seconden. De BBC weigerde het nummer te draaien, omdat de regel 'I'd love to turn you on' als een verwijzing naar drugs werd gezien.



Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

LUISTERTIP

The Beatles

Lucy in the Sky with Diamonds (1967)

Het couplet in 3/4, het refrein in 4/4: de maatwisseling markeert de droom.

LUISTERTIP

The Beatles

A Day in the Life (1967)

Twee liedjes aan elkaar, verbonden door 40 orkestmusici die vrij van laag naar hoog glijden.

All You Need Is Love

Op 25 juni 1967 werd *Our World* uitgezonden, de eerste wereldwijde live-televisie-uitzending via satelliet. Een reeks landen leverde elk een bijdrage, en Groot-Brittannië koos voor The Beatles. Lennon schreef er een lied voor met een boodschap die iedereen ter wereld kon begrijpen: *All You Need Is Love*. Zo'n 350 miljoen mensen zagen de opnames in Abbey Road, met een klein orkest en bevriende muzikanten als Mick Jagger en Eric Clapton op de grond van de studio.

Het lied klinkt eenvoudig, maar is het niet. Tel het couplet maar eens: de maten staan in 7/4. Die ongewone maatsoort valt de meeste luisteraars niet op, omdat de melodie zo natuurlijk loopt. Het nummer begint met de eerste maten van de Marseillaise, het Franse volkslied. Aan het eind volgen citaten uit onder meer Bach, het Engelse volksliedje *Greensleeves* en hun eigen *She Loves You*.

Twee maanden later, op 27 augustus 1967, overleed Brian Epstein aan een overdosis slaapmiddelen. De Beatles waren op dat moment in Wales bij de Indiase goeroe Maharishi Mahesh Yogi. Epstein had hun zaken geregeld vanaf 1961. Zonder hem ging het zakelijk mis. Het eerste project na zijn dood was *Magical Mystery Tour*, een idee van McCartney: de band in een bus, op reis door Engeland, gefilmd zonder echt script. De tv-film werd op tweede kerstdag 1967 door de BBC uitgezonden en door de critici afgekraakt. De muziek deed het wel goed.

Een van de nummers uit de film is *I Am the Walrus*. De walrus komt uit een gedicht van Lewis Carroll, de schrijver van *Alice in Wonderland*. Lennon stapelde in de tekst onzinbeelden op elkaar. Martin schreef er een arrangement voor strijkers en hoorns bij, en een koor zingt 'everybody's got one' en lachende, hijgende geluiden. In de mix zit zelfs een stuk van een live radio-uitzending van Shakespeares *King Lear*, die toevallig op dat moment op de radio was. Weer een stukje toeval dat deel werd van de compositie.



Magical Mystery Tour

LUISTERTIP



The Beatles

All You Need Is Love
(1967)

Tel het couplet: maten van 7/4. Daarna volgen citaten uit Bach, Greensleeves en meer.

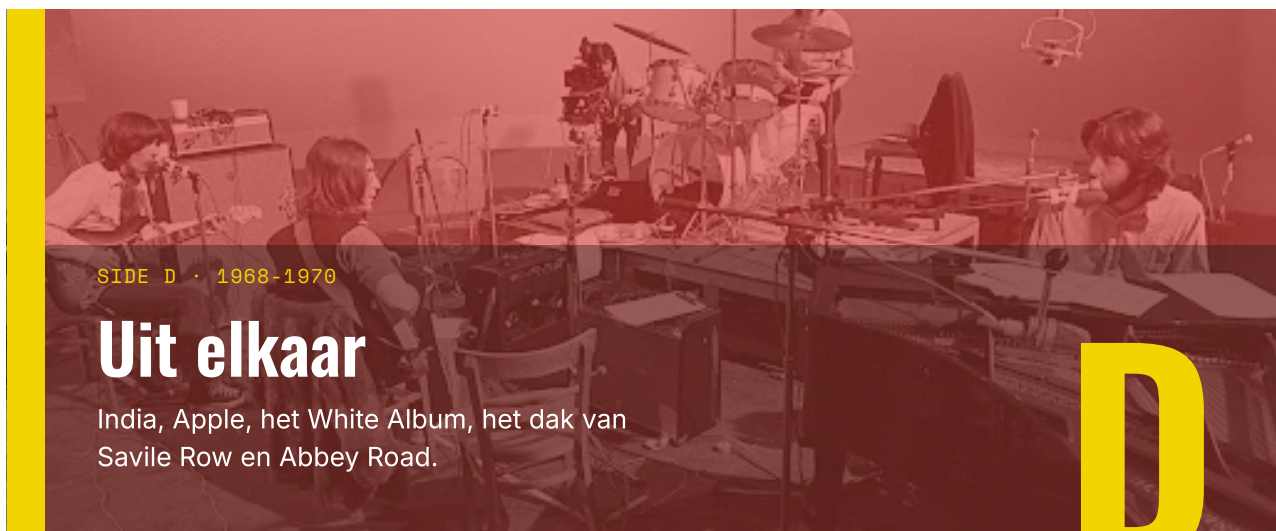
LUISTERTIP



The Beatles

I Am the Walrus (1967)

Strijkers, hoorns, een koor dat "everybody's got one" zingt, en King Lear op de radio in de mix.



SIDE D • 1968-1970

Uit elkaar

India, Apple, het White Album, het dak van Savile Row en Abbey Road.

TRACK 01 • 1968 • RISHIKESH, LONDEN, ESHER

Rishikesh, Apple en Esher

In februari 1968 reisden de Beatles naar de ashram van Maharishi Mahesh Yogi in Rishikesh, in het noorden van India, om te leren mediteren. Ze waren er niet de enige bekende gasten: ook de Schotse zanger Donovan, Mike Love van The Beach Boys en actrice Mia Farrow waren er. Ringo vertrok al na ongeveer tien dagen, McCartney na een maand; Lennon en Harrison bleven langer. Er was weinig te doen behalve mediteren en gitaar spelen. In een paar weken schreef de band tientallen nummers.

Donovan leerde Lennon en McCartney in Rishikesh een fingerpickingtechniek, waarbij je met losse vingers de snaren aanslaat in plaats van met een plectrum akkoorden te slaan. Die techniek hoor je terug in *Dear Prudence* en *Julia* op het volgende album.

Terug in Londen richtten ze Apple Corps op: een eigen bedrijf voor hun platen, films en andere projecten, dat ook jonge artiesten moest helpen. Er kwamen een platenlabel, Apple Records, een filmafdeling en zelfs een kledingwinkel. De eerste single op Apple, in augustus 1968, was *Hey Jude*. Het idee was idealistisch, maar zakelijk instinct had de band niet, en Epstein was er niet meer. Er verdween veel geld.

In mei 1968 kwam de band samen in het huis van Harrison in Esher, ten zuidwesten van Londen. Daar namen ze akoestische demo's op van de nummers uit India: de Esher demos. Ze klinken los en ontspannen, met gitaren, handgeklap en samenzang. Lang waren ze alleen als bootleg te vinden; officieel verschenen ze in 2018 op de jubileumuitgave van het White Album.

De demo's laten horen hoe ver een arrangement een lied kan veranderen. *While My Guitar Gently Weeps* is hier een klein, akoestisch lied van Harrison; op het album wordt het een zware rockballad. Andere nummers haalden het album niet. Lennons *Child*

LUISTERTIP

The Beatles

While My Guitar Gently Weeps (Esher demo)

Vergelijk met de albumversie: hoe ver kan een arrangement een lied veranderen?

LUISTERTIP

The Beatles

Child of Nature (Esher demo)

Lennon herschreef dit later tot *Jealous Guy* (1971).

of *Nature*, over een reis naar India, herschreef hij later tot *Jealous Guy*, dat in 1971 op zijn soloalbum *Imagine* verscheen. Dezelfde melodie kreeg zo een heel andere tekst.

TRACK 02 • NOVEMBER 1968 • LONDEN

The Beatles ("The White Album")

In november 1968 verscheen een dubbelalbum met dertig nummers en een helemaal witte hoes, ontworpen door de kunstenaar Richard Hamilton. Er stond alleen de naam van de band op, in reliëf, en elk exemplaar kreeg een eigen nummer. Het album heet officieel *The Beatles*, maar iedereen noemt het het White Album. Na de kleurige collage van *Sgt. Pepper* is dat lege wit een statement.

De sessies waren moeizaam. Yoko Ono, de nieuwe partner van Lennon, zat elke dag in de studio, iets wat de anderen niet gewend waren. De spanningen liepen op. In augustus stapte Ringo voor ongeveer twee weken uit de band; McCartney speelde in die tijd zelf drums op onder meer *Back in the U.S.S.R.* en *Dear Prudence*. Vaak werkten de leden tegelijk in verschillende studio's aan hun eigen nummers. Veel nummers zijn eigenlijk solonummers die door de hele band worden gespeeld, of soms juist niet. En toch is het album een van de rijkste uit de popgeschiedenis, juist door die enorme variatie.

Dear Prudence gaat over Prudence Farrow, de zus van Mia Farrow, die in Rishikesh haar kamer niet meer uit wilde komen omdat ze alleen nog wilde mediteren. Lennon speelt het nummer met de fingerpicking die hij van Donovan leerde, in drop-D: de laagste snaar is een toon lager gestemd, van E naar D. Onder het steeds herhaalde gitaarpatroon daalt de baslijn chromatisch, in halve tonen.

Ob-La-Di, Ob-La-Da van McCartney is een mengsel van ska, de Jamaicaanse voorloper van reggae, en music hall. Lennon haatte het nummer. Hoe anders de bandleden waren, hoor je in de nummers van Harrison. Voor de albumversie van *While My Guitar Gently Weeps* nodigde hij zijn vriend Eric Clapton uit om de gitaarsolo te spelen. Clapton wordt niet op de hoes genoemd. Met een gast in de studio gedroegen de anderen zich beter.

Blackbird nam McCartney alleen op, met akoestische gitaar. Het idee kwam van een Bourrée van Bach, die hij en Harrison als tieners speelden. Net als bij Bach speelt de gitaar twee stemmen tegelijk, een hoge en een lage, met in het midden steeds de open G-snaar die meeklinkt. Je hoort ook het tikken van zijn voet.

Het andere uiterste is *Helter Skelter*. McCartney had gelezen dat Pete Townshend van The Who een nummer had gemaakt dat het hardste en ruwste ooit zou zijn. Hij wilde dat overtreffen. Het resultaat is een chaotisch, vervormd rocknummer dat wordt gezien als een voorloper van heavy metal. Aan het einde roept Ringo dat hij blaren op zijn vingers heeft. Hoe rock na de jaren zestig harder en zwaarder werd, staat in Mixtape 4 (Toen rock nog pop was).



The White Album

LUISTERTIP

The Beatles

Dear Prudence (1968)

Fingerpicking in drop-D, met een baslijn die chromatisch daalt.

LUISTERTIP

The Beatles

Blackbird (1968)

Tweestemmige gitaar met een open G-snaar in het midden.

LUISTERTIP

The Beatles

Helter Skelter (1968)

McCartney wilde het luidste nummer ooit maken.

Get Back en het dak

Na het White Album wilde McCartney terug naar de basis. Het plan heette Get Back: in een paar weken nieuwe nummers schrijven en repeteren, die live spelen voor publiek, en het hele proces filmen. Geen overdubs, geen studiotrucs, terug naar de band uit Hamburg. In januari 1969 begonnen ze in de Twickenham Film Studios, een kille filmhal waar 's ochtends vroeg al camera's draaiden. De spanningen liepen snel op. Op 10 januari stapte Harrison op.

Hij kwam terug op twee voorwaarden: geen groot liveconcert, en de opnames moesten verhuizen naar de kelderstudio in het Apple-kantoor aan Savile Row. Daar haalde Harrison de toetsenist Billy Preston erbij, die de band kende uit Hamburg, waar hij in 1962 in de band van Little Richard speelde. Preston redde de sfeer. Met een gast in de kamer werden de vier vriendelijker tegen elkaar, en zijn spel op de Fender Rhodes en het orgel gaf de nummers lucht. De single *Get Back* verscheen op naam van 'The Beatles with Billy Preston'.

Op 30 januari 1969 klom de band op het dak van het Apple-gebouw en speelde ruim veertig minuten voor kantoorpersoneel en voorbijgangers in de straten eronder, tot de politie kwam vanwege klachten over het lawaai. Lennon sloot af met de opmerking dat hij hoopte dat ze geslaagd waren voor de auditie. Het dakconcert was het laatste optreden van The Beatles.

Lang gold *Get Back* als het sombere verhaal van een band die uit elkaar viel. De film *Let It Be* uit 1970 versterkte dat beeld. In 2021 maakte regisseur Peter Jackson uit hetzelfde filmmateriaal de documentaireserie *Get Back*, en die laat iets anders zien. Er is ruzie, maar er wordt ook veel gelachen, gespeeld en hard gewerkt. Je ziet bijvoorbeeld hoe McCartney het nummer *Get Back* in een paar minuten uit het niets op zijn basgitaar vindt. Het is een goed voorbeeld van hoe geschiedschrijving verandert als er nieuwe bronnen beschikbaar komen.

In januari 1969 verscheen ook de soundtrack van de tekenfilm *Yellow Submarine*. Er staan maar een paar nieuwe Beatles-nummers op; de B-kant bestaat uit filmmuziek van George Martin. Een van de nieuwe nummers is *Hey Bulldog*, al in februari 1968 opgenomen, nog voor de reis naar India. Het is gebouwd op een stevige pianoriff en heeft een van de zwaarste baspartijen van McCartney. Je hoort een band die gewoon samen speelt, met plezier.

LUISTERTIP



The Beatles

Get Back (dakconcert, 1969)

Live, zonder overdubs: terug naar de band van Hamburg. Preston speelt Fender Rhodes.

LUISTERTIP



The Beatles

Hey Bulldog (Yellow Submarine, 1969)

Een pianoriff en een van hun zwaarste baspartijen.

Abbey Road: nog één keer zoals vroeger

Na *Get Back* lagen de banden op de plank; niemand had zin om ze af te maken. In de zomer van 1969 vroeg McCartney aan George Martin om nog één album te produceren. Martin deed mee op voorwaarde dat het zou gaan zoals vroeger, met hem als producer en een band die zich aan de discipline van de studio hield. Dat lukte. Zakelijk ging

het intussen mis: Lennon, Harrison en Starr kozen de Amerikaan Allen Klein als manager, McCartney wilde de advocaten Lee en John Eastman, de vader en broer van zijn vrouw Linda. Toch klinkt *Abbey Road* als een band die samen speelt.

Het album opent met *Come Together* van Lennon: een trage, broeierige groove, een basloopje van McCartney dat het hele nummer draagt, en 'shoot me', gefluisterd over de drums. Daarna volgt *Something* van Harrison. Frank Sinatra noemde het het mooiste liefdeslied van de afgelopen vijftig jaar. Het werd de eerste Beatles-single met een nummer van Harrison op de A-kant. Lennon en McCartney hadden jarenlang de toon gezet; nu bleek Harrison een songschrijver van hetzelfde niveau.

Ook *Here Comes the Sun* is van Harrison. Hij schreef het in de tuin van Eric Clapton, op een dag dat hij een zakelijke vergadering bij Apple had overgeslagen. Op het nummer klinkt een Moog-synthesizer, een van de eerste keren dat dat instrument op een popplaat te horen was. Over de Moog gaat Mixtape 8. In de brug wisselen de maatsoorten elkaar af: 11/8, 4/4 en 7/8. Ook hier hoor je dat bijna niet, omdat het ritme de melodie volgt.

Kant 2 van de lp is een medley: acht songfragmenten die zonder pauze in elkaar overlopen. Veel ervan waren losse ideeën die nooit tot een volledig nummer waren uitgegroeid. Door ze aan elkaar te zetten, ontstond een soort suite. De medley eindigt met *The End*, waarin Ringo zijn enige drumsolo op een Beatles-plaat speelt en McCartney, Harrison en Lennon om beurten een korte gitaarsolo spelen. Daarna volgt de laatste regel.

Na veertien seconden stilte komt er toch nog iets: *Her Majesty*, een liedje van 23 seconden van McCartney, oorspronkelijk uit de medley geknipt. Een technicus had het achter aan de band geplakt, en de band besloot het zo te laten. Het staat niet op de hoes: het eerste *hidden track* op een popalbum. De hoesfoto, de vier op het zebrapad voor de studio, werd in augustus 1969 gemaakt door fotograaf Iain Macmillan. De EMI-studio heet sindsdien Abbey Road Studios.

TRACK 05 • 1969-1970 • LONDEN

Het einde

In september 1969, rond de verschijning van *Abbey Road*, vertelde Lennon de anderen dat hij uit de band stapte. Dat werd geheim gehouden, onder meer omdat er nog zakelijke onderhandelingen liepen. Op 3 januari 1970 kwamen McCartney, Harrison en Starr nog één keer bijeen in Abbey Road om *I Me Mine* op te nemen, een nummer van Harrison dat nodig was voor het album bij de film *Let It Be*. Lennon was er niet bij.

In april 1970 bracht McCartney zijn eerste soloalbum uit, *McCartney*. Bij de perskopieën zat een tekst in vraag-en-antwoordvorm, waarin hij liet doorschemeren dat hij niet meer met de band werkte. De kranten maakten ervan: Paul verlaat The Beatles. Zo



Abbey Road

LUISTERTIP

The Beatles

Come Together (1969)

Een bas die het nummer draagt, en "shoot me" gefluisterd over de drums.

LUISTERTIP

The Beatles

Here Comes the Sun (1969)

Moog-synthesizer, en een brug met afwisselend 11/8, 4/4 en 7/8.

"And in the end, the love you take is equal to the love you make."

The End, The Beatles (1969)

hoorde de wereld het. Formeel duurde het nog jaren: McCartney spande eind 1970 een rechtszaak aan om de samenwerking te ontbinden, en pas in december 1974 was de band ook juridisch opgeheven.

De opnames van *Get Back* gingen intussen naar Phil Spector, de Amerikaanse producer die in de jaren zestig bekend was geworden met zijn Wall of Sound: dikke lagen instrumenten en galm. Spector voegde aan een aantal nummers koor en orkest toe. *I Me Mine*, een wals, verlengde hij door een stuk van de opname te kopiëren en nog eens in te monteren. McCartney was woedend over wat Spector met zijn nummers had gedaan. In 2003 verscheen *Let It Be... Naked*, een versie van het album zonder de toevoegingen van Spector.

Het titelnummer *Let It Be* is een gospelballad van McCartney in C, gebouwd op de akkoordenreeks I-V-vi-IV: C, G, Am, F. Diezelfde vier akkoorden zitten onder talloze latere popnummers. Het album *Let It Be* verscheen in mei 1970 als laatste album van de band, hoewel de meeste nummers eerder waren opgenomen dan die van *Abbey Road*.

Tussen 1963 en 1970 brachten The Beatles in Engeland dertien albums uit. Twee daarvan zijn een geval apart. *Magical Mystery Tour* verscheen in Engeland als dubbele ep; de lp is de Amerikaanse uitgave, die later de officiële albumversie werd. Op de B-kant van *Yellow Submarine* staat filmmuziek van George Martin. De rest vormt een reeks waarin je de ontwikkeling van de band kunt volgen, van een liveband die in één dag een album opneemt tot een studioband die maanden werkt aan één plaat.

Wie de albums achter elkaar beluistert, hoort hoeveel er in die zeven jaar is veranderd: feedback als geluid, een sitar en een strijkkwartet op een popplaat, achterstevoren afgespeelde banden, tapeloops, ADT, varispeed, een album dat als één geheel is bedoeld, songteksten op de hoes en een verborgen nummer aan het eind. Lennon noemde de Beatles in 1971 'gewoon een band die het heel groot had gemaakt'. Dat is waar, maar het is niet het hele verhaal. Na The Beatles was een popplaat geen registratie van een optreden meer. Het was iets dat je in de studio bouwt.



Let It Be

LUISTERTIP



The Beatles
I Me Mine (1970)

Een wals van Harrison, opgenomen zonder Lennon.

LUISTERTIP



The Beatles
Let It Be (1970)

Gospel-ballad in C met een I-V-vi-IV-progressie.

Begrippen

Skiffle

Britse doe-het-zelfmuziek met wasbord en theekistbas (jaren 50)

British Invasion

De golf Britse bands die vanaf 1964 de VS verover

Overdub

Een extra partij over een bestaande opname heen opnemen

ADT

Automatic double tracking: een stem automatisch verdubbelen met een tweede bandrecorder

Tapeloop

Een stuk geluidsband dat rondloopt en zich eindeloos herhaalt

Drone

Een aangehouden toon of akkoord onder de muziek

Varispeed

Een band sneller of langzamer afspelen, waardoor tempo én toonhoogte veranderen

Conceptalbum

Album met een doorlopend idee, verhaal of raamwerk

Hidden track

Nummer dat niet op de hoes staat en na stilte volgt

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/7CGEdXegFEQV1RNa3CsLN

LESSONUP · LES

Mixtape 3: The Beatles

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Hoezen: Parlophone / Apple Corps. Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



Toen rock nog pop was

Van psychedelica tot Mumford & Sons: hoe rock
veertig jaar de popmuziek domineerde, en
waarom dat stopte (1965-2010).

Een paar seconden is genoeg. Het riff van *Smoke on the Water* van Deep Purple (1972) herken je na drie akkoorden, *All Right Now* van Free (1970) na een paar slagen op de gitaar, *Thunderstruck* van AC/DC (1990) na de eerste tonen die Angus Young op één snaar speelt. Veertig jaar lang was rock de muziek die de hitlijsten, de radio en de stadions vulde. Rock was pop. Daarna werd het stil.

Rock heeft brede wortels: rhythm-and-blues, rock-'n-roll, country, jazz, blues en soul. De kernbezetting is een band met slag- en sologitaar, basgitaar, drums en zang, vaak aangevuld met toetsen: eerst het orgel, later de synthesizer. De gitaren zijn versterkt en vervormd met *distortion* en *fuzz*. De bouwsteen is het riff, een kort, herhaald motief dat in rock vaak de hook is, het deel dat blijft hangen. In een popsong is dat meestal de zangmelodie. Vanaf de late jaren zestig kwam daar iets bij: het album en de band als eenheid, niet meer de losse single. Daarna viel rock uiteen in tientallen subgenres. Wat hebben die nog gemeen? Dat is de vraag die in dit hoofdstuk steeds terugkomt: **wat maakt iets rock: het geluid, de bezetting, de houding of het album?**

Deze mixtape is een keuze. Wie zijn favoriete band mist, heeft een goed begin van een discussie, zolang hij kan uitleggen waarom die band erin hoort. Een tweede draad loopt door het verhaal heen: moet een artiest meebewegen met de stijl die op dat moment populair is? Sommige rockbands deden dat met succes, andere weigerden. Het antwoord op die vraag verklaart voor een deel waarom rock na 2010 geen pop meer was.

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 4.



LINER NOTES · 1965-1980

Album-oriented rock

Tot halverwege de jaren zestig draaide de popmuziek om de single: een plaatje van twee à drie minuten met een A-kant en een B-kant.

Albums waren vaak een verzameling hits aangevuld met opvolgnummers. Dat veranderde in de tweede helft van het decennium. In de Verenigde Staten begonnen radiostations op de FM-band hele albumkanten te draaien in plaats van alleen hitsingles. Dat format kreeg later de naam AOR: *album-oriented rock*.

Voor rockbands betekende dat vrijheid. Een nummer hoefde niet meer in drie minuten te passen, er was ruimte voor lange solo's en voor experimenten in de studio. Het album werd een kunstwerk: de hoes, de volgorde van de nummers, de overgangen ertussen en soms een verhaal of concept dat alles samenbond. Rock verkocht vanaf dat moment meer albums dan singles. De LP was het verdienmodel van de muziekindustrie, en zou dat tot ver in de jaren negentig blijven.

Hoe belangrijk de hoes werd, blijkt uit het feit dat je veel ervan herkent zonder de muziek te kennen. Het prisma op *The Dark Side of the Moon* van Pink Floyd (1973) kwam van de Britse ontwerpstudio Hipgnosis van Storm Thorgerson. De vier Beatles op het zebrapad voor de studio in Londen, op *Abbey Road* (1969), werden gefotografeerd door Iain Macmillan. Annie Leibovitz maakte de foto van Bruce Springsteen voor de Amerikaanse vlag op *Born in the U.S.A.* (1984). En de zwemmende baby op *Nevermind* van Nirvana (1991) is zo bekend dat het beeld eindeloos is nageemaakt, zelfs in LEGO. Een goede hoes vertelt wat je kunt verwachten voordat de naald de plaat raakt.

TRACK 01 · 1965-1970 · LONDEN, SAN FRANCISCO, NEW YORK

De jaren 60: psychedelisch, acid en art

In 1967 klonk rock ineens heel anders dan twee jaar eerder. Bands lieten zich inspireren door Indiase muziek, door de klassieke avant-garde en door drugs als LSD. Je hoort het aan drie dingen: drones (één lang aangehouden toon of akkoord waarboven de muziek beweegt), modale klanken die niet in gewoon majeur of mineur passen, en studio-effecten die de klank van de instrumenten vervormen. De muziek werd psychedelisch genoemd, naar het Griekse woord voor 'zichtbaar makend wat in de geest zit'.

The Doors uit Los Angeles sloten hun debuutalbum (1967) af met *The End*, een nummer van elf minuten. Het draait om een raga-achtige drone in D. De band had geen bassist: Ray Manzarek speelde de baslijnen op het orgel. Zanger Jim Morrison declameert meer dan hij zingt. Hetzelfde jaar verscheen *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* van The Beatles, met daarop *Lucy in the Sky with Diamonds*. Het couplet staat in een driekwartsmaat, het refrein in een vierkwartsmaat, en de stem van John Lennon klinkt alsof hij door een draaiende luidspreker komt: een Leslie-speaker, eigenlijk bedoeld voor het hammondorgel. Over deze plaat en de studietechnieken van de Beatles gaat Mixtape 3 verder.

In Londen speelde Pink Floyd in clubs waar lichtshows op de band werden geprojecteerd. *Astronomy Domine* opent het debuutalbum *The Piper at the Gates of Dawn* (1967). Gitarist en zanger Syd Barrett

schreef een chromatische akkoordenreeks, akkoorden die steeds een halve toon verschuiven, en zette echo op zijn gitaar. De Amerikaan Jimi Hendrix was in 1966 naar Londen gekomen en vormde daar met twee Britse muzikanten de Jimi Hendrix Experience. *Purple Haze* begint met een tritonius, het interval dat in de middeleeuwen als 'duivels' gold. Daarna klinkt een akkoord dat zo met hem verbonden raakte dat gitaristen het 'Hendrix-akkoord' noemen: E7#9, een dominantakkoord met een verhoogde noot erin, groot en klein tegelijk.

In San Francisco was 1967 de Summer of Love, en Jefferson Airplane was een van de bands van die scène. In *White Rabbit* zingt Grace Slick over het konijn uit *Alice in Wonderland*. Het nummer is gebouwd als de *Boléro* van Ravel: een marsritme dat steeds luider wordt, met een Spaanse, Frygische klank. Deze hardere, op drugs gerichte variant heet ook wel acid rock. Ook bands die bekendstonden om rauwe rhythm-and-blues gingen mee. The Rolling Stones maakten in 1967 *Their Satanic Majesties Request*, met daarop *She's a Rainbow*: mellotron-strijkers en piano van sessiemuzikant Nicky Hopkins. Het zijn de Stones in hun Sgt. Pepper-periode, en de critici vonden het niet overtuigend. Het was een eerste voorbeeld van een band die meebeweegt met de mode.

Cream, het trio van gitarist Eric Clapton, bassist Jack Bruce en drummer Ginger Baker, bracht de blues naar de grote zalen. In *White Room* (1968) staat het intro in een vijfkwartsmaat en gebruikt Clapton het wah-wahpedaal, waarmee hij de klank van zijn gitaar laat 'praten'. Bluesrock, met lange solo's en harde versterkers, werd de basis van de hardrock van de jaren zeventig.

In New York ontstond een heel ander geluid. The Velvet Underground van Lou Reed en John Cale werd begeleid door de kunstenaar Andy Warhol, die de hoes met de banaan ontwierp voor *The Velvet Underground & Nico* (1967). Cale had in de avant-garde gewerkt bij de componist La Monte Young, die met lange, aangehouden tonen werkte. In *Venus in Furs* speelt hij elektrische altviool: een drone vol dissonanten. Het album verkocht in eerste instantie slecht, maar beïnvloedde later punk, postpunk en alternatieve rock. Zo laat het eind van de jaren zestig al zien wat rock zou worden: een familie van subgenres, met aan de ene kant de hitparade en aan de andere kant de kunstacademie.

LUISTERTIP



Jimi Hendrix Experience
Purple Haze (1967)

Het intro begint met een tritonius. Daarna volgt het 'Hendrix-akkoord': E7#9.

LUISTERTIP



The Velvet Underground
Venus in Furs (1967)

John Cale speelt elektrische altviool: een schurende drone uit de avant-garde.

SIDE B • 1970-1980

De jaren 70

Symfonisch, zuidelijk, hard, zacht, glam, kraut, punk en disco: rock valt uiteen in subgenres.

B

TRACK 01 • 1970-1977 • ENGELAND EN DE VS

Van roots tot heavy metal

In de jaren zeventig groeide rock uit tot de grootste muziekstroming ter wereld. Bands vulden stadions en verkochten miljoenen albums. Tegelijk viel het genre uiteen in subgenres die elk een eigen publiek kregen. Je herkent ze niet aan de kleding of aan de hoes, maar aan wat je hoort: de maatsoort, het riff, de bezetting, het ritme, de vorm.

Een deel van de muzikanten keerde terug naar de wortels van Amerikaanse muziek. The Rolling Stones namen voor *Sticky Fingers* (1971) het akoestische *Wild Horses* op, met een duidelijke countryinvloed. Die kwam van Gram Parsons, een Amerikaanse countryzanger die in die jaren met de band optrok. Crosby, Stills, Nash & Young brachten de folkrock van Californië. In *Our House* (1970), dat Graham Nash schreef over zijn leven met Joni Mitchell, zingen drie en vier stemmen in close harmony: dicht op elkaar liggende samenzang. Eagles uit Los Angeles mengden rock met country. *Hotel California* (1977) loopt over een akkoordenreeks in mineur (Bm-F#-A-E-G-D-Em-F#) en eindigt met twee gitaren die samen een solo spelen, in harmonie.

In het zuiden van de VS ontstond southern rock. Lynyrd Skynyrd kwam uit Jacksonville in Florida. *Sweet Home Alabama* (1974) was een antwoord op twee nummers van de Canadees Neil Young, die kritiek had op racisme in het zuiden. Muzikaal is het riff interessant: D-C-G, steeds beginnend op de vierde trap van de toonsoort. Daardoor klinkt het mixolydisch, een toonladder die je veel hoort in blues en country.

Aan de andere kant van het spectrum stond symfonische rock, die zich spiegelde aan klassieke muziek. Het titelnummer van *Close to the Edge* (1972) van Yes vult een hele albumkant: achttien minuten in vier delen, opgebouwd als een sonatevorm. Hier wordt de AOR van side A tot het uiterste doorgevoerd. Een single was dit niet meer, en dat hoefde ook niet.

LUISTERTIP



Lynyrd Skynyrd
Sweet Home Alabama
(1974)

Het riff D-C-G begint steeds op de vierde trap. Daardoor klinkt het mixolydisch.

De hardrock kwam voort uit de bluesrock van Cream. Led Zeppelin werd in 1968 in Londen opgericht door gitarist Jimmy Page. *Stairway to Heaven* (1971), van het album zonder titel dat *Led Zeppelin IV* wordt genoemd, begint met blokfluiten en akoestische gitaar en groeit in acht minuten naar een harde climax. Deep Purple ging nog verder. In *Child in Time* (1970) speelt Jon Lord hammondorgel en schreeuwt zanger Ian Gillan tot in het fluitregister, het hoogste register van de stem. Samen met Black Sabbath legde Deep Purple de basis voor heavy metal. Twee jaar later schreef de band *Smoke on the Water*, over de brand in het casino van Montreux tijdens een concert van Frank Zappa in 1971. Het riff in kwarten (g-bes-c) werd het eerste dat beginnende gitaristen leren.

Fleetwood Mac koos voor de zachte kant. Het album *Rumours* (1977) werd opgenomen terwijl de relaties binnen de band uit elkaar vielen, en dat hoor je in de teksten. *Go Your Own Way* schreef gitarist Lindsey Buckingham over zijn breuk met zangeres Stevie Nicks, die in dezelfde band zat. Drummer Mick Fleetwood speelt het drumpatroon als het ware 'verkeerd om', met de accenten op onverwachte plekken. Softrock als deze, met gladde productie en sterke zangmelodieën, lag dicht bij pop. *Rumours* werd een van de best verkochte albums ooit.

TRACK 02 · 1972-1979 · LONDEN, DÜSSELDORF, NEW JERSEY

Glam, prog, kraut en punk

Rond 1972 kreeg rock een theatrale kant. In de glamrock waren kostuums, make-up en een podiumpersonage net zo belangrijk als de muziek. David Bowie ging het verst. Op *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (1972) bedacht hij een personage, een rockster uit de ruimte, en vervolgens werd hij dat personage, op het podium en daarbuiten. Het album vertelt het verhaal van Ziggy's opkomst en ondergang. Bowie liet zien dat rock een rol kon zijn, en dat een artiest zichzelf steeds opnieuw kon uitvinden.

Progressieve rock, kortweg prog, maakte het album tot een compositie. *The Dark Side of the Moon* van Pink Floyd (1973) is één doorlopend werk over druk, geld, tijd en waanzin, waarin nummers in elkaar overlopen. *Money* staat in een zevenkwartsmaat, en het ritme wordt gemaakt door een tapelus met kassageluiden: munten, een kassala, een scheurend papiertje. Tijdens de gitaarsolo schakelt de band naar een gewone vierkwartsmaat. Het album bleef jarenlang in de Amerikaanse albumlijst staan.

Queen combineerde alles in één nummer. *Bohemian Rhapsody* (1975), van het album *A Night at the Opera*, begint als ballad, gaat over in een opera-sectie waarvoor de stemmen zo'n 180 keer over elkaar heen werden opgenomen, wordt dan hardrock en eindigt in een rustige coda. Een refrein heeft het nummer niet. Toch werd het een nummer-1-hit in Engeland. Je kunt het opera- of artrock noemen. Jazzrock is iets anders: Steely Dan, het duo van Walter Becker en

LUISTERTIP



Led Zeppelin
Stairway to Heaven
(1971)

Van blokfluit en akoestische gitaar naar een hardrockclimax, opgebouwd over acht minuten.

LUISTERTIP



Pink Floyd
Money (1973)

Tel mee in zeven. Het ritme komt van een tapelus met kassageluiden.

Donald Fagen, gebruikte jazzakkoorden in popsongs. Op *Peg* (1977), van het album *Aja*, klinken zogeheten mu-akkoorden, met een toegevoegde secunde. De band nam op met de beste sessiemuzikanten die er te krijgen waren.

In New Jersey werkte Bruce Springsteen aan het tegendeel van al dat studiovernuft: rock over gewone mensen, werk, auto's en de droom om weg te komen. Dat heet heartland rock. Voor *Born to Run* (1975) bouwde hij een geluid naar voorbeeld van de 'wall of sound' van producer Phil Spector uit de jaren zestig: lagen gitaren, piano, orgel, saxofoon en glockenspielen die samen één muur van klank vormen.

In West-Duitsland zochten bands naar een eigen geluid, los van de Amerikaanse en Britse rock. Engelse journalisten noemden dat krautrock. Neu! werd opgericht door Michael Rother en Klaus Dinger, die kort bij Kraftwerk hadden gespeeld. *Hallogallo* (1972) draait om de motorik-beat: een eindeloos, stoïcijnse 4/4-ritme zonder fills, als een auto die met constante snelheid over de snelweg rijdt. Die beat zou later terugkomen in postpunk, in elektronische muziek en bij bands als Radiohead. In Mixtape 8 (Elektronische muziek) staat het verhaal van Kraftwerk.

Halverwege de jaren zeventig vonden veel jongeren rock te groot, te lang en te duur geworden. Punk was het antwoord: korte nummers, drie akkoorden en een houding van 'dat kan ik ook'. In Londen bracht manager Malcolm McLaren de Sex Pistols bij elkaar, met zanger Johnny Rotten. Hun eerste single *Anarchy in the UK* (1976) is een muur van dubbel opgenomen gitaren. Over de punkscene als jeugdcultuur lees je meer in Mixtape 2.

The Clash begon als punkband, maar liet al snel horen dat punk geen vaste stijl hoefde te zijn. Op het dubbelalbum *London Calling* (1979) mengt de band punk met reggae, ska, rockabilly en soul. De hoes, met bassist Paul Simonon die zijn basgitaar op het podium kapotslaat, citeert met de roze en groene letters het eerste album van Elvis Presley. Het eind van de jaren zeventig is daarmee ook het eind van punk als één stijl.

LUISTERTIP



NEU!
Hallogallo (1972)

De motorik-beat: tien minuten 4/4, zonder één fill.

TRACK 03 · 1977-1980 · NEW YORK, LONDEN, MANCHESTER

Disco-rock en postpunk

Eind jaren zeventig was disco de populairste muziek in Amerika en Europa. Rockbands moesten kiezen: meebuigen met disco, of juist helemaal niet. Een flink aantal koos voor meebuigen, en scoorde daarmee de grootste hit uit hun carrière.

Kiss, de band uit New York met de geschminkte gezichten, legde in *I Was Made for Lovin' You* (1979) een four-on-the-floor onder een hardrockband: een bassdrum op elke tel, het fundament van disco. The Rolling Stones namen *Miss You* (1978) op voor het album *Some Girls*. De baslijn springt in octaven heen en weer zoals in disco, Mick Jagger zingt deels in falset en een mondharmonica speelt de

melodie. Rod Stewart, die bekendstond als rauwe rockzanger, maakte met *Da Ya Think I'm Sexy?* (1978) een discoplaat met synthesizers en strijkers: de rockster werd discoster.

Queen deed het in 1980 met *Another One Bites the Dust*. Bassist John Deacon schreef het basriff, geïnspireerd door de discogroep Chic. Het nummer werd in Amerika een nummer-1-hit, ook in de zwarte radiozenders. Niet iedereen was er blij mee. In juli 1979 werden tijdens een honkbalwedstrijd in Chicago, op de zogeheten Disco Demolition Night, discoplatten opgeblazen. 'Disco sucks' was de leus van een deel van het witte rockpubliek. Hier speelt de vraag uit de inleiding: moet je je aanpassen aan wat populair is? De bands die het deden, hadden er hits mee. Een deel van hun fans vond het verraad.

Ondertussen gingen de muzikanten die door punk waren geraakt verder in een andere richting. Postpunk hield de energie en de doe-het-zelfhouding van punk, maar liet de drie akkoorden los. Joy Division kwam uit Manchester en bracht zijn platen uit op het lokale label Factory. Op *She's Lost Control*, van het album *Unknown Pleasures* (1979), maakte producer Martin Hannett de drums droog en bijna mechanisch. De bas speelt de melodie, de gitaar zorgt voor kleur. Na de dood van zanger Ian Curtis in 1980 ging de band verder als New Order, en schoof het geluid naar de elektronische dansmuziek.

Talking Heads speelde in New York in punkclub CBGB, maar klonk heel anders dan de Sex Pistols. Zanger David Byrne en de andere leden hadden elkaar ontmoet op de kunstacademie. *Psycho Killer* (1977) staat op een minimalistische baslijn van vier noten (A-G-F-G), en de tekst is deels in het Frans. Talking Heads liet zien dat rock ook nerveus, ironisch en dansbaar kon zijn, en zou zich in de jaren tachtig steeds meer richten op funk en Afrikaanse ritmes.

LUISTERTIP



The Rolling Stones
Miss You (1978)

Disco-bas met octaafsprongen, mondharmonica en Jagger in falset.

LUISTERTIP



Joy Division
She's Lost Control
(1979)

Droge, bijna mechanische drums, en een bas die de melodie speelt.

SIDE C • 1980-1989

De jaren 80

Stadions, metal, gothic en de alternatieve underground.

C

TRACK 01 • 1980-1989 • LOS ANGELES, LONDEN, TORONTO

Stadions en de underground

Op 1 augustus 1981 begon in de Verenigde Staten MTV, een televisiezender die de hele dag videoclipps uitzond. Vanaf dat moment moest een rockband er ook goed uitzien. Het decennium werd het tijdperk van de stadionrock: grote shows, grote kapsels en een productie die op de radio net zo goed klonk als in een arena. Over de popmuziek van de jaren tachtig in bredere zin gaat Mixtape 7.

Glam metal was daar het duidelijkste voorbeeld van. Bon Jovi uit New Jersey scoorde met *You Give Love a Bad Name* (1986) van het album *Slippery When Wet*. Het nummer is geschreven samen met Desmond Child, een songwriter van buiten de band. Het is een popsong in hardrockkieren: een refrein dat iedereen kan meezingen, met vervormde gitaren eromheen. Ook Survivor deed dat met *Eye of the Tiger* (1982), de titelsong van de film *Rocky III*: arena-rock op filmformaat.

Van Halen uit Pasadena in Californië had met gitarist Eddie Van Halen een van de invloedrijkste gitaristen van zijn generatie. Juist hij speelde het riff van *Jump* (1984) op een synthesizer, een Oberheim OB-Xa, in plaats van op de gitaar. Voor een deel van de fans was dat verraad. *Jump* werd de grootste hit van de band en de enige nummer 1 in Amerika. Opnieuw dezelfde vraag: aanpassen of trouw blijven?

Arena rock en AOR klonken in de jaren tachtig vooral glad en verzorgd. Toto bestond uit sessiemuzikanten uit Los Angeles die ook op platen van anderen speelden, onder meer op *Thriller* van Michael Jackson. In *Africa* (1982) speelt drummer Jeff Porcaro een lichte shuffle, een huppelend ritme. Foreigner maakte met *I Want to Know What Love Is* (1984) een powerballad: een langzame, emotionele rocksong die naar een luide climax groeit. Aan het eind zingt een gospelkoor mee. Het Canadese trio Rush hield de progressieve rock levend. *Tom Sawyer* (1981), van het album *Moving Pictures*, heeft maatwisselingen, met een middenstuk in zevenachtste, en een synthesizer die lijkt te ademen.

LUISTERTIP



Van Halen
Jump (1984)

Het riff komt niet van de gitaar, maar van een Oberheim-synthesizer.

Heavy metal werd harder en sneller. In Engeland ontstond rond 1980 de New Wave of British Heavy Metal, kortweg NWOBHM. Iron Maiden was de bekendste band. *Run to the Hills* (1982), van het album *The Number of the Beast*, gaat over de verovering van Noord-Amerika op de oorspronkelijke bewoners. Bas en drums spelen een galopritme, en twee gitaren spelen dezelfde melodie in terts naast elkaar. In Californië maakte Metallica thrash metal: nog sneller, met downpicking, waarbij de gitarist elke snaar alleen met een neerwaartse slag aanslaat. *Master of Puppets* (1986) heeft maatwisselingen en een middenstuk dat bijna klassiek klinkt. Kort na het verschijnen van het album kwam bassist Cliff Burton om bij een busongeluk tijdens een tournee in Zweden.

Uit de postpunk groeide gothic rock. The Cure, de band van zanger Robert Smith, staat met *A Forest* op het album *Seventeen Seconds* (1980). De gitaar klinkt door een chorus-effect, dat de toon verdubbelt en laat zweven. De bas speelt een ostinato, een motief dat steeds terugkomt, en alles baadt in galm. Het nummer gaat over iemand die in een bos een stem volgt en verdwaalt. De zwarte kleding en het donkere haar van Smith werden het uniform van een nieuwe jeugdcultuur, de gothics.

LUISTERTIP



The Cure
A Forest (1980)

Chorus op de gitaar, een bas die eindeloos hetzelfde motief speelt, en veel galm.

TRACK 02 · 1983-1989 · DUBLIN, ATHENS (GEORGIA), NEW YORK

Alternatief, college en funk

Naast de stadions groeide in de jaren tachtig een tweede rockwereld. Die draaide niet op MTV en grote platenmaatschappijen, maar op kleine labels, clubs en universiteitsradio. Hij kreeg de naam alternatieve rock, of in Amerika college rock. Het grootste muzikale verschil met glam metal: minder virtuoze solo's, een minder gladde productie en eigen nummers in plaats van liedjes van ingehuurde songwriters.

U2 kwam uit Dublin. *Sunday Bloody Sunday*, van het album *War* (1983), is een protestlied over het geweld in Noord-Ierland. De titel verwijst naar 30 januari 1972, toen Britse soldaten in Derry demonstranten doodschoten. Drummer Larry Mullen Jr. speelt een militair patroon op de snare, en er klinkt een viool. U2 begon als alternatieve band en groeide na het optreden op Live Aid in 1985 uit tot een van de grootste stadionbands ter wereld.

R.E.M. kwam uit Athens, een universiteitsstad in de Amerikaanse staat Georgia. De band werd groot via de radiostations van universiteiten, die de muziek draaiden die commerciële zenders lieten liggen. *It's the End of the World as We Know It (And I Feel Fine)* (1987), van het album *Document*, is een woordenstroom in hoog tempo, waarin zanger Michael Stipe beelden en namen achter elkaar afvuurt.

Dire Straits van gitarist Mark Knopfler stond met één been in beide werelden. Het album *Brothers in Arms* (1985) was een van de eerste volledig digitaal opgenomen albums en werd een van de eerste albums die op cd beter verkochten dan op vinyl. In *Money for Nothing*

zingt Sting mee met de regel 'I want my MTV'. De tekst kijkt spottend naar het leven van een rockster door de ogen van iemand die in een winkel televisies sjouwt. De clip, met computeranimatie, was de eerste die MTV Europe uitzond, in 1987.

Living Colour uit New York was een zwarte rockband in een genre dat in de jaren tachtig vooral wit was geworden. Gitarist Vernon Reid hoorde bij de Black Rock Coalition, een groep zwarte muzikanten die vond dat rock net zo goed van hen was. *Cult of Personality* (1988) mengt hardrock met funk. Dat was geen nieuwe combinatie, maar een terugkeer naar de wortels: rock-'n-roll kwam uit zwarte muziek, van Chuck Berry tot Little Richard. Daarover lees je meer in Mixtape 1 en Mixtape 6.

LUISTERTIP



Dire Straits

Money for Nothing
(1985)

Een van de eerste volledig digitaal opgenomen albums. Het gitaarriff klinkt door een half dichtgedraaid wah-wahpedaal.



TRACK 01 • 1991-1994 • SEATTLE, LOS ANGELES, CHICAGO

De jaren 90: grunge en de rest

In 1991 verscheen een opvallend aantal rockalbums dat het decennium zou bepalen. Guns N' Roses uit Los Angeles bracht op dezelfde dag twee albums uit, *Use Your Illusion I* en *II*. *You Could Be Mine* werd gebruikt als soundtrack van de film *Terminator 2*. Metallica maakte met producer Bob Rock het album dat bekendstaat als het 'Black Album'. Bob Rock maakte de band radiovriendelijk: *Enter Sandman* is korter, trager en strakker dan het werk uit de jaren tachtig, en werd een wereldhit. De Red Hot Chili Peppers uit Los Angeles brachten met producer Rick Rubin *Blood Sugar Sex Magik* uit. Op *Give It Away* slapt bassist Flea op zijn snaren en rapt Anthony Kiedis meer dan hij zingt: funkrock.

Het grootste nieuws kwam uit Seattle. Daar was een scène ontstaan rond het kleine label Sub Pop, met bands die punk en heavy metal mengden tot een rauw, zwaar geluid. Het kreeg de naam grunge. Nirvana, met zanger en gitarist Kurt Cobain, stapte over naar een grote platenmaatschappij en nam met producer Butch Vig het album *Nevermind* op. In januari 1992 verdrong het *Dangerous* van Michael Jackson van de eerste plaats in de Amerikaanse albumlijst. Plotseling was alternatieve rock de muziek van de hitparade.

Smells Like Teen Spirit is opvallend eenvoudig. Het hele nummer draait op vier powerchords: akkoorden van alleen grondtoon en kwint, zonder terts, waardoor ze majeur noch mineur zijn en goed klinken met veel vervorming. De vorm is stil-luid: zachte coupletten, luide refreinen. Die dynamiek had Cobain afgekeken van de Pixies, een alternatieve band uit Boston die hij bewonderde. De clip, in een gymzaal met cheerleaders met anarchie-tekens, draaide eindelijk op MTV. Cobain kon slecht omgaan met de roem en stierf in april 1994.

Pearl Jam, ook uit Seattle, verkocht met het debuutalbum *Ten* (1991) nog meer dan Nirvana. *Alive* laat horen dat de band dichterbij de klassieke rock van de jaren zeventig stond, met een lange gitaarsolo aan het eind. Soundgarden, met zanger Chris Cornell,

LUISTERTIP



Nirvana

Smells Like Teen Spirit
(1991)

Vier powerchords, een stil couplet en een luid refrein.

stond met *Jesus Christ Pose* (1991) op het album *Badmotorfinger*. De gitaren zijn gestemd in drop-D: de lage E-snaar een hele toon omlaag, wat een zwaarder geluid geeft en powerchords met één vinger mogelijk maakt.

Na grunge kwam de punk terug, maar dan met popmelodieën. Green Day uit Californië brak door met het album *Dookie* (1994). *Basket Case* volgt in het couplet een akkoordenreeks die ook onder de Canon van Pachelbel ligt: I-V-vi-iii-IV. The Smashing Pumpkins van Billy Corgan uit Chicago lieten in *Today* (1993), van *Siamese Dream*, zien hoe ver muziek en tekst uit elkaar kunnen liggen: een vrolijk klinkend gitaarmotief onder een tekst over zelfmoord.

TRACK 02 · 1994-2003 · MANCHESTER, OXFORD, LOS ANGELES

Britpop, art rock en nu metal

Engeland reageerde op grunge met britpop: gitaarmuziek die teruggreep op de Britse popmuziek van de jaren zestig, van de Beatles tot de Kinks. In augustus 1995 brachten Oasis uit Manchester en Blur uit Londen op dezelfde dag een single uit. De Britse kranten maakten er de 'Battle of Britpop' van; Blur won de strijd om de eerste plaats. Oasis won daarna op albumverkoop. *Don't Look Back in Anger* (1995), gezongen door gitarist Noel Gallagher in plaats van zijn broer Liam, gebruikt net als *Basket Case* de akkoordenreeks van Pachelbels Canon. Het pianointro citeert *Imagine* van John Lennon.

Ook in Amerika keek een band terug. Weezer maakte met *Buddy Holly* (1994) een liefdesverklaring aan de jaren vijftig, maar met zwaar vervormde gitaren: powerpop. De clip, geregisseerd door Spike Jonze, plaatst de band in de televisieserie *Happy Days*.

Radiohead uit de omgeving van Oxford ging de andere kant op. *Paranoid Android*, van het album *OK Computer* (1997), is een suite van ruim zes minuten in vier delen, met maatwisselingen en een stuk in zevenachtste. Je kunt het zien als een *Bohemian Rhapsody* voor de jaren negentig: geen refrein, wel een reeks contrasterende delen. Het album gaat over vervreemding in een wereld van computers en snelwegen. Met *Kid A* (2000) liet de band daarna de gitaren grotendeels los voor elektronica. Muse uit het Engelse kustplaatsje Teignmouth trok de lijn van progressieve rock en klassieke muziek verder. Op *Muscle Museum*, van het debuut *Showbiz* (1999), speelt Matt Bellamy gitaarpartijen die klassiek-romantisch klinken; de componist Rachmaninov is een van zijn grote invloeden.

Rond 2000 werd nu metal populair: metal gecombineerd met hiphop en elektronica. Linkin Park uit Los Angeles had twee zangers: Chester Bennington zong en schreeuwde, Mike Shinoda rapte. *Numb* (2003), van het album *Meteora*, combineert zware gitaren met een elektronische beat en synthesizers. Dat rock zich hier mengde met hiphop, was een teken van wat er ging komen.

Coldplay uit Londen maakte poprock die zachter was dan alles op deze mixtape tot nu toe. *The Scientist* (2002), van het album *A Rush of Blood to the Head*, is een pianoballad in F. De gitaar komt pas aan

LUISTERTIP



Soundgarden
Jesus Christ Pose
(1991)

Drop-D-stemming en een ritmisch ingewikkeld riff.

LUISTERTIP



Radiohead
Paranoid Android (1997)

Een suite in vier delen met maatwisselingen, waaronder zevenachtste.

het eind binnen. In de clip loopt alles achteruit. Coldplay zou uitgroeien tot een van de grootste stadionbands van de eenentwintigste eeuw, maar met een geluid dat steeds meer op pop leek.

TRACK 03 · 2004-2009 · LAS VEGAS, NASHVILLE, LONDEN

De laatste grote rockhits

In de eerste jaren van de eenentwintigste eeuw scoorden rockbands nog wereldhits. The Killers uit Las Vegas brachten in 2004 het album *Hot Fuss* uit, met daarop *Mr. Brightside*. Couplet en refrein hebben bijna dezelfde melodie, en het tempo ligt hoog. Het nummer heeft sindsdien vrijwel onafgebroken in de Britse hitlijst gestaan, al twintig jaar lang: elke nieuwe generatie zingt het op feesten mee.

Kings of Leon bestond uit drie broers en een neef uit de familie Followill, opgegroeid in Tennessee. Ze begonnen met southern rock, de lijn van Lynyrd Skynyrd. *Sex on Fire* (2008), van *Only by the Night*, is een van de laatste rocksingles die in meerdere landen nummer 1 werden. Mumford & Sons uit Londen bracht een jaar later *Little Lion Man* uit, van het album *Sigh No More* (2009). Er klinken een banjo en een akoestische gitaar, maar de kickdrum en de opbouw komen uit de stadionrock: folkrock op het formaat van een arena. Het is een gepaste afsluiter, want het verhaal van dit hoofdstuk begon ook met folk- en rootsrock.

TRACK 04 · 2010-NU

En dan wordt het stil

Na 2010 verdwijnt de klassieke rockbezetting van gitaar, bas en drums steeds meer van de radio. Daar zijn verschillende redenen voor. MTV werd een zender voor lifestyle en realityprogramma's; de videoclip verhuisde naar YouTube, dat in 2005 begon. Door downloads en later streaming, met Spotify vanaf 2008, werd het album minder belangrijk. Niet de AOR van side A, maar playlists bepalen sindsdien wat er gehoord wordt, en die zijn opgebouwd uit losse nummers. Precies het format waar rock zich in de jaren zestig van had losgemaakt.

Er speelt ook iets anders. Rock was in de loop der jaren vooral wit en mannelijk geworden, en sprak de taal van de straat niet meer. Hiphop deed dat wel, en nam de koppositie over. Volgens meetbureau Nielsen werd hiphop en R&B in 2017 in de Verenigde Staten voor het eerst meer beluisterd dan rock. Rock werd een nichegenre, met een trouw publiek op festivals en in clubs, maar zelden nog bovenaan de hitlijsten.

Heeft rock zich dan niet genoeg aangepast, of is het juist trouw gebleven aan zichzelf? Beide antwoorden zijn te verdedigen. De bands op deze mixtape die meebewogen met disco, met synthesizers of met hiphop, scoorden hun grootste hits. Tegelijk was rock op zijn sterkst wanneer het zich afzette tegen wat populair was, zoals punk

LUISTERTIP



Linkin Park
Numb (2003)

Metal, hiphop en elektronica: gerapt en gezongen.

LUISTERTIP



The Killers
Mr. Brightside (2004)

Couplet en refrein: bijna dezelfde melodie.

in 1976 en grunge in 1991. Het is ook de vraag of rock dood is, of alleen geen pop meer. Er wordt nog volop rock gemaakt. De Italiaanse band Måneskin won in 2021 het Eurovisie Songfestival, Olivia Rodrigo had in datzelfde jaar hits met pop-punk, en hardcoreband Turnstile vult zalen. Wie populariteit meet in hitlijsten en streams, ziet een genre dat is gekrompen. Wie kijkt naar scènes, festivals en de invloed op andere muziek, ziet een genre dat nog leeft. Daarmee komen we terug bij de vraag uit het begin: wat maakt iets rock? Als het antwoord het geluid of de bezetting is, dan is er minder rock dan vroeger. Als het de houding is, dan zit rock op meer plekken dan je denkt.

Begrippen

Riff

Kort, herhaald instrumentaal motief, vaak de hook van een rocknummer

Distortion / fuzz

Vervorming van het gitaarsignaal

Powerchord

Akkoord van grondtoon en kwint, zonder tert

AOR

Album-oriented rock: radio die albumtracks draait in plaats van singles

Motorik

Stoïcijnse, doorlopende 4/4-beat uit de krautrock

Four-on-the-floor

Bassdrum op elke tel, het fundament van disco

Drop-D

Gitaarstemming met de lage E een hele toon omlaag

Powerballad

Langzame, emotionele rocksong die naar een luide climax groeit

Stil-luid-dynamiek

Afwisseling van zachte coupletten en luide refreinen (Pixies, Nirvana)

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/6r5aqSc4nF9RPQDUtqNJvk

LESSONUP · LES

Mixtape 4: Toen rock nog pop was (1965-2010)

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



Jazz Festival

Van bebop tot triphop: hoe jazz na 1945 van dansmuziek kunstmuziek werd, en daarna overal in de pop opdook.

In de jaren dertig was jazz de popmuziek van Amerika. De bigbands van Count Basie, Duke Ellington en Benny Goodman speelden in balzalen voor duizenden dansers, en hun platen stonden op de radio. Tien jaar later zaten jazzmuzikanten in kleine clubs in New York te spelen in tempo's waarop niemand meer kon dansen, met akkoorden die zelfs andere muzikanten niet altijd konden volgen.

Wat er na 1945 met jazz gebeurde, lijkt op een reeks antwoorden. Bebop reageerde op de swing van de bigbands. Cool jazz reageerde op bebop, hard bop op cool jazz, en free jazz zette alle afspraken tegelijk overboord. Daarna zochten muzikanten de weg terug naar een groot publiek, met elektrische instrumenten, funkritmes en later samples en beats. Bij elke stap veranderden tempo, harmonie, ritme en bezetting. De vraag die dit hoofdstuk steeds stelt: **waarom werd jazz na de oorlog 'moeilijk', en hoe kwam hij toch weer bij een groot publiek terecht?**

Voor wie zelf speelt, is dit ook het verhaal van het materiaal waar je nog steeds mee werkt. De standards, de vorm van een jazzuitvoering, de manier waarop een ritmesectie de tijd vasthoudt: veel daarvan werd in deze twintig jaar vastgelegd.

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 5.



TRACK 01 • VANAF 1940 • NEW YORK

Bebop

Begin jaren veertig speelden veel jonge jazzmuzikanten 's avonds in een bigband. Het werk was strak georganiseerd: de arrangeur schreef de partijen uit, de solist kreeg een paar maten, en het tempo moest geschikt blijven voor dansers. Na het werk gingen ze ergens anders heen om te spelen zoals zij dat wilden. Een van die plekken was Minton's Playhouse in Harlem, een club waar na sluitingstijd van de grote zalen jamsessies werden gehouden. Pianist Thelonious Monk en drummer Kenny Clarke speelden er vaak.

In die sessies ontstond bebop. Het was muziek voor muzikanten, niet om op te dansen. De tempi lagen hoog, vaak boven de 250 beats per minuut, en de akkoorden wisselden snel, soms twee keer per maat. Wie wilde meespelen, moest de akkoordenschema's kennen en ze in dat tempo kunnen volgen. Dat was ook de bedoeling: de moeilijkheid hield muzikanten buiten die het niet konden bijbenen.

De twee namen die het meest met bebop verbonden zijn, zijn altsaxofonist Charlie Parker en trompettist Dizzy Gillespie. Ze speelden razendsnelle lijnen van achtste noten die door de akkoorden heen liepen, en ze gebruikten noten die in de swing nog als fout klonken. Boven op een gewoon akkoord legden ze de negende, de verhoogde elfde, de dertiende of de verlaagde negende. Een bekende techniek is de **tritonus-substitutie**: je vervangt een dominant septiemakkoord door de dominant die een tritonus (drie hele tonen) verderop ligt. In plaats van G7 naar C speel je D $\flat$ 7 naar C. De bas zakt dan chromatisch, en de melodie krijgt een scherpere kleur.

Veel bebopstukken zijn **contrafacten**: nieuwe melodieën op de akkoorden van een bestaande song. Muzikanten namen een bekende standard, hielden de akkoorden en schreven er een eigen, veel drukkere melodie op. Zo hoefden ze geen auteursrechten te betalen voor de oorspronkelijke melodie, en ze kenden de akkoorden al. *Anthropology* is gebouwd op *I Got Rhythm* van George Gershwin. Die akkoordenreeks werd zo vaak gebruikt dat ze een eigen naam kreeg: *rhythm changes*. Onder *Donna Lee* ligt de standard *Indiana*, en *Hot House* van Tadd Dameron is geschreven op *What Is This Thing Called Love*.

Ook de vorm werd vast. Een bebopuitvoering begint met de **head**, het thema, vaak door saxofoon en trompet samen gespeeld. Daarna volgen de solo's, waarin elke muzikant over de akkoorden van het thema improviseert. Aan het eind komt de head terug. Die vorm, head – solo's – head, is in de jazz nog altijd de standaard. De bezetting kromp van een bigband van zestien man tot een combo van vier of vijf muzikanten: één of twee blazers, piano, contrabas en drums. Kenny Clarke verplaatste de tijdlijn van de bassdrum naar de ride-cymbal. Daardoor kreeg de drummer zijn bassdrum en snaredrum vrij voor accenten, de zogeheten *bombs*, die de solist opjagen.

Bebop is vooral instrumentale muziek. Er bestaat een vocale tak, de scatzang, waarin zangers als Ella Fitzgerald en Gillespie zelf met lettergrepen zonder betekenis improviseren zoals een saxofoon dat doet. Maar de kern ligt bij de blazers.

De prijs van al die vernieuwing was het publiek. Wie wilde dansen, ging naar rhythm-and-blues, de muziek die in Mixtape 1 (Het ontstaan van popmuziek) aan het begin van de rock-'n-roll staat. Jazz werd een muziek om naar te luisteren, in kleine clubs, met een publiek dat vooral uit kenners bestond. Daarmee begon de scheiding tussen jazz en pop die de rest van dit hoofdstuk bepaalt.



Dizzy Gillespie

LUISTERTIP

Charlie Parker
Anthropology

Een contrafact op de akkoorden van *I Got Rhythm* (rhythm changes).

LUISTERTIP

Dizzy Gillespie & Charlie Parker
Hot House

Tadd Dameron schreef deze melodie op *What Is This Thing Called Love*.

Latin jazz

Dizzy Gillespie was niet alleen in harmonie geïnteresseerd. Hij wilde ook weten wat er ritmisch mogelijk was. In New York woonden in de jaren veertig veel Cubanen en Puerto Ricanen, en in de dansclubs klonk Afro-Cubaanse muziek. In 1947 haalde Gillespie de Cubaanse conguero Chano Pozo in zijn bigband. Pozo kwam uit Havana. Hij speelde conga en zong, en hij kende de ritmes van de Afro-Cubaanse religieuze muziek.

Een conga als solo-instrument in een jazzorkest was in 1947 nieuw. Jazzdrummers speelden een ritme in swing: de achtste noten zijn ongelijk verdeeld, lang-kort. Afro-Cubaanse muziek is gebouwd op recht verdeelde noten en op een patroon dat alles bij elkaar houdt: de **clave**. Dat is een ritme van vijf slagen verdeeld over twee maten, drie in de ene helft en twee in de andere. Alle andere partijen spelen in relatie tot die clave. Daaronder liggen herhaalde begeleidingsfiguren, de montuno's, en het ritme van de habanera, dat al in de vroege jazz uit New Orleans te horen was.

In *Manteca* (1947) hoor je die twee werelden naast elkaar. Het stuk begint met Pozo's conga en een herhaald figuur in de bas, waar de blazers laag voor laag bij komen. In de brug gaat de band over op swing en bebop, en daarna terug naar het Cubaanse ritme. Het nummer werd een van de eerste grote successen van wat later Latin jazz zou heten.

In hetzelfde jaar speelde Gillespie's orkest *Cubana Be, Cubana Bop*, geschreven door George Russell samen met Gillespie en Pozo. Russell was een componist die nadacht over de vraag of je ook kon improviseren op een toonladder in plaats van op een snel wisselend akkoordenschema. *Cubana Be, Cubana Bop* geldt als een van de eerste modale jazzstukken. Dat idee komt op side B terug bij Miles Davis.

De samenwerking duurde kort. Chano Pozo werd in december 1948 in een bar in Harlem doodgeschoten, op 33-jarige leeftijd. Maar de verbinding tussen jazz en Afro-Cubaanse muziek bleef. Daaruit groeide Afro-Cubaanse jazz, met dansvormen als de mambo, de cha-cha-chá en de son.

Eind jaren vijftig kwam er een tweede Latijns-Amerikaanse stroming bij, uit Brazilië. In Rio de Janeiro maakten gitarist en zanger João Gilberto en componist Antônio Carlos Jobim vanaf 1958 de **bossa nova**: een zachte, ingetogen versie van de samba, met jazzakkoorden en een zangstem die bijna fluistert. Bossa nova is Braziliaans en dus niet Afro-Cubaans; het ritme is anders en de sfeer ook. Via de Amerikaanse saxofonist Stan Getz werd bossa nova in de Verenigde Staten populair. Het album *Getz/Gilberto* (1964), met *The Girl from Ipanema* gezongen door Astrud Gilberto, werd een hit ver buiten het jazzpubliek. Genres als salsa en merengue worden soms ook bij Latin jazz genoemd, maar dat zijn latere en deels andere stijlen.



Chano Pozo

LUISTERTIP

Dizzy Gillespie
Manteca (1947)

Pozo's conga-ostinato en een bebop-brug in swing: twee ritmische werelden in één stuk.

LUISTERTIP

Dizzy Gillespie Orchestra
Cubana Be, Cubana Bop (1947)

Een bigband, een conga en een stuk dat op een toonladder rust in plaats van op een akkoordenschema.

SIDE B • 1949-1965

Cool, hard en free

Na bebop gaat jazz drie kanten op: kalmer, rauwer of helemaal vrij.

B

TRACK 01 • VANAF 1949 • NEW YORK

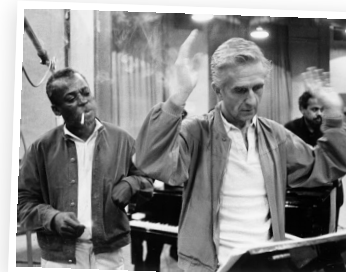
Cool jazz en modale jazz

Miles Davis was als jonge trompettist in de band van Charlie Parker begonnen. Hij kon de snelle bebop spelen, maar zijn eigen toon was anders: zacht, met weinig vibrato, en met veel ruimte tussen de noten. In 1949 en 1950 nam hij met een nonet, een groep van negen muzikanten, een reeks opnames op die later werden gebundeld als *Birth of the Cool* (het album verscheen onder die naam in 1957).

De bezetting was ongewoon. Naast trompet, trombone, altsaxofoon en baritonsaxofoon zaten er een hoorn en een tuba in de band, instrumenten die je eerder in een symfonieorkest tegenkwam dan in een jazzclub. Een van de arrangeurs was Gil Evans. Hij dacht in klankkleur: hij liet de blazers zo dicht bij elkaar spelen dat ze samensmolten tot één zachte wolk klank. In de band zaten onder anderen Gerry Mulligan op baritonsax en Lee Konitz op alt.

Cool jazz was een reactie op bebop. Het tempo ging omlaag, de toon werd zachter en er kwam meer ruimte voor arrangement: uitgeschreven partijen naast de improvisatie. Muzikanten haalden ideeën uit de klassieke muziek, zoals contrapunt, waarin twee of meer melodieën tegelijk lopen, en een bewust gebruik van klankkleur. Davis en Evans bleven samenwerken. Op albums als *Miles Ahead* (1957) en *Sketches of Spain* (1960) speelt Davis solo voor een groot orkest dat Evans arrangeerde.

De volgende stap zette Davis in 1959 met *Kind of Blue*. Hij had een sextet met John Coltrane op tenorsax, Cannonball Adderley op altsax, pianist Bill Evans, bassist Paul Chambers en drummer Jimmy Cobb. Voor de opnames bracht Davis schetsen mee in plaats van uitgewerkte stukken. Het idee: improviseren op een toonladder, een modus, in plaats van op een snel wisselend akkoordenschema. In *So What* blijft de muziek zestien maten lang op één akkoord, daarna acht maten een halve toon hoger, en dan weer terug. Een solist heeft dan



Gil Evans

LUISTERTIP

Gil Evans
Willow Tree

Evans' arrangementen: hoorns en houtblazers als één zachte wolk klank.

geen haast meer om de volgende akkoordwisseling te halen, en kan een melodie langzaam opbouwen. Dat is **modale jazz**, en het is de tegenhanger van bebop.

Blue in Green is het kortste en stilste stuk van het album. De vorm is een cyclus van tien maten, wat in een wereld van stukken van acht, twaalf en tweeëndertig maten al vreemd is. Er is ook geen duidelijke tonica: het stuk lijkt nergens echt thuis te komen. De akkoorden van Bill Evans zijn net zo belangrijk als de trompet. Evans speelde vaak voicings zonder grondtoon in de linkerhand, waardoor de akkoorden open en zwevend klinken. Bill Evans zei later dat hij een groot deel van het stuk had geschreven, hoewel het op naam van Davis staat.

Kind of Blue werd het best verkochte jazzalbum ooit. Het is ook het album dat je vandaag het vaakst hoort als achtergrond: in restaurants, in winkels en in afspeellijsten met 'coffee table jazz'. Dat is een vreemd lot voor een plaat die in 1959 een radicale stap was. De rust die toen een keuze was, wordt nu als sfeer gebruikt.

TRACK 02 • VANAF 1952 • CALIFORNIË

West Coast jazz

Cool jazz kreeg in de jaren vijftig een eigen variant in Californië: West Coast jazz. Veel muzikanten daar werkten ook in de film- en televisiestudio's van Los Angeles. Ze konden goed van blad lezen, waren gewend aan arrangementen en hadden belangstelling voor klassieke muziek. Het resultaat was jazz die licht en helder klonk, met veel aandacht voor de manier waarop de instrumenten samengingen.

Gerry Mulligan, de baritonsaxofonist uit de *Birth of the Cool*-band, verhuisde naar Los Angeles en begon daar in 1952 een kwartet met trompettist Chet Baker. Het opvallende: er zat geen piano in. Zonder piano of gitaar ligt er geen akkoord onder de blazers, alleen de contrabas en de drums. Daardoor ontstaat ruimte voor contrapunt: bariton en trompet spelen twee melodieën door elkaar heen, en samen suggereren ze de harmonie die een pianist anders zou spelen.

My Funny Valentine, een song van Rodgers en Hart uit 1937, werd in de versie van dit kwartet een van de bekendste opnames van Chet Baker. Hij speelt de melodie bijna zonder versiering, zacht en dicht bij de microfoon. Baker werd later ook als zanger bekend, met dezelfde ingetogen stijl.

Ook instrumenten die buiten de jazz hoorden, zoals de hoorn en de tuba, kwamen in West Coast-bands terecht. En er werd geëxperimenteerd met maatsoorten. Jazz stond bijna altijd in vier tellen per maat, soms in drie. Pianist Dave Brubeck, die in San Francisco begonnen was, nam met zijn kwartet in 1959 het album *Time Out* op, waarop elk stuk een andere maatsoort onderzoekt.

Het bekendste nummer van dat album is *Take Five*, geschreven door altsaxofonist Paul Desmond. Het staat in een vijfkwartsmaat. De pianovamp op E $\flat$ m en B $\flat$ m herhaalt zich de hele tijd en verdeelt de vijf tellen in drie plus twee. Drummer Joe Morello speelt een solo binnen die maatsoort, terwijl de piano doorgaat. Desmonds toon op

LUISTERTIP

Miles Davis

Blue in Green (1959)

Een tienmaats-cyclus zonder duidelijke tonica. Bill Evans' voicings zijn net zo belangrijk als Miles' trompet.



Dave Brubeck

LUISTERTIP

Gerry Mulligan & Chet Baker

My Funny Valentine

Het pianoloze kwartet: bariton en trompet weven twee lijnen door elkaar.

de altsax is licht en droog, het tegendeel van de felle bebopsaxofoon. *Take Five* werd als single uitgebracht en kwam in de hitlijsten, wat voor een jazznummer in een vijfkwartsmaat opmerkelijk was. Op hetzelfde album staat *Blue Rondo à la Turk*, in negen achtsten.

TRACK 03 • VANAF 1954 • NEW YORK

Hard bop

Aan de oostkust vonden veel zwarte muzikanten de cool jazz te beheerst, te wit en te weinig verbonden met waar jazz vandaan kwam. Hun antwoord heet hard bop: terug naar de Afro-Amerikaanse wortels. Hard bop gebruikt de harmonie en de solotechniek van bebop, maar mengt die met rhythm-and-blues, gospel en blues. Het tempo is vaak lager dan in bebop, de groove zwaarder en 'funkier'. Melodieën lijken soms op gospelkoortjes, met vraag en antwoord tussen de blazers.

Een groot deel van deze muziek verscheen op het New Yorkse label **Blue Note**, opgericht in 1939 door de Duitse immigrant Alfred Lion. De opnames werden niet in New York zelf gemaakt, maar in de studio van geluidstechnicus Rudy Van Gelder in New Jersey. Van Gelder nam de instrumenten dichtbij en helder op, met een warme, volle klank. Ook de hoezen werden herkenbaar: foto's van Francis Wolff, ontworpen door Reid Miles, met grote letters en veel kleurvlakken. De 'Blue Note-sound' gaat dus over muziek, opnametechniek en vormgeving tegelijk.

John Coltrane, die je bij *Kind of Blue* al tegenkwam, maakte in 1957 voor Blue Note het album *Blue Train*, het enige album dat hij voor dat label als leider opnam. Het titelnummer is een mineurblues: twaalf maten, met een thema dat de blazers samen spelen. Daarna volgen lange solo's van Coltrane, trompettist Lee Morgan en trombonist Curtis Fuller. Coltrane speelt snelle stromen noten die het akkoord van alle kanten benaderen; een criticus noemde dat later 'sheets of sound'. Coltrane ontwikkelde zich daarna snel verder, via *Giant Steps* (1960) naar *A Love Supreme* (1965), en raakte in zijn laatste jaren aan free jazz.

De belangrijkste school van de hard bop was een band: Art Blakey's Jazz Messengers. Drummer Art Blakey richtte de groep halverwege de jaren vijftig op, aanvankelijk samen met pianist Horace Silver. Blakey bleef tot zijn dood in 1990 de leider, maar de rest van de bezetting wisselde voortdurend. Jonge muzikanten kwamen erin, leerden het vak en begonnen daarna een eigen band. Onder hen waren Lee Morgan, Wayne Shorter, Freddie Hubbard en later Wynton Marsalis. Blakey's drumspel, met harde rolls en de klap op de hi-hat op tel twee en vier, duwde de solisten vooruit.

Freddie Hubbard was trompettist bij de Jazz Messengers en nam in de vroege jaren zestig eigen albums op voor Blue Note. In *Arietas* (1962) hoor je hoe hard bop toen klonk: een strak arrangement voor de blazers, een ritmesectie die stevig doordrukt en een trompet met

LUISTERTIP

Dave Brubeck Quartet
Take Five (1959)

Geschreven door saxofonist Paul Desmond. De pianovamp (Ebm-Bbm) telt 3+2.



John Coltrane

LUISTERTIP

John Coltrane
Blue Train (1957)

Een mineurblues als thema; let op de lengte van de solo's.

een felle, heldere toon. Hard bop werd de basis van wat veel mensen nu nog 'gewone' jazz noemen. Wie op een conservatorium jazz studeert, speelt veel repertoire uit deze jaren.

TRACK 04 • VANAF 1959 • NEW YORK

Free jazz

Bebop, cool jazz en hard bop verschilden van elkaar, maar ze deelden afspraken. Er was een thema, een akkoordenschema, een vaste maatsoort en een tempo. De solist improviseerde binnen die grenzen. Free jazz liet die afspraken los. Er zijn nauwelijks of geen vooraf vastgelegde melodieën of akkoordenschema's. Het tempo kan vrij zijn, en de muzikanten improviseren vaak tegelijk in plaats van om de beurt. Dissonanten zijn geen kleur meer, maar materiaal.

De naam komt van een album van altsaxofonist Ornette Coleman uit Texas. Coleman kwam eind jaren vijftig naar New York met een kwartet zonder piano: trompettist Don Cherry, bassist Charlie Haden en drummer Billy Higgins. Zonder piano lag er geen akkoord dat de solisten vastzette. Coleman speelde op een plastic altsaxofoon en had een eigen opvatting over toonhoogte: hij speelde soms net naast de 'juiste' noot, zoals een bluesmuzikant dat doet.

Lonely Woman staat op *The Shape of Jazz to Come* (1959). Het stuk heeft wel een thema, maar het klinkt alsof er twee tempi tegelijk lopen. De drums spelen een snel patroon, de bas een herhaalde figuur, en saxofoon en trompet spelen daarboven een trage, klagende melodie. Het is een van de bekendste stukken uit de free jazz en wordt nog steeds door andere muzikanten gespeeld.

In 1960 nam Coleman *Free Jazz* op, met twee kwartetten tegelijk, één in elk stereokanaal. Ze improviseerden collectief, bijna veertig minuten lang. Op de hoes stond een schilderij van Jackson Pollock, de Amerikaanse schilder die verf op het doek druppelde en gooide. De vergelijking lag voor de hand: ook hier geen vooraf bepaald plan, maar een proces.

Na Coleman gingen anderen nog verder. Pianist Cecil Taylor speelde clusters van noten met de kracht van een slagwerker. Saxofonist Albert Ayler gebruikte de saxofoon voor schreeuwen, gillen en boventonen. Bij Frank Wright, ook een tenorsaxofonist, is de klank zelf het onderwerp: een melodie in klassieke zin is er niet meer.

Free jazz was de minst toegankelijke vorm van jazz, en dat was deels de bedoeling. De muziek ontstond in de jaren van de burgerrechtenbeweging, toen zwarte Amerikanen streden tegen segregatie en discriminatie. Voor veel muzikanten was het bewust afwijken van de conventies ook een politiek statement: ze weigerden zich te houden aan regels die anderen hadden gemaakt, in de muziek en daarbuiten. Daarmee was jazz verder van het grote publiek af dan ooit. Een jongere luisteraar had in die jaren bovendien een alternatief: in Mixtape 3 en 4 zie je hoe The Beatles en de rockbands van de jaren zestig het publiek veroverden.

LUISTERTIP

Freddie Hubbard
Ariëtis (1962)

Blue Note-sound van de jaren 60: strak arrangement, felle trompet.



Ornette Coleman

LUISTERTIP

Ornette Coleman
Lonely Woman (1959)

Een snel drumpatroon onder een trage, klagende melodie: twee tempi tegelijk. Geen piano.

LUISTERTIP

Frank Wright
The Earth

Luister naar de klank van de saxofoon: schreeuw, boventonen, geen melodie in klassieke zin.

SIDE C • 1969-NU

Jazz gaat elektrisch

Fusion, smooth jazz, nu jazz en triphop: jazz vindt de weg terug naar het publiek.

C

TRACK 01 • VANAF 1969 • NEW YORK, LOS ANGELES

Fusion en jazzrock

Eind jaren zestig verkochten jazzplaten slecht, terwijl rock en soul de stadions vulden. Miles Davis luisterde naar Jimi Hendrix, Sly and the Family Stone en James Brown, en wilde die energie in zijn eigen muziek. Op *In a Silent Way* (1969) en vooral *Bitches Brew* (1970) speelt zijn band met elektrische piano's, elektrische gitaar, elektrische bas en twee of drie drummers en percussionisten tegelijk. Producer Teo Macero knipte en plakte lange jamsessies daarna tot stukken. *Bitches Brew* werd het sleutelalbum van een nieuwe stroming: **fusion**, de samensmelting van jazz en rock.

Wat verandert er in de muziek? De swing verdwijnt grotendeels. In plaats van de lang-kort-verdeling van de jazz spelen de drums **rechte achtsten**, zoals in rock, of funkgrooves met zestienden. De drummer speelt meer als een rockdrummer dan als een jazzdrummer. Er komen elektrische instrumenten bij: de Fender Rhodes-piano, synthesizers, de fretloze basgitaar en effectpedalen. Maar de harmonie blijft rijker dan in rock, en de improvisatie blijft centraal. Fusion kon instrumentaal zijn of met zang.

Veel muzikanten uit de band van Davis begonnen daarna eigen fusiegroepen. Herbie Hancock maakte *Head Hunters* (1973), Chick Corea begon Return to Forever en gitarist John McLaughlin het Mahavishnu Orchestra. Toetsenist Joe Zawinul en saxofonist Wayne Shorter, die allebei op *Bitches Brew* speelden, richtten in 1970 Weather Report op.

Birdland (1977), het openingsnummer van het album *Heavy Weather*, is genoemd naar de jazzclub in New York die op zijn beurt naar Charlie Parker ('Bird') was vernoemd. Het nummer opent met de fretloze bas van Jaco Pastorius, die flageoletten speelt: hoge, glazige tonen die ontstaan door de snaar licht aan te raken. Daarna bouwt Zawinul met zijn synthesizers laag op laag op, tot het hele thema er



Steely Dan

LUISTERTIP

Weather Report
Birdland (1977)

Joe Zawinuls synthesizers en Jaco Pastorius' flageoletten op de fretloze bas in het intro.

staat. De melodie is zo eenvoudig dat je hem kunt meezingen, en dat gebeurde ook: de vocale groep The Manhattan Transfer zette er later een tekst onder.

De invloed liep ook de andere kant op: popmuzikanten gingen jazz gebruiken. Steely Dan, het duo van Walter Becker en Donald Fagen, schreef popsongs met jazzakkoorden en liet ze inspelen door de beste studiomuzikanten van Los Angeles en New York. Het titelnummer van *Aja* (1977) duurt acht minuten. Halverwege speelt Wayne Shorter een saxofoonsolo, en drummer Steve Gadd speelt een solo terwijl de band om hem heen doorgaat. Dat was jazz op een popplaat die in de hitlijsten stond.

TRACK 02 • VANAF 1975 • VERENIGDE STATEN

Smooth jazz

Fusion bracht jazz terug op de radio, maar veel fusion was nog lang, luid en ingewikkeld. Halverwege de jaren zeventig ontstond een zachtere variant die in de jaren tachtig enorm populair werd: smooth jazz. De muziek leent veel van **soul** en **funk**: een rustige groove, warme akkoorden, een melodie die op saxofoon, gitaar of elektrische piano wordt gespeeld. Er komen synthesizers en elektronische drums bij, en de productie is glad en schoon.

Gitarist George Benson had in 1976 succes met *Breezin'*, en saxofonist Grover Washington Jr. werd een van de bekendste namen van de stroming. Zijn album *Winelight* (1980) bevat *Just the Two of Us*, gezongen door Bill Withers. Het nummer werd een grote hit.

De akkoordreeks van *Just the Two of Us* leidde een eigen leven. In trappen: IVmaj7, III7, vi7, dan v7 naar I7, en weer terug naar het begin. Die reeks klinkt warm en een beetje weemoedig, en wordt in veel latere popsongs, R&B-nummers en filmpjes op internet gebruikt. Onder muzikanten heet hij nu simpelweg 'de *Just the Two of Us*-progressie'. Zo werkt een smooth jazz-hit uit 1980 door in muziek die met jazz verder weinig te maken heeft.

Zanger Al Jarreau zat tussen jazz, soul en pop in. Op *Roof Garden* (1981), van het album *Breakin' Away*, gebruikt hij zijn stem als instrument. Hij scat, net als de bebopzangers in track 1 van side A, en maakt percussieve klanken met zijn mond die klinken als een conga of een basgitaar.

Smooth jazz was commercieel, radiovriendelijk en makkelijk om naar te luisteren. In de Verenigde Staten kwamen er radiozenders die alleen deze muziek draaiden. Saxofonist Kenny G verkocht in de jaren tachtig en negentig miljoenen albums. Jazzcritici hadden er moeite mee. Na veertig jaar waarin jazz steeds complexer was geworden, klonk dit als achtergrondmuziek. De vraag die steeds terugkwam: is dit nog jazz? Er staat weinig improvisatie in, er is weinig risico, en de muziek is gemaakt om niet te storen. Tegelijk deed smooth jazz precies wat de centrale vraag van dit hoofdstuk zoekt: jazz kwam terug bij een groot publiek.

LUISTERTIP

Steely Dan
Aja (1977)

Steve Gadd's drumsolo en Wayne Shorter's saxofoon op een popplaat.



Grover Washington Jr.

LUISTERTIP

Grover Washington Jr. & Bill Withers
Just the Two of Us (1980)

De akkoordreeks (IVmaj7–III7–vi7–v7–I7) heet onder muzikanten inmiddels "de *Just the Two of Us*-progressie".

LUISTERTIP

Al Jarreau
Roof Garden (1981)

Jarreau gebruikt zijn stem als instrument: scat en percussieve klanken.

Nu jazz

In de jaren tachtig en negentig ontdekte een nieuwe generatie jazz via platen in plaats van via clubs. Hiphopproducers zochten in oude jazz-, soul- en funkplaten naar breaks en loops om te samplen. Groepen als A Tribe Called Quest bouwden hun nummers op jazzsamples. Het Britse Us3 maakte in 1993 *Cantaloup* (*Flip Fantasia*) op een sample van Herbie Hancocks *Cantaloupe Island*, en kreeg daarvoor toestemming van Blue Note om in het archief te zoeken. Hoe sampling de hiphop vormde, lees je in Mixtape 6 (Fear of a Black Planet).

Uit die ontmoeting tussen jazz en clubcultuur kwam nu jazz. Het is vooral een **elektronische** vorm van jazz, gecombineerd met house, downtempo en breakbeat. Producers zetten samples van oude jazzplaten naast live gespeelde instrumenten. Er wordt weinig of niet gezongen, soms met een gastzanger. Er is veel ruimte voor experiment: een track kan zo goed in een club werken als op een koptelefoon.

St. Germain is het project van de Franse producer Ludovic Navarre. Zijn album *Tourist* (2000) verscheen op Blue Note, hetzelfde label als de hard bop van side B. In *So Flute* hoor je een deep-housebeat rond 120 beats per minuut, met de bassdrum op elke tel zoals in de house uit Mixtape 8 (Elektronische muziek). Daarboven spelen een live dwarsfluit en een Fender Rhodes, en die improviseren. Nu jazz is dus niet altijd traag: de vaak genoemde grens van onder de 100 beats per minuut geldt voor downtempo, niet voor de housekant van nu jazz.

The Cinematic Orchestra, de groep rond de Britse producer Jason Swinscoe, begon eind jaren negentig op het Londense label Ninja Tune met tracks die samples, elektronica en live jazzmuzikanten combineerden. *To Build a Home* (2007) laat de andere kant zien. Er is bijna geen elektronica: piano, strijkers en de stem van de Canadese zanger Patrick Watson. De opbouw is filmisch, van een kale pianopartij naar een vol orkest. Het nummer werd veel gebruikt in films, series en reclames. Dat het onder nu jazz valt, laat zien hoe ruim het begrip is: het gaat eerder om een manier van werken dan om een vast geluid.



St. Germain

LUISTERTIP

St. Germain

So Flute (2000)

Een deep-housebeat rond 120 bpm onder een live fluit en Rhodes.

LUISTERTIP

The Cinematic Orchestra

To Build a Home (2007)

Hier bijna geen elektronica: piano, strijkers, zang (Patrick Watson). Filmische opbouw.

Triphop

Verwant aan nu jazz is triphop, een vorm van **downtempo**: trage, sfeervolle muziek met een beat. Triphop ontstond in de producersscène van Bristol, een havenstad in het westen van Engeland. In de jaren tachtig draaiden daar soundsystems op feesten, met reggae, hiphop, soul en punk door elkaar. Uit een van die collectieven, The Wild Bunch, kwam Massive Attack voort.

Triphop leent van dance, hiphop, jazz, soul, reggae en rock. De beats zijn traag en zwaar, vaak met de breakbeats van hiphop. Daarboven klinken samples uit films en van oude platen, een diepe bas uit de reggae, en zang die meer sfeer dan verhaal is. De muziek is donker en filmisch, en je kunt er beter naar luisteren dan op dansen.

Unfinished Sympathy (1991) staat op het debuutalbum *Blue Lines* van Massive Attack. Onder het nummer ligt een hiphopbeat, maar de melodie komt van een echt strijkorkest. Daarboven zingt Shara Nelson, met een stem uit de soul. Dat een groep uit de hiphopscène een strijkorkest inhuurde, was in 1991 ongewoon.

Na Massive Attack volgden in Bristol Portishead, met het album *Dummy* (1994), en Tricky, die eerder met Massive Attack had samengewerkt. Portishead gebruikte samples van oude filmmuziek en jazzplaten en liet zangeres Beth Gibbons daar overheen zingen. In de jaren negentig en nul werd triphop populair ver buiten Bristol, en de zachtere varianten kwamen terecht in cafés, hotels en op verzamelalbums met namen als lounge of chill-out. Daarmee kwam het verhaal weer uit bij de achtergrondmuziek, net als bij *Kind of Blue* en smooth jazz.

Een latere generatie nam die sfeer mee in de pop. De Britse band London Grammar bracht in 2013 *Strong* uit, van het debuutalbum *If You Wait*. Het nummer heeft de traagheid, de ruimte en de melancholie van triphop, maar is gemaakt als popsong van een band met een zangeres.

Zo eindigt dit hoofdstuk ver van Minton's Playhouse. Jazz werd na 1945 moeilijk omdat muzikanten zich wilden onderscheiden: van de bigbands, van elkaar en van regels die ze niet zelf hadden gemaakt. De weg terug naar het publiek liep niet via één stroming, maar via de bouwstenen van jazz die in andere muziek terechtkwamen: een akkoordreeks in een R&B-hit, een sample in een hiphopnummer, een improvisatie boven een housebeat. Wie vandaag naar popmuziek luistert, hoort vaak jazz zonder het te weten.



Massive Attack

LUISTERTIP

Massive Attack

Unfinished Sympathy (1991)

Een strijkorkest over een hiphopbeat, met de stem van Shara Nelson.

LUISTERTIP

London Grammar

Strong (2013)

Een latere generatie: de sfeer van triphop in een popband.

Begrippen

Bebop

Snelle, harmonisch complexe jazz uit de jaren 40

Contrafact

Nieuwe melodie op de akkoorden van een bestaande song

Rhythm changes

De akkoorden van I Got Rhythm, basis van talloze contrafacten

Tritonus-substitutie

Een dominant vervangen door de dominant een tritonus verder

Head

Het thema aan begin en eind van een jazzuitvoering

Modale jazz

Improviseren op toonladders (modi) in plaats van snelle akkoordwisselingen

Clave

Het ritmische sleutelpatroon van de Afro-Cubaanse muziek

Fusion

Samensmelting van jazz met rock en funk

Downtempo

Trage, sfeervolle elektronische muziek

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/6i8hz752n3VPzLssp7qSMH

LESSONUP · LES

Mixtape 5: Jazz Festival (vanaf 1945)

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



Fear of a Black Planet

Zwarte muziek vanaf 1945: soul, funk, reggae, disco, hiphop en R&B, en de strijd die erin doorklinkt.

In 1989 kwam *Do the Right Thing* van regisseur Spike Lee in de bioscoop, een film over één hete zomerdag in een zwarte wijk van Brooklyn die eindigt in geweld. Door de hele film klinkt hetzelfde nummer: *Fight the Power* van Public Enemy. Het productieteam van de groep, The Bomb Squad, stapelde er tientallen samples in op elkaar, van de grooves van James Brown tot fragmenten uit toespraken van de burgerrechtenbeweging. Een jaar later stond het nummer op het album waaraan dit hoofdstuk zijn titel ontleent: *Fear of a Black Planet* (1990).

Public Enemy liet in één plaat horen hoe nauw muziek en maatschappij in zwarte Amerikaanse muziek met elkaar verbonden zijn. Dat begint al bij de namen. De Amerikaanse platenindustrie verkocht muziek van zwarte artiesten eerst als *race records*, daarna als *rhythm & blues* en later als *urban*. Zo'n etiket zegt weinig over de klank en veel over het publiek dat de industrie voor ogen had. Is 'zwarte muziek' dan een muzikale categorie of een sociale? Het antwoord is: allebei. De muziek is gemaakt door de nakomelingen van tot slaaf gemaakte Afrikanen, en dat is te horen.

In Mixtape 1 (Het ontstaan van popmuziek) zagen we hoe blues, jazz en gospel ontstonden in de Afrikaanse diaspora: de gemeenschappen van mensen van Afrikaanse afkomst buiten Afrika. Bepaalde kenmerken reisden door alle stijlen mee: call & response tussen voorzanger en groep, polyritmiek, improvisatie, de nadruk op groove en de centrale rol van de stem. Die kenmerken komen we na 1945 opnieuw tegen in soul, funk, reggae, disco, hiphop en R&B. Steeds was die muziek verbonden met de strijd voor gelijke rechten. En steeds werd ze groter dan de groep die haar maakte. Daarover gaat de vraag van dit hoofdstuk: **hoe werd muziek van een onderdrukte groep de muziek die de wereld het meest beluistert?**

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 6.

SIDE A • 1954-1975

Soul uit Detroit en Memphis

De kerk gaat de straat op, en de platenmaatschappij wordt een fabriek.

TRACK 01 • VANAF 1955 • VERENIGDE STATEN

Soul: de kerk gaat de straat op

Soul ontstond in de tweede helft van de jaren vijftig en groeide in de jaren zestig uit tot de belangrijkste zwarte popmuziek van de Verenigde Staten. De wortels liggen in drie stijlen: de gospel van de zwarte kerk, jazz en rhythm-and-blues. Vooral de kerk is belangrijk. In het zuiden van de Verenigde Staten was de kerk het centrum van de zwarte gemeenschap, en de plek waar veel zangers en zangeressen leerden zingen.

De stap van kerk naar hitparade zette Ray Charles. In 1954 nam hij voor het label Atlantic *I Got a Woman* op. De melodie en de manier van zingen komen uit een gospel, *It Must Be Jesus*. Charles verving Jezus door een vrouw. Voor een deel van zijn publiek was dat godslastering: muziek die bedoeld was om God te eren, ging nu over liefde en verlangen. Tegelijk werd het nummer een hit. Dat patroon, schandaal en succes tegelijk, zou in de geschiedenis van zwarte muziek vaker terugkomen.

In soul staan de stem en de tekst centraal. Zangers gebruiken melisma: veel noten op één lettergreep, zoals een voorganger in de kerk een woord kan rekken. Ze zingen rauw, schreeuwen soms, en laten horen dat het ze iets kost. Bijna altijd is er call & response: de zanger roept, een koor of een blazerssectie antwoordt. Dat is de vorm van de kerkdienst, waarin voorganger en gemeente elkaar beantwoorden.

James Brown liet in 1965 met *I Got You (I Feel Good)* horen hoe ver je die stem kon oprekken. De hook van het nummer is een schreeuw. De blazers spelen geen lange melodieën, maar korte stoten, die als slagwerk werken. Brown legde de nadruk steeds meer op het ritme, en zou daarmee een paar jaar later de funk uitvinden (side B).

Soul was de soundtrack van de burgerrechtenbeweging. In het zuiden waren zwarte en witte Amerikanen tot in de jaren zestig bij wet van elkaar gescheiden: in scholen, bussen, restaurants en wachtkamers. Zwarte burgers werden bovendien op allerlei manieren

LUISTERTIP



Ray Charles

I Got a Woman (1954)

Gebaseerd op de gospel *It Must Be Jesus*: kerkmuziek wordt liefdeslied.

verhinderd om te stemmen. In 1955 begon in Montgomery, Alabama, een boycot van de stadsbussen, nadat Rosa Parks was gearresteerd omdat ze haar plaats niet aan een witte passagier wilde afstaan. Daarna volgden marsen, sit-ins en in 1963 de Mars op Washington, waar Martin Luther King zijn toespraak 'I Have a Dream' hield. In 1964 en 1965 werden segregatie en discriminatie bij verkiezingen bij wet verboden. Zangers als Sam Cooke, die uit de gospel kwam, gaven die strijd een stem: zijn *A Change Is Gonna Come* (1964) werd een lied van de beweging.

Het duidelijkste voorbeeld is *Respect* van Aretha Franklin. Het nummer is geschreven door Otis Redding, die het in 1965 zelf opnam. Bij Redding is het een man die thuiskomt en respect vraagt van zijn vrouw. Aretha Franklin, dochter van een dominee uit Detroit, draaide het in 1967 om: nu eist een vrouw respect. Ze voegde er het gespelde woord aan toe dat iedereen kan meezingen. Daarmee werd *Respect* een volkslied voor twee bewegingen tegelijk: die voor burgerrechten en die voor vrouwenrechten. In Mixtape 10 (Vrouwen in de popmuziek) komen we op haar terug.

Na de moord op Martin Luther King in april 1968 werd de toon feller. James Brown nam in hetzelfde jaar *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud* op. Soul ging over zwarte trots, en over de vraag wie er profiteerde van zwarte muziek. Die vraag speelde ook in de twee steden waar soul een eigen geluid kreeg: Detroit en Memphis.

TRACK 02 • 1959-1972 • DETROIT

Motown: Hitsville U.S.A.

Detroit was de stad van de Amerikaanse auto-industrie. Vanaf de Eerste Wereldoorlog trokken honderdduizenden zwarte Amerikanen uit het zuiden naar steden in het noorden, op zoek naar werk in de fabrieken en weg van de segregatie. Berry Gordy, een songwriter uit Detroit, had zelf aan de lopende band van een autofabriek gestaan. In 1959 begon hij met 800 dollar, geleend van zijn familie, een platenlabel: Tamla Records. Kort daarna volgde het label Motown, een samentrekking van *Motor Town*, de bijnaam van Detroit.

Het hoofdkwartier was een gewoon woonhuis aan West Grand Boulevard. Gordy hing er een bord op met de tekst *Hitsville U.S.A.* In het huis zaten de kantoren, en er was een kleine opnamestudio. Daar werd van de vroege jaren zestig tot het begin van de jaren zeventig vrijwel elke Motown-hit opgenomen. Het huis is nu het Motown Museum.

Gordy organiseerde zijn label zoals een autofabriek: een lopende band waar elke afdeling één taak had. Songwriters schreven de liedjes. Het bekendste team was Holland-Dozier-Holland (Brian Holland, Lamont Dozier en Eddie Holland), dat hits schreef voor The Supremes en The Four Tops. Smokey Robinson schreef en produceerde voor anderen en zong zelf met The Miracles. De huisband, The Funk Brothers, speelde op bijna alle opnames, meestal zonder dat hun namen op de hoes stonden. Hun bassist James

LUISTERTIP



Aretha Franklin
Respect (1967)

Een nummer van Otis Redding, door Aretha omgedraaid tot volkslied voor vrouwen- en burgerrechten.

LUISTERTIP



The Jackson 5
I Want You Back (1969)

Let op de pianoglissando aan het begin en de beweeglijke baslijn.

Jamerson bepaalde met zijn beweeglijke baslijnen voor een groot deel het Motown-geluid. Artiesten kregen les in kleding, houding en manieren van Maxine Powell, en choreograaf Cholly Atkins studeerde de danspasjes in. Elke week besliste een vergadering welke opnames goed genoeg waren om uit te brengen.

Het doel was zwarte muziek die ook het witte publiek kocht. Motown noemde zichzelf *The Sound of Young America*, niet *The Sound of Black America*. De productie was helder en opgewekt, met een tamboerijn op de tel en liedjes over liefde, zelden over politiek. Dat werkte. The Supremes, drie jonge vrouwen uit een sociale woonwijk in Detroit, werden de succesvolste groep van het label, met twaalf nummer-1-hits in de Verenigde Staten. In 1967 werd de naam van zangeres Diana Ross voor het eerst vóór de groepsnaam gezet. Op *Reflections* uit dat jaar klinkt in het intro een oscillator: Motown volgde de psychedelische mode van dat moment.

Smokey Robinson liet zien dat het format ruimte liet voor poëzie. In *The Tracks of My Tears* (1965) zingt hij over iemand die op een feest lacht, terwijl wie goed kijkt de sporen van zijn tranen kan zien. Het is een driedubbel beeld in een liedje van drie minuten. The Jackson 5 kwam uit Gary, Indiana, een industriestad bij Chicago. Bij *I Want You Back* (1969) was zanger Michael Jackson elf jaar oud. Over zijn latere carrière gaat Mixtape 7 (De jaren 80).

De lopende band had ook een keerzijde. Artiesten hadden weinig te zeggen over hun eigen muziek. Rond 1970 wilden zangers als Marvin Gaye en Stevie Wonder zelf bepalen wat ze opnamen. Gaye maakte *What's Going On* (1971), een album over de oorlog in Vietnam, armoede, drugs en vervuiling. Gordy vond het te politiek en wilde het niet uitbrengen. Gaye zette door, en het album werd een groot succes. Een jaar later, in 1972, verhuisde Motown naar Los Angeles. Het verhaal van popmuziek als product van een fabriek gaat verder in Mixtape 12 (De hitfabriek).

LUISTERTIP



Marvin Gaye
What's Going On (1971)

Gaye vocht tegen Gordy om dit protestalbum over Vietnam en armoede uit te brengen.

TRACK 03 • 1957-1975 • MEMPHIS

Stax: Soulsville U.S.A.

Zevenhonderd kilometer naar het zuiden, in Memphis, Tennessee, ontstond een ander soulgeluid. Het label daar heette Stax. Het werd opgericht door een witte broer en zus: Jim Stewart, een bankmedewerker die in zijn vrije tijd countryviool speelde, en Estelle Axton, die een hypotheek op haar huis nam om het bedrijf te financieren. Ze begonnen in 1957 als Satellite Records. In 1961 veranderden ze de naam in Stax, van de eerste letters van hun achternamen: **St**ewart en **A**xton.

Stax zat in een oude bioscoop, het Capitol Theatre, in een zwarte wijk van Memphis. In de voormalige foyer was een platenwinkel, waar de medewerkers konden horen wat de buurt wilde kopen. Op de gevel kwam de tekst *Soulsville U.S.A.*, een antwoord op Hitsville in

Detroit. In de zaal stond de studio. Er werd live opgenomen, met alle muzikanten tegelijk in één ruimte, en weinig achteraf toegevoegd. De schuine vloer van de bioscoop gaf de opnames een eigen klank.

Het resultaat klonk rauwer en zuidelijker dan Motown. Waar Detroit glad en opgewekt was, waren de opnames van Stax ruiger, met een zware bas, een droge drum en de blazers van de Memphis Horns. De huisband was Booker T. & the MG's: organist Booker T. Jones en drummer Al Jackson Jr. waren zwart, gitarist Steve Cropper en bassist Donald 'Duck' Dunn waren wit. Een gemengde band was in het gesegregeerde zuiden van de vroege jaren zestig een uitzondering. In de studio speelden ze samen. Buiten de studio golden de regels van de stad.

In 1962 hadden ze zelf een hit met *Green Onions*, een instrumentaal nummer. Het is een 12-maten blues in F: Jones herhaalt op het Hammondorgel een korte figuur, Cropper speelt er scherpe gitaarakkoorden tegenin. Booker T. Jones was toen nog een tiener. Als huisband speelden de MG's op de platen van bijna alle Stax-artisten, van Sam & Dave tot Otis Redding.

Otis Redding, uit Macon in Georgia, was de grootste ster van Stax. In juni 1967 trad hij op tijdens het Monterey Pop Festival in Californië, voor een publiek van vooral witte hippies, en won hij er een nieuw publiek. Eind dat jaar schreef hij met Steve Cropper (*Sittin' On*) *The Dock of the Bay*, een rustiger en persoonlijker nummer dan zijn eerdere werk. Op 10 december 1967, een paar dagen na de opname, kwam Redding om bij een vliegtuigongeluk. Hij was 26. Het gefluit aan het eind van het nummer was bedoeld als tijdelijke plek voor een tekst die hij nog wilde schrijven. In 1968 werd het zijn eerste nummer-1-hit in de Verenigde Staten.

Voor Stax volgde een moeilijke periode. In april 1968 werd Martin Luther King in Memphis vermoord, en de verhoudingen in de stad en in het bedrijf veranderden. In datzelfde jaar eindigde de samenwerking met Atlantic Records, dat de platen van Stax had verspreid, en bleek dat de rechten op de oude opnames bij Atlantic lagen. Stax ging door met nieuwe artiesten, zoals Isaac Hayes, die in 1971 een Oscar won voor de muziek van de film *Shaft*. In 1972 organiseerde het label Wattstax, een groot concert in Los Angeles. In 1975 ging Stax failliet. Op de plek van de oude bioscoop staat nu het Stax Museum of American Soul Music.

Motown en Stax laten twee antwoorden zien op dezelfde vraag. Motown maakte zwarte muziek die het witte publiek bereikte door zo gepolijst mogelijk te klinken. Stax bleef dicht bij de kerk en de blues, en vond zijn witte publiek later, onder meer via rockmuzikanten die de platen van Redding en de MG's kenden.

LUISTERTIP



Booker T. & the MG's
Green Onions (1962)

Een 12-maten blues in F op het Hammondorgel, met gitaar van Steve Cropper.

LUISTERTIP



Otis Redding
(*Sittin' On*) *The Dock of the Bay* (1968)

Het gefluit aan het eind is een geïmproviseerde plek voor een tekst die nooit kwam.

SIDE B • 1965-1980

Funk, reggae en disco

Groove als statement: van James Brown via Kingston naar de dansvloeren van New York.

B

TRACK 01 • VANAF 1965 • VERENIGDE STATEN

Funk: alles op de één

Funk groeide in de tweede helft van de jaren zestig uit jazz, rhythm-and-blues en soul. Ook hier speelde James Brown de hoofdrol. Op *Papa's Got a Brand New Bag* (1965) en *Cold Sweat* (1967) zette hij melodie en harmonie op de achtergrond. Elk instrument werd een soort slagwerk: de gitaar, de bas, de blazers en zelfs de stem.

Het belangrijkste kenmerk van funk heet *on the one*: de nadruk ligt op de eerste tel van de maat. In rhythm-and-blues en rock ligt de nadruk juist op de tweede en vierde tel, de backbeat. In funk komen alle instrumenten samen op de één, en daartussen spelen ze korte, verschoven figuren. Ritme gaat boven harmonie. Een funknummer blijft vaak minutenlang op één akkoord. De gitaar speelt een korte, gedempte slag, staccato. De bas speelt syncopisch, net naast de tel. De blazers spelen strakke, korte stoten. Samen vormen ze de groove, en die groove is het eigenlijke nummer.

In *Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine* (1970) hoor je dat principe in zijn zuiverste vorm. Vrijwel het hele nummer staat op één akkoord. De basgitaar wordt bespeeld door de toen negentienjarige Bootsy Collins, de gitaar herhaalt eindeloos dezelfde korte slag, en Brown roept terwijl zijn zanger Bobby Byrd antwoordt: call & response uit de kerk, nu op de dansvloer. In hetzelfde jaar nam Brown *Funky Drummer* op. Het drumbreak van Clyde Stubblefield in dat nummer werd later een van de meest gesamplede fragmenten in de hiphop (side C).

Funk was ook een houding. Na *Say It Loud – I'm Black and I'm Proud* stond de muziek voor zelfbewustzijn: afrokapsels, felle kleuren, grote bands op het podium. Sly and the Family Stone uit San Francisco liet met de samenstelling van de band zelf iets zien: zwarte en witte muzikanten, mannen en vrouwen, in één groep.

George Clinton ging nog verder. Zijn twee groepen, Parliament en Funkadelic, vormden samen een collectief van tientallen muzikanten dat bekendstond als P-Funk. Clinton verpakte de muziek in

LUISTERTIP



James Brown
Get Up (I Feel Like
Being a) Sex Machine
(1970)

Bootsy Collins op bas: vrijwel het hele nummer op één akkoord.

sciencefiction: op het album *Mothership Connection* (1975) landen zwarte Amerikanen in een ruimteschip, en op het podium daalde een echt ruimteschip neer. In *Give Up the Funk* (1975) zingen koren door elkaar, en speelt toetsenist Bernie Worrell de baslijn op een Minimoog-synthesizer. Over die synthesizer gaat Mixtape 8 (Elektronische muziek).

Stevie Wonder stond al sinds zijn kindertijd onder contract bij Motown. Toen hij in 1971 21 werd, onderhandelde hij een nieuw contract waarin hij zelf de baas werd over zijn muziek. Een van de eerste resultaten was het album *Talking Book* (1972). Op *Superstition* speelt Wonder het riff zelf op een clavinet van Hohner, een elektrisch toetsinstrument met een korte, tokkelende klank. De drums speelde hij ook zelf. Earth, Wind & Fire, de groep van Maurice White, maakte funk met een grote blazerssectie en een zonnige majeure groove. In *September* (1978) was het 'ba-dee-ya' in het refrein een tijdelijke tekst, die bleef staan omdat niemand iets beters vond.

Funk verdween niet toen de stijl uit de hitparade raakte. De grooves werden het materiaal van de hiphop. En rockbands namen de stijl over: Living Colour maakte in de jaren tachtig funkmetal, en de Red Hot Chili Peppers combineerden funk met punk en rock.

TRACK 02 • VANAF 1968 • JAMAICA

Reggae: de riddim van Kingston

Jamaica was eeuwenlang een Britse kolonie, met plantages waarop tot slaaf gemaakte Afrikanen werkten. In 1962 werd het eiland onafhankelijk. In de arme wijken van de hoofdstad Kingston speelde muziek zich af rond *sound systems*: rijdende discotheken met enorme luidsprekers, waarop dj's Amerikaanse rhythm-and-blues draaiden. Toen die platen schaars werden, gingen Jamaicaanse producers zelf opnemen.

Zo ontstonden achter elkaar drie stijlen. Eerst ska, eind jaren vijftig en begin jaren zestig: snel en vrolijk, met de nadruk op de offbeat. Halverwege de jaren zestig rocksteady, trager en met meer ruimte voor de bas. En rond 1968 reggae. Een van de eerste nummers met dat woord in de titel was *Do the Reggay* (1968) van Toots and the Maytals.

In reggae bepalen drums en basgitaar samen de *riddim*, de ritmische basis van een nummer. De bas is zwaar en melodisch, en speelt vaak de belangrijkste lijn. De gitaar speelt de *skank*: een korte, gedempte akkoordslag op de tweede en vierde tel. De drummer speelt meestal de *one drop*: de bassdrum valt op de derde tel, en de eerste tel blijft leeg. Daardoor voelt reggae tegelijk traag en gespannen. Het is het omgekeerde van funk, waar alles juist op de één samenkomt.

Veel reggaemuzikanten waren rastafari. Rastafari is een Jamaicaanse lezing van de Bijbel, waarin Afrika het beloofde land is en keizer Haile Selassie van Ethiopië als messias wordt gezien. De beweging bouwde voort op de ideeën van de Jamaicaan Marcus

LUISTERTIP



Stevie Wonder
Superstition (1972)

Het riff speelt Wonder zelf op een Hohner-clavinet; hij speelde ook de drums.

LUISTERTIP



Bob Marley & The Wailers
Stir It Up (1973)

Luister naar het verschil tussen de bas (melodisch, zwaar) en de gitaar (kort, op de offbeat).

Garvey, die in de jaren twintig opriep tot zwarte trots en een terugkeer naar Afrika. In reggaeteksten heet het systeem dat onderdrukt 'Babylon'. De teksten gaan over slavernij, armoede, Afrika en verzet.

Bob Marley groeide op in Trenchtown, een arme wijk in Kingston. Met Peter Tosh en Bunny Wailer vormde hij The Wailers. In 1973 verscheen *Catch a Fire* bij het Britse label Island Records van Chris Blackwell. Blackwell liet gitaar- en toetspartijen toevoegen om de plaat geschikter te maken voor het rockpubliek. Op *Stir It Up* van dat album hoor je de rolverdeling van reggae duidelijk. Marley werd de eerste wereldster uit wat toen de Derde Wereld werd genoemd. Hij overleed in 1981, 36 jaar oud.

Peter Tosh ging na The Wailers solo verder en was in zijn teksten feller dan Marley. In 1983 nam hij *Johnny B. Goode* op, de rock-'n-roll klassieker van Chuck Berry uit 1958. De akkoorden zijn dezelfde, het ritme is anders. Het is een goede oefening om te horen wat een riddim doet: hetzelfde nummer krijgt een heel ander karakter. En het laat zien hoe de muziek van de diaspora heen en weer reist. Rock-'n-roll, dat zelf uit zwarte rhythm-and-blues was ontstaan (Mixtape 1), komt via Jamaica terug als reggae.

Jamaicaanse producers als King Tubby en Lee 'Scratch' Perry bouwden van bestaande opnames nieuwe versies: ze haalden de zang weg, lieten instrumenten in en uit vallen en zetten er echo en galm op. Die stijl heet dub, en maakte van de studio een instrument. Later kwam dancehall, waarin dj's over riddims heen praten en zingen. Die praktijk reisde mee met emigranten. Clive Campbell verhuisde in 1967 van Kingston naar The Bronx in New York. Daar werd hij bekend als dj Kool Herc, en legde hij de basis voor de hiphop.

LUISTERTIP



Peter Tosh
Johnny B. Goode
(1983)

Chuck Berry's rock-'n-roll klassieker als reggae: dezelfde akkoorden, een ander ritme.

TRACK 03 • 1970-1980 • NEW YORK, CHICAGO

Disco en Disco Demolition Night

Disco ontstond eind jaren zestig, begin jaren zeventig in clubs in New York waar zwarte, latino en homoseksuele bezoekers kwamen. Na de rellen rond de Stonewall Inn in 1969, waarbij bezoekers van een homobar zich verzetten tegen een politie-inval, werden zulke clubs plekken waar mensen zich vrij konden voelen. In The Loft van David Mancuso (vanaf 1970) en later de Paradise Garage, waar Larry Levan draaide, werd de dj de belangrijkste persoon in de zaal. Hij liet platen naadloos in elkaar overlopen, zodat de dansvloer nooit stil viel.

Het ritme van disco heet *four-on-the-floor*: een basdrum op elke tel, met een open hi-hat op de offbeat, rond 120 beats per minuut. Daarboven klinken strijkers en blazers. Voor dj's kwamen er langere versies op 12-inch-singles: grote platen met een extended mix, waarin het instrumentale deel werd verlengd. Disco was op zijn hoogtepunt tussen 1974 en 1980.

De band Chic draaide om twee muzikanten: gitarist Nile Rodgers en bassist Bernard Edwards. Rodgers speelt korte, ritmische akkoorden, 'chucking' genoemd, en Edwards een bas die steeds in beweging is. Volgens Rodgers ontstond *Le Freak* (1978) nadat de twee op oudejaarsavond niet werden binnengelaten in Studio 54, de bekendste discotheek van New York. De groove van hun nummer *Good Times* (1979) zou een paar maanden later de basis worden van de eerste rap-hit.

Disco bereikte ook het grote publiek buiten de clubs. Donna Summer en producer Giorgio Moroder maakten in München *I Feel Love* (1977), waarin vrijwel alles uit een Moog-synthesizer komt. Het is het begin van de elektronische dansmuziek, en het begin van Mixtape 8. Village People werd bedacht door de Franse producers Jacques Morali en Henri Belolo. De groep speelde met beelden uit de homocultuur, en *Y.M.C.A.* (1978) was een knipoog naar die cultuur. Het grote publiek omarmde het als feestnummer. De film *Saturday Night Fever* (1977) bracht disco naar de witte middenklasse, met muziek van de Bee Gees. Voor *Stayin' Alive* gebruikten ze een drumloop van één maat uit een ander nummer: een vroege vorm van samplen.

Juist dat succes riep verzet op. Op 12 juli 1979 organiseerde de Chicagose radio-dj Steve Dahl in het honkbalstadion Comiskey Park de *Disco Demolition Night*. Bezoekers mochten goedkoop naar binnen als ze een discoplaat meenamen. Tussen twee wedstrijden van de Chicago White Sox werd een container met duizenden platen op het veld opgeblazen. Daarna stormden duizenden bezoekers het veld op, en de tweede wedstrijd moest worden afgelast.

De leus 'Disco sucks' leek een kwestie van smaak: rockfans vonden disco oppervlakkig en commercieel. Maar wie keek wat er in de container lag, zag iets anders. Veel platen die bezoekers meenamen waren geen disco, maar soul en funk van zwarte artiesten. Disco kwam uit zwarte, latino en queer clubs, en de campagne werd vooral gedragen door witte rockfans. Nile Rodgers vergeleek de avond later met een boekverbranding door de nazi's.

Na 1979 noemde de platenindustrie de muziek liever *dance*. Maar disco verdween niet. In New York leefde het voort als garage, genoemd naar de Paradise Garage. En in Chicago, de stad waar de platen waren opgeblazen, maakten zwarte dj's er een paar jaar later house van.

LUISTERTIP



Chic
Le Freak (1978)

Nile Rodgers' 'chucking' gitaar en de bas van Bernard Edwards: de groove die Rapper's Delight later leent.

"Disco sucks"

Slogan van de anti-discobeweging, 1979

LUISTERTIP



Bee Gees
Stayin' Alive (1977)

Een drumloop van één maat uit een ander nummer: een vroege 'sample'.

SIDE C • 1973-NU

Hiphop en moderne R&B

Van block parties in The Bronx tot de grootste muziekstroom ter wereld.

C

TRACK 01 • 1973-1986 • THE BRONX

Hiphop: het begin

The Bronx, een stadsdeel in het noorden van New York, was in de jaren zeventig een van de armste gebieden van de Verenigde Staten. Een snelweg, de Cross Bronx Expressway, sneed dwars door de wijken. Wie het kon betalen, vertrok. Er was veel werkloosheid, en hele huizenblokken brandden af. De bewoners waren grotendeels zwart en Latijns-Amerikaans. Hiphop ontstond hier als reactie op racisme, werkloosheid en armoede: jongeren zonder geld voor clubs organiseerden hun eigen feesten.

Een van de eersten was Clive Campbell, de dj die zich Kool Herc noemde. Hij kende de sound systems uit Kingston. Op 11 augustus 1973 draaide hij op een feest voor zijn zus in de recreatieruimte van een flatgebouw aan Sedgwick Avenue. Herc merkte dat de dansers vooral wachtten op de break: het korte stuk in een funkplaat waarin alleen de drums en de bas spelen. Hij kocht twee exemplaren van dezelfde plaat en wisselde met twee draaitafels tussen de twee af. Zo kon hij de break eindeloos verlengen. Hij noemde dat de *merry-go-round*. De dansers die op die breaks dansten, heetten b-boys en b-girls.

Andere dj's bouwden daarop voort. Afrika Bambaataa draaide alles wat dansbaar was, van funk tot Kraftwerk. Grandmaster Flash ontwikkelde technieken om sneller en preciezer tussen platen te wisselen. Grand Wizzard Theodore ontdekte het scratchen: een plaat met de hand heen en weer bewegen onder de naald. Naast de dj stond de MC, de *master of ceremonies*, die eerst vooral het publiek opzweepte en later steeds langere teksten op het ritme ging rappen. Zo ontstonden de elementen van de hiphopcultuur: deejaying (draaien en scratchen), MC-ing (rappen), breakdance en graffiti. Later kwam er beatboxing bij: drumklanken maken met je mond. Voor geen van die elementen had je veel geld nodig.

LUISTERTIP



The Sugarhill Gang
Rapper's Delight (1979)

De eerste rap-hit, op de baslijn van *Good Times* van Chic.

Op plaat kwam rap pas in 1979, en niet uit The Bronx. Sylvia Robinson, eigenaar van het label Sugar Hill Records in New Jersey, stelde een groep samen van drie rappers: The Sugarhill Gang. *Rapper's Delight* duurt in de lange versie bijna een kwartier. De muziek is de baslijn van *Good Times* van Chic, opnieuw ingespeeld door een studioband. Nile Rodgers en Bernard Edwards kregen na een juridische procedure alsnog een vermelding als componisten. Het nummer werd de eerste rap-hit, ook in Nederland.

Rapper's Delight is een feestnummer. *The Message* (1982) van Grandmaster Flash & The Furious Five is dat niet. Het tempo is lager, de stemming dreigend, en een synthesizerlijn keert steeds terug. Rapper Melle Mel beschrijft het leven in het getto: gebroken glas, stank, lawaai, geen geld om te verhuizen, kinderen die geen kans krijgen. Voor het eerst beschreef een rap-hit de sociale werkelijkheid van de wijken waar de muziek vandaan kwam. Rap werd een vorm van reportage.

Hiphop verspreidde zich snel buiten New York. De breakdancers van de Rock Steady Crew hadden in 1983 een eigen hit, *(Hey You) The Rock Steady Crew*, en films als *Wild Style* (1983) en *Beat Street* (1984) lieten de cultuur in de rest van de wereld zien. Veertig jaar later, op de Olympische Spelen van 2024 in Parijs, was breaking een olympische sport. De doorbraak naar het grote witte publiek kwam in 1986. Run-DMC, een groep uit Queens, nam met producer Rick Rubin een nieuwe versie op van *Walk This Way* van de rockband Aerosmith, samen met zanger Steven Tyler en gitarist Joe Perry. In de videoclip breekt Tyler letterlijk door een muur tussen twee repetitieruimtes. Rap en rock samen bereikten zo MTV, dat in zijn eerste jaren nauwelijks zwarte artiesten had uitgezonden (Mixtape 7).

TRACK 02 · 1987-2002 · NEW YORK, LOS ANGELES

Hiphop wordt groot

Eind jaren tachtig begon wat de *golden age* van de hiphop heet. Samplers werden betaalbaar, en producers bouwden hun beats uit stukjes bestaande opnames: een drumbreak van James Brown, een blazersstoot van een soulplaat, een stem uit een film. Samplen werd een kunstvorm. Over de sampler als instrument gaat Mixtape 9 (Het instrument).

Public Enemy, met rappers Chuck D en Flavor Flav, bracht dat samplen tot het uiterste. Op het album *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988) stapelt The Bomb Squad, het productieteam rond Hank Shocklee, laag op laag: samples, sirenes, scratches en fragmenten van toespraken. *Night of the Living Baseheads* gaat over crack, de drug die in de jaren tachtig zwarte wijken in Amerikaanse steden ontworchtte. Chuck D noemde rap ooit het CNN van zwart Amerika: het nieuws dat de gewone media niet brachten. Met *Fight the Power* en het album *Fear of a Black Planet* maakte de groep van die politieke lijn haar handelsmerk.

LUISTERTIP



Grandmaster Flash & The Furious Five
The Message (1982)

Trager, dreigender, met een synthesizerlijn: rap als reportage.



Public Enemy
Night of the Living Baseheads (1988)

The Bomb Squad: lagen van samples, sirenes en scratches.

De La Soul koos een andere toon. Op *3 Feet High and Rising* (1989), geproduceerd door Prince Paul, staan speelse samples, onder meer van Funkadelic, en teksten met humor. *Me Myself and I* was het tegenbeeld van de stoere rapper. Het samplen kreeg wel een juridisch staartje. Na een rechtszaak tegen rapper Biz Markie in 1991 moest voor elke sample toestemming worden gevraagd en betaald. Omdat de rechten op de oude samples van De La Soul niet goed waren geregeld, ontbrak hun vroege werk tot 2023 op streamingdiensten.

Aan de westkust ontstond gangsta rap. N.W.A. kwam uit Compton, een voorstad van Los Angeles, en bracht in 1988 het album *Straight Outta Compton* uit. Het nummer *Fuck tha Police* is een aanklacht tegen politiegeweld in Los Angeles, met een expliciete tekst. De FBI stuurde de platenmaatschappij er een waarschuwingsbrief over. Drie jaar later, in 1991, filmde een omstander hoe agenten in Los Angeles de zwarte automobilist Rodney King mishandelden. Toen de agenten in 1992 werden vrijgesproken, braken in de stad rellen uit. Wat N.W.A. had beschreven, was voor iedereen zichtbaar geworden.

Hiphop werd in deze jaren ook controversieel. Teksten over geweld en vrouwenvriendelijke teksten leidden tot ophef, en tussen rappers van de East Coast en de West Coast ontstond een rivaliteit die uit de hand liep. 2Pac werd in september 1996 in Las Vegas doodgeschoten, The Notorious B.I.G. in maart 1997 in Los Angeles. Muzikaal was de periode rijk. Dr. Dre, voormalig lid van N.W.A., ontwikkelde met *The Chronic* (1992) de G-funk: trage funkgrooves met synthesizers en veel ruimte. Op *California Love* (1995) zingt Roger Troutman door een talkbox, een slangetje waarmee je de klank van een instrument met je mond vormt. Op *Still D.R.E.* (1999) is de beat minimaal: een pianoriff van Scott Storch, drums en verder vooral stilte. In New York bracht de Wu-Tang Clan uit Staten Island in 1993 *Protect Ya Neck* uit: negen MC's, lo-fi beats van RZA en samples uit kungfufilms.

Er is een ongemakkelijk feit in dit verhaal. Hiphop werd pas echt geaccepteerd door witte luisteraars toen witte rappers doorbraken. *Licensed to Ill* (1986) van de Beastie Boys was het eerste rapalbum dat op nummer 1 kwam in de Amerikaanse albumlijst. Op *Sabotage* (1994) speelt de groep zelf gitaar, bas en drums: rap, punk en funk door elkaar. Eminem uit Detroit werd ontdekt door Dr. Dre. Zijn *Lose Yourself* (2002), uit de film *8 Mile*, was het eerste rapnummer dat een Oscar won. Inmiddels is de muziek niet meer weg te denken. Sinds 2017 is hiphop, mede door streaming, de grootste muziekstroom ter wereld. In 2018 won Kendrick Lamar als eerste muzikant buiten klassiek en jazz de Pulitzerprijs voor muziek.

LUISTERTIP



2Pac feat. Dr. Dre
California Love (1995)

G-funk: trage funkgrooves met een talkbox (Roger Troutman).

Moderne R&B

De term rhythm-and-blues kwam terug, nu afgekort tot R&B. Moderne R&B groeit uit rhythm-and-blues, soul, funk, hiphop en elektronische muziek. Productie, zang en drumcomputers staan centraal, en de producer wordt een ster, soms net zo bekend als de zanger.

Het begin ligt bij Michael Jackson. Na de Jackson 5 maakte hij met producer Quincy Jones het album *Off the Wall* (1979). *Rock with You* werd geschreven door de Engelse songwriter Rod Temperton: soepele disco met een zachte, precieze stem. Drie jaar later volgde *Thriller* (1982), het best verkochte album aller tijden. Zijn zus Janet Jackson werkte voor het album *Control* (1986) met Jimmy Jam en Terry Lewis, twee producers uit Minneapolis die uit de kring rond Prince kwamen. *When I Think of You* laat hun strakke Minneapolis-sound horen: drumcomputers, synthesizers en korte, scherpe akkoorden. Whitney Houston, dochter van gospelzangeres Cissy Houston, zong met een stem uit de kerk in een synthpopproductie. In *I Wanna Dance with Somebody* (1987) herhaalt zich wat Ray Charles in 1954 deed: de gospelstem gaat de dansvloer op.

Eind jaren tachtig combineerde producer Teddy Riley hiphopbeats met R&B-zang. Die stijl heette new jack swing. In de jaren negentig werd die combinatie de norm. Mary J. Blige werd de 'queen of hip-hop soul'. Op *Family Affair* (2001) zingt ze soul over een hiphopbeat van Dr. Dre. TLC, een groep van drie vrouwen uit Atlanta, scoorde met *Waterfalls* (1994) een wereldhit over hiv en drugsgeweld. Erykah Badu nam *Tyrone* (1997) live op, met harmonieën uit de jazz. Zij hoorde, met onder anderen D'Angelo, bij de neo-soul: R&B die teruggreep op de soul van de jaren zeventig. Producer Timbaland maakte met zangeres Aaliyah en rapper Missy Elliott juist muziek met haperende, ongewone ritmes.

Na 2000 werden R&B en hiphop de kern van de mainstream. OutKast, het duo van André 3000 en Big Boi uit Atlanta, scoorde in 2003 met *Hey Ya!*, een vrolijk nummer met in het couplet een maat van elf tellen die de meeste luisteraars niet opmerken. Beyoncé begon in de groep Destiny's Child en werd daarna een van de grootste solosterren ter wereld. *Halo* (2008), geschreven met Ryan Tedder, is een pianoballad die groeit naar een climax met koor, zoals een gospellied. Usher en Rihanna scoorden hit na hit. Alicia Keys gebruikte op *Girl on Fire* (2012) het drumpatroon van *The Big Beat* (1980) van de witte rockzanger Billy Squier, een drumbreak dat al jaren door hiphopproducers werd gesampled.

Daarmee is de cirkel van dit hoofdstuk rond. Muziek die in de jaren vijftig apart werd verkocht als *race records*, die op radiozenders en in platenwinkels gescheiden werd van 'witte' muziek, en die in 1979 in een stadion werd opgeblazen, is nu de muziek die het meest wordt gestreamd. Onderweg ging veel mis: muzikanten die niet op de hoes stonden, opnames waarvan de rechten bij anderen lagen, samples waarvoor niemand werd betaald. En de vraag wie profiteert van

LUISTERTIP



Janet Jackson
When I Think of You
(1986)

Jimmy Jam & Terry Lewis: de strakke Minneapolis-sound.

LUISTERTIP



OutKast
Hey Ya! (2003)

Een maat van 11/4 in het couplet: door de meeste luisteraars niet opgemerkt.

zwarte muziek is ook nu niet beantwoord. Wat bleef, zijn de kenmerken waarmee het begon: de stem, de groove, de roep en het antwoord.

Begrippen

Diaspora

Verspreiding van een volk buiten het land van herkomst

Soul

Gospel en rhythm-and-blues met wereldlijke teksten

On the one

De nadruk van funk op de eerste tel

Riddim

De ritmische basis van drums en bas in reggae

One drop

Reggaeritme met de bassdrum op de derde tel

Four-on-the-floor

Bassdrum op elke tel (disco, house)

Break

Instrumentaal stuk van een funkplaat, basis van hiphop

Sample

Een stukje bestaande opname, hergebruikt als bouwsteen

G-funk

West Coast-hiphop met trage funkgrooves en synthesizers

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/4rD4S7mER7jSma1MS9D7Rk

LESSONUP · LES

Mixtape 6: Fear of a Black Planet

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



De jaren 80

Synthesizers, MTV, megasterren en de Koude Oorlog: het decennium dat de popmuziek van nu vormde.

Wie vandaag de radio aanzet, hoort de jaren tachtig overal. De diepe bassdrum van een Roland TR-808 zit onder bijna elk trapnummer. The Weeknd scoorde in 2019 een wereldhit met *Blinding Lights*, dat klinkt alsof het in 1984 is opgenomen. Series en films gebruiken hits uit dat decennium als soundtrack, en op TikTok worden nummers van veertig jaar oud opnieuw populair.

Het decennium zelf was een tijd van tegenstellingen. Er was meer geld dan ooit in de muziekindustrie, en tegelijk angst voor een kernoorlog. Nieuwe apparaten maakten het mogelijk om met een paar machines een complete plaat te maken, en een nieuwe televisiezender bepaalde welke artiesten beroemd werden. Uit punk groeide new wave, uit disco groeiden house en techno, en in New York ontstond hiphop. Steeds komt dezelfde vraag terug: **waarom klinkt de popmuziek van nu nog steeds naar de jaren 80?**

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 7.



TRACK 01 • 1980-1985 • OSLO, LONDEN

Take On Me: vijf jaar werk aan één riff

De bekendste synthesizerriff van de jaren tachtig bestond al voordat de band bestond die er beroemd mee werd. Rond 1980 speelden Pål Waaktaar en Magne Furuholmen in de Noorse band Bridges. In een van hun nummers, *Miss Eerie*, ook wel "The Juicyfruit Song" genoemd, zit het korte, springerige motief al. Het klinkt nog als een reclamedeuntje: vrolijk, licht en zonder veel richting.

Waaktaar en Furuholmen gingen verder met zanger Morten Harket, en zo ontstond a-ha. In het najaar van 1982 namen ze een demo op met de titel *Lesson One*. De tekst is anders, de titel is anders, maar het riff is hetzelfde. Harket zingt in die versie al de hoge noten die later zijn handelsmerk werden. Daarna kreeg het nummer de titel *Take On Me*, eerst nog als demo. De titel stond vast, maar over het arrangement waren nog veel keuzes te maken.

LUISTERTIP

Bridges

Miss Eerie ("The Juicyfruit Song", ca. 1980)

Het riff bestaat al, als een deuntje dat klinkt als een kauwgomreclame.

In 1984 verscheen de eerste officiële single, geproduceerd door Tony Mansfield. Die versie flopte. In Noorwegen kwam ze tot nummer 3, in de rest van de wereld gebeurde er niets. De platenmaatschappij gaf het nummer toch een tweede kans. In 1985 werd het opnieuw opgenomen met producer Alan Tarney. Wie de versies van 1984 en 1985 na elkaar beluistert, hoort de verschillen in tempo, in de klank van de drums en de synthesizers en in de manier waarop de zang in de mix ligt. De versie van 1985 is strakker en helderder, met meer ruimte rond de stem.

Het belangrijkste verschil zat echter niet in de muziek, maar in het beeld. Regisseur Steve Barron maakte een videoclip waarin een meisje in een café een stripverhaal leest en door de zanger in de getekende wereld wordt getrokken. Daarvoor gebruikte hij rotoscopie: tekenen over gefilmde beelden, frame voor frame. Dat kostte maanden werk. De clip werd veel gedraaid op MTV, en in oktober 1985 stond *Take On Me* op nummer 1 in de Verenigde Staten.

Het verhaal van dit ene nummer laat zien wat er in de jaren tachtig veranderde. Een goed lied was niet meer genoeg. De productie moest kloppen, en zonder videoclip had een nummer weinig kans. De vraag wat een hit maakt, het lied, de productie of de clip, komt in de rest van dit hoofdstuk steeds terug.

LUISTERTIP

a-ha

Take On Me (single, 1984 en 1985)

Luister de twee singles na elkaar. Let op tempo, drumklank, synthesizerklank en de plek van de zang in de mix.



SIDE B • 1979-1990

Geld, MTV en megasterren

Kapitalisme, yuppies, nieuwe techniek en muziek als big business.

B

TRACK 01 • 1980-1990

De tijdgeest in vijf beelden

In 1979 werd Margaret Thatcher premier van het Verenigd Koninkrijk, in 1981 werd Ronald Reagan president van de Verenigde Staten. Beiden geloofden in een kleine overheid en een vrije markt. Bedrijven werden geprivatiseerd, belastingen voor de rijken gingen omlaag en vakbonden verloren macht. Wie slaagde, mocht dat laten zien. In de film *Wall Street* (1987) zegt de beurshandelaar Gordon Gekko dat hebzucht goed is. Hij was bedoeld als slechterik, maar veel kijkers zagen hem als voorbeeld.

Het woord *yuppie* (young urban professional) werd het symbool van die tijd: jonge mensen met een goedbetaalde baan in de stad, een dure auto en kleding van bekende merken. Status en materialisme waren geen schande meer. Dat zie je ook terug in de popmuziek: glanzende producties, dure videoclipps en sterren die zich als merk presenteren.

Tegelijk was de Koude Oorlog tussen de Verenigde Staten en de Sovjet-Unie in de eerste helft van het decennium weer volop aanwezig. Beide supermachten plaatsten nieuwe kernraketten in Europa, en veel mensen waren bang voor een kernoorlog. Die angst klinkt door in tientallen popnummers, zoals je op side D zult zien. Aan het eind van het decennium veranderde alles: in november 1989 viel de Berlijnse Muur. De Verenigde Staten bleven over als enige supermacht, en de Amerikaanse cultuur, van films tot fastfood en popmuziek, was overal ter wereld te vinden.

Het vijfde beeld van het decennium is donkerder. Begin jaren tachtig werd aids voor het eerst beschreven. De ziekte trof vooral homoseksuele mannen, en het leidde tot angst, stigma en ook tot activisme. De muziekwereld werd hard geraakt. De zanger Klaus Nomi overleed in 1983 aan de gevolgen van aids, Freddie Mercury van Queen in 1991. Popmuziek werd ook een plek waar de ervaring

"Greed, for lack of a better word, is good. Greed is right. Greed works."

Gordon Gekko in de film *Wall Street* (1987)

van homoseksuele jongeren hoorbaar werd, bijvoorbeeld in *Smalltown Boy* van Bronski Beat (1984) en *It's a Sin* van de Pet Shop Boys (1987). Beide nummers komen terug op side C.

TRACK 02 • 1979-1989

Technische ontwikkelingen

Geen decennium in de popgeschiedenis werd zo sterk bepaald door nieuwe apparaten als de jaren tachtig. Veel van die apparaten waren ineens betaalbaar voor gewone muzikanten, en dat veranderde de manier waarop muziek gemaakt werd.

Het begint bij het ritme. In 1980 bracht Roland de TR-808 uit, een drumcomputer die klonk als geen echt drumstel. Twee jaar later volgde de LinnDrum, die opnames van echte drums gebruikte. De LinnDrum is te horen op talloze hits uit die jaren, van Prince tot Michael Jackson. Drumcomputers maakten een drummer niet overbodig, maar ze veranderden wel wat een popnummer was: een ritme dat nooit versnelt of vertraagt.

In 1983 kwam de Yamaha DX7 op de markt. Het was de eerste digitale synthesizer die op grote schaal werd verkocht. De DX7 werkte met FM-synthese en klonk helderder en harder dan de analoge synthesizers van daarvoor. Veel muzikanten gebruikten gewoon de klanken die er bij levering al in zaten. Twee van die fabrieksklanken, E.PIANO 1 en BASS 1, zijn op honderden hits te horen. Wie eenmaal weet hoe ze klinken, herkent ze overal. Daarnaast werd de Roland Juno-106 een populaire, betaalbare analoge synthesizer.

Ook in 1983 werd MIDI ingevoerd: een standaard waarmee synthesizers, drumcomputers en computers met elkaar kunnen communiceren. Eén toetsenbord kon nu meerdere apparaten tegelijk aansturen, en een computer kon een heel arrangement onthouden en afspelen. Personal computers werden in dezelfde jaren gewone apparaten: de IBM PC kwam in 1981, de Apple Macintosh in 1984. De studio werd langzaam een computer.

Het vierde onderdeel was sampling. Met een sampler kun je een geluid opnemen en daarna op elke toonhoogte afspelen vanaf een toetsenbord. De Fairlight CMI uit Australië was duur en werd vooral door rijke producers en sterren gebruikt. De E-mu Emulator was kleiner en goedkoper. Een stoot van een heel orkest, een hond die blaft of een losse kreet kon nu een instrument worden. Over deze machines lees je meer in Mixtape 8 (Elektronische muziek) en Mixtape 9 (Het instrument).

Ook de manier van luisteren veranderde. Met de Sony Walkman (1979) nam je je muziek mee op straat, met een koptelefoon op. In 1982 kwam de cd, die geen ruis en geen krassen kende. En dan was er kabeltelevisie: in plaats van een paar zenders kregen kijkers er tientallen. Een daarvan zou de popmuziek ingrijpend veranderen.

MTV: I want my MTV

Op 1 augustus 1981 begon in de Verenigde Staten Music Television, kortweg MTV. Het was een kabelzender die de hele dag videoclipps uitzond, gepresenteerd door een vj, een videojockey. De eerste clip was *Video Killed the Radio Star* van The Buggles uit 1979. Die keuze was een statement: het nummer gaat over een nieuw medium dat het oude verdringt.

Videoclips bestonden al voor 1981, maar er was geen zender die ze de hele dag liet zien. MTV veranderde dat, en daarmee veranderde ook wat een popster moest kunnen. Een artiest moest er vanaf nu ook goed uitzien en zich voor de camera kunnen presenteren. Britse bands met opvallende kleding en dure clips, zoals Duran Duran, hadden daar voordeel van. De zender maakte reclame met de slogan "I want my MTV". Dire Straits zette die zin in 1985 in het nummer *Money for Nothing*, gezongen door Sting.

MTV had in de eerste jaren een duidelijk probleem: de zender draaide bijna alleen witte rockmuziek. Zwarte artiesten moesten ervoor vechten om op de zender te komen. De doorbraak kwam in 1983, toen MTV de clips van Michael Jackson ging draaien, eerst *Billie Jean* en daarna *Beat It* en *Thriller*. Het succes van die clips maakte duidelijk dat de zender niet om zwarte muziek heen kon. Het verhaal van zwarte muziek en de manier waarop de industrie ermee omging, lees je ook in Mixtape 6 (Fear of a Black Planet).

LUISTERTIP



The Buggles

Video Killed the Radio Star (1979)

De eerste clip die MTV uitzond, op 1 augustus 1981.

Muziek wordt big business

In de jaren tachtig werd verkoop de maat van alles. Gouden en platina platen, onderscheidingen voor een bepaald aantal verkochte exemplaren, werden een manier om succes te meten en te laten zien. Platenmaatschappijen werden grote bedrijven die wereldwijd opereerden, en muziek moest in zoveel mogelijk landen tegelijk verkocht kunnen worden. Die globalisering beïnvloedde ook de muziek zelf: Engelstalige pop met een sterk beeld werkte overal.

Muziek werd bovendien marketing. Soundtracks van films verkochten miljoenen platen, en een hit uit een film was reclame voor de film en andersom. Videoclips, reclamespots, mode en gesponsorde tournees hoorden bij hetzelfde pakket. Het album *Thriller* van Michael Jackson (1982) werd het best verkochte album aller tijden. Zeven van de negen nummers werden als single uitgebracht.

Hoe ver dat ging, laat een reclame voor Pepsi uit 1984 zien. Michael Jackson zong daarin een aangepaste versie van *Billie Jean*. Bij de opnames ging er iets mis met het vuurwerk, en zijn haar vloog in brand. Het incident haalde het wereldnieuws, maar de boodschap van het filmpje was duidelijk: de popster was een merk geworden, en dat merk kon worden ingezet om frisdrank te verkopen.

Muziek als politiek wapen

Hetzelfde systeem van sterren, televisie en wereldwijde verkoop kon ook voor een goed doel worden ingezet. In 1984 zag de Ierse muzikant Bob Geldof op televisie beelden van de hongersnood in Ethiopië. Samen met Midge Ure van Ultravox schreef hij *Do They Know It's Christmas?*, dat werd opgenomen door een groep Britse en Ierse sterren onder de naam Band Aid. Het werd de best verkochte single van de jaren tachtig in het Verenigd Koninkrijk.

Een half jaar later volgde Live Aid. Op 13 juli 1985 werden in het Wembley Stadium in Londen en het JFK Stadium in Philadelphia tegelijk concerten gegeven, die wereldwijd op televisie te zien waren. Volgens de organisatie keken er 1,5 miljard mensen. Het optreden van Queen in Wembley geldt als een van de beste liveoptredens uit de rockgeschiedenis.

Er kwam ook kritiek. Band Aid bestond uit witte Britse sterren die over Afrika zongen, en de tekst gaat ervan uit dat Ethiopiërs geen idee hebben dat het Kerstmis is. In werkelijkheid is een groot deel van de Ethiopische bevolking christelijk. Wie spreekt hier voor wie? Die vraag wordt nog steeds gesteld bij liefdadigheidsprojecten in de popmuziek.

Muziek werd ook ingezet tegen de apartheid in Zuid-Afrika. The Special AKA bracht in 1984 *Free Nelson Mandela* uit, toen Mandela al meer dan twintig jaar gevangen zat. Onder leiding van gitarist Steven Van Zandt namen tientallen artiesten in 1985 als Artists United Against Apartheid het nummer *Sun City* op. Daarin beloven ze niet op te treden in het Zuid-Afrikaanse vakantieoord Sun City zolang de apartheid bestond. In 1988 volgde een groot concert voor Mandela's zeventigste verjaardag in Wembley. Twee jaar later werd hij vrijgelaten. Ook tegen kernwapens werd met muziek geprotesteerd. Dat verhaal volgt op side D.

Megasterren

Drie artiesten groeiden in de jaren tachtig uit tot sterren van een ongeken- de omvang: Michael Jackson, Madonna en Prince. Alle drie werden ze een merk, ver voorbij de muziek, en alle drie gebruikten ze MTV beter dan wie ook.

Michael Jackson stond al sinds zijn kindertijd op het podium, met de Jackson 5. Met producer Quincy Jones maakte hij *Thriller* (1982). Het album combineert funk, disco, pop en rock: op *Beat It* speelt hardrockgitarist Eddie Van Halen de solo. Jackson behandelde de videoclip als een korte film. De clip van *Thriller* duurt bijna veertien minuten en werd geregisseerd door filmregisseur John Landis. In 1983 deed Jackson tijdens een televisieshow voor het 25-jarig

LUISTERTIP



Michael Jackson
Wanna Be Startin'
Somethin' (1983)

Het slotrefrein "mama-se, mama-sa, ma-ma-coo-sa" komt uit *Soul Makossa* van Manu Dibango.

bestaan van Motown voor het eerst de moonwalk. Zijn manier van dansen, zingen en presenteren werd door een hele generatie nagedaan.

Madonna kwam uit Michigan en verhuisde eind jaren zeventig naar New York, waar ze in de clubscene haar eerste hits maakte. Wat haar onderscheidde, was de controle die ze hield over haar eigen imago. Ze veranderde steeds van uiterlijk en gebruikte provocatie als strategie: met religieuze beelden, met seksualiteit, met kleding die eerder als ondergoed gold. *Like a Virgin* (1984) werd geproduceerd door Nile Rodgers van Chic: een baslijn in Motown-stijl onder een laag synthesizers.

Prince kwam uit Minneapolis. Hij was multi-instrumentalist, zanger, songwriter en producer tegelijk, en speelde op zijn eerste albums bijna alle instrumenten zelf. Hij combineerde funk, rock, new wave en soul tot wat de Minneapolis-sound werd genoemd: een strak, elektronisch geluid met drumcomputer en synthesizers waar in de funk eerder blazers klonken. Met de film en het album *Purple Rain* (1984) werd hij wereldberoemd. Op *I Would Die 4 U* hoor je de LinnDrum en een synthesizerbas, en geen gitaar. Ook *When Doves Cry* van hetzelfde album heeft opvallend genoeg geen baslijn.

De drie hadden veel gemeen. Ze schreven en produceerden mee aan hun eigen muziek, ze dachten in beelden en ze lieten zien dat een popster in de jaren tachtig meer was dan een zanger. Zeker in het geval van Jackson en Prince ging het ook om zwarte artiesten die de grenzen van de industrie opzij duwden. Popsterren van nu, van Beyoncé tot Lady Gaga, werken nog steeds volgens het model dat deze drie neerzetten.

LUISTERTIP



Prince

I Would Die 4 U (1984)

LinnDrum en synthbas, geen gitaar: de Minneapolis-sound.

SIDE C · 1977-1988

New wave en synthpop

Na punk: donker, zweverig, androgyn, en steeds meer synthesizer.

C

TRACK 01 · 1977-1988 · LONDEN, NEW YORK

New wave

Punk had in 1976 en 1977 in Londen en New York alles omvergegooid wat de rock van de jaren zeventig groot had gemaakt: lange solo's, virtuositeit, dure concerten. Wat overbleef was de houding dat iedereen een band kon beginnen. Uit die ruimte ontstond new wave. De naam is een verzamelnaam voor muzikanten die na punk verder wilden, met meer aandacht voor sfeer, melodie en klank. De wortels liggen vooral bij punk, maar ook bij disco en bij de Duitse krautrock van bands als Kraftwerk en Neu!.

New wave is vaak donker, somber en zweverig. De synthesizer speelt een steeds grotere rol. Gary Numan stond in 1979 met zijn band Tubeway Army op nummer 1 in Engeland met *Are "Friends" Electric?*, gespeeld op een Minimoog en een Polymoog. Het was de eerste nummer-1-hit in het Verenigd Koninkrijk waarin de synthesizer de hoofdrol speelde. Numan zelf stond er koel en afstandelijk bij, als een machine.

Toch zijn lang niet alle new-wavebands synthbands. The Cure begon met droge, snelle gitaarpop, zoals *Boys Don't Cry* (1979), met een melancholische tekst over een jongen die zijn gevoelens niet durft te laten zien. The Police combineerde punkenergie met reggae. In *Every Breath You Take* (1983) speelt gitarist Andy Summers een figuur van gebroken add9-akkoorden. Het nummer wordt vaak op bruiloften gedraaid als liefdeslied, maar het gaat over iemand die een ander voortdurend in de gaten houdt. The Smiths uit Manchester zetten de gitaar juist weer centraal. In *Panic* (1986) roept Morrissey op de dj op te hangen: kritiek op de radio, op het ritme van een glamrocknummer, *Metal Guru* van T. Rex.

Aan de andere kant van het spectrum staan bands die het donkere van new wave met elektronica combineerden. Tears for Fears bouwde *Mad World* (1982) op twee akkoorden in mineur die steeds heen en weer gaan zonder ooit op te lossen. New Order, ontstaan uit Joy Division na de dood van zanger Ian Curtis in 1980, maakte met

LUISTERTIP



Tubeway Army (Gary Numan)
Are "Friends" Electric?
(1979)

Minimoog en Polymoog: de eerste synthesizer-nummer-1 in het Verenigd Koninkrijk.

Blue Monday (1983) een brug tussen new wave en de dansvloer. Het ritme komt uit een Oberheim DMX-drumcomputer, met een stotterende bassdrum. *Blue Monday* werd de best verkochte 12-inch single ooit. Depeche Mode ten slotte begon als vrolijke synthpopband en werd steeds donkerder. Op *Never Let Me Down Again* (1987) klinken samples en synthesizers samen als een orkest. Talk Talk had in 1984 een hit met *It's My Life*, maar maakte later juist albums die bijna akoestisch en ambient klinken, zoals *Spirit of Eden*. Zo breed is new wave: van gitaarband tot synthband, van popsingel tot experiment.

TRACK 02 · 1979-1983 · LONDEN, BIRMINGHAM

New Romantic

Eind jaren zeventig verzamelde zich in Londen een groep jongeren in de Blitz, een club in de wijk Covent Garden. Op de clubavonden van Steve Strange en Rusty Egan kwam je alleen binnen als je er opvallend uitzag. Mannen en vrouwen droegen make-up, historische kostuums, ruches en opgeknipte kleding. Er werd gedanst op Bowie, Roxy Music, Kraftwerk en elektronische dansmuziek. Uit die scene, en uit een vergelijkbare club in Birmingham, ontstond de New Romantic-beweging.

New Romantic is een stroming binnen new wave die sterk leunt op de glamrock van de jaren zeventig. David Bowie en Roxy Music hadden laten zien dat een rockster met zijn uiterlijk kon spelen. De New Romantics gingen verder: androgyn, opgemaakt, met *gender bending* als bewuste keuze. Steve Strange vormde met Rusty Egan en muzikanten van Ultravox en Magazine de groep Visage. Op *Fade to Grey* (1980) fluistert een vrouwenstem Franse zinnen over een pulserende sequencerbas.

Duran Duran uit Birmingham werd de grootste band van de stroming. Op *Planet Earth* (1981) hoor je de funky bas van John Taylor en een gitaar met chorus-effect. Duran Duran draaide dure clips op exotische locaties, en de band werd groot in de Verenigde Staten. Ze stonden aan het begin van de Second British Invasion: net als de Beatles in 1964 (zie Mixtape 3) veroverden Britse bands de Amerikaanse hitlijsten, nu via MTV. Ook Spandau Ballet, ABC en Culture Club hoorden daarbij.

The Human League en ABC kwamen uit Sheffield. *Don't You Want Me* (1981) van The Human League is een duet tussen een man en een vrouw die elk hun kant van een gebroken relatie vertellen, als een kleine film. Het nummer is bijna volledig elektronisch. ABC liet met *The Look of Love* (1982) een ander geluid horen: producer Trevor Horn zette er strijkers en orkestrale stoten onder. Culture Club tot slot had in 1983 een wereldhit met *Karma Chameleon*. Zanger Boy George was met zijn make-up, vlechten en hoeden het gezicht van de gender bending van New Romantic. In het nummer klinkt een mondharmonica, een element uit de countrymuziek, in een popsong.

LUISTERTIP

NEW
ORDER
PERFORMANCE
1987

New Order
Blue Monday (1983)

Een Oberheim DMX met een stotterende bassdrum. De best verkochte 12-inch ooit.

LUISTERTIP



Visage
Fade to Grey (1980)

Gefluisterde Franse tekst over een sequencerbas.

LUISTERTIP



The Human League
Don't You Want Me (1981)

Een duet als minifilm, bijna volledig elektronisch.

Synthpop

Synthpop is officieel een stroming binnen new wave, maar dan veel poppiger. De lijn loopt van Kraftwerk via Gary Numan naar bands als Orchestral Manoeuvres in the Dark (OMD) en de Pet Shop Boys. Een kenmerk is de bezetting: vaak een duo, met een zanger en iemand achter de synthesizers. Synthpop heeft een hoog gehalte aan eendagsvliegen, maar veel van de bands bestaan nog steeds.

Soft Cell, het duo van zanger Marc Almond en Dave Ball, nam in 1981 *Tainted Love* op. Het origineel is een soulnummer van Gloria Jones uit 1964, populair in de northern-soulclubs in Noord-Engeland. Soft Cell maakte er een koude, elektronische versie van, en die werd een wereldhit. Ultravox liet met *Vienna* (1981) horen dat synthpop ook ambitieus kon zijn: langzaam, met piano en een altvioolsolo. OMD schreef met *Maid of Orleans* (1982) een wals in driekwartsmaat over Jeanne d'Arc, met een mellotronkoor.

Eurythmics, het duo van Annie Lennox en Dave Stewart, nam *Sweet Dreams (Are Made of This)* (1983) op met een goedkope drumcomputer en één synthesizerlijn in mineur, in een studio op een zolder. Het bewijst wat de nieuwe apparaten mogelijk maakten: een wereldhit zonder dure studio. In de clip draagt Lennox een mannenpak en kortgeknipt oranje haar.

Synthpop werd ook een plek voor homoseksuele artiesten om openlijk over hun leven te zingen. Bronski Beat bracht in 1984 *Smalltown Boy* uit. Zanger Jimmy Somerville zingt in een hoge falsetstem over een jongen die door zijn familie wordt afgewezen en zijn dorp verlaat. In een tijd van aids en vooroordelen was dat een duidelijk statement. De Pet Shop Boys, Neil Tennant en Chris Lowe, maakten met *West End Girls* (1985) een nummer met een gesproken couplet dat bijna rap is: een invloed uit de hiphop die toen in New York ontstond. Erasure, het duo van Vince Clarke en Andy Bell, liet met *Sometimes* (1986) horen dat een akoestische gitaar prima samengaat met synthesizers. Clarke was eerder lid van Depeche Mode en Yazoo.

LUISTERTIP



Soft Cell
Tainted Love (1981)

Een northern-soulnummer van Gloria Jones uit 1964, als synthpop.

LUISTERTIP



Bronski Beat
Smalltown Boy (1984)

Falsetzang over een homoseksuele jongen die zijn dorp ontvlucht.

Trevor Horn: de man die de jaren 80 uitvond

Achter veel van het geluid van de jaren tachtig zat een producer. Trevor Horn was zanger en bassist van The Buggles, het duo dat met *Video Killed the Radio Star* de eerste clip op MTV leverde. Daarna werd hij een superproducer: een producer wiens geluid belangrijker is dan dat van de artiest. Wie een plaat van Trevor Horn hoort, herkent hem meteen aan de enorme, glanzende productie.

Horn was een van de eerste producers die de Fairlight CMI volop gebruikte. Met de sampler maakte hij orkeststoten, korte samples van een heel orkest dat één akkoord speelt, en gesamplede drums die harder en strakker klonken dan een drummer in een studio. Op *Owner*

of *a Lonely Heart* (1983) van de progrockband Yes is die orkeststoot goed te horen. Het werd de grootste hit uit de geschiedenis van Yes, een band die in de jaren zeventig bekendstond om lange, complexe nummers.

In 1983 begon Horn het label ZTT, samen met zijn vrouw Jill Sinclair en muziekjournalist Paul Morley. Bij ZTT was de productie de hoofdrolspeler. Dat werd het duidelijkst bij Frankie Goes to Hollywood uit Liverpool. Op hun debuutsingle *Relax* (1983) speelde de band zelf nauwelijks mee. Horn nam bijna alles op met sessiemuzikanten en machines. Het nummer werd in januari 1984 door de BBC uit de ban gedaan vanwege de seksuele tekst. Daarna ging het naar nummer 1. De opvolger *Two Tribes* (1984) gaat over de Koude Oorlog. In de clip vechten twee acteurs die op Reagan en de Sovjetleider Konstantin Tsjernenko lijken in een worstelring.

Voor Grace Jones maakte Horn in 1985 *Slave to the Rhythm*, een album dat bestaat uit steeds andere bewerkingen van één song. Het idee dat een nummer geen vaste vorm heeft, maar materiaal is dat een producer kan blijven bewerken, wijst vooruit naar de remixcultuur van de dancemuziek. Horn bleef ook na de jaren tachtig actief, onder meer voor Seal en het Russische duo t.A.T.u. Hoe producers en studio's de popmuziek gingen bepalen, lees je in Mixtape 12 (De hitfabriek).

LUISTERTIP



Yes
Owner of a Lonely
Heart (1983)

Hoor je de orkeststoot (orchestra hit) uit de Fairlight?

LUISTERTIP



**Frankie Goes to
Hollywood**
Relax (1983)

Horn nam bijna alles zelf op met sessiemuzikanten. De band speelde nauwelijks mee.

SIDE D • 1977-1990

Europa zingt mee

Italo disco, Neue Deutsche Welle, nederpop, Stock Aitken Waterman en de angst voor de bom.

TRACK 01 • 1977-1988 • ITALIË

Italo disco

Terwijl in Engeland new wave en synthpop de toon zetten, ontstond in Italië een eigen soort elektronische dansmuziek: Italo disco. Het is een mengsel van synthpop en eurodisco, de Europese variant van disco. De grote voorganger was een Italiaan die in München werkte: Giorgio Moroder. Zijn *I Feel Love* met Donna Summer (1977) liet horen dat dansmuziek volledig met synthesizers en een sequencer gemaakt kon worden. Over dat nummer lees je meer in Mixtape 8 (Elektronische muziek).

Italo disco werd vaak gemaakt door producers die een soloproject onder een fantasienaam uitbrachten. Wie er zong of op de hoes stond, deed er minder toe. De teksten waren in het Engels, met een duidelijk Italiaans accent, en de muziek draaide om arpeggiators, die akkoorden automatisch in losse noten opbreken, en vocoders. Het genre had een nog hoger gehalte eendagsvliegen dan synthpop, en veel nummers werden zomerhits in heel Europa.

Dolce Vita van Ryan Paris (1983) is een schoolvoorbeeld. Onder het hele nummer loopt een bas in achtste noten uit een arpeggiator, als een motor die nooit stopt. *Vamos a la Playa* van Righeira (1983) klinkt als een onschuldige zomerhit, maar de tekst gaat over een strand na een atoomexplosie. Ook hier zit de angst voor de bom verstopt in vrolijke dansmuziek. Bij Baltimora, bekend van *Tarzan Boy* (1985), stond een zanger op het podium die playbackte: de stem op de plaat was van iemand anders. *Boys (Summertime Love)* van Sabrina (1987) is laat-Italo, al bijna Hi-NRG: snelle, harde dansmuziek uit de clubs. Dat geluid zou een paar jaar later de basis vormen voor een Britse hitfabriek.

LUISTERTIP



Ryan Paris
Dolce Vita (1983)

Een arpeggiator-bas in achtsten: het motorritme van Italo.

LUISTERTIP



Righeira
Vamos a la Playa (1983)

Een vrolijke zomerhit over een strand na een atoomexplosie.

Neue Deutsche Welle

In West-Duitsland ontstond rond 1979 uit punk en new wave een golf van Duitstalige rock en pop. Journalist Alfred Hilsberg gaf het in 1979 in het muziektijdschrift *Sounds* een naam: Neue Deutsche Welle, de Duitse vertaling van new wave. Het was nieuw dat jonge Duitse bands in hun eigen taal zongen. Tot dan toe was Duitstalige popmuziek vooral schlager.

De Neue Deutsche Welle begon in de avant-garde. DAF (Deutsch Amerikanische Freundschaft) maakte harde elektronische muziek met sequencers, en Einstürzende Neubauten uit West-Berlijn speelde op metaal, boormachines en ander materiaal van de bouwplaats. Binnen een paar jaar was het genre in de hitparade beland. De Spider Murphy Gang zong *Skandal im Sperrbezirk* (1981), rock-'n-roll in het Beiers. Trio had in 1982 een internationale hit met het minimalistische *Da Da Da*. Peter Schilling schreef met *Major Tom (völlig losgelöst)* (1983) een vervolg op *Space Oddity* van David Bowie.

Het bekendste nummer werd *99 Luftballons* van Nena (1983). Het lied vertelt hoe 99 losgelaten ballonnen door het leger voor vijandelijke objecten worden aangezien, wat leidt tot een oorlog. Het is een protestlied tegen de Koude Oorlog, en het kwam in de Duitse versie tot nummer 2 in de Verenigde Staten. Er bestaat ook een Engelse versie, *99 Red Balloons*. Uit Oostenrijk kwam Falco. Op *Der Kommissar* (1981) rapt hij half in het Duits: een van de eerste Europese rapnummers. Met *Rock Me Amadeus*, over Mozart, kwam hij in 1986 op nummer 1 in de Verenigde Staten.

Door het grote aantal eendagsvliegen en goedkope navolgers kreeg de Neue Deutsche Welle snel een slechte naam. Rond 1985 was het genre verdwenen. De invloed bleef: Duitse bands bleven daarna in hun eigen taal zingen, en het idee dat popmuziek niet Engelstalig hoeft te zijn, vond ook in Nederland navolging.

LUISTERTIP



Nena
99 Luftballons (1983)

Een protestlied tegen de Koude Oorlog, in het Duits. Nummer 2 in de Verenigde Staten.

LUISTERTIP



Falco
Der Kommissar (1981)

Oostenrijks en half gerapt: een van de eerste Europese rapnummers.

Nederpop

Ook in Nederland braken begin jaren tachtig bands door die in hun eigen taal zongen. Deze Nederlandstalige rock en pop is de Nederlandse tegenhanger van de Neue Deutsche Welle. De teksten waren vaak maatschappijkritisch en gingen over drugs, werkloosheid en de Koude Oorlog.

Doe Maar was de band die de deur openzette. De groep speelde ska en reggae met Nederlandse teksten, zoals in *Sinds 1 dag of 2* (32 jaar) (1982). Radio-dj Frits Spits droeg veel bij aan de doorbraak. In 1982 en 1983 was Doe Maar zo populair dat concerten uitliepen op scènes met gillende fans, zoals bij de Beatles twintig jaar eerder. Na Doe Maar kregen andere Nederlandstalige bands een kans. Klein Orkest maakte kleinkunst met een popband, waarin de tekst centraal staat. Het Goede Doel combineerde synthpop met Nederlandse

LUISTERTIP



Doe Maar
Sinds 1 dag of 2 (32 jaar) (1982)

Ska en reggae in het Nederlands.

teksten in *België (Is er leven op Pluto...?)* (1982). De Frank Boeijen Groep zong met *Zwart wit* (1984) tegen de apartheid, en ook Toontje Lager hoorde bij deze golf.

Het verhaal van de Nederlandse popmuziek, van de Indorock van de jaren vijftig tot nu, wordt uitgebreid verteld in Mixtape 11 (Nederpop). Hier is het vooral belangrijk om te zien dat het een Europese beweging was: in Duitsland, Nederland en andere landen zongen jonge bands ineens in hun eigen taal over hun eigen land.

TRACK 04 · 1984-1990 · VERENIGD KONINKRIJK

British Eurobeat en Stock Aitken Waterman

Halverwege de jaren tachtig ontstond in Engeland uit Italo disco en Hi-NRG een nieuw popgeluid: British Eurobeat. Het werd bijna volledig bepaald door één team: het producerstrio Mike Stock, Matt Aitken en Pete Waterman, kortweg Stock Aitken Waterman of SAW. Vanuit hun studio PWL in Londen schreven en produceerden ze meer dan honderd Top 40-hits.

SAW werkte als een fabriek. Dezelfde studio, dezelfde muzikanten, hetzelfde geluid: alleen de zangers wisselden. Hun eerste nummer 1 was *You Spin Me Round (Like a Record)* van Dead or Alive (1984), met een Hi-NRG-bas in achtste noten. Bananarama scoorde met *Venus* (1986), een cover van het nummer van de Nederlandse band Shocking Blue (zie Mixtape 4). Mel & Kim gebruikten in *Respectable* (1987) samples van hun eigen stem als ritme-instrument.

Het bekendste product van SAW is *Never Gonna Give You Up* van Rick Astley (1987). Het nummer stond in 1987 op nummer 1 in Engeland en werd een wereldhit. Sinds 2007 is het vooral bekend als internetgrap: bij *rickrolling* klikt iemand op een link en krijgt hij onverwacht de clip te zien. Kylie Minogue en Jason Donovan waren acteurs uit de Australische soap *Neighbours*. Hun duet *Epecially for You* (1988) laat zien hoe SAW popmuziek als een televisieproduct behandelde: bekende gezichten, een eenvoudig liefdeslied, een strakke productie.

Critici vonden de muziek van SAW eentonig en commercieel, maar het systeem werkte. Het idee van een team dat in hoog tempo hits maakt voor verschillende artiesten, kwam later terug bij Zweedse producers als Max Martin en bij de K-pop. Daarover gaat Mixtape 12 (De hitfabriek).

TRACK 05 · 1980-1990

De Koude Oorlog

Begin jaren tachtig liep de spanning tussen Oost en West weer hoog op. De Sovjet-Unie had nieuwe raketten op West-Europa gericht, en de NAVO besloot als antwoord Amerikaanse kruisraketten in onder meer Nederland, West-Duitsland en Engeland te plaatsen. De angst voor een kernoorlog was groot. In heel Europa kwamen mensen in

LUISTERTIP



Het Goede Doel

België (Is er leven op Pluto...?) (1982)

Synthpop met een Nederlandse tekst.

LUISTERTIP



Dead or Alive

You Spin Me Round (Like a Record) (1984)

De eerste nummer 1 van SAW, met een Hi-NRG-bas in achtsten.

LUISTERTIP



Bananarama

Venus (1986)

Een cover van Shocking Blue, in het SAW-geluid.

LUISTERTIP



Doe Maar

De bom (1983)

Angst voor een kernoorlog, verpakt in een vrolijk skaritm.

verzet. In Nederland demonstreerden in 1983 in Den Haag 550.000 mensen tegen de kruisraketten, de grootste demonstratie in de Nederlandse geschiedenis.

Die angst klinkt door in de muziek, vaak op een verrassend vrolijke manier. In *De bom* (1983) van Doe Maar zingt Henny Vrienten over de vraag wat je doet als de bom valt, op een opgewekt skaritme. Klein Orkest vergeleek in *Over de muur* (1984) het leven in Oost- en West-Berlijn, en liet zien dat beide kanten hun eigen vorm van onvrijheid hadden. Ook Nena's *99 Luftballons* en Righeira's *Vamos a la Playa* horen in dit rijtje.

Ook grote Engelstalige artiesten schreven over de Koude Oorlog. Sting, de voormalige zanger van The Police, bouwde *Russians* (1985) op een melodie uit de suite *Luitenant Kijé* van de Russische componist Sergej Prokofjev. Het lied stelt de vraag of Russen net zoveel van hun kinderen houden als westerlingen. Elton John zong in *Nikita* (1985) over een liefde aan de andere kant van het IJzeren Gordijn. Billy Joel schreef *Leningrad* (1989) over een Russische clown die hij ontmoette tijdens zijn tournee door de Sovjet-Unie. En Frankie Goes to Hollywood liet in de clip van *Two Tribes* (1984) de leiders van beide supermachten met elkaar worstelen.

Toen in november 1989 de Berlijnse Muur viel, verdween dit onderwerp vrij snel uit de popmuziek. De nummers zijn gebleven als tijdsdocument van een decennium waarin veel jongeren werkelijk dachten dat de wereld kon vergaan.

LUISTERTIP



Sting
Russians (1985)

De melodie komt uit *Luitenant Kijé* van Prokofjev.

SIDE E • 1973-1990

Rock, hiphop en house

Stadionrock, de Bronx en een club in Chicago:
drie geluiden die de toekomst bepalen.

TRACK 01 • 1980-1990 • VERENIGDE STATEN

Rock

Rock was in de jaren tachtig groter dan ooit, al klonk het anders dan in de jaren zeventig. Drie stromingen waren belangrijk. Glam metal combineerde hardrock met haarlak, make-up en strakke broeken; bands als Mötley Crüe en Poison waren daar het voorbeeld van. AOR, album-oriented rock, was gladde, melodieuze rock voor de radio. En stadionrock was rock voor de grootste zalen en stadions, met refreinen die tienduizenden mensen konden meezingen.

Ook in de rock deed de elektronica mee. Drums werden gesampled of met veel galm opgenomen, en synthesizers kregen een plek naast de gitaar. Van Halen, de band van gitarist Eddie Van Halen, scoorde de grootste hit met *Jump* (1984), waarin niet de gitaar maar een Oberheim OB-Xa-synthesizer het hoofdmotief speelt. De Zweedse band Europe opende *The Final Countdown* (1986) met een synthesizer riff dat klinkt als een fanfare. Sommige muzikanten speelden op een keytar, een synthesizer die je als een gitaar om je nek hangt.

Bruce Springsteen werd met *Born in the U.S.A.* (1984) een van de grootste stadionartiesten. Het titelnummer klinkt met zijn grote drums en het meezingrefrein als een volkslied, maar de coupletten vertellen over een Vietnamveteraan die na thuiskomst geen werk vindt en door zijn land in de steek wordt gelaten. Ronald Reagan gebruikte het nummer in 1984 in zijn verkiezingscampagne als patriottisch lied, tot ongenoegen van Springsteen. Het is een goed voorbeeld van een lied waarvan de klank een andere boodschap uitstraalt dan de tekst.

Bon Jovi verbond rock met pop. In *Livin' on a Prayer* (1986) speelt de gitaar via een talkbox, een slangetje waarmee de gitarist met zijn mond het gitaargeluid vormt. In het laatste refrein gaat het nummer een hele toon omhoog: een *truckers gear change*. Guns N' Roses bracht de rauwheid terug. Hun album *Appetite for Destruction* (1987) klonk vuiler en gevaarlijker dan de glam metal. Het riff van *Sweet Child O' Mine* begon als een vingeroefening van gitarist Slash.

LUISTERTIP



Van Halen
Jump (1984)

Een synthriff (Oberheim OB-Xa) als hook, in een band met een gitaarheld.

LUISTERTIP



Bruce Springsteen
Born in the U.S.A.
(1984)

Een protestlied over Vietnamveteranen dat als patriottisch lied werd gebruikt.

Onder de oppervlakte groeide intussen een invloedrijke underground. Industrial combineerde machines, vervorming en woede. Nine Inch Nails, het project van Trent Reznor, liet dat in *Head Like a Hole* (1989) horen. Alternatieve rockbands speelden op universiteitsradio en in kleine clubs, en in Seattle ontstond aan het eind van het decennium grunge. Die stroming zou in de jaren negentig de glam metal in één klap ouderwets laten lijken.

TRACK 02 · 1973-1990 · THE BRONX, NEW YORK

Hiphop

In de jaren zeventig was de South Bronx in New York een van de armste wijken van de Verenigde Staten. Er was veel werkloosheid, gebouwen stonden leeg of brandden af, en de bewoners, vooral zwarte en Latijns-Amerikaanse jongeren, hadden te maken met racisme en armoede. In die omgeving ontstond hiphop.

Het begin wordt meestal gelegd bij DJ Kool Herc, een uit Jamaica afkomstige dj. Op 11 augustus 1973 draaide hij op een feest in een flatgebouw aan Sedgwick Avenue. Herc merkte dat de dansers het wildst werden tijdens de *break*: het korte instrumentale stuk van een funkplaat waarin alleen de drums en de bas spelen. Hij gebruikte twee draaitafels met twee exemplaren van dezelfde plaat om de break steeds opnieuw af te spelen en zo te verlengen. Over die eindeloze breaks begonnen MC's te praten en te rijmen, en dansers ontwikkelden de breakdance.

Hiphop is meer dan muziek. Er worden vier elementen onderscheiden: deejaying, met technieken als scratchen; MC-ing, het rappen; breakdance; en graffiti. Daar komt nog beatboxing bij, ritmes maken met je mond. De Rock Steady Crew was een groep breakdancers die in 1983 zelfs een eigen hit had.

De eerste rap-hit kwam in 1979: *Rapper's Delight* van The Sugarhill Gang. Het nummer gebruikt de baslijn van *Good Times* van Chic, maar die werd niet gesampled: een studioband speelde hem na. Samplers waren toen nog te duur. In 1982 bracht Grandmaster Flash & The Furious Five *The Message* uit, de eerste grote rap over de sociale werkelijkheid van de wijk. In plaats van feest en opschepperij ging het over armoede, criminaliteit en stress. Hiphop liet vanaf dat moment ook horen hoe het leven in de Bronx eruitzag.

De echte doorbraak naar een groot wit publiek kwam in 1986. Run-DMC nam samen met de rockband Aerosmith een nieuwe versie op van Aerosmiths *Walk This Way* uit 1975. In de clip breken de rappers letterlijk door een muur heen naar het podium van de rockers. Het nummer werd een grote hit en werd veel gedraaid op MTV. Hoe hiphop zich daarna ontwikkelde tot een van de grootste stromingen in de popmuziek, en wat het zegt over zwarte identiteit in Amerika, lees je in Mixtape 6 (Fear of a Black Planet).

LUISTERTIP



The Sugarhill Gang
Rapper's Delight (1979)

De eerste rap-hit, op de baslijn van *Good Times* van Chic, nagespeeld door een studioband.

LUISTERTIP



Grandmaster Flash & The Furious Five
The Message (1982)

De eerste grote rap over de sociale werkelijkheid.

House

Het derde geluid dat de toekomst zou bepalen, kwam uit de clubs. House is een verzamelnaam geworden voor verschillende stromingen: house uit Chicago, techno uit Detroit, garage uit New York en acid house uit Engeland. De naam komt van The Warehouse, een club in Chicago waar dj Frankie Knuckles vanaf 1977 draaide. In New York speelde de Paradise Garage met dj Larry Levan een vergelijkbare rol, en daar komt de naam garage vandaan.

House is in de kern disco met een mechanische beat. De drumcomputers van Roland, de TR-808 en de TR-909, leveren de bassdrum op elke tel, en de TB-303 een piepende, kronkelende baslijn. Een belangrijk verschil met de popmuziek van daarvoor is de rolverdeling: producers maken de muziek, dj's draaien haar. De muziek is gemaakt om te mixen, niet om op de radio te klinken. Toch werden sommige tracks hits. *Love Can't Turn Around* van Farley "Jackmaster" Funk (1986) was een van de eerste househits in Europa. Kevin Saunderson uit Detroit scoorde met Inner City en zangeres Paris Grey in 1988 met *Big Fun*: techno met een popzangeres.

In Engeland werd house in 1987 en 1988 een massale jeugdcultuur, met acid house en de eerste raves. Britse producers maakten er een eigen variant van, vaak opgebouwd uit samples. *Pump Up the Volume* van M|A|R|R|S (1987), een samenwerking tussen leden van de bands Colourbox en A.R. Kane, bestaat uit tientallen samples van andere platen. Het werd een nummer 1 in Engeland en leidde tot een van de eerste rechtszaken over sampling. De aanklagers waren Stock Aitken Waterman, die vonden dat een fragment uit hun nummer *Roadblock* zonder toestemming was gebruikt. *Theme from S'Express* (1988) van Mark Moore, onder de naam S'Express, was Britse acid house op basis van samples. Het verdere verhaal van house, techno en rave staat in Mixtape 8 (Elektronische muziek).

Daarmee is het antwoord op de vraag waarmee dit hoofdstuk begon, voor een groot deel gegeven. De popmuziek van nu klinkt naar de jaren tachtig omdat de gereedschappen van nu in dat decennium zijn ontstaan. De drumcomputer, de digitale synthesizer, MIDI en de sampler zijn nog altijd de basis van vrijwel elke popproductie, alleen zitten ze nu in een laptop. De 808 is het fundament van trap en hiphop. De galmende snaredrum, de DX7-piano en de arpeggio's uit de Italo disco duiken steeds opnieuw op, van synthwave tot de hits van The Weeknd. Ook het systeem van nu werd in de jaren tachtig gebouwd: de popster als merk, de videoclip als visitekaartje en de producer als de eigenlijke maker van het geluid. En omdat er zoveel muziek uit dat decennium bewaard is, komt die steeds terug, via films, series en TikTok. Zo werd *Running Up That Hill* van Kate Bush uit 1985 in 2022 opnieuw een wereldhit, nadat het in de serie *Stranger Things* te horen was.

LUISTERTIP



Inner City
Big Fun (1988)

Kevin Saunderson uit Detroit: techno met een popzangeres.

LUISTERTIP



M|A|R|R|S
Pump Up the Volume (1987)

Gebouwd uit tientallen samples. Het leidde tot een van de eerste rechtszaken over sampling.

Begrippen

Synthesizer

Elektronisch instrument dat klank opwekt en vormt

Drumcomputer

Apparaat dat drumpatronen afspeelt (TR-808, LinnDrum)

MIDI

Standaard (1983) waarmee instrumenten en computers communiceren

Sampling

Opgenomen geluid hergebruiken als bouwsteen

Hi-NRG

Snelle, elektronische dansmuziek uit de clubs, basis van SAW

Gender bending

Bewust spelen met mannelijk en vrouwelijk uiterlijk

Break

Instrumentaal stuk van een funkplaat waarop gedanst en gerapt werd

House

Elektronische dansmuziek uit Chicago met een four-on-the-floor-beat

Superproducer

Producer wiens geluid belangrijker is dan dat van de artiest

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/0nI0aG0y19mXram99stXoI

LESSONUP · LES

Mixtape 7: De jaren 80

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



Ray-Ban
VICTORY PARK WEST

FIELD D

Elektronische muziek

Van Stockhausen en Kraftwerk via Detroit-techno en Chicago-house naar EDM: hoe de machine een instrument werd.

De eerste elektronische muziek werd niet in een club gemaakt, maar in de studio van een radio-omroep. In Keulen, Parijs en Londen werkten in de jaren vijftig en zestig componisten en technici met oscillatoren, geluidsband en scharen. Zeventig jaar later staan er tienduizenden mensen in een stadion te wachten op een dj die met een laptop een set draait. Dit hoofdstuk volgt de weg daartussen.

Die weg loopt niet in een rechte lijn. Elektronische muziek is een verzameling stromingen die elkaar steeds opnieuw ontmoeten. Een Duitse band beïnvloedt hiphop in New York. Een mislukte Japanse drumcomputer wordt het geluid van Detroit en Chicago. Een Engelse wet tegen feesten in weilanden maakt de muziek alleen maar groter. Steeds komt dezelfde vraag terug, en die vraag staat centraal in dit hoofdstuk: **wanneer wordt een machine een muziekinstrument, en wie bespeelt hem dan eigenlijk?**

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 8.



De studio wordt een instrument

Van tapeknippen in Keulen tot de synthesizer als orkest.

TRACK 01 · 1951-1958 · KEULEN, PARIJS, EINDHOVEN

De studio als instrument

In 1951 richtte de West-Duitse omroep WDR in Keulen een studio in voor elektronische muziek. Er stonden geen instrumenten, maar meetapparatuur: oscillatoren die een zuivere toon opwekken, ruisgeneratoren, filters en bandrecorders. De componisten die er werkten wilden muziek maken die volledig onder controle was. Elke toon kon tot op de trilling nauwkeurig worden gemaakt, en niemand hoefde hem te spelen.

De bekendste van die componisten was Karlheinz Stockhausen. Hij werkte vanaf 1953 in de Keulse studio. Wie daar componeerde, werkte met een schaar en plakband. Een stukje band met een toon werd afgeknipt, versneld, vertraagd, achterstevoren afgespeeld en weer aan andere stukjes geplakt. Componeren werd monteren. In *Gesang der Jünglinge* (1956) liet Stockhausen een jongensstem

samensmelten met elektronische klanken. Soms hoor je duidelijk een kind dat zingt, dan weer klinkt de stem als een machine, en op andere momenten weet je het niet meer. Het stuk werd bovendien over meerdere luidsprekers rond het publiek verdeeld: de klank kwam van alle kanten.

Tegelijk werkte in Parijs Pierre Schaeffer, een technicus bij de Franse radio. Hij koos de omgekeerde weg. In plaats van tonen op te wekken nam hij bestaande geluiden op: treinen, deuren, stemmen, een piano. Die geluiden bewerkte hij op band tot muziek. Hij noemde dat *musique concrète*, muziek uit concrete, echte klanken. Zijn *Étude aux chemins de fer* (1948) bestaat volledig uit opnames van treinen.

Ook Nederland speelde mee. In het natuurkundig laboratorium van Philips in Eindhoven maakten Dick Raaijmakers en Tom Dissevelt eind jaren vijftig elektronische muziek die het publiek moest laten horen wat de nieuwe techniek kon. Voor het Philips-paviljoen op de wereldtentoonstelling in Brussel (1958) schreef Edgard Varèse zijn *Poème électronique*, afgespeeld over honderden luidsprekers.

Deze experimenten bleven niet in de concertzaal. De tapetechnieken uit Keulen en Parijs kwamen tien jaar later terecht in de popmuziek. Op *Tomorrow Never Knows* (1966) gebruiken de Beatles bandlussen en achterstevoren afgespeelde geluiden, en in 1967 staat Stockhausen tussen de gezichten op de hoes van *Sgt. Pepper*.

TRACK 02 • 1963 • LONDEN

Delia Derbyshire en Doctor Who

De BBC had vanaf 1958 een eigen afdeling voor elektronische klank: de Radiophonic Workshop. Die maakte geluidseffecten en muziek voor radio en televisie: het geluid van een ruimteschip, een spookhuis of een tijdreis. De medewerkers waren technici en componisten tegelijk, en hun namen stonden niet op de aftiteling.

Delia Derbyshire kwam in 1962 bij de Workshop werken. Ze had wiskunde en muziek gestudeerd. Een jaar later kreeg ze de opdracht om de herkenningmelodie van een nieuwe sciencefictionserie te realiseren: *Doctor Who*. Componist Ron Grainer had de melodie op papier gezet, met aanwijzingen als 'wind' en 'wolken'. Derbyshire bouwde het stuk noot voor noot op uit oscillatoren, ruis en tapelussen. Elke toon werd apart opgenomen, op de juiste lengte geknipt en aan de volgende geplakt. Voor de baslijn knipte ze één getokkelde snaar steeds opnieuw op een andere toonhoogte.

Toen Grainer het resultaat hoorde, vroeg hij of hij dat echt geschreven had. Hij wilde Derbyshire als medecomponist laten noemen, maar de BBC weigerde: de Workshop werkte anoniem. Zo werd het eerste elektronische muziekstuk dat elke week in miljoenen huiskamers klonk, gemaakt door iemand wier naam bijna niemand kende. Pas na haar dood in 2001 kreeg Derbyshire brede erkenning als een van de pioniers van de elektronische muziek. In Mixtape 10 (Vrouwen in de popmuziek) komen we op haar terug.

LUISTERTIP



Karlheinz Stockhausen
Gesang der Jünglinge
(1956)

Waar houdt de stem op en begint de machine? Stockhausen wilde dat je dat verschil niet meer hoort.



gedenkplaat, Coventry

De Moog in de hitparade

Tot halverwege de jaren zestig was elektronische muziek iets voor studio's met veel geld en technici. Dat veranderde door de Amerikaanse ingenieur Robert Moog. Vanaf 1964 bouwde hij synthesizers die een muzikant zelf kon bespelen, met een gewoon pianoklavier. Een synthesizer wekt klank op met oscillatoren en vormt die daarna met filters en versterkers. Moogs systemen waren modulair: losse kasten die je met snoeren aan elkaar koppelde.

Het grote publiek leerde de Moog kennen via *Switched-On Bach* (1968), een album waarop Wendy Carlos muziek van Bach op de synthesizer speelde. Het album verkocht beter dan bijna alle klassieke platen uit die tijd. Plotseling wilde elke studio een Moog. In 1970 kwam de Minimoog uit, een kleine versie die je mee kon nemen naar een optreden.

Gershon Kingsley schreef in 1969 *Popcorn*, een kort instrumentaal nummer op de Moog. In 1972 nam de Amerikaanse groep Hot Butter er een eigen versie van op, en die werd een wereldhit. Wie goed luistert, hoort hoe de synthesizer toen werd ingezet. Hij speelt alleen de melodie, één toon tegelijk: de eerste synthesizers waren monofoon. Drums, bas en gitaar komen van een gewone band. De synthesizer was een grappig geluid bovenop popmuziek die verder klonk zoals altijd. Dat zou pas veranderen toen er bands kwamen die helemaal geen gewone instrumenten meer gebruikten.

Kraftwerk: de mens-machine

Kraftwerk werd in 1970 in Düsseldorf opgericht door Ralf Hütter en Florian Schneider. Ze hoorden bij een generatie Duitse muzikanten die geen Amerikaanse of Britse rock wilde nadoen. Bands als Can en Neu! zochten in die jaren naar een eigen Duits geluid, met lange, strakke ritmes. Kraftwerk ging verder dan de anderen: de band liet de gitaar en het drumstel staan en speelde alleen nog op synthesizers, elektronische drums en de vocoder, een apparaat dat de klankkleur van een stem op een synthesizer legt.

Het album *Autobahn* (1974) opent met een titelnummer van 22 minuten over een rit over de Duitse snelweg. Je hoort een auto starten, het ritme van de weg en voorbijrazende auto's. Een ingekorte versie werd een hit in Europa en zelfs in de Verenigde Staten. Op *Trans-Europe Express* (1977) gaat de reis met de trein: het ritme klinkt als wielen over de rails, strak en zonder swing.

Kraftwerk werkte in een eigen studio, Kling Klang, en presenteerde zichzelf steeds minder als band en steeds meer als machine. Het album van 1978 heette *Die Mensch-Maschine*. Op het podium stonden de leden stil achter hun apparaten, later vervangen door

LUISTERTIP



BBC Radiophonic Workshop
Doctor Who (versie 1967)

Er speelt geen enkel instrument. Elke toon is een oscillator, elke ritmische puls een stukje tape.

LUISTERTIP



Hot Butter
Popcorn (1972)

Alleen de melodie is elektronisch en monofoon. De rest speelt een gewone band.

LUISTERTIP



Kraftwerk
Autobahn (1974)

"Wir fahr'n fahr'n fahr'n auf der Autobahn": de stem loopt door een vocoder.

robotpoppen. Dat gebrek aan emotie was een keuze: na de oorlog wilden deze muzikanten een moderne, Europese muziek maken, gebouwd op techniek in plaats van op de Amerikaanse rock-'n-roll.

De invloed van Kraftwerk is moeilijk te overschatten. Hun melodieën werden in New York gesampled door hiphop-pioniers, en in Detroit klonken ze in de slaapkamers van de jongens die later techno zouden uitvinden. Beide verhalen komen terug op side B.

TRACK 05 · 1976-1982 · PARIJS, LONDEN, TOKIO

De synthesizer als orkest

Niet iedereen wilde klinken als een machine. Een andere groep muzikanten gebruikte de synthesizer juist om grote, warme klanklandschappen te bouwen, als een orkest dat door één persoon wordt bespeeld.

De Fransman Jean-Michel Jarre had eind jaren zestig bij Pierre Schaeffer gewerkt, de bedenker van de *musique concrète*. In 1976 nam hij in een thuisstudio in Parijs het album *Oxygène* op. Het ritme komt uit een goedkoop Korg-ritmekastje, de melodieën zijn eenvoudig en blijven hangen. *Oxygène* werd een van de best verkochte Franse albums ooit. Jarre werd daarna bekend om enorme openluchtconcerten met lasers en vuurwerk: in Parijs (1979) en Houston (1986) stonden meer dan een miljoen mensen te kijken.

De Griek Vangelis werkte vanuit een studio in Londen. Hij won in 1982 een Oscar voor de muziek van de film *Chariots of Fire*, waarin synthesizer en piano klinken als een filmorkest. In hetzelfde jaar maakte hij de muziek voor *Blade Runner*. De zware, galmende klanken van zijn Yamaha CS-80 bepalen tot vandaag hoe de toekomst klinkt in sciencefictionfilms.

In Japan schreef Kitaro de muziek voor *Silk Road* (1980), een documentaireserie van de omroep NHK over de oude handelsroute tussen China en Europa. Zijn muziek heeft geen beat, wel ruimte: lange, zwevende klanken die een landschap oproepen. Daarmee legde hij, net als de Duitser Klaus Schulze en de band Tangerine Dream, de basis voor ambient en new age.

LUISTERTIP



Jean-Michel Jarre
Oxygène, Pt. 4 (1976)

Elektronische muziek als pop: een melodie die je na één keer kunt meefluiten.

SIDE B • 1977-1988

Disco, Detroit en Chicago

Een Italiaan in München, drie vrienden in Detroit en een club in Chicago.

B

TRACK 01 • 1977 • MÜNCHEN

I Feel Love

Disco was halverwege de jaren zeventig de populairste dansmuziek ter wereld. Het geluid kwam van grote orkesten: strijkers, blazers, een basgitaar en een drummer die een basdrum op elke tel speelde. De Italiaanse producer Giorgio Moroder, die in München werkte, liet in 1977 horen dat het ook anders kon.

Samen met Pete Bellotte en zangeres Donna Summer maakte hij het album *I Remember Yesterday*. Elk nummer verwees naar een ander tijdperk van de popmuziek. Het laatste nummer moest de toekomst laten horen. Voor *I Feel Love* gebruikte Moroder geen band. De baslijn komt uit een Moog-synthesizer die werd aangestuurd door een sequencer: een apparaat dat een reeks noten eindeloos en precies op tijd herhaalt. Daaroverheen zingt Donna Summer, hoog en lang aangehouden.

Het effect was groot. Volgens David Bowie kwam Brian Eno in die tijd de studio binnenrennen met de plaat en zei hij dat dit het geluid van de toekomst was. Eno kreeg gelijk: *I Feel Love* staat aan het begin van hi-NRG, Italo disco en later house.



Giorgio Moroder

LUISTERTIP



Donna Summer
I Feel Love (1977)

Alleen de stem is van een mens. De baslijn speelt zestienden die geen bassist zo strak kan spelen.

TRACK 02 • 1982 • NEW YORK

Electro: Kraftwerk in de Bronx

In de Bronx, een arme wijk in New York, ontstond in de jaren zeventig hiphop. Dj's draaiden op straatfeesten, de *block parties*, en zochten platen met een goede beat. Een van die dj's was Afrika Bambaataa. Hij draaide alles wat dansbaar was, ook Europese elektronische muziek. Kraftwerk werd een vaste waarde op zijn feesten.

In 1982 nam Bambaataa met producer Arthur Baker en toetsenist John Robie *Planet Rock* op. De melodie komt uit Kraftwerks *Trans-Europe Express*, het ritme uit de Roland TR-808. Die drumcomputer was in 1980 op de markt gekomen en werd een flop: muzikanten vonden hem nep klinken. Na een paar jaar stopte Roland met de

productie. Tweedehands werd het apparaat daardoor goedkoop, en zo kwam het terecht bij jonge producers zonder budget. Juist de kunstmatige klank van de 808 werd geliefd: een korte, droge snare, een tikkende hi-hat en een diepe bassdrum die lang uitklinkt.

De stijl die zo ontstond heet electro: koude Europese synthesizers met een Amerikaanse breakbeat. Het 808-geluid verdween daarna nooit meer. Het zit in de hiphop van de jaren tachtig, in Miami bass en in de trap van nu. In Mixtape 9 (Het instrument) gaan we verder in op deze machine.

TRACK 03 • 1981-1988 • DETROIT

Detroit-techno

Detroit was de stad van de Amerikaanse auto-industrie. In de jaren zeventig en tachtig sloten daar fabrieken en verlieten mensen de stad. Het centrum liep leeg. In Belleville, een voorstad, groeiden drie schoolvrienden op die samen de eerste techno zouden maken: Juan Atkins, Derrick May en Kevin Saunderson, later de Belleville Three genoemd.

Ze luisterden naar de radioshow van The Electrifying Mojo, een dj die funk van Parliament naast Kraftwerk en Europese synthpop draaide. Juan Atkins begon in 1981 met Rick Davis het duo Cybotron. Met zijn eigen label Metroplex bracht hij in 1985 onder de naam Model 500 *No UFO's* uit. Atkins had het boek *The Third Wave* (1980) van de futuroloog Alvin Toffler gelezen, waarin de term 'techno rebels' voorkomt. Zo kwam de muziek aan haar naam.

Derrick May vatte techno samen als George Clinton en Kraftwerk samen in een lift: funk en machine tegelijk. Zijn *Strings of Life* (1987) laat horen dat techno ook melancholiek kan zijn. Strijkers en piano komen uit een sampler, en in het intro ontbreekt de bassdrum. Kevin Saunderson scoorde met Inner City in 1988 hits in Engeland. In datzelfde jaar verscheen in Engeland de verzamelplaat *Techno! The New Dance Sound of Detroit*, en had de stroming haar naam ook in Europa.

Wie techno uit Detroit naast Kraftwerk legt, hoort het verschil. De machines en de strakke ritmes zijn hetzelfde, maar het gevoel is anders: meer funk, meer soul. Techno werd gemaakt door zwarte jongeren in een stad in verval, die zich een toekomst voorstelden met de apparaten die ze zich konden veroorloven.

TRACK 04 • 1977-1988 • CHICAGO

House

Ongeveer tegelijk ontstond vijfhonderd kilometer verderop een andere stroming. In Chicago draaide Frankie Knuckles vanaf 1977 in The Warehouse, een club met vooral zwarte en homoseksuele bezoekers. Hij mengde disco, soul en Europese synthpop en bewerkte platen zelf met een bandrecorder en later een

LUISTERTIP



Afrika Bambaataa & Soulsonic Force
Planet Rock (1982)

Hoor je de melodie van Trans-Europe Express? En de diepe, lang uitklinkende 808-bassdrum?

"George Clinton en Kraftwerk samen in een lift."

Derrick May over techno

LUISTERTIP



Rhythm Is Rhythm
Strings of Life (1987)

Strijkers en piano uit een sampler, zonder bassdrum in het intro.

drumcomputer, zodat ze langer en harder doorliepen. Platenwinkels zetten bakken neer met 'house music': de muziek zoals die in The Warehouse werd gedraaid.

Vanaf 1984 maakten jonge producers in Chicago zelf zulke tracks. Ze hadden weinig nodig: een drumcomputer, een synthesizer en een bandrecorder. House is in de kern disco met een machine: een bassdrum op elke tel, de *four-on-the-floor*, rond 120 beats per minuut. Kleine labels als Trax en DJ International persten de platen op vinyl en verkochten ze direct aan dj's.

Een van de belangrijkste platen kwam van de groep Phuture. Op *Acid Tracks* (1987) draaien ze tijdens het spelen aan de knoppen van een Roland TB-303. Dat apparaat was bedoeld om gitaristen een nep-basgitaar te geven en was, net als de 808, geflopt. Door de filter open en dicht te draaien piept, kraakt en jankt de baslijn. Dat geluid werd acid house, en dat ging de oceaan over.

LUISTERTIP



Frankie Knuckles
Your Love (1987)

Zang van Jamie Principle en een arpeggio dat nooit stopt: house als gospel van de club.



SIDE C • 1988-2021

Rave, Nederland en EDM

Van illegale feesten in weilanden tot festivals in stadions.

TRACK 01 • 1987-1997 • ENGELAND

Rave

In 1987 kwamen een paar Engelse dj's terug van vakantie op Ibiza, waar ze in clubs een mix van house en popmuziek hadden gehoord. Thuis begonnen ze clubs met acid house uit Chicago. Binnen een jaar was het een massale jeugdcultuur. De zomers van 1988 en 1989 kregen de naam Second Summer of Love, naar de hippiezomer van 1967.

De feesten verhuisden van clubs naar loodsen en weilanden, vaak illegaal en met duizenden bezoekers. De Britse overheid greep in. De Criminal Justice and Public Order Act van 1994 gaf de politie het recht feesten in de open lucht te beëindigen waar muziek klonk die, in de woorden van de wet, "wholly or predominantly characterised by the emission of a succession of repetitive beats" was. Het is een van de weinige wetten die een muziekstijl beschrijven.

De muziek zelf groeide door. Uit de rave kwamen nieuwe stijlen: jungle en drum-and-bass met snelle, gebroken ritmes, big beat met rock-invloeden, en IDM, elektronische muziek om naar te luisteren in plaats van op te dansen. Aphex Twin, het pseudoniem van Richard D. James, werd het gezicht van die laatste stroming. The Prodigy bracht rave met *Firestarter* (1996) naar het rockpubliek.

LUISTERTIP



Aphex Twin
Xtal (1992)

Ambient techno zonder piek of drop, als tiener in een slaapkamer opgenomen.

TRACK 02 • 1992-2013 • NEDERLAND

Nederland danst

Nederland ontwikkelde begin jaren negentig een eigen stijl. In Rotterdam ontstond gabber: hardcore van 160 tot meer dan 200 beats per minuut, met een vervormde bassdrum die klinkt als een hamer. De Thunderdome-feesten van organisator ID&T trokken vanaf 1992 duizenden bezoekers, en gabbers waren herkenbaar aan trainingspakken, sneakers en kaalgeschoren hoofden. Happy hardcore maakte het geluid lichter, met vrolijke melodieën en hoge stemmetjes, en scoorde hits in de Top 40.

Rond 2000 werd trance een Nederlands exportproduct. Dj's als Tiësto, Armin van Buuren en Ferry Corsten draaiden over de hele wereld. Tiësto draaide in 2004 tijdens de opening van de Olympische Spelen in Athene, terwijl de sporters het stadion binnenliepen. ID&T organiseerde Sensation in de Amsterdam ArenA, met een dresscode in het wit. Het Amsterdam Dance Event, in 1996 begonnen, groeide uit tot de grootste conferentie voor elektronische muziek ter wereld.

De jongste generatie had geen studio meer nodig. Martin Garrix was zeventien toen hij in 2013 met *Animals* een wereldhit scoorde, gemaakt op een laptop in zijn slaapkamer.

TRACK 03 • 1997-2021

Van Daft Punk tot EDM

In Frankrijk maakte het duo Daft Punk eind jaren negentig French house: housetracks met filters en samples uit oude disco en funk. Op *Around the World* (1997) wordt één zinnetje steeds opnieuw herhaald, terwijl de begeleiding om de stem heen verandert.

Rond 2010 werd elektronische dansmuziek in de Verenigde Staten het grote nieuwe genre, onder de naam EDM: electronic dance music. Festivals trokken honderdduizenden bezoekers, en de dj werd een popster met een eigen lichtshow. De Zweed Avicii bouwde *Levels* (2011) op een zangsample van Etta James uit 1962: soul in een EDM-track. Skrillex maakte dubstep hard en luid, met een vervormde 'wobble bass' die zelf de melodie wordt.

Het verhaal eindigt waar het van een omroepstudio naartoe groeide: in een stadion. Tim Bergling, de man achter Avicii, overleed in 2018. In 2021 kreeg de Globen in Stockholm, een van de grootste arena's van Zweden, de naam Avicii Arena. In zeventig jaar ging elektronische muziek van een kamer vol meetapparatuur in Keulen naar een stadion dat naar een dj is vernoemd. De vraag waarmee dit hoofdstuk begon, is daarmee niet opgelost: is de dj in dat stadion een muzikant, en is de machine een instrument?

LUISTERTIP



Tiësto
Adagio for Strings
(2004)

Een klassiek stuk van Samuel Barber uit 1936 als trance-anthem: opbouw, break, ontlading.

LUISTERTIP



Daft Punk
Around the World
(1997)

Tel hoe vaak je "around the world" hoort. In de albumversie is het 144 keer.

Begrippen

Musique concrète

Muziek uit opgenomen alledaagse geluiden (Parijs, 1948)

Oscillator

Elektronische schakeling die een toon opwekt

Synthesizer

Instrument dat klank elektronisch opwekt en vormt

Sequencer

Apparaat dat een reeks noten of klanken herhaalt

Vocoder

Apparaat dat de klankkleur van een stem op een synthesizer legt

Drumcomputer

Apparaat dat drum patronen speelt, zoals de TR-808

Four-on-the-floor

Bassdrum op elke tel, de basis van disco en house

Drop

Het moment waarop na een opbouw de beat en de bas inzetten

BPM

Beats per minute: het tempo

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/0uDb1HFoPXkgI7gsTREVse

LESSONUP · LES

Mixtape 8: Elektronische muziek

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's via Wikimedia Commons: Jonathan Deamer (CC BY-SA 4.0), Albert duce (CC BY-SA 3.0), Sargoth (CC BY-SA 4.0), Andy Mabbett (CC BY-SA 4.0), Wolfgang Moroder (CC BY-SA 3.0). Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



Het instrument

Elektrische gitaar, Hammond, Mellotron, Moog, TR-808 en sampler: elke nieuwe machine bracht een nieuwe muziek mee.

Wie de geschiedenis van popmuziek vertelt, noemt meestal namen van zangers, bands en producers. Maar achter elke grote verandering in de popmuziek staat ook een apparaat. Zonder elektrische gitaar geen rock-'n-roll, zonder Hammondorgel geen soul zoals we die kennen, zonder drumcomputer en sampler geen hiphop en house.

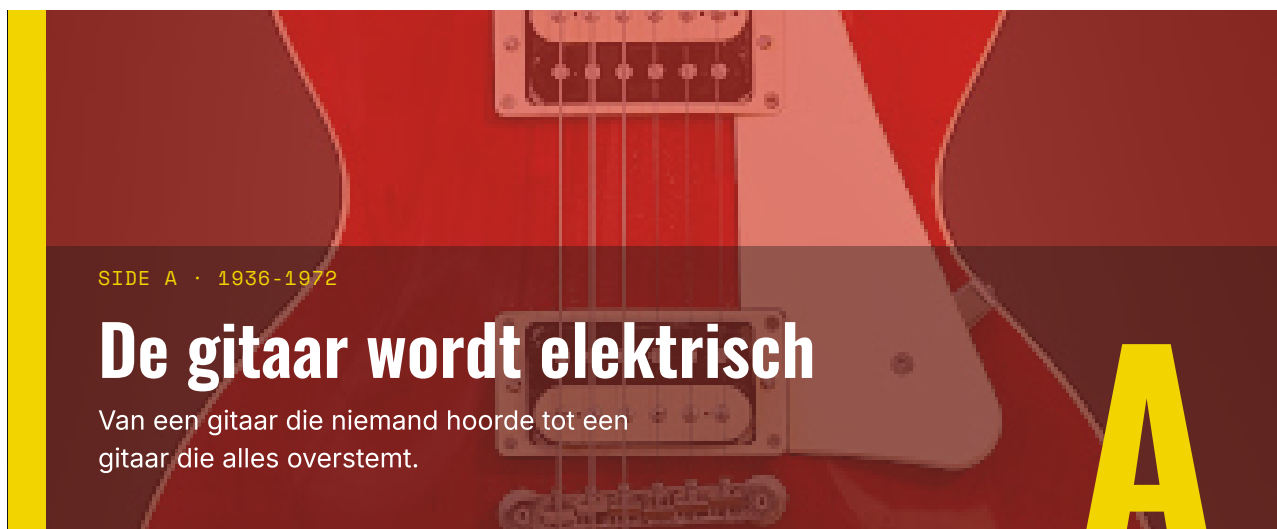
Vaak werd zo'n apparaat gebouwd om een praktisch probleem op te lossen: een gitaar die niet hard genoeg was, een kerk die geen pijporgel kon betalen, een gitarist die geen bassist had om mee te oefenen. Muzikanten ontdekten daarna dat het instrument iets anders kon dan de fabrikant had bedacht. Een fout werd een klank, een flop werd een genre. Daarom staat in dit hoofdstuk één vraag centraal: **schrijven muzikanten de muziek, of schrijven de instrumenten mee?**

Die vraag gaat over meer dan techniek. In popmuziek is klank minstens zo belangrijk als melodie en harmonie. Een akkoordenschema van *Smoke on the Water* of *Take On Me* op papier zegt weinig. Wat je herkent, is het geluid: een vervormde gitaar, een glazige synthesizer, een diepe bassdrum uit een machine. Dat geluid komt voor een groot deel uit het instrument zelf.

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 9.



TRACK 01 · 1936-1941 · NEW YORK

Eindelijk hoorbaar

In de jazz van de jaren dertig had de gitaar een bescheiden rol. Een bigband bestond uit een rij saxofoons, trompetten en trombones, met daarachter een ritmesectie van piano, contrabas, drums en gitaar. De gitarist speelde op elke tel een akkoord. Dat hielp het ritme, maar een solo spelen had weinig zin: een akoestische gitaar verdween volledig achter de blazers. Het instrument was simpelweg te zacht.

De oplossing was elektrisch. Een *elementopnemer* is een magneet met een spoel koperdraad eromheen. Als een stalen snaar boven die magneet trilt, ontstaat er in de spoel een kleine elektrische stroom die precies met de trilling meebeweegt. Die stroom gaat via een kabel naar een versterker en een luidspreker. Zo wordt de trilling van de snaar zo hard als je wilt. Gitaarbouwers experimenteerden er begin jaren dertig mee, eerst op de lap steel, een gitaar die plat op schoot ligt en die in Hawaïaanse muziek en country werd gebruikt. In 1936 bracht Gibson de ES-150 uit, een holle jazzgitaar met een elementopnemer.

De gitarist die liet horen wat je daarmee kon, was Charlie Christian. Hij kwam uit Oklahoma en werd in 1939 lid van de band van Benny Goodman, destijds een van de populairste bandleiders van Amerika. Christian speelde op een Gibson ES-150 en deed iets wat voor een gitarist nieuw was: hij speelde lange, doorlopende melodielijnen in achtsten, zoals een saxofonist dat doet. Op *Solo Flight* (1941) staat de gitaar vooraan, met het orkest erachter als begeleiding. De gitaar was van ritme-instrument een solo-instrument geworden.

Christian speelde 's avonds na zijn werk in jamsessies in Minton's Playhouse in Harlem. Daar experimenteerden muzikanten als Thelonious Monk, Kenny Clarke en Dizzy Gillespie met snellere tempo's en ingewikkelder akkoorden. Uit die sessies groeide de bebop, een stijl die in Mixtape 5 (Jazz Festival) aan bod komt. Christian maakte het niet meer mee: hij overleed in 1942 aan tuberculose, op 25-jarige leeftijd.

Het patroon van deze eerste track komt in dit hoofdstuk steeds terug. Het probleem dat werd opgelost was volume. Maar het resultaat was een nieuwe rol: de gitarist als solist. Twintig jaar later zou die solist het middelpunt van de rockmuziek zijn.

LUISTERTIP



Benny Goodman Sextet met Charlie Christian
Solo Flight (1941)

Luister naar de frasering: Christian speelt als een saxofonist, met lange lijnen in achtsten.

TRACK 02 · 1950-1958 · CALIFORNIË, MICHIGAN, CHICAGO

De solid body

De holle elektrische gitaar had een nieuw probleem. Als je de versterker hard zet, gaat de holle klankkast meetrillen met het geluid uit de luidspreker. Dat geluid gaat weer de elementopnemer in, wordt opnieuw versterkt, en binnen een seconde gilt de gitaar. Dat rondzingen heet *feedback*. Hoe harder je wilt spelen, hoe groter de kans erop.

De oplossing was een gitaar zonder holle ruimte: een plank van massief hout, een *solid body*. Die trilt nauwelijks mee met de luidspreker en is dus veel minder gevoelig voor feedback. De gitarist en uitvinder Les Paul bouwde al begin jaren veertig een gitaar rond een massief blok hout. In Fullerton, Californië, begon de radiomonteur Leo Fender in 1950 met de productie van een eenvoudige solid body die later de Telecaster ging heten. In 1954 volgde de Stratocaster, met drie elementen, een afgeronde vorm en een tremolo-arm. Gibson, gevestigd in Kalamazoo in Michigan, bracht in 1952 de Les Paul uit, ontworpen in samenwerking met Les Paul zelf.

De solid body klonk harder en hield een toon langer vast dan een holle gitaar. Hij was bovendien makkelijk te bouwen. Fender maakte zijn gitaren in een fabriek, uit losse onderdelen die met schroeven aan elkaar werden gezet. De hals kon er met vier bouten af. Dat maakte de gitaar goedkoop genoeg voor tieners, en dat was precies het publiek dat in de jaren vijftig de nieuwe muziek ging kopen. Les Paul is overigens ook om een andere reden belangrijk: hij was een van de eersten die opnames in lagen maakte, door partijen over elkaar heen op te nemen. Dat verhaal hoort bij de studio, en de studio is zelf ook een instrument geworden.

In de rock-'n-roll werd de elektrische gitaar het hoofdinstrument. Chuck Berry, die opnam voor het label Chess in Chicago, maakte de gitaarriff tot het visitekaartje van de nieuwe muziek. *Johnny B. Goode* (1958) begint niet met zang, maar met een gitaarsolo. Berry gaf toe dat hij dat intro had geleend van Carl Hogan, de gitarist van Louis Jordan. Jordan speelde in de jaren veertig jumpblues, een snelle, dansbare voorloper van de rock-'n-roll (zie Mixtape 1). Berry maakte de lick harder, scherper en sneller, en speelde hem op een elektrische gitaar met dubbele snaren tegelijk. Het nummer gaat bovendien over een jongen die gitaar speelt en daarmee beroemd wil worden. De gitaar was het instrument geworden waarmee een tiener kon dromen van een ander leven.

Dat de solid body het instrument van de rock werd, kwam dus door de klank, de prijs en de fabriek samen. Een saxofoon was duur en moeilijk. Een goedkope elektrische gitaar met drie akkoorden was genoeg om een band te beginnen.

LUISTERTIP



Chuck Berry
Johnny B. Goode
(1958)

Het intro is een gitaarsolo. Berry leende het van Carl Hogan, de gitarist van Louis Jordan, en maakte er zijn handtekening van.

TRACK 03 • 1958-1972 • LONDEN, MONTREUX

Vervorming als klank

Een versterker is gebouwd om een signaal groter te maken zonder het te veranderen. Draai je hem verder open dan waarvoor hij bedoeld is, dan lukt dat niet meer. De toppen van de geluidsgolf worden afgekapt, en de klank wordt ruw, scheurend en vol extra boventonen. Dat heet *overdrive* of *distortion*. Een elektronisch circuit dat dat effect expres maakt, met een veel grovere, zoemende klank, heet een *fuzz*. Voor een technicus was dat een fout. Voor gitaristen werd het een keuze.

Die keuze werd eerst met geweld gemaakt. Link Wray prikte voor *Rumble* (1958) gaatjes in de luidspreker van zijn versterker. Dave Davies van The Kinks sneed voor *You Really Got Me* (1964) met een scheermesje in de conus van zijn luidspreker. Kort daarna kwam de vervorming in een doosje. Op *(I Can't Get No) Satisfaction* (1965) van The Rolling Stones speelt Keith Richards de riff door een Maestro Fuzz-Tone, een van de eerste effectpedalen. Vanaf dan kon elke gitarist met één voetschakelaar kiezen tussen schoon en vuil.

Jimi Hendrix maakte van al die effecten een taal. Hij kwam uit Seattle, speelde in de Verenigde Staten als begeleider van onder anderen Little Richard en werd in 1966 naar Londen gehaald. Daar

vormde hij The Jimi Hendrix Experience. Hendrix speelde een Fender Stratocaster, linkshandig en omgedraaid. Hij gebruikte feedback niet als ongeluk maar als toon die hij kon sturen, door met zijn gitaar dichter bij de versterker te gaan staan. Met de tremolo-arm, de whammy bar, liet hij tonen duiken en janken. De Britse elektronicus Roger Mayer bouwde voor hem de Octavia, een pedaal dat een toon een octaaf hoger toevoegt. Die klank hoor je in de solo van *Purple Haze* (1967). Het openingsakkoord van dat nummer, E7#9, werd zo bekend dat gitaristen het nu het Hendrix-akkoord noemen. Op Woodstock speelde hij in 1969 het Amerikaanse volkslied, waarin feedback en de tremolo-arm klinken als vallende bommen.

Distortion heeft ook gevolgen voor de harmonie. Als je een akkoord door een vervormde versterker speelt, ontstaan er extra tonen: verschildtonen, die klinken op de frequentie van het verschil tussen twee tonen. Bij een kwint, zoals C en G, valt de verschildtoon precies een octaaf onder de grondtoon. Dat klinkt zwaar en zuiver. Bij een terts komt de verschildtoon niet netjes uit, en het akkoord wordt troebel en brommerig. Daarom spelen rockgitaristen met veel distortion vaak *powerchords*: alleen grondtoon en kwint, zonder terts. Een powerchord is niet groot of klein, niet blij of verdrietig. Het is gewoon zwaar. Een bijkomend voordeel: je speelt het met twee vingers en kunt het over de hele hals verschuiven. Punk maakte daar in de jaren zeventig dankbaar gebruik van.

Het bekendste voorbeeld is *Smoke on the Water* van Deep Purple (1972). De band wilde in december 1971 een album opnemen in Montreux, aan het meer van Genève. Tijdens een concert van Frank Zappa in het casino van Montreux brandde dat gebouw af, en de rook dreef over het water. Het nummer vertelt dat verhaal. De riff van gitarist Ritchie Blackmore bestaat uit tweeklanken in kwarten, het omgekeerde van een kwint. Hij is zo eenvoudig dat bijna elke beginnende gitarist hem leert, en hij werkt alleen goed met vervorming. Uit deze klank groeiden hardrock en heavy metal: muziek die gebouwd is op wat de vervormde gitaar goed kan.

LUISTERTIP



The Jimi Hendrix Experience
Purple Haze (1967)

Het Hendrix-akkoord: E7#9, een dominantakkoord met grote én kleine terts tegelijk.

LUISTERTIP



Deep Purple
Smoke on the Water (1972)

Een riff in kwarten: powerchords zonder terts, zodat vervorming niet tot pap wordt.



SIDE B • 1935-1986

Toetsen: van orgel tot synthesizer

Een kerkorgel voor in de kroeg, een tapespeler met toetsen en een kast vol kabels: de toetsen veranderen het groepsgeluid.

TRACK 01 • 1935-1967 • CHICAGO, MEMPHIS, LONDEN

Hammond en Leslie

Een pijporgel is groot, duur en moeilijk te verplaatsen. De Amerikaanse uitvinder Laurens Hammond bouwde in 1935 in Chicago een elektrisch alternatief, bedoeld voor kerken die geen pijporgel konden betalen. In een Hammondorgel draaien metalen schijfjes met een golvende rand, de *tonewheels*, langs een magneetje. Net als bij een gitaarelement ontstaat daardoor een elektrische stroom, en elk schijfje levert één zuivere toon.

Het bijzondere zit in de *drawbars*: schuiven boven de toetsen waarmee je boventonen bijmengt. Een toon klinkt niet alleen op zijn eigen toonhoogte, er klinken altijd hogere tonen mee die de klankkleur bepalen. Met de drawbars kies je zelf hoeveel van elke boventoon je hoort: een octaaf hoger, een kwint daarboven, nog een octaaf hoger. Zo bouw je een klank op uit losse tonen. Dat principe heet additieve synthese, en de Hammond deed het al decennia voordat het woord synthesizer bestond.

De klank die we nu met het Hammondorgel verbinden, komt voor een groot deel uit een andere kast: de *Leslie-luidspreker*, bedacht door Don Leslie. Daarin draaien een hoorn voor de hoge tonen en een trommel voor de lage tonen rond. Doordat het geluid steeds naar je toe en weer van je af beweegt, gaat de toon een beetje op en neer en zwelt het volume aan en af. Het orgel krijgt een zwevend, golvend geluid. De organist kan de snelheid tijdens het spelen omschakelen van langzaam naar snel. Hammond wilde aanvankelijk niets met de Leslie te maken hebben, maar organisten kochten ze er toch bij. Het meest gebruikte model werd het Hammond B-3, gebouwd vanaf 1954.

Het orgel dat voor de kerk bedoeld was, belandde in de jaren vijftig in jazzclubs en bars. Jimmy Smith maakte het Hammond tot een jazzinstrument: met zijn linkerhand en voeten speelde hij de baslijn, met zijn rechterhand de solo. In de soul werd het orgel een vast onderdeel van de band. Booker T. & the M.G.'s waren de huisband

van het label Stax in Memphis en speelden mee op platen van onder anderen Otis Redding. In 1962 namen ze *Green Onions* op. Booker T. Jones was zeventien. Het orgel speelt de bluesriff en de melodie, de gitaar van Steve Cropper speelt alleen korte stoten. Het Hammond is hier geen achtergrond, maar het tweede gitaargeluid van de band.

In de Engelse rock van de jaren zestig klonk het orgel juist plechtig, als in een kerk. *A Whiter Shade of Pale* van Procol Harum (1967) opent met een Hammondmelodie van organist Matthew Fisher. Die melodie verwijst naar Bach: naar zijn *Air* en naar de cantate *Wachet auf*. De Leslie geeft de lange tonen hun zweving. De single werd in 1967 een enorme hit. Fisher stond toen niet als componist vermeld; de muziek werd toegeschreven aan zanger Gary Brooker. Fisher vond dat zijn orgelpartij een eigen compositie was en ging veel later naar de rechter. In 2009 kreeg hij erkenning als medeauteur. Die rechtszaak laat zien hoe belangrijk een klank en een instrumentale partij in popmuziek kunnen zijn: zonder dat orgel is het een ander nummer.

Ook in de hardrock bleef het Hammond een plek houden. Jon Lord van Deep Purple, de band van *Smoke on the Water*, speelde zijn Hammond door versterkers die net zo hard en vervormd klonken als de gitaar van Blackmore.

TRACK 02 · 1963-1971 · BIRMINGHAM, LOS ANGELES

Mellotron en Rhodes

Een orkest in de studio is duur. Een orkest meenemen op tournee is voor een popgroep bijna onmogelijk. De *Mellotron*, vanaf 1963 gebouwd in Birmingham in Engeland, loste dat op een opvallende manier op. Onder elke toets zit een stukje geluidsband met een opname van een echt instrument: een viool, een fluit, een koor. Druk je de toets in, dan loopt het bandje langs een afspeelkop en hoor je die opname op de toonhoogte van die toets. Laat je los, dan trekt een veer het bandje terug naar het begin.

Dat principe heeft beperkingen. Een toon duurt maximaal zo'n acht seconden, dan is het bandje op. De banden lopen nooit helemaal gelijk, waardoor de toonhoogte iets zweeft. Het instrument is gevoelig voor warmte en stoten. Maar juist die wat wiebelige, onechte strijkers werden een eigen klank. De Mellotron is in feite de voorloper van de sampler, twintig jaar voordat het woord bestond: een opgenomen geluid onder een toets.

De Beatles gebruikten de Mellotron in 1966 voor het intro van *Strawberry Fields Forever*: de fluiten die je hoort, zijn bandjes onder de toetsen, gespeeld door Paul McCartney (zie Mixtape 3). Mike Pinder van The Moody Blues maakte de Mellotron tot het hart van het groepsgeluid. In *Nights in White Satin* (1967) zijn de zwevende strijkers geen orkest, maar een Mellotron. Daarna werd het instrument het geluid van de progrock. King Crimson opende in 1969 hun debuutalbum met muren van Mellotronkoren en -strijkers.

LUISTERTIP



Booker T. & the M.G.'s
Green Onions (1962)

Booker T. Jones was 17. Het orgel speelt de bluesriff, de gitaar alleen de stoten.

LUISTERTIP



Procol Harum
A Whiter Shade of Pale
(1967)

Een Hammond-melodie die verwijst naar Bach, *Air* en *Wachet auf*.

LUISTERTIP



The Moody Blues
Nights in White Satin
(1967)

De "strijkers" zijn tapelussen in een Mellotron: hoor je hoe ze wat zweven?

De *Fender Rhodes* lost een ander probleem op. Een gewone piano is zwaar en moet na elk transport gestemd worden. Harold Rhodes ontwikkelde een elektrische piano zonder snaren. Als je een toets aanslaat, slaat een hamertje tegen een dun metalen staafje, en een element zet die trilling om in stroom, net als bij een gitaar. De klank is warm en zacht klokkend. Hoe harder je aanslaat, hoe meer het geluid gaat grommen. Het instrument werd samen met Fender op de markt gebracht.

Ray Manzarek van The Doors speelde de Rhodes op *Riders on the Storm* (1971), het laatste nummer van het laatste album dat de band met Jim Morrison maakte. De zachte Rhodes-partij en het geluid van regen en donder, afkomstig van een plaat met geluidseffecten, geven het nummer zijn donkere, broeierige sfeer. The Doors hadden geen bassist; Manzarek speelde de baslijnen met zijn linkerhand op een aparte basversie van het instrument.

In de jazz werd de Rhodes populair toen Miles Davis eind jaren zestig zijn pianisten vroeg elektrisch te spelen. Daarna werd het instrument vast onderdeel van jazzrock en soul, en eind jaren negentig van neo-soul, waarin de warme, licht vervormde klank opnieuw opdook. Wie nu in een DAW een plug-in met de naam 'E-piano' opent, krijgt meestal een nagebootste Rhodes.

LUISTERTIP



The Doors
Riders on the Storm
(1971)

Ray Manzarek op de Rhodes, met de regen van een geluidseffectenplaat erbij.

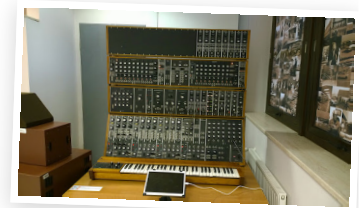
TRACK 03 · 1964-1976 · TRUMANSBURG, LONDEN, PARIJS

De Moog: klank als bouwpakket

De instrumenten tot nu toe maakten hun klank met iets mechanisch: een snaar, een draaiend schijfje, een bandje, een metalen staafje. De synthesizer maakt klank volledig elektronisch. In Mixtape 8 (Elektronische muziek) kwam Robert Moog al voorbij als de man die de synthesizer naar de popmuziek bracht. Hier gaat het om de vraag hoe zo'n instrument eigenlijk werkt, want die werking bepaalt hoe synthesizermuziek klinkt.

Robert Moog bouwde vanaf 1964 in Trumansburg, in de staat New York, synthesizers uit losse modules. Elke module doet één ding. Een *oscillator* wekt een toon op, in de vorm van een golf: een ronde sinus, een scherpe zaagtand of een holle blokgolf. Een *filter* haalt een deel van de boventonen uit die golf weg, zodat de klank doffer of juist feller wordt. Een *envelope* bepaalt hoe een toon in de tijd verloopt: hoe snel hij aanzet, hoe lang hij aanhoudt en hoe snel hij wegsterft. Die modules verbond je met snoeren, de *patch cables*. Daarom heet een ingestelde klank op een synthesizer nog altijd een patch. De modules bestuurden elkaar met elektrische spanning: een hogere spanning betekende een hogere toon of een opener filter.

De manier van werken heet *subtractieve synthese*. Je begint met een rijke golf vol boventonen, zoals een zaagtand, en filtert weg wat je niet wilt. Het is te vergelijken met beeldhouwen: je hakt weg tot de vorm overblijft. Het omgekeerde principe, klank opbouwen uit losse tonen, zag je al bij de drawbars van het Hammondorgel. Het



Moog modular

kenmerkende geluid van de Moog zit vooral in het filter. Draai je dat langzaam open, dan hoor je een toon die van dof naar helder 'opengaat'.

Voor het grote publiek werd de Moog bekend met *Switched-On Bach* (1968) van Wendy Carlos, een van de best verkochte klassieke platen ooit. Carlos speelde muziek van Bach in, partij voor partij, omdat de synthesizer maar één toon tegelijk kon spelen. In de rock werd de synthesizer een solo-instrument, net als eerder de elektrische gitaar. Keith Emerson, toetsenist van de Britse band Emerson, Lake & Palmer, gebruikte de Moog voor lange, virtuoze solo's. Op *Lucky Man* (1970) begint het nummer als een eenvoudige akoestische ballade. Pas aan het eind komt de Moog binnen, met een solo die glijdt en piept en die in één take werd opgenomen. Dankzij de Minimoog uit 1970, een kleine versie zonder snoeren die je mee kon nemen naar een optreden, werd de synthesizer een gewoon bandinstrument.

Jean-Michel Jarre koos een andere weg. Hij gebruikte synthesizers niet voor solo's maar om hele klanklandschappen te bouwen. *Oxygène* (1976) nam hij op in een geïmproviseerde studio in zijn keuken in Parijs, met een paar synthesizers en een bandrecorder. Zonder orkest of band klinkt het als een complete compositie. In Mixtape 8 staat het verhaal van Jarre uitgebreider. Hier is het genoeg om te zien wat er tussen 1964 en 1976 gebeurde: een instrument dat begon als kast vol kabels in een laboratorium, kon nu door één persoon thuis worden gebruikt om een album te maken dat over de hele wereld verkocht.

LUISTERTIP



Emerson, Lake & Palmer
Lucky Man (1970)

De Moog-solo aan het eind werd in één take opgenomen en is een van de beroemdste synthsolo's.

LUISTERTIP



Jean-Michel Jarre
Oxygène, Pt. 4 (1976)

In een Parijse keuken opgenomen op een paar synths en een bandrecorder.

TRACK 04 • 1979-1986 • TOKIO, SYDNEY, OSLO

De digitale jaren 80

In de jaren tachtig werd de synthesizer digitaal, en daarmee veranderde het geluid van de popmuziek opnieuw (zie ook Mixtape 7, De jaren 80). De belangrijkste machine was de *Yamaha DX7* uit 1983. Die werkte niet met filters zoals de Moog, maar met *FM-synthese*: frequentiemodulatie. Daarbij laat de ene golf de frequentie van een andere golf heel snel op en neer gaan. Daardoor ontstaan nieuwe boventonen, die niet in de oorspronkelijke golven zaten. Het principe was ontwikkeld door John Chowning aan Stanford University; Yamaha kocht er de rechten op.

De klank van FM is helder, glazig en metalig. Hij is goed in klokken, bellen, elektrische piano's en felle bassen, en minder goed in de warme, ronde klank van een analoge synthesizer. De DX7 was bovendien betaalbaar, licht en betrouwbaar, en hij werd een van de best verkochte synthesizers ooit. Een klank programmeren was op de DX7 ingewikkeld, met kleine knopjes en een klein schermje. Daarom gebruikten veel muzikanten gewoon de fabrieksklanken. Vooral de elektrische piano uit de presets hoor je op talloze ballads uit de jaren tachtig. Zo bepaalde een fabrieksinstelling van Yamaha het geluid van een decennium.



Yamaha DX7

In datzelfde jaar 1983 kwam er een afspraak die misschien nog belangrijker was dan welke synthesizer ook: *MIDI*, Musical Instrument Digital Interface. Tot dan toe kon een synthesizer van het ene merk niet met die van een ander merk communiceren. MIDI is een gezamenlijke standaard waarmee instrumenten en computers elkaar vertellen welke noot er gespeeld wordt, hoe hard en hoe lang. Met één toetsenbord kun je zo vijf synthesizers tegelijk bespelen, of een computer de noten laten afspelen. MIDI werd bedacht door Dave Smith van Sequential en Ikutaro Kakehashi van Roland. Zij kregen er in 2013 samen een technische Grammy voor. De standaard wordt nog steeds gebruikt: elke DAW werkt ermee.

Een derde vernieuwing was de sampler. De Fairlight CMI uit Australië (1979) kon een echt geluid digitaal opnemen en het onder de toetsen zetten, op elke toonhoogte. Het idee van de Mellotron werkte nu zonder bandjes. De Fairlight was zo duur dat alleen sterren hem konden betalen; Peter Gabriel en Kate Bush behoorden tot de eersten. De Emulator van het Amerikaanse E-mu was goedkoper. Met deze machines kwam het sampelen binnen, en dat zou op side C de popmuziek opnieuw veranderen.

Take On Me van het Noorse a-ha (1985) laat horen hoe ver de synthesizer in twintig jaar was gekomen. De riff is een fel synthesizergeluid, de baslijn komt uit een sequencer en de drums uit een machine. Een gitaar is bijna overbodig. Waar Hot Butter in 1972 nog een synthesizer bovenop een gewone band zette (zie Mixtape 8), is de synthesizer hier zelf de band geworden.

LUISTERTIP



a-ha
Take On Me (1985)

De riff is een fel synthgeluid, de bas een sequencer. Een gitaar is hier bijna overbodig.



TRACK 01 • 1980-2008 • TOKIO, OOSTENDE, ATLANTA

De Roland TR-808

De Roland TR-808 kwam in 1980 op de markt. Hij was bedoeld als oefenapparaat en hulpmiddel voor muzikanten die een drummer wilden vervangen bij het maken van demo's. Met een rij gekleurde knoppen programmeer je een patroon van zestien stappen; de machine speelt het eindeloos af. In Mixtape 8 zagen we al hoe de 808 terechtkwam in electro, via *Planet Rock*. Hier gaat het om de machine zelf, en waarom juist dit apparaat zo lang meeging.

De 808 gebruikt geen opnames van echte drums. Elk geluid wordt elektronisch opgewekt met schakelingen die een trommel nadoen. Het resultaat klinkt niet als een drumstel. De snaredrum is een korte, droge klap, de hi-hat een metalig getik, de handclap een kunstmatig geklap. Muzikanten vonden het nep klinken, en de machine flopte. Roland stopte na een paar jaar met de productie. Maar daardoor werd hij tweedehands goedkoop, en kwam hij terecht bij jonge producers zonder budget.

Het belangrijkste onderdeel is de *bassdrum*. Bij de 808 kun je de bassdrum lang laten uitklinken, als een lage, ronde toon die langzaam wegsterft. Op een grote geluidsinstallatie voel je die toon eerder dan dat je hem hoort: een diepe sub-bas. Producers ontdekten dat je die bassdrum ook kon stemmen en op verschillende toonhoogtes kon laten klinken. Dan is het geen trommel meer, maar een basinstrument.

Een van de eerste hits met een 808 kwam niet uit de hiphop, maar uit de soul. Marvin Gaye nam *Sexual Healing* (1982) op tijdens een periode waarin hij in Oostende in België woonde. Het ritme is opvallend kaal: een paar tikken, een klap en een bassdrum, met daaroverheen Gaye's zachte, meerstemmige zang. Het is een machine met soul, en het bewijs dat een drumcomputer niet koud hoeft te klinken.

Daarna ging de 808 in bijna elk genre van de zwarte Amerikaanse dansmuziek. In electro en vroege hiphop klonk hij in New York, in Miami bass werd de bassdrum zo laag en hard mogelijk gezet voor



Roland TR-808

LUISTERTIP



Marvin Gaye
Sexual Healing (1982)

Een van de eerste hits met een 808. Het ritme is opvallend kaal: een machine met soul.

auto's met grote speakers. In Atlanta groeide vanaf de jaren 2000 trap, waarin lange, glijdende 808-bassdrums en snelle hi-hat-roffels de basis vormen. Het woord '808' betekent in de hiphop nu gewoon: een diepe, lang uitklinkende bas, ook als die niet meer uit het apparaat van Roland komt.

Kanye West noemde zijn album uit 2008 naar de machine: *808s & Heartbreak*. Op *Love Lockdown* is de 808-bassdrum geen ritme meer, maar een melodie. Wests stem loopt door Auto-Tune, het effect waarmee dit hoofdstuk eindigt. Zo komen twee machines van side C in één nummer samen.

TRACK 02 · 1981-1992 · TOKIO, CHICAGO, DUITSLAND

De TB-303: een flop wordt acid

De Roland TB-303 Bass Line verscheen begin jaren tachtig als metgezel van de drumcomputers van Roland. Het idee was eenvoudig. Een gitarist die thuis alleen oefende, had geen bassist. Het zilveren kastje kon een baslijn spelen die je vooraf noot voor noot programmeerde. Het apparaat heeft een eenvoudige synthesizer met één oscillator en een filter, en een ingebouwde sequencer. Per noot kun je een *accent* geven, die toon wat harder en scherper maakt, of een *slide*, waarbij de toon naar de volgende glijdt.

Ook deze machine flopte. De TB-303 klonk niet als een basgitaar, het programmeren was omslachtig, en in 1984 ging hij uit productie. Net als bij de 808 kwam hij daarna tweedehands voor weinig geld terecht bij producers die er iets anders mee deden dan bedoeld.

Producers in Chicago ontdekten dat het interessantste deel van de 303 niet de noten waren, maar de twee knoppen van het filter: *cutoff* en *resonance*. Met cutoff bepaal je hoeveel boventonen er doorkomen; met resonance versterk je de tonen rond dat punt, zodat het filter gaat piepen en fluiten. Door tijdens het spelen aan die knoppen te draaien, verandert dezelfde baslijn voortdurend van klank: dan dof en brommend, dan schel, kwakend en jankend. Zo maakte de groep Phuture in 1987 *Acid Tracks*, de eerste acidtrack, zoals beschreven in Mixtape 8. Het piepende, kwakende geluid kreeg een naam: *acid*.

Het Duitse duo Hardfloor maakte in 1992 *Acperience 1*, een track van meer dan tien minuten die bijna volledig draait om één 303-baslijn. Er gebeurt harmonisch weinig. Wat verandert, is de klank: het filter gaat open en dicht, de resonantie loopt op, de lijn wordt feller en weer zachter. Wie daarnaar luistert, hoort dat het instrument hier niet de toetsen of de noten zijn, maar de filterknop. De muzikant speelt geen melodie, hij speelt klankkleur.

Dat is de omkering waar dit hoofdstuk over gaat. Roland bouwde de 303 om een bassist na te doen. De producers in Chicago en Europa gebruikten hem juist omdat hij niet klonk als een bassist. Inmiddels is de 303 zo gewild dat er talloze nabouwversies en plug-ins van bestaan, en dat een originele tweedehands vele malen meer kost dan hij nieuw kostte.

LUISTERTIP



Kanye West
Love Lockdown (2008)

Van het album *808s & Heartbreak*. De bassdrum is een melodie geworden, met Auto-Tune op de stem.



Roland TB-303

LUISTERTIP



Hardfloor
Acperience 1 (1992)

Alles draait om één baslijn die steeds van klank verandert. Het filter is hier het instrument.

De sampler: muziek uit muziek

Hiphop begon met twee draaitafels. In de Bronx ontdekten dj's in de jaren zeventig dat het publiek het hardst danste op de *break*: het stuk van een funkplaat waarin alleen de drums spelen. Door twee exemplaren van dezelfde plaat te gebruiken, konden ze die break eindeloos herhalen. De sampler maakte van die techniek een instrument.

Met de E-mu SP-1200 (1987) en de *Akai MPC* (1988) kon een producer een stukje van een plaat opnemen, in stukken knippen en die stukken op rubberen pads leggen. Door op de pads te tikken speel je de stukjes af, als een drumstel van samples. De MPC was ontworpen samen met Roger Linn, die eerder de LinnDrum had gebouwd, en had een ingebouwde sequencer. Een producer kon er een complete beat mee maken zonder een ander apparaat. Hiphop werd zo een collage: drums uit de ene funkplaat, een blazersstoot uit een andere, een baslijn uit een derde. Een paar seconden drums van James Brown, zoals de break van *Funky Drummer*, werden de basis van honderden nummers. Hoe dat de hiphop vormde, staat in Mixtape 6 (Fear of a Black Planet).

In Engeland werd *Pump Up the Volume* van M/A/R/R/S in 1987 een nummer 1-hit. M/A/R/R/S was een eenmalige samenwerking van twee groepen van het Londense label 4AD. Het nummer bestaat bijna helemaal uit samples: de titelzin komt van Eric B. & Rakim, er zitten stukjes James Brown in, en een zangeres uit Israël. Dat leverde de eerste grote rechtszaken op. Producers wier werk was gebruikt, eisten hun deel. Sindsdien moet een sample worden afgekocht bij de eigenaar van de opname en van de compositie. Dat heet *sample clearance*. Voor bekende samples kan dat zo duur zijn dat producers liever een stuk naspelen of hun eigen geluiden opnemen.

De sampler veranderde ook het idee van timing. Een sequencer kan noten automatisch recht zetten op de tel. Dat heet *quantize*. De producer J Dilla uit Detroit programmeerde zijn MPC juist zonder quantize. Hij speelde de pads met de hand in, waardoor de bassdrum soms een fractie te vroeg en de snare een fractie te laat komt. Zijn beats swingen daardoor een beetje 'dronken', en die manier van spelen werd door een hele generatie producers en drummers nagedaan. Zijn MPC staat inmiddels in het Smithsonian, het nationale museum van de Verenigde Staten in Washington.

Sampelen is een ketting. Kanye West bouwde *Stronger* (2007) op *Harder, Better, Faster, Stronger* van Daft Punk uit 2001. Daft Punk had voor dat nummer zelf weer een stuk uit een oudere funkplaat gesampled. Een nummer kan zo drie generaties muziek in zich hebben. Wie de vraag van dit hoofdstuk stelt, wie de muziek schrijft, krijgt bij de sampler een extra laag: hier schrijven de oude platen mee.

LUISTERTIP



M/A/R/R/S
Pump Up the Volume
(1987)

Tel de samples: James Brown, Eric B. & Rakim, een Israëlische zangeres. Dit is een collage.

LUISTERTIP



Kanye West
Stronger (2007)

Gebouwd op Harder, Better, Faster, Stronger van Daft Punk (2001), die zelf weer samplede.

Auto-Tune: correctie wordt effect

Auto-Tune werd bedacht door Andy Hildebrand, een Amerikaanse ingenieur die eerder voor de olie-industrie werkte, waar hij met geluidsgolven onderzocht wat er onder de grond zat. Met dezelfde wiskunde kon hij de toonhoogte van een stem meten. De software die hij in 1997 uitbracht, corrigeert valse noten: zingt iemand iets te laag, dan schuift Auto-Tune de toon ongemerkt naar de juiste noot. Het was bedoeld om onhoorbaar te zijn. Een studio kon zo een opname redden zonder de zanger opnieuw te laten zingen.

Bij de opname van *Believe* van Cher (1998) deden de Britse producers iets wat de maker niet bedoeld had. Auto-Tune heeft een instelling die bepaalt hoe snel de correctie gebeurt. Normaal staat die zo dat een stem rustig naar de juiste toon glijdt. De producers zetten de snelheid op nul. Daardoor springt de stem zonder overgang van de ene toon naar de andere, met een hoorbaar knikje ertussen. Luister naar de regel "I can't break through": de stem klinkt alsof ze door een machine trapt. Lang hielden de producers vol dat het een vocoder was, om de truc geheim te houden. *Believe* werd een wereldhit, en het geluid heette voortaan het *Cher-effect*.

Wat bedoeld was om te verbergen, werd een herkenbare klank. In de jaren 2000 maakte de Amerikaanse zanger T-Pain van Auto-Tune zijn handelsmerk. Kanye West gebruikte het op *808s & Heartbreak* om verdriet en eenzaamheid uit te drukken: de mechanische stem klinkt alsof iemand zijn emotie niet helemaal kan tonen. In de trap en de hiphop daarna werd het een gewoon onderdeel van de stem. Voor veel jonge rappers is Auto-Tune geen correctie, maar een manier van zingen. Ze laten de stem bewust glijden en breken, zoals Hendrix zijn gitaar liet janken met de tremolo-arm.

Daarmee is de cirkel rond. De elektrische gitaar werd gebouwd om harder te klinken en werd een solo-instrument. De vervorming was een fout en werd een genre. De 808 en de 303 waren mislukte oefenapparaten en werden de basis van hiphop, house en techno. Auto-Tune moest onhoorbaar corrigeren en werd het geluid van een generatie. Steeds bedacht een fabrikant een instrument, en steeds ontdekten muzikanten wat het kon. Of het instrument meeschrijft? In al deze voorbeelden bepaalde de machine welke klanken mogelijk waren. Wat er met die klanken gebeurde, bepaalden de muzikanten. Nu speelt dezelfde vraag rond de laptop, de DAW, sample-bibliotheken en stemmen die door AI gemaakt worden.

LUISTERTIP



Cher
Believe (1998)

Luister naar "I can't break through": de stem klinkt alsof hij door een machine trapt.

Begrippen

Elementopnemer

Magneet die de trilling van een stalen snaar omzet in stroom

Solid body

Gitaar van massief hout, minder gevoelig voor feedback

Distortion / fuzz

Vervorming door een overstuurde versterker of pedaal

Powerchord

Akkoord van grondtoon en kwint, zonder terts

Leslie

Luidspreker met draaiende hoorns, bij het Hammondorgel

Subtractieve synthese

Klank maken door een rijke golf te filteren

FM-synthese

Klank maken door golven elkaars frequentie te laten moduleren

MIDI

Standaard waarmee instrumenten en computers noten uitwisselen

Sampler

Apparaat dat opgenomen geluid afspeelbaar maakt

Auto-Tune

Software die toonhoogte corrigeert, ook als effect

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/6nbbhf5CoUiKs4WHz6v0th

LESSONUP · LES

Mixtape 9: Het instrument

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's via Wikimedia Commons: Anil Öztas (CC BY 4.0), Cliff from Arlington, VA (CC BY 2.0), S.Sessoms Jr. (CC BY-SA 4.0), Attila Szász (CC BY-SA 4.0), iixorbius naar Leo-setä (CC BY 4.0), Brandon Daniel (CC BY-SA 2.0), Steve Sims (CC0). Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



Vrouwen in de popmuziek

Van Bessie Smith en Sister Rosetta Tharpe tot
Björk en Billie Eilish: zangeres, gitarist,
songwriter en producer.

De eerste blueshits werden gezongen door vrouwen. De eerste elektrische gitaarsolo's die op rock-'n-roll lijken, werden gespeeld door een vrouw. Het nummer waarmee Elvis Presley in 1956 miljoenen platen verkocht, was drie jaar eerder een nummer 1-hit voor een zwarte zangeres. Toch staan in de meeste geschiedenisboeken over popmuziek vooral mannen.

Dat ligt deels aan wie de geschiedenis opschreef.

Muziekjournalisten, platenbazen, producers en de samenstellers van lijstjes met de beste platen aller tijden waren lang bijna allemaal man. Wie een plaat produceerde, werd vaak niet vermeld. Wie een liedje als eerste zong, verdween soms achter de ster die het daarna opnam. Daarom staat deze vraag centraal: **waarom kennen we de namen van de mannen die hun liedjes opnamen beter dan de vrouwen die ze eerst zongen?**

Het antwoord is geen enkel verhaal, maar een patroon dat steeds terugkomt: in de blues van de jaren twintig, in de soul en bij de singer-songwriters van de jaren zestig en zeventig, en in de studio, waar tot vandaag weinig vrouwen achter de knoppen zitten.

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 10.



TRACK 01 • 1923 • NEW YORK

Bessie Smith, Empress of the Blues

Wie aan de blues denkt, ziet vaak een man met een akoestische gitaar op een veranda in de Mississippidelta. In Mixtape 1 kwamen die Delta-bluesmuzikanten uitgebreid aan bod. Dat beeld is grotendeels later gevormd, door de folkrevival van de jaren zestig. Jonge, witte platenverzamelaars zochten toen naar 'echte' blues en vonden die in de opnames van mannen als Robert Johnson en Son House. In de jaren twintig zelf zag de blues er anders uit. De bluesplaten die toen het best verkochten, waren van vrouwen.

Die stijl heet *classic blues*: stedelijke blues, gezongen door een zangeres met een band van piano, blazers en soms een banjo. De zangeressen kwamen uit het theater en de tentshows die door het zuiden van de Verenigde Staten trokken. In 1920 nam Mamie Smith *Crazy Blues* op, de eerste bluesplaat van een zwarte zangeres. De plaat verkocht zo goed dat platenmaatschappijen begrepen dat er een zwart publiek was dat platen wilde kopen. Ze begonnen aparte series voor dat publiek, de zogenoemde *race records*. Ma Rainey, de 'Mother of the Blues', zong al jaren in tentshows voordat ze in 1923 haar eerste plaat maakte.

Bessie Smith was de grootste van allemaal. Ze werd geboren in Chattanooga, Tennessee, en trad als tiener al op in een reizende show waarin ook Ma Rainey zong. In 1923 nam ze in New York voor Columbia *Downhearted Blues* op. De plaat verkocht honderdduizenden exemplaren en hielp de platenmaatschappij, die het financieel moeilijk had, er weer bovenop. Smith werd de best betaalde zwarte artiest van de jaren twintig en kreeg de bijnaam 'Empress of the Blues'.

Wie *Downhearted Blues* beluistert, hoort hoe platen toen werden gemaakt. Er was nog geen elektrische microfoon. De muzikanten stonden voor een grote hoorn die het geluid rechtstreeks naar een naald leidde, die de groef in de was sneed. Een zangeres moest dus hard en duidelijk zingen, zoals ze gewend was in een tent zonder versterking. Smith had daar de stem voor: krachtig, laag en met een precieze timing.

Haar teksten waren geen braaf repertoire. Ze zong over geld, drank, seks, ontrouwe mannen en vrouwen die het zelf wel redden. In 1925 nam ze *St. Louis Blues* op met de jonge trompettist Louis Armstrong. Bessie Smith kwam in 1937 om bij een auto-ongeluk in Mississippi. Haar graf bleef ruim dertig jaar zonder steen. In 1970 betaalde Janis Joplin mee aan een grafsteen; op side B komen we haar tegen.



Bessie Smith

LUISTERTIP



Bessie Smith
Downhearted Blues
(1923)

Een akoestische opname met één microfoonhoorn. Hoor hoe ze moet projecteren, als in een tent zonder versterking.

TRACK 02 • 1938-1964 • NEW YORK, MANCHESTER

Sister Rosetta Tharpe

Rosetta Tharpe groeide op in de kerk. Haar moeder was evangelist in de Church of God in Christ, een pinksterkerk waarin gezongen, geklapt en op instrumenten gespeeld werd. Als klein meisje stond Rosetta al met een gitaar op het podium. Ze speelde niet zoals de meeste gitaristen in die tijd, met akkoorden ter begeleiding, maar met melodielijnen en snelle loopjes, zoals een blazer of een bluesgitarist.

In 1938 nam ze voor Decca haar eerste platen op: gospelliederen, maar met het ritme en de swing van de jazz van die tijd. Ze trad op in de Cotton Club in New York, een nachtclub voor een wit publiek, en tegelijk in kerken. Voor veel gelovigen was dat een probleem: religieuze muziek hoorde niet in een nachtclub. Tharpe deed het toch.

In de jaren veertig stapte ze over op de elektrische gitaar. Ze speelde solo's met een vervormd, scherp geluid, jaren voordat Chuck Berry hetzelfde deed.

Strange Things Happening Every Day nam ze in 1944 op met pianist Sammy Price. Het is een gospelnummer, maar wie niet op de tekst let, hoort een rhythm-and-bluesplaat: een stuwende piano, een stem vol energie en een gitaarsolo in het midden. Het nummer kwam in de hitlijst voor zwarte muziek terecht, wat voor een gospelplaat bijzonder was. Het wordt vaak genoemd als een van de eerste rock-'n-roll-platen, tien jaar voordat die term gangbaar werd.

De mannen die in de jaren vijftig de rock-'n-roll groot maakten, kenden haar goed. Elvis Presley, Little Richard, Johnny Cash en Chuck Berry noemden haar later als invloed. Little Richard vertelde dat Tharpe hem als jongen op het podium haalde en betaalde voor zijn optreden.

In mei 1964 speelde Tharpe in Engeland, tijdens een tournee met Amerikaanse blues- en gospelmuzikanten. Voor de televisie werd het optreden opgenomen op een verlaten treinstation in een buitenwijk van Manchester. Tharpe stapte op het perron en speelde *Didn't It Rain* op een elektrische gitaar, terwijl het regende. In het publiek zaten jonge Britten die een paar jaar later zelf bluesrock zouden maken. De opname is nu een van de bekendste filmpjes van haar.

Na haar dood in 1973 raakte ze grotendeels vergeten. De Rock & Roll Hall of Fame, die vanaf 1986 de belangrijkste namen uit de rockgeschiedenis opneemt, nam haar pas in 2018 op. Bij die gelegenheid werd ze de 'Godmother of Rock and Roll' genoemd. De mannen die haar als voorbeeld noemden, waren toen al ruim dertig jaar lid.

TRACK 03 • 1952-1956 • LOS ANGELES

Hound Dog: wiens liedje?

In 1952 waren Jerry Leiber en Mike Stoller nog geen twintig. De twee jonge songwriters uit Los Angeles schreven rhythm-and-blues voor zwarte artiesten. Ze schreven een nummer voor Willie Mae Thornton, die zich Big Mama Thornton noemde. Thornton was een krachtige zangeres die ook drumde en mondharmonica speelde, en ze zong in de revue van bandleider Johnny Otis. Het nummer heette *Hound Dog*: een rauwe blues waarin een vrouw een man de deur wijst. Hij is een 'hound dog', een man die rondhangt, profiteert en niets bijdraagt.

Thorntons versie verscheen op Peacock Records, een label uit Houston, en werd een grote hit: zeven weken stond *Hound Dog* op nummer 1 in de r&b-hitlijst. Je hoort een zwaar, slepend ritme, een gitaar die antwoord geeft op de zang, en een stem die spot, gromt en uithaalt. De muzikanten blaffen en joelen op de achtergrond. Het is een nummer over macht in een relatie, en de vrouw heeft de macht.

In 1956 nam Elvis Presley het nummer op. Hij kende het niet van Thornton, maar van een witte showband die het in Las Vegas speelde, met een aangepaste tekst. De 'hound dog' was nu gewoon

LUISTERTIP



Sister Rosetta Tharpe
Strange Things Happening Every Day
(1944)

Deze opname wordt vaak genoemd als een van de eerste rock-'n-roll-platen. Luister naar de gitaarsolo. Het fragment komt uit een latere uitgave (1956).

"The Godmother of Rock and Roll"

Rock & Roll Hall of Fame over Sister Rosetta Tharpe, 2018



Blues is a woman

een hond, die nooit een konijn had gevangen. Elvis maakte er een snel rocknummer van, met harde drums en een gitaarsolo. Zijn versie verkocht miljoenen exemplaren. In Mixtape 2 zagen we hoe Elvis met zulke nummers een jeugdcultuur in beweging zette.

Voor Thornton bleef er weinig over. Voor haar eigen versie kreeg ze ongeveer 500 dollar. De royalty's van een nummer gaan naar de songwriters en de uitgever, niet naar de zangeres die het als eerste opnam. Leiber en Stoller verdienden goed aan het succes van Elvis en schreven daarna nog veel hits voor hem; in Mixtape 12 (De hitfabriek) komen ze terug. Thornton bleef optreden in clubs en op bluesfestivals. Ze schreef zelf ook nummers, waaronder *Ball and Chain*. Dat nummer werd in 1967 bekend in de versie van Janis Joplin.

Het verhaal van *Hound Dog* laat een patroon zien dat vaker voorkomt in de popmuziek. Een zwarte artiest neemt een nummer op voor een zwart publiek. Een witte artiest neemt het opnieuw op, voor een veel groter publiek, en dat wordt de versie die iedereen kent. Bij Thornton komt daar nog iets bij: het lied over een vrouw die een man wegstuurt, werd een liedje over een hond.

LUISTERTIP



Big Mama Thornton
Hound Dog (1952)

Vergelijk met Elvis (Mixtape 2): wie zingt hier tegen wie, en waarover gaat het eigenlijk? Het fragment komt uit een latere uitgave en kan een nieuwe opname zijn.

SIDE B • 1967-1985

Eigen stem, eigen songs

Songwriters, soulzangeressen en rockers: in de jaren zestig en zeventig nemen vrouwen het woord, en het eigen liedje.

B

TRACK 01 • 1967-1971 • LOS ANGELES

Singer-songwriters

In de jaren vijftig en vroege jaren zestig was popmuziek een vak met een strikte taakverdeling. Songwriters schreven liedjes, uitgevers verkochten ze, producers namen ze op en zangers en zangeressen zongen ze. In New York zaten veel van die songwriters in en rond het Brill Building, een kantoorgebouw aan Broadway vol muziekuitgevers. In Mixtape 12 (De hitfabriek) lees je meer over die manier van werken.

Carole King was een van de succesvolste schrijvers uit die wereld. Samen met haar toenmalige man, tekstschrijver Gerry Goffin, schreef ze vanaf 1960 hits voor anderen, zoals *Will You Love Me Tomorrow* voor The Shirelles en *(You Make Me Feel Like) A Natural Woman* voor Aretha Franklin. Eind jaren zestig verhuisde ze naar Los Angeles en begon ze haar liedjes zelf te zingen.

Haar album *Tapestry* (1971) werd een van de best verkochte albums van de jaren zeventig en bleef jarenlang in de Amerikaanse albumlijst staan. Op de plaat staan nieuwe nummers en een paar eerdere hits die ze nu zelf zingt, met haar eigen piano als basis. *It's Too Late*, over een relatie die voorbij is, laat horen hoe King schreef. De akkoorden zijn majeur-septiemakkoorden, met een zachte, wat weemoedige klank die meer uit de soul en de jazz komt dan uit de rock. Er is geen groot refrein met veel tromgeroffel, maar een rustige groove met piano, bas en een saxofoonsolo.

King hoorde bij een nieuwe groep muzikanten: de singer-songwriters. Ze schreven hun eigen liedjes, zongen ze zelf en vertelden in de eerste persoon over hun eigen leven. Zulke teksten noemen we confessioneel: persoonlijk en autobiografisch, alsof je een dagboek leest. Dat het leven van een vrouw het onderwerp van een popalbum was, en dat zij daar zelf over schreef, was nieuw.

De Canadese Joni Mitchell ging daarin het verst. Ze schreef *Both Sides Now* in 1967, over hoe je wolken, liefde en het leven eerst ziet als jong mens en later anders. Het nummer werd eerst een hit in de versie van folkzangeres Judy Collins. Mitchell nam het zelf op voor



Carole King

LUISTERTIP



Carole King
It's Too Late (1971)

Een maj7-sfeer en een Rhodes-achtig pianogeluid: soul in een singer-songwriter-jasje.

haar tweede album, en in 2000 opnieuw, met een orkest en een stem die in ruim dertig jaar donkerder en lager was geworden. Een lied over terugkijken op je leven klinkt dan heel anders.

Wat Mitchell bijzonder maakt, hoor je vooral in haar gitaarspel. Ze stemde haar gitaar in tientallen verschillende open stemmingen: de snaren worden zo gestemd dat ze los aangeslagen al een akkoord vormen. Daardoor vallen haar vingers op andere plekken dan bij de gewone stemming, en ontstaan akkoorden die andere gitaristen niet snel spelen. Haar liedjes hebben daardoor een eigen, open klank. Haar album *Blue* (1971) wordt vaak genoemd als hét voorbeeld van het confessionele album.

Later in de jaren zeventig bewoog Mitchell richting jazz. Bassist Jaco Pastorius speelde op haar albums, en ze maakte een plaat met muziek van jazzbassist Charles Mingus. Pianist Herbie Hancock nam in 2007 een heel album met haar liedjes op. Jazzmuzikanten speelden graag met haar, omdat haar harmonieën net zo ongewoon waren als die van henzelf.

TRACK 02 • 1967-1968 • NEW YORK

Respect

Aretha Franklin groeide op in Detroit als dochter van C.L. Franklin, een bekende dominee. Ze zong al als kind in zijn kerk, en gospel bleef de basis van haar stem. Begin jaren zestig nam ze voor Columbia platen op die tussen jazz en pop in zaten, zonder groot succes. Eind 1966 stapte ze over naar Atlantic Records. Producer Jerry Wexler liet haar doen waar ze goed in was: soul, met haar eigen pianospel als fundament.

Respect was oorspronkelijk een nummer van Otis Redding uit 1965. In zijn versie komt een man thuis na een dag werken en eist hij respect van zijn vrouw: hij brengt het geld binnen, dus hij wil gewaardeerd worden. Franklin draaide het nummer om. In haar versie is het een vrouw die respect eist, en ze laat er geen twijfel over bestaan door het woord uit te spellen: R-E-S-P-E-C-T.

Wie de twee versies naast elkaar legt, hoort hoeveel er veranderd is. Franklins versie heeft een strakker tempo. Haar zussen Carolyn en Erma zingen de achtergrondkoortjes, met de toevoeging 'sock it to me', die steeds terugkomt als antwoord op de zang. Halverwege klinkt een saxofoonsolo, en op een paar plekken valt de band stil zodat de stem alleen overblijft: stop-time. Een groot deel van wat het nummer herkenbaar maakt, het spellen, de koortjes en de opbouw, kwam van Franklin en haar zussen. Aretha was hier zangeres en arrangeur tegelijk.

Otis Redding zag dat zelf ook: volgens hem had een meisje zijn liedje van hem afgepakt. *Respect* werd in 1967 een nummer 1-hit in de Verenigde Staten en won twee Grammy's. Het nummer kreeg al snel een betekenis buiten de muziek. Voor de burgerrechtenbeweging

LUISTERTIP



Joni Mitchell

Both Sides Now (2000)

Ze schreef het lied in 1967; dit fragment is haar orkestversie uit 2000, met een veel oudere stem. Wat verandert er?



Aretha Franklin

LUISTERTIP



Aretha Franklin

Respect (1967)

Ze speelt zelf piano op veel van haar platen: Aretha was ook arrangeur.

"A girl took that song away from me."

Otis Redding over *Respect*

was het een lied over zwarte mensen die respect eisten, voor de vrouwenbeweging een lied over vrouwen die hetzelfde deden. Dat het allebei kon, maakte het zo sterk.

Franklin werd de 'Queen of Soul'. Datzelfde jaar nam ze (*You Make Me Feel Like A Natural Woman*) op, geschreven door Carole King en Gerry Goffin. In 1987 werd ze als eerste vrouw opgenomen in de Rock & Roll Hall of Fame.

TRACK 03 · 1968-1985 · SAN FRANCISCO, NEW JERSEY, LONDEN

Rauw en eigenzinnig

Eind jaren zestig was San Francisco het centrum van de hippiecultuur en de psychedelische rock (zie Mixtape 2). Janis Joplin kwam uit Port Arthur, een olie-stadje in Texas, waar ze als tiener bluesplaten van onder anderen Bessie Smith draaide. In San Francisco werd ze de zangeres van Big Brother & the Holding Company. Op het Monterey Pop Festival van 1967 zong ze Thorntons *Ball and Chain*, en daarmee werd ze in één keer bekend.

Piece of My Heart was in 1967 eerst opgenomen door Erma Franklin, de zus van Aretha. Joplin maakte er in 1968 een rocknummer van, met harde, scheurende gitaren. Ze zong niet mooi in de traditionele zin. Ze schreeuwde, kraakte en haalde uit, zoals Big Mama Thornton, haar grote voorbeeld. Voor een witte zangeres in een rockband was dat ongewoon: van zangeressen in de pop werd verwacht dat ze lief en beheerst klonken. Joplin stierf in 1970, op haar 27e. Datzelfde jaar betaalde ze mee aan de grafsteen van Bessie Smith. Zo loopt er een lijn van de blues van de jaren twintig via Thornton naar de rock van de jaren zestig.

Sylvia Robinson begon in de jaren vijftig als zangeres en gitariste in het duo Mickey & Sylvia, dat in 1956 een hit had met *Love Is Strange*. In 1973 scoorde ze als Sylvia met *Pillow Talk*, een zwoel soulnummer met gefluisterde en gezuchte zang. Haar belangrijkste werk deed ze achter de schermen. Met haar man Joe Robinson had ze in New Jersey een eigen platenlabel en studio. In 1979 richtten ze Sugar Hill Records op. Sylvia Robinson stelde zelf een groep samen, de Sugarhill Gang, en produceerde *Rapper's Delight*: de eerste hiphopplaat die een hit werd. In 1982 bracht Sugar Hill *The Message* uit van Grandmaster Flash and the Furious Five. Ze wordt wel de 'Mother of Hip-Hop' genoemd, maar in de meeste verhalen over het begin van de hiphop (zie Mixtape 6) staat ze in de marge.

De Engelse Kate Bush was negentien toen haar eerste single *Wuthering Heights* (1978) op nummer 1 kwam in Groot-Brittannië. Ze had het nummer zelf geschreven, naar de roman van Emily Brontë. Ze was daarmee de eerste vrouw in Groot-Brittannië met een nummer 1-hit die ze zelf had geschreven. Bush wilde vanaf het begin zelf bepalen hoe haar muziek klonk. Vanaf *The Dreaming* (1982) produceerde ze haar albums zelf.

LUISTERTIP



Big Brother & the Holding Company
Piece of My Heart
(1968)

Janis Joplin zingt. Hoor je de invloed van Thornton in de rauwe uithalen?

LUISTERTIP



Sylvia
Pillow Talk (1973)

Sylvia Robinson zingt; zes jaar later produceert ze *Rapper's Delight*.

LUISTERTIP



Kate Bush
Running Up That Hill
(1985)

Een Fairlight, een LinnDrum en een stem: Bush produceerde dit zelf in haar eigen studio.

Voor *Hounds of Love* (1985) werkte ze in een eigen studio bij haar huis, zodat ze kon werken zonder dat een platenmaatschappij meekeek. Ze gebruikte de Fairlight CMI, een van de eerste digitale samplers: een computer waarmee je elk opgenomen geluid op een toetsenbord kunt spelen. In Mixtape 9 (Het instrument) komen zulke apparaten terug. *Running Up That Hill* is opgebouwd uit weinig onderdelen: een drumpatroon uit een LinnDrum-drumcomputer, een aanhoudende synthesizerpartij uit de Fairlight en haar stem, die op sommige plekken in meerdere lagen over elkaar ligt. Het nummer gaat over de wens om met een geliefde van plaats te ruilen, om te begrijpen hoe het voor de ander is.

In 2022 werd het nummer gebruikt in de Netflix-serie *Stranger Things*. Een nieuwe generatie luisteraars ontdekte het, en ruim 35 jaar na de eerste uitgave stond *Running Up That Hill* opnieuw op 1, nu ook in de Britse hitlijst. Het nummer klonk niet als iets van 1985, misschien juist omdat Bush het zelf had gemaakt en niet de productiemode van dat jaar volgde.

SIDE C • 1963-2019

Achter de knoppen

Van Delia Derbyshire tot Björk en Missy Elliott: wie maakt het geluid? Over producers, technici en controle.

C

Een zangeres is zichtbaar. Ze staat op de hoes, in de videoclip en op het podium. Maar wie bepaalt hoe een plaat klinkt? Dat is de producer: degene die de opname leidt, kiest welke instrumenten en geluiden er komen, en beslist wanneer een nummer af is. Juist in die rol, en in die van technicus, zijn vrouwen tot vandaag zeldzaam.

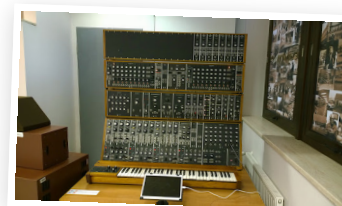
Het USC Annenberg Inclusion Initiative, een onderzoeksgroep van de University of Southern California, telt elk jaar wie er achter de populairste Amerikaanse hits uit de Billboard Hot 100 zit. Van de producers achter die hits tussen 2012 en 2024 was maar een paar procent een vrouw. Bij de artiesten was ongeveer één op de drie een vrouw, bij de songwriters ongeveer één op de zeven. De percentages verschuiven per jaar een beetje, maar de verhouding blijft vergelijkbaar. Hoe verder van het podium, hoe minder vrouwen. De vrouwen op deze side doorbraken dat patroon, en kregen daar lang niet altijd de erkenning voor.

TRACK 01 • 1963-1968 • LONDEN, NEW YORK

De eerste vrouwen achter de knoppen

Het verhaal van Delia Derbyshire staat uitgebreid in Mixtape 8 (Elektronische muziek). Kort samengevat: in 1963 maakte zij bij de BBC Radiophonic Workshop de herkenningsmelodie van *Doctor Who*. Componist Ron Grainer had de melodie geschreven, maar Derbyshire bedacht hoe die moest klinken en bouwde hem noot voor noot op uit oscillatoren, ruis en stukjes tape. Grainer wilde haar als medecomponist laten vermelden. De BBC weigerde, omdat de medewerkers van de Workshop anoniem bleven. Pas na haar dood in 2001 kreeg ze brede erkenning.

In de Verenigde Staten werkte Wendy Carlos eind jaren zestig nauw samen met Robert Moog, de bouwer van de Moog-synthesizer. Ze gaf hem advies over het ontwerp en was een van de eersten die het apparaat echt als muziekinstrument bespeelde. Voor *Switched-On Bach* (1968) speelde ze stukken van Johann Sebastian Bach op de Moog. Dat was veel werk. De Moog was monofoon: hij kon maar



Wendy Carlos

LUISTERTIP



Delia Derbyshire
Doctor Who (1967)

Er speelt geen enkel instrument: elke toon is een oscillator, elke puls een stukje tape.

één toon tegelijk spelen. Carlos speelde daarom elke stem apart in op een meersporenrecorder en legde de opnames daarna over elkaar. Het album werd een groot succes, won drie Grammy's en liet een breed publiek horen dat een synthesizer meer was dan een geluidseffect.

Carlos maakte daarna onder meer de muziek voor de films *A Clockwork Orange* (1971) en *The Shining* (1980) van Stanley Kubrick. De eerste uitgaven van haar albums droegen nog haar oude, mannelijke naam. In 1979 vertelde ze in een interview dat ze een transvrouw is.

Derbyshire en Carlos hebben iets gemeen. Ze maakten elektronische muziek op een moment dat dat vak nog geen naam had. Een woord als 'elektronisch producer' bestond niet; wat zij deden heette techniek, en techniek gold niet als kunst. Hun werk werd jarenlang aan anderen toegeschreven of afgedaan als knutselen met apparaten. Pas later werd duidelijk hoeveel van de elektronische muziek die volgde (zie Mixtape 8) op hun werk voortbouwde.

TRACK 02 · 1991-2001 · OLYMPIA, REYKJAVÍK, NEW YORK

Zelf de regie

Begin jaren negentig ontstond in Olympia, een kleine stad in de staat Washington, een feministische punkbeweging: riot grrrl. Bands als Bikini Kill, met zangeres Kathleen Hanna, en Bratmobile vonden dat de punkscene net zo'n mannenwereld was geworden als de rest van de muziekindustrie. Vooraan bij het podium stonden jongens die ruw dansten, en meisjes werden naar achteren gedrukt. Hanna riep tijdens optredens 'girls to the front': meisjes naar voren.

Riot grrrl was meer dan muziek. De bands en hun fans maakten eigen fanzines, zelfgekopieerde tijdschriftjes, en brachten hun platen uit op kleine, onafhankelijke labels. Ze maakten hun eigen regels, in de lijn van de doe-het-zelfcultuur van de punk. *Rebel Girl* van Bikini Kill gaat over een meisje dat de zangeres bewondert om haar lef. Muzikaal is het eenvoudig: een paar akkoorden, een harde drum en een tekst die je kunt meeschreeuwen. Kathleen Hanna was bevriend met Kurt Cobain van Nirvana. Zij schreef de zin 'Kurt smells like Teen Spirit' op zijn muur, die hij later gebruikte voor een songtitel.

De IJslandse Björk zong in de jaren tachtig in de band The Sugarcubes en ging in 1993 solo. Ze schrijft, arrangeert en produceert haar albums zelf, samen met steeds andere producers en elektronische muzikanten. *Hyperballad* (1995), van het album *Post*, combineert strijkers met een beat uit de rave en de techno. Het lied gaat over iemand die elke ochtend vroeg opstaat en spullen van een klif gooit, om daarna rustig terug te kunnen gaan naar haar geliefde.

Toch schreven journalisten haar muziek vaak toe aan de mannen met wie ze samenwerkte. In 2015 vertelde Björk in een interview met de muzieksite Pitchfork dat ze voor haar album *Vespertine* (2001) ongeveer 80 procent van de beats zelf had gemaakt, maar dat het elektronische duo Matmos, dat aan het album had meegewerkt, er

LUISTERTIP

Wendy Carlos

Switched-On Bach (1968)

Bach op een Moog: elke stem apart ingespeeld en over elkaar gelegd. Het album won drie Grammy's.

LUISTERTIP



Bikini Kill

Rebel Girl (1993)

Riot grrrl: drie akkoorden en een manifest.

LUISTERTIP



Björk

Hyperballad (1995)

Strijkers en een rave-beat. Björk maakte de beats grotendeels zelf.

vaak alle eer voor kreeg. Een vrouw die zingt, wordt gezien als zangeres. Dat ze ook achter de computer zit, wordt makkelijk over het hoofd gezien.

In de hiphop speelde hetzelfde. Lauryn Hill werd bekend als zangeres en rapper van The Fugees. In 1998 bracht ze haar enige studioalbum als soloartiest uit: *The Miseducation of Lauryn Hill*. Ze schreef, zong, rapte en produceerde het. *Doo Wop (That Thing)* combineert koortjes in de stijl van de doo-wop uit de jaren vijftig met blazers, een soulgroove en een rap. In de tekst waarschuwt ze vrouwen én mannen voor relaties waarin het alleen om 'that thing' gaat. Het album won in 1999 vijf Grammy's, waaronder die voor album van het jaar; het was het eerste hiphopalbum dat die prijs won. Over de credits ontstond wel een conflict: een groep muzikanten die aan het album had meegewerkt, stapte naar de rechter omdat ze vonden dat ze te weinig werden vermeld. De zaak werd buiten de rechtbank geschikt.

Missy Elliott uit Portsmouth, Virginia, schreef eerst nummers voor anderen, onder wie de zangeres Aaliyah. Samen met haar jeugdvriend, producer Timbaland, maakte ze vanaf 1997 eigen albums. Ze schreef en produceerde mee, en ook haar videoclip, met vreemde kostuums en visuele effecten, waren anders dan alles in de hiphop. *Get Ur Freak On* (2001) is gebouwd op een kort, steeds herhaald motief op de tumbi, een eensnarige luit uit de Punjab, met tabla's en een Japanse uitroep aan het begin. Zo klonk de futuristische hiphop van de jaren 2000. In 2019 werd Elliott als eerste vrouwelijke rapper opgenomen in de Songwriters Hall of Fame.

LUISTERTIP



Lauryn Hill
Doo Wop (That Thing) (1998)

Het enige album van Hill, en vijf Grammy's. Doo-wop-koortjes, blazers en een rap.

LUISTERTIP



Missy Elliott
Get Ur Freak On (2001)

Een tumbi (Punjabi luit), tabla en een Japanse uitroep: een wereldmuziek-beat.

TRACK 03 · 1997-2019 · NEDERLAND, VERENIGDE STATEN

Van Anouk tot Billie

In Nederland brak in 1997 een jonge zangeres uit Den Haag door met een rocknummer in het Engels: Anouk, met *Nobody's Wife*. Het nummer werd een grote hit en wordt nog altijd op de radio gedraaid. Anouk zong rauw en zelfverzekerd, en ze had een eigen houding: ze zei wat ze dacht, in interviews en op het podium. In 2013 vertegenwoordigde ze Nederland op het Eurovisie Songfestival met *Birds*. Meer over de Nederlandse popgeschiedenis lees je in Mixtape 11 (Nederpop).

Beyoncé begon eind jaren negentig in de meidengroep Destiny's Child en werd daarna een van de grootste popsterren ter wereld. Met *Lemonade* (2016) deed ze meer dan zingen. Het album verscheen samen met een film van ongeveer een uur, een 'visueel album', waarin elk nummer beelden kreeg. Beyoncé werkte mee aan de regie, het beeld en het concept. De muziek loopt van blues en country tot rock en hiphop. Het album gaat over ontrouw, maar ook over zwarte vrouwen, hun moeders en grootmoeders, en de geschiedenis van het zuiden van de Verenigde Staten.

LUISTERTIP



Anouk
Nobody's Wife (1997)

Een Nederlandse rockhit in het Engels: rauw, met een refrein als een statement.

Formation, het slotnummer van het album, verscheen in februari 2016, een dag voordat Beyoncé het live zong tijdens de rustshow van de Super Bowl. De beat is trap, een hiphopstijl uit het zuiden van de Verenigde Staten met snelle hi-hats en een zware 808-bas. In de clip zie je beelden van New Orleans na de orkaan Katrina. In de tekst zingt ze trots over haar familie uit Alabama en Louisiana. Zo werd het nummer een politiek statement, uitgebracht op het moment dat een groot deel van Amerika keek.

Billie Eilish en haar broer Finneas O'Connell namen haar debuutalbum *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?* (2019) op in Finneas' slaapkamer in het ouderlijk huis in Los Angeles. Er kwam geen grote studio aan te pas. *bad guy* werd een nummer 1-hit in de Verenigde Staten. Het nummer klinkt anders dan de meeste hits: Eilish zingt zacht, bijna fluisterend, dicht op de microfoon. Daaronder liggen een diepe synthesizerbas, een droge beat en een vingerknip. Een groot refrein om mee te zingen ontbreekt, en aan het eind slaat het nummer om naar een heel ander, traag stuk. In 2020 won Eilish de vier belangrijkste Grammy's in één keer: voor album, plaat en nummer van het jaar en als beste nieuwe artiest.

Het verhaal van Eilish laat een verandering zien die voor iedereen geldt. Met een laptop, een goede microfoon en software kan iemand thuis een complete plaat maken: zo iemand heet een bedroom producer. De drempel naar productie wordt daarmee lager, ook voor vrouwen die in de traditionele studio's weinig kansen kregen. Of dat genoeg is, laten de cijfers van Annenberg zien: achter de grootste hits zitten nog altijd bijna alleen mannelijke producers.

Kijk je terug naar Bessie Smith, dan is het patroon duidelijk. Vrouwen stonden vanaf het begin vooraan in de popmuziek, als zangeres en als vernieuwer. Maar de credits, het geld en de plek in de geschiedenisboeken gingen vaak naar anderen: naar de songwriters van *Hound Dog*, naar de mannen die Tharpe als voorbeeld noemden, naar Matmos in plaats van Björk. Wie de geschiedenis van de popmuziek wil kennen, luistert daarom niet alleen naar wie er zingt, maar vraagt ook wie het nummer schreef, wie het arrangeerde en wie aan de knoppen zat.

LUISTERTIP



Beyoncé
Formation (2016)

Een trapbeat met een tekst over zwarte identiteit in het Zuiden: pop als statement.

LUISTERTIP



Billie Eilish
bad guy (2019)

Gefluisterde zang, een synthbas en een vingerknip: een hit zonder meezingrefrein.

Begrippen

Classic blues

Stedelijke blues van zangeressen met band, jaren 20

Open stemming

Gitaar zo gestemd dat de losse snaren een akkoord vormen

Confessioneel

Persoonlijke, autobiografische songtekst

Riot grrrl

Feministische punkbeweging uit de jaren 90

Producer

Degene die het geluid en de opname van een plaat bepaalt

Credit

Officiële vermelding van wie wat deed op een opname

Canon

De lijst werken die als belangrijk geldt

Bedroom producer

Iemand die thuis een complete productie maakt

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/3Lge4JJm335gYj0L8bQtDu

LESSONUP · LES

Mixtape 10: Vrouwen in de popmuziek

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's via Wikimedia Commons: James J. Kriegsmann (Public domain), Carl Van Vechten, restored by Adam Cuerden (Public domain), Barbara Weinberg Barefield (CC BY-SA 3.0), Matt Gibbons (CC BY 2.0), Angela George (CC BY-SA 3.0), Atlantic Records (Public domain), DDD DDD (Public domain), Attila Szász (CC BY-SA 4.0). Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



Nederpop

Van indorock en Nederbeat via Golden Earring, Normaal en Doe Maar naar Nederhop en de Nederlandstalige hits van nu.

De eerste Nederlandse rock-'n-roll werd gespeeld door een groep broers die net uit Indonesië waren gekomen. Een van hen speelde gitaar met het instrument achter zijn hoofd, een ander klom tijdens het spelen op zijn bas. Zestig jaar later is een Nederlandstalig duet over een strand in Zeeland een van de meest gestreamde nummers in Nederland. Tussen die twee momenten ligt de geschiedenis van de Nederlandse popmuziek.

Nederland is een klein land, en zijn popmuziek kwam bijna altijd van buiten. Rock-'n-roll uit Amerika, beat uit Engeland, chansons uit Parijs, ska en reggae uit Jamaica, hiphop uit New York. Nederlandse muzikanten namen die stijlen over, pasten ze aan en stuurden ze soms terug naar het buitenland. Steeds weer moesten ze kiezen in welke taal ze zongen: Engels voor de wereld, Nederlands of dialect voor het publiek dichtbij. Die keuze is nooit definitief gemaakt. Ze schuift met elke generatie heen en weer, en daarmee ook de vraag die in dit hoofdstuk centraal staat: **wanneer klinkt popmuziek Nederlands: door de taal, door de muzikanten of door iets anders?**

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 11.



TRACK 01 • 1957-1964 • DEN HAAG

Indorock

In december 1949 erkende Nederland de onafhankelijkheid van Indonesië. In de jaren daarna vertrokken tienduizenden Indische Nederlanders, mensen met zowel Nederlandse als Indonesische wortels, naar een land dat veel van hen nooit hadden gezien. Ze kwamen terecht in pensions en eenvoudige huurwoningen, vaak in Den Haag, waar een grote Indische gemeenschap ontstond. Van de nieuwkomers werd verwacht dat ze zich snel aanpasten. Over wat ze hadden achtergelaten, werd weinig gesproken.

Hun muziek namen ze wel mee. In Indië hadden ze geluisterd naar krontjong, Indonesische volksmuziek met Portugese wortels, gespeeld op kleine snaarinstrumenten. Ook de Hawaiiaanse gitaar was er populair: een gitaar die plat op schoot ligt en met een stalen staafje wordt bespeeld, zodat de tonen in elkaar overglijden. Via de radio en via platen kwamen daar Amerikaanse country en rock-'n-roll bij. In Nederland smolt dat samen tot **indorock**: snelle, vaak instrumentale gitaarmuziek met strakke ritmes, veel echo en een technische vaardigheid die Nederlandse jongeren nog nooit hadden gezien.

De bekendste indorockband was de Tielman Brothers. De broers Andy, Reggy, Ponthon en Loulou Tielman kwamen in 1957 met hun familie naar Nederland en vestigden zich in Breda. Ze waren de eersten die in Nederland rock-'n-roll speelden, en ze deden dat met een show. Andy speelde gitaar met het instrument achter zijn hoofd, en de bas werd bespeeld alsof het een acrobatiektoestel was. Op de wereldtentoonstelling in Brussel in 1958 trokken ze al een groot publiek. In *Rock Little Baby of Mine* (1958) hoor je waar het om draait: korte, snelle gitaarlijnen die door een echo-apparaat worden verdubbeld, zodat elke noot nagalmt. Die echo werd het handelsmerk van de indorock.

In Nederland vonden veel volwassenen het lawaai. In Duitsland werden de Tielman Brothers sterren. Ze speelden er in clubs, ook in Hamburg, nog voordat de Beatles daar in 1960 hun eerste lange reeksen optredens gaven (zie Mixtape 3). Veel andere Indische bands volgden dezelfde route langs Duitse clubs en Nederlandse zalen. Andy Tielman (1936-2011) bleef tot op hoge leeftijd optreden.

Lang werd indorock gezien als iets apart, als 'Indische' muziek die buiten de Nederlandse geschiedenis stond. Tegenwoordig geldt ze als het begin van de Nederpop. Dat zegt iets over de vraag van dit hoofdstuk. De eerste Nederlandse rock-'n-roll werd gemaakt door migranten, in het Engels, op basis van Amerikaanse en Aziatische muziek. Toch is dit het verhaal waarmee de Nederlandse popmuziek begint.

LUISTERTIP



Tielman Brothers
Rock Little Baby of Mine (1958)

Snelle, heldere gitaarlijnen met veel echo: de echo-unit is het geluid van de indorock.

TRACK 02 • 1965-1974

De kleinkunst kantelt

Wie in de jaren vijftig in het Nederlands zong, deed dat meestal niet in de popmuziek. Er was het levenslied, er was de schlager, en er was de **kleinkunst**: het Nederlandstalige lied uit het cabaret en het theater. Bij kleinkunst staat de tekst centraal. De begeleiding is klein, vaak alleen een piano of een gitaar, en het publiek zit stil in een schouwburg. Wim Sonneveld, Toon Hermans en Jules de Corte waren de grote namen. Zingen in eigen taal hoorde bij de theaterzaal, niet bij de dansvloer.

Rond 1965 schoof die traditie op richting de pop. Boudewijn de Groot begon liedjes te zingen op teksten van zijn vriend Lennaert Nijgh. Ze lieten zich inspireren door de Amerikaanse folk en de

protestliedjes van Bob Dylan, maar schreven in het Nederlands. *Welterusten mijnheer de president* (1966) is een slaapliedje voor de Amerikaanse president Lyndon Johnson, die in die jaren steeds meer soldaten naar Vietnam stuurde. De toon is vriendelijk en de melodie lieflijk, maar de inhoud is scherp: de president slaapt rustig terwijl er elders mensen sterven. Het nummer verscheen op het album *Voor de overlevenden* (1966). Een jaar later had De Groot een grote hit met *Het land van Maas en Waal*.

Een tweede voorbeeld kwam uit Frankrijk, met chansonniers als Jacques Brel, Georges Brassens en Jean Ferrat. Hun liedjes vertelden een verhaal, hadden een sterke tekst en werkten in een zaal net zo goed als op de radio. Wim Sonneveld zong in 1974 *Het dorp*, een bewerking van *La montagne* (1964) van Jean Ferrat. De Nederlandse tekst is van Friso Wiegiersma. Het lied gaat over een dorp dat verdwijnt: de weilanden worden bebouwd, de jongeren trekken weg, het oude leven is voorbij. Het is nostalgie, maar ook een beschrijving van wat de modernisering met het Nederlandse platteland deed.

De Nederlandstalige popliedjes van de jaren zestig komen dus meer uit Parijs dan uit Liverpool. Wie in het Nederlands zong, sloot aan bij het chanson en de kleinkunst: liedjes om naar te luisteren, met een tekst die ertoe deed. Die lijn loopt door tot vandaag. Klein Orkest in de jaren tachtig en Acda en de Munnik in de jaren negentig komen er rechtstreeks uit voort. De dansbare popmuziek met gitaren en drums werd in diezelfde jaren in Nederland vooral in het Engels gemaakt.

TRACK 03 · 1964-1971 · DEN HAAG, GROLLOO

Nederbeat en de wereld

In juni 1964 kwamen de Beatles naar Nederland. Ze maakten een rondvaart door de Amsterdamse grachten en speelden in een veilinghal in Blokker. Voor duizenden Nederlandse jongeren was dat het bewijs dat er iets nieuws aan de hand was. Overal ontstonden bandjes met twee gitaren, een bas en een drumstel. Het centrum lag in Den Haag. De stad had dankzij de indorock al een levendige scene, en daar groeide nu een generatie beatbands: de Golden Earrings, Q65, de Motions en later Shocking Blue. In Amsterdam speelden The Outsiders. Deze muziek kreeg later de naam **Nederbeat**.

Vrijwel al deze bands zongen in het Engels. Dat was de taal van de popmuziek, en een Nederlandse tekst klonk in die jaren al snel als schlager of cabaret. De bands verschilden onderling sterk. Q65 was rauw en ruig, de Motions waren melodieuzer. De Golden Earrings, in 1961 opgericht door George Kooymans en Rinus Gerritsen, hadden in 1965 hun eerste hit met *Please Go*. Het was het begin van een loopbaan die zestig jaar zou duren.

Niet alle Nederbeat kwam uit de Randstad. Cuby + Blizzards werkte vanuit Grolloo, een klein dorp in Drenthe. Zanger Harry Muskee en gitarist Eelco Gelling speelden blues: niet de vrolijke beat van de Beatles, maar de zware, rauwe muziek uit het zuiden van



Boudewijn de Groot

LUISTERTIP



Boudewijn de Groot
Welterusten mijnheer de president (1966)

Een protestlied tegen de Vietnamoorlog, gericht aan president Johnson. Bob Dylan op z'n Hollands.

LUISTERTIP



Wim Sonneveld
Het dorp (1974)

Een bewerking van *La montagne* van Jean Ferrat. Nostalgie naar een dorp dat verdwijnt.

Amerika, die Engelse bands als de Rolling Stones ook speelden. Op *Appleknockers Flophouse* (1969) hoor je een Hammondorgel, een donkere stem en een gitaar die de tijd neemt. Dat zo'n geluid uit een Drents dorp kon komen, laat zien hoe ver de Amerikaanse en Britse invloed in een paar jaar was doorgedrongen.

Het grootste succes kwam uit Den Haag. Shocking Blue was een band rond gitarist en songschrijver Robbie van Leeuwen, met zangeres Mariska Veres. Van Leeuwen schreef *Venus*, een kort nummer met een eenvoudige gitaarriff en een refrein dat je na één keer kunt meezingen. Veres zong met een lage, krachtige stem en werd met haar zwarte haar en strakke blik het gezicht van de band. In februari 1970 stond *Venus* op nummer 1 in de Amerikaanse Billboard Hot 100. Het was de eerste keer dat een Nederlandse band daar bovenaan stond. In 1986 maakte de Britse groep Bananarama met een eigen versie opnieuw een nummer 1-hit van het lied.

Met de Nederbeat groeide het zelfvertrouwen. Nederlandse bands bleken internationaal mee te kunnen komen, en een Haagse groep kon de Amerikaanse hitlijst aanvoeren. Tegelijk roept dat succes de vraag van dit hoofdstuk op. Wat is er Nederlands aan *Venus*? De taal niet, de stijl ook niet. Alleen de muzikanten en de stad waar ze vandaan kwamen. Voor een Amerikaanse luisteraar was het gewoon een popnummer.

LUISTERTIP



Coby + Blizzards
Appleknockers
Flophouse (1969)

Harry Muskee zingt de blues in Drenthe. Rauw en Engelstalig, met een Hammond.

LUISTERTIP



Shocking Blue
Venus (1969)

Gitarist Robbie van Leeuwen schreef het. Bananarama maakte er in 1986 opnieuw een nummer 1 van.

SIDE B • 1971-1999

De jaren 70 en 80: prog, rock en Nederlands

Golden Earring, Focus en Normaal zetten Nederland op de kaart, en dan zingt opeens iedereen in het Nederlands.

B

TRACK 01 • 1971-1978

Wereldspelers

Begin jaren zeventig werd rock serieuzer en langer. Bands maakten albums in plaats van singles, en muzikanten lieten horen wat ze technisch konden. In Engeland ontstond de progressieve rock, met lange nummers, klassieke invloeden en ingewikkelde maatsoorten. Ook in Nederland waren er bands die die kant op gingen, en twee daarvan braken internationaal door.

Focus werd geleid door Thijs van Leer, die orgel en dwarsfluit speelde, en gitarist Jan Akkerman. Beiden waren technisch zeer sterke muzikanten. Toch werd hun bekendste nummer geen ernstig progrockstuk, maar een grap. *Hocus Pocus* (1971), van het album *Moving Waves*, wisselt een harde gitaarriff af met een drumbreak, geïmproviseerd, gefluit en een fluitsolo. Het nummer heeft nauwelijks tekst en klinkt alsof de band zelf moet lachen om wat ze doet. In 1973 werd het ook in Engeland en Amerika een hit. Progrock met humor: dat durfden Engelse bands zelden.

Golden Earring had de s inmiddels uit de naam laten vallen en was uitgegroeid tot een harde rockband. In 1973 verscheen *Radar Love*, van het album *Moontan*. Het nummer gaat over een man die 's nachts over de snelweg naar zijn geliefde rijdt. De bas van Rinus Gerritsen en de drums van Cesar Zuiderwijk zetten een groove neer die nooit stilvalt, en de gitaar van George Kooymans en de stem van Barry Hay rijden daaroverheen. Het nummer werd een hit in Europa en Amerika en klinkt nog altijd op autoradio's.

Golden Earring bestond van 1961 tot 2021. Daarmee is het een van de langstlopende rockbands ter wereld. De band stopte pas toen bij gitarist George Kooymans in 2021 ALS werd vastgesteld. De foto bij het begin van deze side laat hem zien in 1974, op het hoogtepunt van het internationale succes.

Terwijl Focus en Golden Earring in het Engels de wereld veroverden, gebeurde in de Achterhoek iets heel anders. Normaal, in 1975 opgericht rond zanger Bennie Jolink, zong in het Achterhoekse.

LUISTERTIP



Focus
Hocus Pocus (1971)

Een riff, een drumbreak, geïmproviseerd en een fluitsolo. Probeer het maar eens te spelen.

LUISTERTIP



Golden Earring
Radar Love (1973)

De bas en drums rijden de snelweg op: de groove is het nummer.

Oerend hard (1977) is een liefdeslied voor een brommer, het vervoermiddel van elke plattelandjongere. De band trad op in boerenkiel en op klompen, en de concerten in feesttenten en zalen waren luid en wild. Critici in de Randstad keken er met enige spot naar. Het publiek op het platteland herkende er zichzelf in. Deze muziek kreeg de naam **boerenrock**.

Zo werd taal in de jaren zeventig een bewuste keuze. Engels was de taal voor de wereld en voor de radio. Dialect was de taal van de eigen identiteit, van een streek die zich niet liet vertegenwoordigen door Amsterdam of Hilversum. Wat *Oerend hard* Nederlands maakt, is daarom meer dan de taal. Het is het onderwerp, de humor, de houding en het publiek. Leg het nummer naast *Radar Love* en je hoort twee rocknummers over de weg, die niemand met elkaar zou verwarren. Herman Brood, die in 1978 met zijn band Wild Romance een hit had met *Saturday Night*, koos net als Golden Earring voor het Engels. Aan het eind van het decennium leek de verdeling vast te liggen: rock in het Engels, kleinkunst in het Nederlands, boerenrock in dialect. Een paar jaar later was die verdeling verdwenen.

TRACK 02 • 1981-1984

Doe Maar en de taalwissel

Rond 1980 kwam er nieuwe energie in de Nederlandse popmuziek. Punk en new wave hadden laten zien dat je geen virtuoos hoeft te zijn om een band te beginnen. In Engeland hadden bands als The Specials en Madness de **ska** uit Jamaica nieuw leven ingeblazen: snelle muziek met de nadruk op de offbeat, de tel tussen de tellen in. Ook reggae was inmiddels wereldwijd bekend. Doe Maar speelde die muziek, maar dan met Nederlandse teksten.

De band bestond al sinds eind jaren zeventig, maar brak in 1981 door. De meeste nummers werden geschreven door Henny Vrienten (1948-2022) en Ernst Jansz. Hun teksten gingen over gewone dingen: verliefdheid, puberteit, ouders, verveling, maar ook de dreiging van de atoombom. Ze schreven in de taal waarin jongeren met elkaar praatten, zonder de plechtige toon van het cabaret of het sentiment van de schlager. *Sinds 1 dag of 2 (32 jaar)* (1981) gaat over een man van 32 die nog steeds bij zijn ouders woont. Onder die tekst ligt een ska-ritme, met de gitaar op de offbeat.

Wat daarna gebeurde, werd de **Doe Maar-gekte** genoemd. Tieners volgden de band zoals hun ouders de Beatles hadden gevolgd. Er waren gillende fans bij elk optreden, posters op slaapkamermuren en platen hoog in de hitparade. Voor het eerst stond een Nederlandstalige popgroep in het middelpunt van een echte jeugdcultuur (zie ook Mixtape 2). In 1984 stopte Doe Maar. De afscheidsconcerten in de Brabanthallen in Den Bosch werden een nationale gebeurtenis.

Het belangrijkste gevolg van Doe Maar was niet de gekte zelf, maar wat die met de taal deed. Ineens was Nederlands zingen geen schlager of cabaret meer, maar pop. Platenmaatschappijen gingen op

LUISTERTIP



Normaal
Oerend hard (1977)

Een liefdeslied voor een brommer, in het Achterhoeks.



Henny Vrienten

LUISTERTIP



Doe Maar
Sinds 1 dag of 2 (32 jaar) (1981)

Ska-ritme op de offbeat, en een tekst over een jongen van 32 die nog thuis woont.

zoek naar Nederlandstalige bands, en die waren er volop. Het Goede Doel, het Utrechtse duo van Henk Westbroek en Henk Temming, maakte synthpop in het Nederlands. *België* (1982) heeft het koele, elektronische geluid van de vroege jaren tachtig (zie Mixtape 7), met een tekst vol absurde vragen. Toontje Lager scoorde met *Stiekem gedanst*, en de Nijmeegse Frank Boeijen Groep maakte new wave in eigen taal.

Zo ontstond in een paar jaar de **Nederpop** in de betekenis die het woord nu meestal heeft: Nederlandse popmuziek in eigen taal. Een generatie die met Engelstalige rock was opgegroeid, hoorde voor het eerst popmuziek in de taal waarin ze zelf dacht en praatte. Doe Maar bewees dat dat niet ouderwets of kneuterig hoefde te klinken.

TRACK 03 • 1982-1986 • AMSTERDAM

Export en infrastructuur

Niet iedereen stapte over op het Nederlands. Een deel van de Nederlandse rockmuzikanten bleef juist op de internationale markt mikken, en had daar in de jaren tachtig succes. Golden Earring scoorde met *Twilight Zone* (1982) opnieuw een grote hit in Amerika, geholpen door een videoclip die op het nieuwe muziekkanaal MTV werd gedraaid.

Gitarist Adrian Vandenberg ging nog een stap verder. Met zijn band Vandenberg maakte hij hardrock die precies klonk zoals de Amerikaanse rockradio het wilde. *Burning Heart* (1982) is een powerballad: een rustig begin, een groot refrein en een gitaarsolo die het nummer naar een hoogtepunt tilt. Het werd een hit in de Verenigde Staten. Later in de jaren tachtig werd Vandenberg gitarist van de Britse band Whitesnake. Voor een Amerikaanse luisteraar was aan *Burning Heart* niets Nederlands te horen, en dat was precies de bedoeling.

Ondertussen veranderde er in Nederland zelf iets dat minder opviel, maar op lange termijn misschien belangrijker was. Er ontstond een **infrastructuur** voor popmuziek. Paradiso in Amsterdam, sinds 1968 een poppodium in een voormalige kerk, groeide uit tot een van de bekendste concertzalen van Europa. Even verderop opende in 1970 de Melkweg, in een oude melkfabriek. In datzelfde jaar werd in Geleen voor het eerst Pinkpop gehouden, het festival dat nog altijd bestaat. In de jaren tachtig kregen steeds meer steden een eigen **poppodium**, vaak met steun van de gemeente. Nederland ging popmuziek zien als cultuur die het waard was om te ondersteunen, net als theater en klassieke muziek.

Popmuziek werd ook een vak. Vanaf de jaren tachtig ontstonden opleidingen voor pop en jazz, onder meer aan het Conservatorium van Amsterdam, aan Codarts in Rotterdam en aan ArtEZ in Enschede. Bands konden in eigen land spelen, een publiek opbouwen en zich ontwikkelen, en muzikanten konden voor hun vak worden opgeleid. Dat netwerk van podia, festivals, subsidies en opleidingen is een van

LUISTERTIP



Het Goede Doel
België (1982)

Synthpop in het Nederlands, met een refrein vol vragen die nergens over lijken te gaan.

LUISTERTIP



Vandenberg
Burning Heart (1982)

Een powerballad met een Amerikaanse rockradio-sound, gemaakt door een Nederlandse band.

de redenen dat de Nederlandse popmuziek vanaf de jaren tachtig zo breed werd. Ook de opleiding waarvoor dit boek is geschreven, hoort bij die geschiedenis.

TRACK 04 • 1984-1999

Rock in het Nederlands

Na Doe Maar werd het Nederlands ook de taal van de rock. In de tweede helft van de jaren tachtig verschenen bands die in eigen taal zongen over politiek, over de stad en over liefde, met gitaren en een volle band. Ze vulden de nieuwe poppodia en hadden een vast publiek dat hun teksten woord voor woord kende.

Klein Orkest, de groep van zanger en tekstschrijver Harrie Jekkers, kwam uit de wereld van het cabaret. Dat hoor je aan *Over de muur* (1984). Het is een verhalend lied over Oost- en West-Berlijn, geschreven vijf jaar voordat de Muur viel. Het vergelijkt het leven aan beide kanten en stelt de vraag of het leven in het Westen echt zoveel vrijer is dan in het Oosten. Dat was in 1984 geen vanzelfsprekende vraag. Het refrein werd in heel Nederland meegezongen. Hier komen twee lijnen samen: de kleinkunst met haar sterke tekst, en de popmuziek met een band en een meezingrefrein.

De Frank Boeijen Groep uit Nijmegen maakte new wave in het Nederlands. *Zwart wit* (1984) heeft koele, heldere gitaren en een tekst over racisme. Waar Doe Maar vrolijk en herkenbaar was, klonk Boeijen donkerder en ernstiger, net als veel Engelse new wave uit die jaren.

De Dijk uit Amsterdam koos een andere bron: Amerikaanse soul en rhythm-and-blues, met blazers en een strakke ritmesectie. Zanger Huub van der Lubbe schreef teksten over Amsterdam en de mensen die er wonen. *Mag het licht uit* (1987) is een liefdeslied met de warmte van een soulballad. De Dijk werd een van de populairste liveacts van het land en bleef decennialang spelen. In 2010 nam de band zelfs een album op met de Amerikaanse soulzanger Solomon Burke.

The Scene, de band van Thé Lau, maakte stevige gitaarrock. In 1990 verscheen *Iedereen is van de wereld*. Lau schreef het als een lied over gelijkheid, en het refrein heeft de eenvoud van een volkslied. Het nummer werd een meezinger op festivals en later het lied van de Nacht van de Vluchteling, een jaarlijkse sponsorloop voor vluchtelingen. Thé Lau overleed in 2015.

In de jaren negentig kwam er een jongere, snellere generatie bij. De Heideroosjes uit Horst, in Limburg, speelden punk: kort, hard en snel, en vaak in het Nederlands. *Iedereen is gek* (1999) duurt niet lang en neemt zichzelf niet al te serieus. Zo had in vijftien jaar bijna elk rockgenre een Nederlandstalige variant gekregen: van het verhalende lied van Klein Orkest tot de soul van De Dijk en de punk van de Heideroosjes.

LUISTERTIP



Klein Orkest
Over de muur (1984)

Een verhalend lied met een refrein dat iedereen meezingt; let op de vergelijking tussen Oost en West.

LUISTERTIP



Frank Boeijen Groep
Zwart wit (1984)

New wave in het Nederlands: koele gitaren en een tekst over racisme.

LUISTERTIP



De Dijk
Mag het licht uit (1987)

Blazers en soul uit Amsterdam: Huub van der Lubbe als zanger van de stad.

LUISTERTIP



The Scene
Iedereen is van de wereld (1990)

Rock met een volksliedrefrein; Thé Lau schreef het als lied over gelijkheid.

LUISTERTIP



Heideroosjes

Iedereen is gek (1999)

Limburgse punk: snel, kort en met humor.

SIDE C • 1990-2020

Van Osdorp Posse tot Froukje

Nederhop, ballads en een nieuwe generatie: in de jaren 2010 wordt Nederlands weer de taal van de hitlijst.

C

TRACK 01 • 1990-2014 • AMSTERDAM, OOSTERHOUT, ZWOLLE

Nederhop

Hiphop ontstond in de jaren zeventig in New York (zie Mixtape 6) en bereikte Nederland in de jaren tachtig. De eerste Nederlandse rappers deden wat de Nederbeatbands twintig jaar eerder hadden gedaan: ze namen de Amerikaanse stijl over en rapten in het Engels. Rond 1990 veranderde dat.

Osdorp Posse, uit de Amsterdamse wijk Osdorp, begon vanaf 1990 te rappen in het Nederlands. Rapper Def P en zijn groep kozen niet voor beschaafd Nederlands, maar voor plat Amsterdams: rauw, boos en grof. Het was hardcore rap, met zware beats en teksten over de straat en de stad. Daarmee ontstond de **Nederhop**, de Nederlandstalige hiphop. Osdorp Posse deed in de hiphop wat Normaal in de rock had gedaan: de muziek kwam uit Amerika, maar de taal en de houding waren van hier.

De doorbraak naar een groot publiek kwam uit Brabant. Extince uit Oosterhout scoorde in 1995 met *Spraakwater* de eerste Nederlandstalige hiphophit. Het nummer rust op een ontspannen funkbeat, en Extince rapt soepel en met plezier in de taal. Hij liet horen dat het Nederlands, met zijn vele medeklinkers en lange woorden, prima kan rijmen en swingen. Wat met Doe Maar was gebeurd met ska, gebeurde nu met hiphop: een buitenlandse stijl werd in eigen taal een hit.

Na 2000 groeide de Nederhop uit tot een van de belangrijkste genres in het land. De Jeugd van Tegenwoordig uit Amsterdam maakte van de taal een speeltuin, met verzonnen woorden, absurde grappen en elektronische beats; hun eerste hit *Watskeburt?!* kwam uit in 2005. In Zwolle ontstond rond de groep Opgezwolle een eigen scene. Daar kwam ook Typhoon vandaan, de artiestennaam van Glenn de Randamie. Op *Hemel valt* (2014) combineert hij hiphop met soul en een blazerssectie. In de Nederhop tellen de klank, het rijm en

LUISTERTIP



Osdorp Posse
Origineel Amsterdams

Hardcore rap in plat Amsterdams. Geen Amerikaanse imitatie maar een eigen stem.

LUISTERTIP



Extince
Spraakwater (1995)

Extince uit Oosterhout, op een funkbeat: het Nederlands blijkt prima te rijmen.

de straattaal net zo zwaar als de betekenis. In die straattaal klinken woorden mee uit het Sranantongo, het Papiamentu en andere talen die in de Nederlandse steden worden gesproken.

In dezelfde jaren ontwikkelde Nederland nog een heel ander exportproduct: elektronische dansmuziek. In Rotterdam ontstond begin jaren negentig gabber, en rond 2000 draaiden Nederlandse trance-dj's over de hele wereld. Dat verhaal staat in Mixtape 8. Opvallend is dat het grootste internationale succes van de Nederlandse popmuziek in die jaren muziek zonder Nederlandse tekst was, en vaak zonder tekst helemaal.

TRACK 02 • 1998-2020

Het Nederlandstalige lied leeft

Naast hiphop en rock groeide in de jaren negentig het Nederlandstalige lied voor een groot publiek. Marco Borsato had vanaf 1994 de ene grote hit na de andere met Nederlandstalige ballads, en Guus Meeuwis vulde later stadions met meezingers. Het waren liedjes over liefde en gemis, met een groot refrein en een heldere productie.

Acda en de Munnik, het duo van Thomas Acda en Paul de Munnik, kwam uit het theater. Ze speelden in schouwburgen, met gitaren en piano, en schreven persoonlijke liedjes met een tekst die je moest kunnen volgen. *Het regent zonnestrallen* (1998) is daar een voorbeeld van. Hier loopt de lijn door die begon bij de kleinkunst en Boudewijn de Groot: zingbare, persoonlijke liedjes, met een gitaar, in eigen taal.

BLØF, in 1992 opgericht in Vlissingen, maakte popliedjes vanuit Zeeland. In 2017 nam de band samen met de Vlaamse zangeres Geike Arnaert, eerder zangeres van Hooverphonic, *Zoutelande* op. Het is een rustig duet over een strand in Zeeland. Het werd een van de grootste hits ooit in Nederland en jarenlang een van de meest gestreamde Nederlandstalige nummers. BLØF organiseert in Zeeland ook een eigen festival, Concert at SEA.

Rond 2020 kwam een nieuwe generatie op, die op een andere manier haar publiek vond. Snelle en Froukje werden bekend via TikTok en YouTube. Ze hadden geen platenmaatschappij nodig als poortwachter. Wie vroeger op de radio wilde komen, moest langs platenbazen en dj's; nu kon een nummer via sociale media en streaming direct een groot publiek bereiken. Snelle begon als rapper en werd popzanger. *Smoorverliefd* (2020) is een eenvoudig liefdesliedje dat via sociale media groot werd.

Froukje maakt elektropop. *Groter dan ik* (2020) gaat over klimaatangst: over het gevoel dat de problemen van de wereld te groot zijn voor één mens. Het is een protestlied voor een nieuwe generatie. Leg het naast *Welterusten mijnheer de president*, en je hoort hoe de Nederlandstalige popmuziek in vijftig jaar rond is gegaan. Boudewijn de Groot zong in 1966 over de oorlog in Vietnam, Froukje zingt over de toekomst van de planeet. Beiden doen dat in eigen taal, voor een publiek van hun eigen leeftijd.

LUISTERTIP



Typhoon

Hemel valt (2014)

Glenn de Randamie uit Zwolle: hiphop, soul en een blazerssectie.

LUISTERTIP



Acda en de Munnik

Het regent zonnestrallen (1998)

Kleinkunst en pop: de lijn van Boudewijn de Groot loopt hier door.

LUISTERTIP



BLØF ft. Geike

Zoutelande (2017)

Een duet met de Vlaamse Geike Arnaert over een strand in Zeeland: jarenlang een van de meest gestreamde Nederlandstalige nummers.

LUISTERTIP



Snelle

Smoorverliefd (2020)

Van rapper naar popzanger: een liefdesliedje dat via sociale media groot werd.

In de jaren 2010 werd het Nederlands opnieuw de taal van de hitlijsten, net als begin jaren tachtig. Daar zijn verschillende verklaringen voor. Streaming liet zien wat mensen echt luisterden, en dat bleek vaak Nederlandstalig. De Nederhop had een generatie laten horen dat de eigen taal modern kon klinken. Sociale media maakten het makkelijk om zonder radio of platenmaatschappij een publiek te vinden. Festivals als Concert at SEA lieten zien hoe groot dat publiek was. En misschien speelde ook de behoefte aan muziek die dichtbij komt: liedjes over je eigen strand, je eigen stad, je eigen angst.

Er is nog veel meer Nederlandse popmuziek dan hier past: het levenslied en de smartlap, Nederlandse metal van bands als Within Temptation en Epica, Surinaamse en Antilliaanse muziek, liedjes in het Fries en het Limburgs. Al die muziek laat zien dat 'Nederlands' meer betekent dan één taal. De Tielman Brothers zongen Engels en maakten de eerste Nederlandse rock-'n-roll. Shocking Blue stond bovenaan in Amerika zonder één Nederlands woord. Normaal zong in dialect, Osdorp Posse in plat Amsterdams. Popmuziek klinkt Nederlands door de taal, door de muzikanten, en door iets wat moeilijker te benoemen is: het onderwerp, de humor, de houding en het publiek dat zichzelf erin herkent.

LUISTERTIP



Froukje
Groter dan ik (2020)

Elektropop met een tekst over klimaatangst: een protestlied voor een nieuwe generatie.

Begrippen

Indorock

Rock-'n-roll van Indische Nederlanders, jaren 50 en 60

Kleinkunst

Nederlandstalig lied met nadruk op tekst, uit het cabaret

Nederbeat

Nederlandse beatmuziek uit de jaren 60, meestal in het Engels

Boerenrock

Rock in dialect, zoals Normaal

Nederpop

Nederlandse popmuziek, vooral in eigen taal

Nederhop

Nederlandstalige hiphop

Ska

Jamaicaanse muziek met accenten op de offbeat

Poppodium

Zaal voor popconcerten, zoals Paradiso

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/2suVQVE1BGst0L2qCrvkmH

LESSONUP · LES

Mixtape 11: Nederpop

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's via Wikimedia Commons: Majalah AKTUIL Edisi 11 Tahun 1968 (publiek domein), Marjolijn Hoogervorst (publiek domein), Jim Summaria (CC BY-SA 3.0), User:Eve (CC BY-SA 3.0), NPO 3FM (CC BY 3.0). Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



De hitfabriek

Van Tin Pan Alley via Motown en ABBA naar Max Martin: wie maakt een hit, en met welk gereedschap?

Op de bladmuziek van *Alexander's Ragtime Band* stond in 1911 één naam: Irving Berlin. Op de credits van *Blinding Lights* van The Weeknd staan er in 2019 vijf. Daartussen ligt meer dan een eeuw waarin popmuziek steeds meer een vak werd, met kantoren, deadlines, vaste studiobands en schrijvers die elke dag om negen uur aan de piano gaan zitten.

Het beeld van de popster die alleen op zijn kamer een lied schrijft, klopt maar voor een deel van de geschiedenis. Een groot deel van de hits die je kent, is gemaakt door teams: schrijvers die de melodie bedenken, tekstschrijvers, producers, arrangeurs en studiomuzikanten. Zij werkten in New York, Detroit, Stockholm en Londen, en ze gebruikten vaste vormen, vaste akkoorden en vaste trucs. Dat roept een vraag op die bij elke hit opnieuw speelt: **is een hit iets wat je maakt, of iets wat je overkomt?**

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 12.



TRACK 01 • 1885-1930 • NEW YORK

Tin Pan Alley

Eind negentiende eeuw vestigden zich in New York tientallen muziekuitgevers in hetzelfde stuk straat: West 28th Street, tussen Fifth en Sixth Avenue in Manhattan. In elk kantoor stond een piano, en op elke piano werd de hele dag gespeeld om nieuwe liedjes uit te proberen. Op warme dagen stonden de ramen open. Voorbijgangers hoorden dan een kakofonie van rammelende piano's door elkaar, als iemand die met pannen slaat. Zo kreeg de straat haar bijnaam: Tin Pan Alley, het steegje van de blikken pannen. In Mixtape 1 (Het ontstaan van popmuziek) kwam deze straat al voorbij als een van de bronnen van de popmuziek. Hier kijken we naar hoe er gewerkt werd.

Het product van Tin Pan Alley was geen opname, maar bladmuziek. Rond 1900 stond er in veel Amerikaanse huiskamers een piano, en wie een nieuw liedje wilde horen, moest het zelf spelen. Een

uitgever verdiende geld aan elk verkocht exemplaar. Een succesvol liedje kon honderdduizenden keren over de toonbank gaan. Grammofoonplaten bestonden wel, maar werden pas na de jaren twintig het belangrijkste product van de muziekindustrie.

Om liedjes te verkopen, moest het publiek ze eerst horen. Daarvoor hadden de uitgevers *song pluggers*: pianisten en zangers die nieuwe nummers voorspeelden in warenhuizen, muziekwinkels en theaters. Ze probeerden ook bekende artiesten over te halen een liedje in hun voorstelling op te nemen. Een liedje dat in een populaire revue klonk, verkocht beter. Ook George Gershwin begon zijn loopbaan als tiener als song plugger bij een uitgeverij in Tin Pan Alley.

De schrijvers werkten volgens een vaste vorm: de AABA-vorm van 32 maten. Een liedje bestaat dan uit vier delen van acht maten. Het eerste deel (A) brengt de melodie en meestal de titel. Het tweede deel (A) herhaalt die melodie met een nieuwe tekst. Dan volgt de B, de *bridge*: een stuk met een andere melodie en vaak andere akkoorden, dat contrast geeft. Het laatste deel is weer A, zodat de luisteraar terugkeert bij wat hij al kent. *Over the Rainbow* (1939) is een bekend voorbeeld: twee keer "Somewhere over the rainbow", dan een bridge die begint met "Someday I'll wish upon a star", en daarna weer de beginmelodie. Die vorm is kort, overzichtelijk en makkelijk te onthouden. Precies dat had een uitgever nodig.

De sterren van Tin Pan Alley waren de schrijvers, niet de zangers. Irving Berlin, George Gershwin en Cole Porter schreven honderden liedjes, eerst voor de bladmuziek en later voor Broadway-musicals en Hollywoodfilms. Berlin is een goed voorbeeld van hoe ambachtelijk dat werk was. Hij kon alleen piano spelen in Fis majeur, op de zwarte toetsen. Daarom liet hij een transponeerpiano bouwen: met een hendel onder het klavier schoof het hele mechaniek op, zodat hij in Fis bleef spelen terwijl de piano in een andere toonsoort klonk.

In 1914 richtten schrijvers en uitgevers in New York ASCAP op, een organisatie die geld int wanneer hun muziek in het openbaar wordt uitgevoerd. Zo ontstond het idee dat een liedje een eigendom is waar je aan verdient, los van wie het zingt. Dat idee komt aan het eind van dit hoofdstuk terug, bij de lange lijsten met namen onder moderne hits.

Toen radio en geluidsfilm in de jaren twintig en dertig het belangrijkste kanaal werden, verloor bladmuziek terrein en verhuisden de uitgevers naar Broadway en Hollywood. De liedjes bleven. Veel van de standards die jazzmuzikanten nog steeds spelen, komen uit Tin Pan Alley en Broadway. Muziek die als handelswaar werd gemaakt, geldt nu als klassiek repertoire.

LUISTERTIP



Louis Armstrong and His Orchestra
Alexander's Ragtime Band (1937)

Irving Berlin schreef het in 1911 en de bladmuziek verkocht meer dan een miljoen exemplaren. Dit is de versie van Armstrong uit 1937.

TRACK 02 • 1958-1965 • NEW YORK, BROADWAY 1619

Het Brill Building

Na de Tweede Wereldoorlog kwam er een nieuw publiek bij: tieners met zakgeld, een eigen radio en een platenspeler. Rock-'n-roll had laten horen dat zij hun eigen muziek wilden (zie Mixtape 2,

Jeugdculturen 1950-1980). Eind jaren vijftig organiseerde de muziekindustrie in New York zich opnieuw rond dat publiek, dit keer op Broadway. In het Brill Building, op nummer 1619, en in het pand ernaast op nummer 1650 zaten tientallen uitgevers, managers en platenmaatschappijen boven elkaar.

In die gebouwen werkten jonge schrijversduo's in kleine kamertjes met daarin weinig meer dan een piano, een kruk en een tafel. Uitgever Don Kirshner had met zijn bedrijf Aldon Music in nummer 1650 een hele stal schrijvers onder contract. Ze kwamen 's ochtends binnen en schreven tot de avond. Hoorde Kirshner dat een artiest een nieuwe single nodig had, dan zette hij meerdere duo's op dezelfde opdracht. Het beste liedje won.

De bekendste duo's waren getrouwde of bevriende stellen: Carole King en Gerry Goffin, Barry Mann en Cynthia Weil, Ellie Greenwich en Jeff Barry. De taakverdeling was vaak duidelijk. Carole King schreef de muziek, Gerry Goffin de tekst. Ze waren zelf nog maar net volwassen en schreven over wat tieners bezighield: verliefdheid, jaloezie, de vraag of hij morgen nog bellen zou. Ook Jerry Leiber en Mike Stoller, de schrijvers van *Hound Dog* (zie Mixtape 10), werkten vanuit dit circuit.

Will You Love Me Tomorrow, gezongen door The Shirelles, werd in 1961 een nummer 1 in de Verenigde Staten, de eerste van een zwarte meidengroep. De tekst stelt een vraag die voor een popliedje uit die tijd opvallend direct is: houdt hij morgen nog van me, na deze nacht? De strijkers en de rustige, golvende begeleiding maken het tot een klein drama van nog geen drie minuten.

Hoe dicht schrijven en uitbrengen bij elkaar lagen, blijkt uit *The Loco-Motion*. Eva Boyd was de oppas van Goffin en King. Omdat ze goed kon zingen, nam ze de demo op: de proefopname waarmee een schrijver een liedje aan een artiest probeert te verkopen. Die demo klonk zo goed dat hij als single uitkwam, onder de naam Little Eva. In 1962 stond het nummer bovenaan de Amerikaanse hitlijst.

Wat de schrijvers in New York bedachten, werd vaak elders opgenomen. Producer Phil Spector werkte in de Gold Star Studios in Los Angeles met een vaste groep studiomuzikanten, later bekend als The Wrecking Crew. Spector bouwde een geluid dat hij de *Wall of Sound* noemde, een muur van geluid. Hij liet instrumenten dubbel en driedubbel spelen: twee of drie piano's, meerdere akoestische gitaren die hetzelfde akkoord aansloegen, blazers, strijkers en percussie. Al dat geluid stuurde hij door een kleine galmruimte. Afzonderlijke instrumenten hoor je daardoor nauwelijks. Je hoort één groot, dik geluid dat over de kleine luidspreker van een transistorradio toch vol klinkt.

Be My Baby van The Ronettes (1963), geschreven door Spector met Ellie Greenwich en Jeff Barry, is het schoolvoorbeeld. Het nummer opent met alleen een kort drumpatroon van Hal Blaine: twee

LUISTERTIP



The Shirelles

Will You Love Me
Tomorrow (1960)

Goffin en King: de eerste nummer 1 van een zwarte meidengroep. Hoor je de strijkers?

LUISTERTIP



Little Eva

The Loco-Motion
(1962)

Eva Boyd was de oppas van Goffin en King. Ze zong eerst alleen de demo.

doffe slagen op de bassdrum en een harde klap op de snare. Daarna gaat de muur open. Dat drumintro is talloze keren nagedaan, door bands uit de jaren zestig tot artiesten van nu.

Het model van het Brill Building had een zwakke plek. Het rekende erop dat artiesten de liedjes zongen die anderen voor hen schreven. De Beatles (zie Mixtape 3) lieten vanaf 1963 horen dat een band zijn eigen materiaal kon schrijven, en dat dat publiek juist aansprak. Ze speelden zelf ook liedjes van de Brill-schrijvers, zoals *Chains* van Goffin en King. Maar na 1964 wilde elke nieuwe band eigen nummers. De schrijvers in de kamertjes verloren hun klanten. Een deel van hen ging zelf zingen: Carole King werd met het album *Tapestry* (1971) een van de bekendste singer-songwriters van haar tijd.

TRACK 03 • 1959-1972 • DETROIT

Motown: de lopende band

Detroit was de stad van de auto's. Berry Gordy had er aan de lopende band van Ford gewerkt voordat hij liedjes ging schrijven, onder meer voor zanger Jackie Wilson. Hij merkte dat hij als schrijver weinig verdiende: het geld ging naar de platenmaatschappij. In 1959 begon hij daarom met geleend geld van zijn familie een eigen label. Hij kocht een woonhuis aan West Grand Boulevard, richtte de begane grond in als studio en hing een bord aan de gevel: Hitsville U.S.A. In Mixtape 6 (Fear of a Black Planet) staat Motown in het verhaal van de zwarte muziek. Hier gaat het om de manier waarop Gordy hits produceerde.

Gordy zei zelf dat hij zijn model van de autofabriek had. Een auto komt van de band doordat elke afdeling een eigen taak heeft en er aan het eind een controle is. Bij Motown was dat net zo. Er waren vaste schrijvers en producers, zoals het trio Holland-Dozier-Holland (Lamont Dozier en de broers Brian en Eddie Holland) en Smokey Robinson. Er was een vaste studioband, The Funk Brothers, met onder anderen bassist James Jamerson en drummer Benny Benjamin. En er was een afdeling *artist development*: daar leerden de jonge zangers en zangeressen, vaak uit de arme wijken van Detroit, hoe ze moesten dansen, zich moesten kleden, en hoe ze zich gedroegen in een interview of tegenover een wit publiek.

Aan het eind van de band stond de *quality control*-vergadering. Elke week luisterden Gordy en zijn medewerkers naar de nieuwe opnames en stemden ze welke als single uitkwam. Een nummer kon worden afgekeurd, opnieuw opgenomen of naar een andere artiest gaan. De opnames werden getest op kleine luidsprekers, omdat het publiek ze zou horen op een autoradio of een draagbaar radiootje.

De studio zelf was klein. Studio A, in de volksmond de Snakepit, lag in een verbouwde ruimte van het huis. De muzikanten zaten er dicht op elkaar en namen op wat er die dag te doen was, vaak voor meerdere artiesten achter elkaar. De Funk Brothers speelden op honderden hits, maar hun namen stonden niet op de platen. Pas met de documentaire *Standing in the Shadows of Motown* (2002) kregen ze de erkenning die ze verdienden.

LUISTERTIP



The Ronettes

Be My Baby (1963)

Wall of Sound. Het drumintro van Hal Blaine is een van de meest gekopieerde ooit.

"The Sound of Young America"

Slogan van Motown

Hoe het geluid van Motown klinkt, hoor je in *Where Did Our Love Go* van The Supremes (1964), geschreven en geproduceerd door Holland-Dozier-Holland. Het nummer begint met een stampend ritme: mensen die met hun voeten op een houten plank stampen, op elke tel. Dat is de Motown-backbeat, een vierkwartsmaat waarin elke tel even zwaar is, makkelijk om op te dansen en om mee te klappen. Diana Ross zingt laag en ingetogen, de andere twee Supremes antwoorden met "baby, baby". Het werd de eerste van vijf nummers 1 op rij voor de groep.

De lopende band had ook een nadeel: het systeem draaide om de beslissingen van Gordy. Dat blijkt uit *I Heard It Through the Grapevine*, geschreven door Norman Whitfield en Barrett Strong. Marvin Gaye nam het als eerste op, maar Gordy wilde zijn versie niet als single uitbrengen. Gladys Knight & the Pips kregen er in 1967 een hit mee. Gaye's versie verscheen in 1968 alleen op een album. Toen radio-dj's het nummer toch van die plaat gingen draaien, kwam het alsnog als single uit en werd het een nummer 1. Gaye's versie is donkerder en langzamer, met een donker intro en een zanger die klinkt alsof hij net slecht nieuws heeft gehoord.

Het resultaat van al dat werk noemde Motown "The Sound of Young America". Dat was ambitieus: zwarte muziek, gemaakt door zwarte schrijvers, muzikanten en zangers, voor een wit én een zwart publiek, in een land waar scholen en concertzalen nog vaak gescheiden waren. In 1972 verhuisde Gordy het bedrijf naar Los Angeles. Het oude huis in Detroit is nu het Motown Museum. Studio A staat er nog, zoals hij er in de jaren zestig bij lag.

LUISTERTIP



The Supremes

Where Did Our Love Go (1964)

Holland-Dozier-Holland. Het ritme is een voetstamp op een plank: de Motown-backbeat.

LUISTERTIP



Marvin Gaye

I Heard It Through the Grapevine (1968)

Gordy wilde het eerst niet uitbrengen. Pas toen dj's het van het album draaiden, werd het een single.



TRACK 01 • 1974-1976 • STOCKHOLM

ABBA

Op 6 april 1974 won een Zweedse groep het Eurovisiesongfestival in Brighton, aan de Engelse zuidkust. ABBA zong *Waterloo*, een liedje dat de nederlaag van Napoleon gebruikt als beeld voor iemand die zich in de liefde gewonnen geeft. De groep droeg glitterkostuums en de dirigent was verkleed als Napoleon. Binnen enkele weken stond *Waterloo* op nummer 1 in Engeland en in een groot deel van Europa. Het was het begin van een van de succesvolste popgroepen van de twintigste eeuw.

ABBA bestond uit twee stellen: Agnetha Fältskog en Björn Ulvaeus, en Anni-Frid Lyngstad en Benny Andersson. De twee vrouwen zongen, de twee mannen schreven. Björn en Benny hadden in de jaren zestig in Zweedse popgroepen gespeeld, de Hootenanny Singers en de Hep Stars, en werkten sindsdien als schrijversteam. De verdeling was helder: Benny maakte vooral de muziek, Björn schreef de teksten. Die teksten waren in het Engels, een taal die niet de zijne was. Soms klinken ze een beetje stijf of eenvoudig, maar ze zingen goed en iedereen in Europa kon ze verstaan.

Het geheim van ABBA zat in de combinatie van een sterke melodie en een zorgvuldige productie. Elk nummer heeft een *hook*: het pakkende stukje melodie of tekst dat je na één keer luisteren onthoudt. De stemmen van Agnetha en Frid werden meerdere keren over elkaar opgenomen, zodat ze klinken als een koor. Geluidstechnicus Michael B. Tretow zorgde in de studio's in Stockholm voor een glashelder geluid, waarin elk instrument zijn eigen plek heeft. Dat is precies het omgekeerde van de Wall of Sound van Spector.

Dancing Queen (1976) laat zien hoe slim die liedjes in elkaar zitten. Na een pianoglissando en een korte instrumentale inleiding begint het nummer niet met een couplet, maar met een stuk van het refrein: "You can dance, you can jive". De luisteraar krijgt het sterkste moment dus meteen te horen. Pas daarna volgt het couplet over het

meisje van zeventien op de dansvloer, en daarna komt het refrein in zijn geheel terug. Het was ABBA's enige nummer 1 in de Verenigde Staten.

ABBA was pas het begin. Zweden bouwde vanaf de jaren zeventig een eigen hitindustrie, met studio's, uitgevers en managers die gewend waren voor de wereldmarkt te werken. In de jaren tachtig en negentig volgden Roxette, Ace of Base en The Cardigans. Veel Zweedse producers wijzen op de gemeentelijke muziekscholen, de *kulturskolan*, als een van de redenen: bijna elk kind kon daar goedkoop of gratis een instrument leren spelen. Een land met negen miljoen inwoners leverde zo een onevenredig groot deel van de wereldwijde hits. Op track 3 komen we in Stockholm terug.

TRACK 02 • 1984-1990 • LONDEN

Stock Aitken Waterman

In de jaren tachtig kreeg Londen een eigen hitfabriek. Mike Stock, Matt Aitken en Pete Waterman, samen Stock Aitken Waterman of kortweg SAW, hadden een studio in de Borough, een wijk in Zuid-Londen. Ze noemden hem zelf The Hit Factory. Stock en Aitken waren de muzikanten en schreven de nummers. Waterman, een voormalige dj, was de man met het oor voor de markt en de zakelijke kant.

Hun eerste grote succes was *You Spin Me Round (Like a Record)* van Dead or Alive, in 1985 een nummer 1 in Engeland. Het tempo was dat van hi-NRG, de snelle dansmuziek die uit *I Feel Love* van Donna Summer was voortgekomen (zie Mixtape 8). Daarna draaiden ze het proces om. Een gewone band schrijft eerst liedjes en zoekt dan een producer. SAW maakte eerst de muziek en zocht er daarna een zanger of zangeres bij. Rick Astley, Kylie Minogue, Bananarama, Jason Donovan: ze kwamen allemaal bij SAW binnen om een nummer in te zingen dat al grotendeels klaar lag.

De nummers volgden een vaste formule. Het tempo lag hoog, rond de snelheid van hi-NRG. Het ritme kwam uit een drumcomputer. De synthesizerbas speelde een kort, springend loopje dat vaak tussen twee octaven heen en weer ging. De melodie was eenvoudig en de refreinen werden herhaald. Tegen het einde ging het hele nummer vaak een toon omhoog: een *key change* of ophoging, die het laatste refrein extra energie geeft. In het Engels heet die truc ook wel de *truck driver's gear change*, alsof een vrachtwagen een versnelling hoger schakelt.

Never Gonna Give You Up (1987) is het bekendste voorbeeld. Rick Astley werkte als assistent in de studio van SAW voordat hij er zelf mocht zingen. Zijn diepe, volwassen stem verraste het publiek: wie hem hoorde, verwachtte een veel oudere man dan de jongen van 21 in de videoclip. Het nummer stond in 25 landen op nummer 1. De drums komen uit een LinnDrum, een drumcomputer die werkte met opnames van echte drums. Twintig jaar later kreeg het nummer een tweede leven als internetgrap: bij *rickrolling* krijg je een link die belooft iets anders te laten zien, maar uitkomt bij deze videoclip.

LUISTERTIP



ABBA
Dancing Queen (1976)

Het refrein begint al voor het couplet: "You can dance". Een hit die meteen op zijn sterkste punt begint.



Rick Astley
Never Gonna Give You Up (1987)

De eerste nummer 1 in 25 landen. Hoor je de LinnDrum en de synthbas?

Hoe snel er gewerkt werd, laat het verhaal van Kylie Minogue zien. Zij was in 1987 bekend als actrice in de Australische soap *Neighbours*. Toen ze naar Londen kwam voor een opnamesessie, bleek SAW vergeten te zijn dat ze zou komen. Er lag geen liedje klaar. Terwijl Kylie buiten wachtte, schreven Stock en Aitken in ongeveer veertig minuten *I Should Be So Lucky*. Het werd een nummer 1 in Engeland en Australië, en het begin van een loopbaan die tot vandaag duurt.

Critici hadden weinig met SAW op. Ze noemden het lopendebandwerk: alle nummers klonken hetzelfde, de zangers waren inwisselbaar en er zat geen persoonlijk verhaal achter. Het publiek dacht er anders over. SAW maakte in een paar jaar tijd meer dan honderd hits in de Britse top 40. Pete Waterman zat later in de jury van talentenshows op televisie, zoals *Pop Idol*. Daarmee werd de hitfabriek zelf een tv-programma: het publiek keek hoe een onbekende zanger werd uitgekozen, gestyled en klaargemaakt voor de hitparade.

TRACK 03 · 1998-2014 · STOCKHOLM

Max Martin

In 1992 opende de Zweedse producer Denniz PoP in Stockholm de Cheiron Studio. Hij had succes met Ace of Base en verzamelde een groep jonge schrijvers en producers om zich heen. Een van hen was Martin Sandberg, een zanger uit een Zweedse hardrockband, die door Denniz PoP de naam Max Martin kreeg. Na de dood van Denniz PoP in 1998 werd Martin de belangrijkste man van de studio.

Vanuit Cheiron schreven en produceerden Martin en zijn collega's eind jaren negentig de hits van een nieuwe generatie Amerikaanse tienersterren: de Backstreet Boys, *NSYNC en Britney Spears. Ze werkten zoals SAW en Motown: de muziek werd in Stockholm gemaakt, de zangers kwamen langs om hun partij in te zingen.

...*Baby One More Time* (1998) werd eerst aangeboden aan de Amerikaanse r&b-groep TLC, die het afwees. Daarna ging het naar Britney Spears, toen zestien jaar oud. Het nummer opent met drie zware pianotonen en dan direct de stem: "Oh baby, baby". In de eerste seconden zit al de hook. De tekst laat zien hoe Martin met het Engels omgaat. Met "hit me baby one more time" bedoelde hij "bel me nog één keer", zoals je in Zweeds-Engelse spreektaal iemand een *hit* geeft. Voor Amerikaanse oren klonk het heel anders. Dat de Engelse teksten van een Zweed soms vreemd klinken, blijkt het succes niet in de weg te staan.

Martin werkt met wat in het Engels *melodic math* wordt genoemd: melodische wiskunde. De regels zijn eenvoudig. Elke tekstregel heeft ongeveer evenveel lettergrepen als de regel die erbij rijmt, zodat het patroon voorspelbaar is. Op de lange, hoge noten staan klinkers die goed zingen, zoals een open "ah" of "ay". En de hook komt zo vaak mogelijk terug. Wat de woorden betekenen, is minder belangrijk dan hoe ze klinken. De Backstreet Boys hebben over *I Want It That Way*

LUISTERTIP



Kylie Minogue

I Should Be So Lucky
(1987)

Kylie kwam naar de studio en ze waren vergeten dat ze kwam. Het nummer werd in veertig minuten geschreven.

LUISTERTIP



Britney Spears

...*Baby One More Time*
(1998)

Eerst aangeboden aan TLC, die bedankte. "Hit me baby" was bedoeld als "bel me".

LUISTERTIP

Backstreet Boys

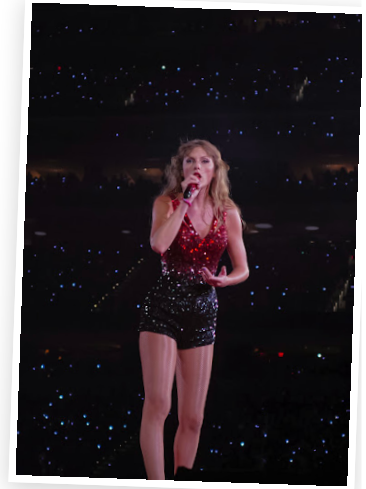
I Want It That Way (1999)

Geschreven door Max Martin en Andreas Carlsson. De groep zegt zelf dat de tekst niet helemaal logisch is.

(1999) gezegd dat de tekst niet helemaal logisch is: in het ene couplet wil de verteller het "zo", in het volgende is het ineens anders. Martin wilde vooral dat de klinkers lekker zongen. Ook dat is ambacht.

Cheiron sloot in 2000, maar Martin bleef werken, eerst in Stockholm en later ook in Los Angeles. Hij schreef en produceerde voor Kelly Clarkson, Katy Perry, Pink, The Weeknd, Ariana Grande en Taylor Swift. Met Swift en de Zweedse producer Shellback maakte hij het album *1989* (2014), waarmee zij de overstap maakte van country naar pop. Op *Shake It Off* hoor je een blazerssectie met saxofoon en een ritme van handklappen en geroepen stemmen, als op een sportveld met cheerleaders.

Gemeten in nummers 1 in de Amerikaanse Billboard Hot 100 is Max Martin de succesvolste songwriter na John Lennon en Paul McCartney. Toch kent het grote publiek zijn gezicht nauwelijks. Hij geeft zelden interviews en staat bijna nooit op een podium. Dat past in de traditie van de hitfabriek: van de Funk Brothers tot de schrijvers in het Brill Building bleven de makers vaak achter de schermen.



Taylor Swift

LUISTERTIP



Taylor Swift
Shake It Off (2014)

Martin en Shellback met Swift: van country naar pop, met een saxofoon en een cheerleaderritme.



TRACK 01 • 1920-2020 • VORM

Van AABA naar couplet en refrein

Een popsong is opgebouwd uit vaste delen. Welke delen dat zijn en in welke volgorde ze komen, heet de songvorm. Die vorm is in honderd jaar flink veranderd, en elke verandering hangt samen met de manier waarop mensen muziek hoorden en kochten.

In Tin Pan Alley was de AABA-vorm van 32 maten de standaard (zie track 1 van side A). De titel staat in de A, vaak op de eerste of de laatste regel, en komt dus drie keer terug. De B is de bridge, die contrast geeft voordat de A voor de laatste keer klinkt. Zo'n liedje van 32 maten werd meestal een paar keer achter elkaar gespeeld, soms met een instrumentale solo ertussen.

Rond 1965 werd een andere vorm de norm: couplet en refrein. Het couplet vertelt het verhaal; elk couplet heeft dezelfde melodie maar een andere tekst. Het refrein is steeds hetzelfde, melodie en tekst. Het is het hoogtepunt van het nummer en draagt de titel. Couplet, refrein, couplet, refrein, een bridge of solo, en nog een of twee keer het refrein: zo is het grootste deel van de popmuziek sinds de jaren zestig gebouwd.

Vanaf de jaren tachtig en zeker vanaf 2000 kwamen er delen bij. Tussen couplet en refrein zit vaak een *pre-chorus*: een korte opbouw die de spanning laat oplopen, zodat het refrein harder aankomt. En na het refrein volgt soms een *post-chorus*: een stuk dat de hook nog eens herhaalt, vaak met weinig of geen echte woorden.

Umbrella van Rihanna (2007) is daar het duidelijkste voorbeeld van. Het refrein eindigt op het woord "umbrella", en daarna knipt Rihanna dat woord in stukken: "ella, ella, eh, eh, eh". Dat stuk is de post-chorus, een tweede hook bovenop de eerste. Het nummer werd geschreven door Terius "The-Dream" Nash en Christopher "Tricky" Stewart, met Kuk Harrell en Jay-Z. Het werd eerst aangeboden aan Britney Spears, maar haar platenmaatschappij liet het lopen. Zo gaan liedjes in de hitfabriek rond, tot er een artiest ja zegt.

LUISTERTIP



Rihanna ft. Jay-Z
Umbrella (2007)

De post-chorus is één woord: "ella, ella, eh, eh". De hook ná de hook.

Het streamingtijdperk heeft de vorm opnieuw veranderd. Een streamingdienst als Spotify telt een stream pas als iemand minstens dertig seconden heeft geluisterd. Een nummer dat langzaam op gang komt, verliest luisteraars die doorklikken voordat het telt. Het intro is daarom vaak kort, de hook komt binnen dertig seconden, en het hele nummer duurt vaak minder dan drie minuten. De gemiddelde lengte van een hit in de Billboard Hot 100 daalde van ruim vier minuten in 1990 naar ongeveer drieënhalve minuut in 2020.

Blinding Lights van The Weeknd (2019) gebruikt die regels, maar klinkt tegelijk als een plaat uit 1985. Het nummer opent direct met een synthesizer riff die zelf al een hook is. Daaronder ligt een snel, strak ritme uit een drumcomputer met het geluid van de jaren tachtig. Wie *Never Gonna Give You Up* net heeft gehoord, herkent de formule van SAW: hoog tempo, een springende synthbas, een melodie die je meteen meezingt. Max Martin produceerde mee. Over de jaren tachtig als geluid lees je meer in Mixtape 7.

TRACK 02 • 1700-NU • HARMONIE

Vier akkoorden

Onder bijna elke popsong ligt een reeks akkoorden die steeds herhaald wordt: het akkoordenschema. Muzikanten schrijven zo'n schema vaak op met Romeinse cijfers in plaats van met de namen van de akkoorden. Het cijfer geeft aan op welke trap van de toonladder het akkoord begint. In C majeur is C de eerste trap (I), F de vierde (IV), G de vijfde (V) en A de zesde (vi). Een hoofdletter staat voor een majeurakkoord, een kleine letter voor mineur. Het voordeel van die cijfers is dat ze in elke toonsoort gelden. I-V-vi-IV is in C: C-G-Am-F, en in A: A-E-F#m-D.

Dat schema, I-V-vi-IV, is het meest gebruikte akkoordenschema van de popmuziek. Het begint stabiel op de grondtoon (I), gaat naar de vijfde trap (V) die vooruit wil, zakt naar een mineurakkoord (vi) dat een beetje weemoed geeft, en komt via de vierde trap (IV) weer terug bij het begin. Die rondgang is kort, voelt vertrouwd en kan eindeloos herhaald worden. Precies daardoor is hij geschikt voor een refrein dat je mee wilt zingen.

Het idee is ouder dan de popmuziek. De Duitse componist Johann Pachelbel schreef rond 1700 zijn Canon in D. Daarin speelt de bas steeds dezelfde acht tonen: D-A-B-F#-G-D-G-A. Daarboven bouwen drie violen telkens nieuwe melodieën op. De eerste vier akkoorden van dat schema lijken sterk op I-V-vi-IV. De Canon is een eeuwige bron geworden: popmuzikanten hebben het patroon talloze keren gebruikt, soms bewust, vaker zonder het te weten.

In *Let It Be* van de Beatles (1970) hoor je het schema in zijn zuiverste vorm. Paul McCartney speelt op de piano C-G-Am-F, in een rustig tempo, zodat je elk akkoord afzonderlijk kunt volgen. Veertig jaar later gebruikt Adele hetzelfde schema in *Someone Like You*

LUISTERTIP



The Weeknd
Blinding Lights (2019)

Max Martin produceerde mee. Een synthriff als intro en een 80s-drumcomputer: SAW in een nieuw jasje.

LUISTERTIP



Johann Pachelbel
Canon in D

De bas loopt D-A-B-F#-G-D-G-A. Herken je het patroon?

LUISTERTIP



The Beatles
Let It Be (1970)

C-G-Am-F: I-V-vi-IV in zijn zuiverste vorm.

(2011), dat ze schreef met Dan Wilson. Hier staat het in A: A-E-F#m-D. De piano speelt de akkoorden niet als blokken, maar als arpeggio: de tonen van elk akkoord klinken na elkaar, als een golvende beweging.

De Australische comedygroep Axis of Awesome maakte er een bekende sketch van, *4 Chords*. Daarin zingen ze tientallen hits achter elkaar over hetzelfde schema, van *Let It Be* en *With or Without You* van U2 tot *Don't Stop Believin'* van Journey. Het werkt omdat het klopt: een groot deel van die nummers past er zonder moeite op. Wie zelf een instrument speelt, kan het proberen: speel I-V-vi-IV in de toonsoort van je instrument en zing er een hit overheen.

Wat leert dat? Dat het geheim van een hit niet in de akkoorden zit. Als duizenden nummers hetzelfde schema delen, dan maakt iets anders het verschil: de melodie, het ritme, de klank van de productie, de tekst en de stem. *Let It Be* en *Someone Like You* hebben dezelfde akkoorden, maar niemand verwacht ze met elkaar.

TRACK 03 • 2000-NU • HET SCHRIJFKAMP

Het schrijfkamp

Kijk naar de credits van een moderne hit en je ziet vaak vijf tot tien namen. Dat komt door de manier waarop er nu gewerkt wordt. Veel hits ontstaan in een schrijfkamp: een bijeenkomst van een paar dagen waarvoor een platenmaatschappij, uitgever of artiest een groep schrijvers en producers uitnodigt. Ze werken in wisselende duo's en trio's, verspreid over verschillende studio's in hetzelfde gebouw. Aan het eind van elke dag zijn er nieuwe nummers, en de beste worden verder uitgewerkt.

Binnen zo'n kamp zijn de taken verdeeld. De producer maakt de beat: het ritme, de akkoorden, de klanken. De toplineer schrijft daar de melodie en de tekst op, de lijn die bovenop de muziek ligt. Daarnaast is er soms iemand die alleen aan de tekst werkt, of iemand die één goed idee aandraagt voor de hook. Elke bijdrage telt mee voor een deel van de rechten. Volgens het auteursrecht gaat het om melodie en tekst, maar in de praktijk worden ook de makers van de beat en de bedenkers van een riff als schrijvers genoemd. Daarom zijn de lijsten zo lang. In Nederland worden de inkomsten uit die rechten geïnd door Buma/Stemra; in de Verenigde Staten doen ASCAP en vergelijkbare organisaties dat, zoals al sinds de tijd van Tin Pan Alley.

De artiest komt soms pas aan het eind. Die zingt het nummer in, verandert een paar woorden of een melodielijn, en maakt het zo tot een eigen nummer. Op de credits van *Blinding Lights* staan vijf schrijvers: Abel Tesfaye (The Weeknd zelf), Ahmad Balshe, Jason Quenneville, Max Martin en Oscar Holter. Het nummer werd een van de meest gestreamde nummers ooit. Billboard riep het in 2021 uit tot het succesvolste nummer in de geschiedenis van de Hot 100.

Het schrijfkamp lijkt op alles wat in dit hoofdstuk voorbijkwam. De kamertjes van het Brill Building, de quality control van Motown, de studio van SAW waar de zanger als laatste binnenkwam, en de Cheiron Studio in Stockholm: steeds gaat het om een team dat met

LUISTERTIP



Adele
Someone Like You
(2011)

Een pianoarpeggio over A-E-F#m-D: hetzelfde schema, nu in A.

LUISTERTIP



The Weeknd
Blinding Lights (2019)

Vijf schrijvers, onder wie Max Martin en Oscar Holter. Een van de meest gestreamde nummers ooit.

vaste vormen en vaste trucs werkt, met een duidelijke taakverdeling en een deadline. Wat veranderd is, is vooral de schaal. Waar Goffin en King met z'n tweeën een hit schreven, werken er nu tien mensen aan.

Maakt dat een hit minder echt? Dat is de vraag waarmee dit hoofdstuk begon. Wie vindt dat muziek uit één persoonlijk gevoel moet komen, zal de hitfabriek met argwaan bekijken. Maar de kunstgeschiedenis kent dat model al lang: schilders als Rubens en Rembrandt werkten met een werkplaats vol leerlingen en assistenten. En de liedjes van Tin Pan Alley, ooit gemaakt als handelswaar voor de piano in de huiskamer, worden nu door jazzmusici gespeeld als kunst. Een hit wordt gemaakt, met vakmanschap, gereedschap en veel mensen. Of hij ook een hit wordt, beslist uiteindelijk nog altijd het publiek.

Begrippen

Bladmuziek

Genoteerde muziek, het product van Tin Pan Alley

Song plugger

Pianist die nieuwe liedjes promootte door ze voor te spelen

AABA

Songvorm van 32 maten met een contrasterende bridge

Wall of Sound

Productiestijl van Phil Spector, met verdubbelde instrumenten en galm

Quality control

De wekelijkse keuring van nieuwe opnames bij Motown

Hook

Het pakkende deel dat je onthoudt

Pre-chorus

Opbouw tussen couplet en refrein

Topliner

Schrijft melodie en tekst op een bestaande beat

I-V-vi-IV

Het meest gebruikte akkoordenschema van de pop

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/0JdBuoKXnBe0EPXLApCckQ

LESSONUP · LES

Mixtape 12: De hitfabriek

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's via Wikimedia Commons: Epicgenius (CC BY-SA 4.0), Spudgun67 (CC0), bobistraveling (CC BY 2.0), Paolo V (CC BY 2.0). Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts



Van cassette tot cloud

Van de laatste echte gitaarstrijd tot de playlist: hoe de drager verdween en de muziek overal kwam.

Wie in 1995 een nieuw album wilde horen, ging naar de platenzaak. Je betaalde, kreeg een cd in een plastic doosje met een boekje vol teksten en foto's, en nam hem mee naar huis. Die cd was van jou. Je kon hem uitlenen, op een cassette zetten voor een vriend, en twintig jaar later terugvinden in een verhuisdoos. Wie nu een album wil horen, opent een app. Alles staat er meteen klaar, voor een vast bedrag per maand of gratis met reclame ertussen. Maar je bezit niets meer. Stop je met betalen, dan is je verzameling weg.

Die omslag ging snel, en de cd speelde er zelf een hoofdrol in. In Mixtape 7 (De jaren 80) kwam de compact disc op de markt, ontwikkeld door Philips en Sony. In de jaren negentig werd hij de standaard. Voor de koper was een cd duurder dan een lp, maar voor de platenmaatschappij was hij goedkoop om te maken. De industrie verdiende er meer aan dan ooit. Tegelijk zat in de cd het begin van het einde. De muziek stond er digitaal op, als een lange reeks enen en nullen. Een kopie op cassette klonk altijd iets slechter dan het origineel. Een digitale kopie is precies gelijk aan het origineel, en de kopie van de kopie ook. Wie de muziek van een cd op een computer zette, had een bestand dat je eindeloos kon vermenigvuldigen. Zo komen we bij de vraag die dit hoofdstuk volgt: **wat verandert er aan muziek als je haar niet meer bezit, maar alleen nog toegang hebt?**

LUISTER MEE



Alle nummers uit dit hoofdstuk staan op volgorde in de Spotify-playlist bij Mixtape 13.



TRACK 01 · 1994-1995 · LONDEN EN MANCHESTER

Britpop: Blur tegen Oasis

Begin jaren negentig kwam de gitaarmuziek die ertoe deed uit Amerika. Nirvana, Pearl Jam en andere bands uit Seattle maakten grunge: zware, vervormde gitaren en teksten vol onbehagen. Ook in Engeland waren die platen populair. Een groep Britse bands koos

rond 1993 bewust een andere kant op. Ze keken niet naar Amerika, maar naar hun eigen land en hun eigen popgeschiedenis: de Beatles, The Kinks, The Who en de mods van de jaren zestig. De pers gaf die beweging een naam: Britpop. In Mixtape 4 (Toen rock nog pop was) staat Britpop in het verhaal van de rockmuziek. Hier gaat het om het moment waarop een gitaarstrijd nog werd beslist in de platenzaak.

Twee bands werden de hoofdrolspelers, en de media zetten ze graag tegenover elkaar. Blur kwam uit Londen. Zanger Damon Albarn, gitarist Graham Coxon, bassist Alex James en drummer Dave Rowntree hadden een slimme, ironische uitstraling. Coxon en James hadden gestudeerd aan Goldsmiths College, een Londense hogeschool met een bekende kunstopleiding. Oasis kwam uit Manchester, uit een arbeidersgezin. De broers Noel en Liam Gallagher hadden geen kunstacademie van binnen gezien. Noel, de oudste, had als roadie gewerkt voor de Manchesterse band Inspiral Carpets en schreef alle nummers. Liam zong ze, met een nasale stem en zijn handen op zijn rug. In de pers werd het verschil uitvergroot tot een tegenstelling van klasse: de studenten uit het zuiden tegen de jongens uit het noorden.

Ook muzikaal verschilden ze. Blur schreef liedjes over het Engelse dagelijks leven, met personages en kleine verhalen, zoals Ray Davies van The Kinks dat in de jaren zestig deed. In *Parklife* (1994) worden de coupletten niet gezongen maar uitgesproken, door acteur Phil Daniels, met een plat Londens accent. Albarn zingt alleen het refrein. Dat klinkt als music hall, het Britse variététheater van rond 1900, waar artiesten met een sterk accent liedjes over het gewone leven brachten. Oasis keek vooral naar de Beatles (zie Mixtape 3) en naar de luide gitaarrock van de jaren zeventig. Hun nummers hebben eenvoudige akkoorden, een muur van gitaren en zanglijnen die aan John Lennon doen denken.

Op maandag 14 augustus 1995 kwam het tot een confrontatie. Blur bracht die dag de single *Country House* uit, Oasis de single *Roll With It*. Kranten en televisiejournals maakten er een wedstrijd van, de Battle of Britpop, en fans werden geacht te kiezen. De uitslag kwam op zondag, met de nieuwe hitlijst. Blur won. *Country House* verkocht in de eerste week ongeveer 274.000 exemplaren, *Roll With It* ongeveer 216.000. Blur stond op 1, Oasis op 2.

Op de lange termijn liep het anders. In het najaar van 1995 verschenen de albums van beide bands. Blur bracht *The Great Escape* uit, Oasis (*What's the Story*) *Morning Glory?*. Dat tweede album werd een van de bestverkochte albums in de Britse geschiedenis en verkocht wereldwijd vele miljoenen exemplaren meer dan dat van Blur. De single *Wonderwall* kwam in Engeland niet verder dan de tweede plaats, maar werd ook in Amerika een hit, iets wat Britse gitaarbands in die jaren zelden lukte. Blur won de hitlijst, Oasis won de wereld.

LUISTERTIP



Blur
Parklife (1994)

Gesproken coupletten met een plat Londens accent: de Kinks en music hall in een Britpop-jasje.

LUISTERTIP



Blur
Country House (1995)

De winnaar van de Battle of Britpop: blazers, een meezingrefrein en ironie.

LUISTERTIP



Oasis
Roll With It (1995)

Gitaarmuur, simpele akkoorden en een Lennon-achtige zanglijn.

Wonderwall laat horen waarom. Het nummer draait om een akoestische gitaar met een capo op de tweede fret. Noel Gallagher speelt akkoorden waarin een paar snaren steeds open meeklinken, zodat het geluid vol en een beetje zwevend wordt. Later komen er een cello en andere strijkers bij. Het tempo is rustig, de akkoorden zijn makkelijk te leren, en de melodie ligt binnen het bereik van iedereen die meezingt. Zo werd het het kampvuurnummer van een generatie: het lied dat iemand op een feest of op een strand op de gitaar inzet.

In augustus 1996 speelde Oasis twee avonden in het park van Knebworth House, ten noorden van Londen, voor in totaal zo'n 250.000 mensen. Een jaar later won Labour onder Tony Blair de verkiezingen. De nieuwe premier ontving Noel Gallagher op Downing Street, en de kranten spraken van Cool Britannia. Daarna liep de golf snel leeg. Blur nam in 1997 juist afstand van het Engelse geluid en scoorde met *Song 2*, een kort en luid nummer dat klonk als de Amerikaanse rock waartegen Britpop zich eerst had afgezet. Achteraf is de Battle of Britpop een van de laatste keren dat een strijd tussen twee gitaarbands in de hitlijst werd beslist door het aantal mensen dat een schijfje kocht.

TRACK 02 • 1993-1996 • EUROPA

Eurodance en girl power

Op het vasteland van Europa klonk in dezelfde jaren heel andere muziek. In discotheken en op de radio draaide eurodance: dansmuziek met een stevige housebeat, een gerapt couplet en een gezongen refrein. De beats kwamen uit house en techno, de muziek uit Chicago, Detroit en de Europese clubs die in Mixtape 8 (Elektronische muziek) aan bod kwam. Producers in België, Nederland, Duitsland en Italië bouwden daar korte, snelle popnummers mee die in heel Europa de hitlijsten haalden. Bekende voorbeelden zijn *Rhythm Is a Dancer* van Snap! (1992), *Mr. Vain* van Culture Beat (1993) en *What Is Love* van Haddaway (1993).

De succesvolste act had Nederlandse gezichten en een Belgische fabriek erachter. 2 Unlimited bestond uit de Nederlanders Ray Slijngaard en Anita Doth. De muziek werd gemaakt door de Belgische producers Phil Wilde en Jean-Paul De Coster. Na *Get Ready for This* (1991) volgde in 1993 *No Limit*. Dat nummer stond in een groot deel van Europa op nummer 1, ook in Nederland en in het Verenigd Koninkrijk.

Wie goed luistert naar *No Limit*, hoort een bouw pakket. Er is een korte synthesizer riff die steeds terugkomt. Ray rapt de coupletten, Anita zingt het refrein, dat bijna alleen uit de titel bestaat. Halverwege valt de muziek terug tot de beat: de break, het moment waarop de dansvloer even op adem komt voordat alles weer invalt. Elk onderdeel is los te vervangen. Dat bleek in Engeland, waar de single uitkwam in een versie waarin de rap grotendeels was weggeknipt. Ook zonder couplet werkte het nummer nog.

LUISTERTIP



Oasis
Wonderwall (1995)

Akoestische gitaar met open snaren (capo 2) en een cello-arrangement: het kampvuurnummer van een generatie.

LUISTERTIP



2 Unlimited
No Limit (1993)

Tel de onderdelen: synthriff, rap, refrein, break. In de Britse versie werd de rap grotendeels weggeknipt.

Eurodance was dus een formule, net als de hits van de hitfabrieken uit Mixtape 12. De producers maakten de muziek in de studio en zochten er daarna een zanger, een rapper en een gezicht bij. Voor het publiek waren Ray en Anita 2 Unlimited, maar de nummers ontstonden bij Wilde en De Coster. Dat is dezelfde werkwijze als bij Stock Aitken Waterman in Londen, met de beats uit de clubs.

In Engeland werd in dezelfde jaren een popgroep bijna letterlijk ontworpen. In 1994 verscheen in het vakblad *The Stage* een advertentie waarin jonge vrouwen werden gezocht voor een nieuwe meidengroep. Uit de audities kwamen vijf zangeressen: Geri Halliwell, Melanie Brown, Emma Bunton, Melanie Chisholm en Victoria Adams, later Victoria Beckham. Ze maakten zich al snel los van de mannen die de groep hadden bedacht en kozen een eigen manager, Simon Fuller. In de zomer van 1996 verscheen hun eerste single, *Wannabe*, geschreven door de vijf samen met Matt Rowe en Richard Stannard. Het nummer stond in Engeland op nummer 1 en in 1997 ook in de Verenigde Staten.

De Spice Girls werden een merk. Een Brits muziektijdschrift gaf elk lid een bijnaam: Ginger, Scary, Baby, Sporty en Posh. Iedere fan kon zich in een van de vijf herkennen. In *Wannabe* krijgt elk lid een eigen regel, zodat je de personages hoort voordat je ze ziet. De groep had een slogan, *girl power*, en verkocht naast cd's ook poppen, frisdrank, kleding en in 1997 een eigen speelfilm, *Spice World*. Over wat die slogan betekende, wordt nog steeds gediscussieerd. Voor veel meisjes was het een eerste kennismaking met het idee dat vriendschap tussen vrouwen en zelfvertrouwen belangrijker zijn dan een vriendje. Critici zagen vooral een verkooptruc. In Mixtape 10 (Vrouwen in de popmuziek) staat die spanning tussen boodschap en marketing centraal. Hier is vooral van belang dat een popgroep in de jaren negentig een product werd met vijf gezichten, een slogan en een winkelschap vol spullen.

LUISTERTIP



Spice Girls
Wannabe (1996)

Elk lid krijgt een eigen regel en een eigen karakter: een popgroep als merk.

TRACK 03 • 1998-1999 • STOCKHOLM EN DE VS

De cd-boom

Eind jaren negentig verkocht de muziekindustrie meer dan ooit. Rond 1999 lag de wereldwijde omzet uit verkochte muziek op het hoogste punt tot dan toe. Het grootste deel van dat geld kwam van de cd. Veel mensen vervingen in die jaren hun oude platen en cassettes door cd's. Ze kochten dezelfde albums dus voor de tweede keer, en de platenmaatschappijen brachten hun oude catalogus opnieuw uit, als luxe heruitgave of als verzamelalbum.

Het verdienmodel draaide om het album. Een cd met tien tot vijftien nummers kostte veel meer dan een single. Wie één hit wilde hebben, kocht vaak het hele album, ook als de rest van de nummers hem weinig zei. In de Verenigde Staten brachten platenmaatschappijen populaire nummers soms helemaal niet meer als losse single uit, om de albumverkoop niet te remmen. Voor de

industrie was dat gunstig. Voor de luisteraar betekende het dat hij voor één liedje de prijs van vijftien betaalde. Die verhouding zou binnen een paar jaar omdraaien.

Een groot deel van de verkoop kwam van tieners. Uit de Cheiron Studio in Stockholm, waar Max Martin en zijn collega's werkten (zie Mixtape 12), kwamen de hits van de Backstreet Boys, *NSYNC en Britney Spears. Hun albums verkochten bij miljoenen tegelijk. Het debuutalbum van Britney Spears, *...Baby One More Time* (1999), ging alleen in de Verenigde Staten meer dan tien miljoen keer over de toonbank. *NSYNC verkocht in 2000 in de eerste week van hun album *No Strings Attached* ruim 2,4 miljoen exemplaren in Amerika, een record dat vijftien jaar standhield.

In *...Baby One More Time* (1998) hoor je hoe deze hits gebouwd zijn. Er is geen lange inleiding. Na drie harde pianoakkoorden zingt Britney meteen "Oh baby, baby", en daarmee is de hook al binnen. Over de tekst en de schrijfmethode van Max Martin lees je meer in Mixtape 12. Hier valt iets anders op: het nummer verspilt geen seconde. Dat was handig voor de radio en voor de videoclip op MTV, en het zou later nog belangrijker worden, toen luisteraars met één tik naar het volgende nummer konden gaan.

De cd-boom was de piek van de fysieke drager. Na Tin Pan Alley, waar je bladmuziek kocht (Mixtape 1), kwamen de 78-toerenplaat, de single, de lp, de cassette en de cd. Elke keer kocht je een voorwerp, en dat voorwerp was de muziek. De cd was het laatste en het winstgevendste voorwerp in die reeks. Een cd bevat ruim een uur muziek, opgeslagen als 44.100 metingen per seconde per kanaal. Dat komt neer op ongeveer tien megabyte per minuut. Eind jaren negentig zat er in steeds meer computers een cd-speler, en ook cd-branders werden betaalbaar. Wie een cd in de computer stopte, kon de nummers eraf halen, *rippen* in het jargon, en ze als bestand opslaan. Alleen waren die bestanden nog te groot om makkelijk via internet te versturen. Daarvoor was nog één stap nodig.

TRACK 04 · 1999-2001 · BOSTON

Napster

Die stap was de mp3. Het bestandsformaat werd ontwikkeld aan het Fraunhofer-Instituut in Duitsland, met onder anderen ingenieur Karlheinz Brandenburg. Het idee is slim: mp3 gooit weg wat het menselijk oor nauwelijks hoort. Een zachte toon die vlak naast een harde toon klinkt, valt bijvoorbeeld weg, omdat de harde toon hem toch overstemt. Zo wordt een nummer ongeveer tien keer kleiner. Een liedje van vier minuten dat op een cd zo'n veertig megabyte inneemt, past als mp3 in ongeveer vier megabyte. Met de inbelmodems van eind jaren negentig duurde het downloaden daarvan nog steeds een kwartier of langer. Maar op universiteiten, waar studenten een snelle verbinding hadden, ging het in een paar seconden.

LUISTERTIP



Britney Spears

...Baby One More Time
(1998)

De hook zit in de eerste seconden: drie pianoakkoorden en "Oh baby, baby". Geen intro om door te skippen.

Een van die studenten was Shawn Fanning, eerstejaars aan Northeastern University in Boston. In juni 1999 bracht hij samen met Sean Parker een programma uit waarmee je mp3's kon zoeken en delen: Napster, naar Fannings bijnaam. Het werkte *peer-to-peer*, van gebruiker naar gebruiker. Er was geen centrale winkel en geen centrale opslag. Napster hield alleen een lijst bij van wie welke nummers op zijn computer had. Zocht je een nummer, dan haalde je het rechtstreeks van de harde schijf van iemand anders, ergens in de wereld. Wat jij had, kon een ander weer bij jou halen. Binnen twee jaar deelden tientallen miljoenen mensen op die manier muziek, gratis.

Voor luisteraars was het een openbaring. Elk nummer dat ooit was verschenen, leek ineens bereikbaar, ook obscure b-kantjes, live-opnames en platen die al jaren niet meer te koop waren. Je hoefde geen album meer te kopen voor één liedje. Je maakte je eigen verzamelingen en brandde die op een lege cd: de mixtape van de jaren negentig zat voortaan op een schijfje.

Voor artiesten en platenmaatschappijen was het diefstal. De zaak kreeg een gezicht toen Metallica ontdekte dat *I Disappear*, een nummer voor de film *Mission: Impossible 2*, al op Napster rondging voordat het officieel was uitgebracht. In april 2000 klaagde de band Napster aan. Drummer Lars Ulrich werd het boegbeeld van de strijd, en veel fans namen het hem kwalijk: een rijke rockband die zijn eigen publiek aanviel. Rapper en producer Dr. Dre spande kort daarna een vergelijkbare zaak aan. Ook de grote platenmaatschappijen stapten samen naar de rechter. Het punt was eenvoudig: hun muziek werd zonder toestemming gratis gedeeld, en niemand betaalde de makers.

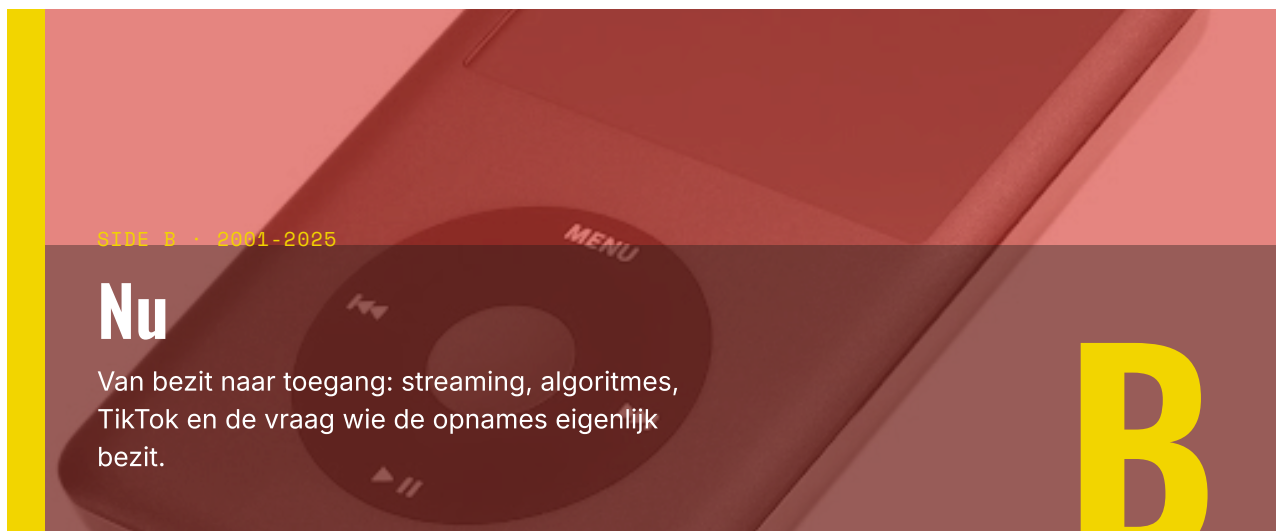
Juist die centrale lijst werd Napster fataal. Omdat het bedrijf bijhield wie wat deelde, kon de rechter het verantwoordelijk houden voor wat er via de dienst gebeurde. In juli 2001 ging Napster offline. Het delen ging gewoon door. Opvolgers als Kazaa, LimeWire en later BitTorrent werkten zonder centrale lijst en waren daardoor veel moeilijker stil te leggen. De Amerikaanse platenindustrie begon daarna gewone gebruikers aan te klagen, ook studenten en tieners. Dat leverde vooral slechte pers op. De verkoop van cd's begon te dalen, en zou niet meer herstellen. De industrie had een kopieerbaar product gemaakt en het publiek had het gekopieerd.

LUISTERTIP



Metallica
I Disappear (2000)

Dit nummer voor de film *Mission: Impossible 2* stond al op Napster voordat het uitkwam. Daarom stapte Metallica naar de rechter.



TRACK 01 • 2001-2008 • CUPERTINO EN STOCKHOLM

Van iPod tot Spotify

In oktober 2001 presenteerde Apple, gevestigd in Cupertino in Californië, een kleine witte muziekspeler: de iPod. Mp3-spelers bestonden al een paar jaar, maar ze konden weinig nummers bevatten en waren lastig te bedienen. De iPod had een harde schijf en een draaiwiel waarmee je snel door een lange lijst kon bladeren. Steve Jobs presenteerde hem met een zin die het idee samenvatte: duizend nummers in je broekzak. Je hele platenkast paste in je jas.

Die duizend nummers moesten wel ergens vandaan komen. In april 2003 opende Apple de iTunes Store, een winkel waar je legaal muziek kon downloaden voor 99 cent per nummer. De platenmaatschappijen gingen akkoord omdat ze na Napster een legaal alternatief nodig hadden, en omdat de bestanden een kopieerbeveiliging kregen. Belangrijker was iets anders: je kon voortaan één nummer kopen in plaats van een heel album. Het verdienmodel van de cd-boom, waarin je voor één hit het hele album betaalde, viel daarmee uit elkaar. De single kwam terug, maar dan als bestand.

In oktober 2008 startte in Stockholm een dienst die nog een stap verder ging. Spotify, opgericht door Daniel Ek en Martin Lorentzon, verkocht geen nummers meer. Je betaalde voor toegang tot de hele catalogus: gratis met reclame tussen de nummers, of zonder reclame met een maandabonnement. In 2010 kwam Spotify naar Nederland. Andere diensten volgden, zoals Apple Music en Deezer, en ook YouTube werd voor veel mensen de plek om muziek te luisteren. De vraag verschoof van "heb je het?" naar "kun je erbij?". Een verzameling aanleggen was niet meer nodig, want alles was er al.

Daarmee veranderde ook de vorm waarin we muziek horen. De playlist nam de rol over van het album en van de zelfgemaakte mixtape. Dat is ook de vorm van deze reeks: elk hoofdstuk is een mixtape, en de Spotify-playlist achterin is de cassette die je ervan zou opnemen. Maar een groot deel van de playlists wordt niet meer

"1000 songs in your pocket"

Apple bij de introductie van de iPod, 2001

door luisteraars zelf gemaakt. Redacties van streamingdiensten stellen lijsten samen voor elk moment van de dag, en een **algoritme** kiest mee wat je hoort. Zo'n rekenregel kijkt naar wat jij afspeelt en overslaat, en naar wat mensen met een vergelijkbare smaak beluisteren. Daaruit stelt hij een lijst samen van nummers die je waarschijnlijk ook goed vindt. Wat het algoritme niet kiest, hoort bijna niemand.

Ook de verdeling van het geld veranderde. Een artiest krijgt geen deel van de prijs van een cd meer, maar een bedrag per stream, en dat bedrag is een fractie van een cent. Het geld gaat eerst naar de rechthebbenden: het label dat de opname bezit, de uitgever en de schrijvers. Wat de artiest zelf overhoudt, hangt af van zijn contract. Voor een artiest met miljoenen luisteraars kan dat veel opleveren. Voor een beginnende band is het vaak bijna niets. Een stream telt pas na dertig seconden, en dat heeft de vorm van popnummers veranderd, zoals in Mixtape 12 te lezen is: kortere intro's, de hook vroeg, kortere nummers. Zo raakt de manier waarop muziek wordt verspreid de muziek zelf.

TRACK 02 · 2018-2019 · INTERNET

TikTok en het einde van genres

In december 2018 zette een negentienjarige rapper uit Atlanta een nummer online. Hij noemde zich Lil Nas X en had geen platencontract, geen producer en geen studio. De beat had hij online gekocht, voor 30 dollar, via de website BeatStars. De maker was de Nederlandse producer YoungKio, Kiowa Roukema. Die had hem gebouwd op een sample uit *34 Ghosts IV* van de Amerikaanse industrialband Nine Inch Nails: een paar tonen op een banjo. Lil Nas X rapte er een verhaal overheen over een cowboy op een paard. Het resultaat heette *Old Town Road*.

In het nummer hoor je twee werelden. De banjo, de cowboyhoed en het paard komen uit de countrymuziek. De beat komt uit trap, de hiphop uit Atlanta, met een diepe 808-bas en hihats die in snelle roffels ratelen. Daarover rapt en zingt Lil Nas X met een licht nasale stem. Het refrein is kort en makkelijk te onthouden. Het hele nummer duurt nog geen twee minuten.

Het nummer werd groot via TikTok, de app voor korte filmpjes die in 2018 wereldwijd doorbrak. Op TikTok kies je een geluidsfragment en maak je daar een filmpje bij. Begin 2019 verschenen er duizenden filmpjes op *Old Town Road*. Op het moment dat het refrein inzet, veranderen mensen in een cowboy: ze drinken uit een flesje dat ineens 'yeehaw'-saus blijkt te zijn, of staan plotseling in laarzen en met hoed in beeld. Elk filmpje was reclame voor het nummer, gemaakt door gebruikers zelf. Wie het fragment had gehoord, zocht het op Spotify of YouTube op. Daar telden de streams mee in de hitlijsten.

LUISTERTIP



Lil Nas X
Old Town Road (2018)

De beat is gebouwd op een sample uit *34 Ghosts IV* van Nine Inch Nails. Hoor je de banjo boven de trap-hihats?

Toen begon de discussie. *Old Town Road* kwam in de Amerikaanse countryhitlijst van Billboard terecht. In maart 2019 haalde Billboard het nummer er weer uit: het zou niet genoeg elementen van countrymuziek bevatten. Veel mensen vonden dat vreemd, want er staan nummers in die lijst die verder van country af staan. De vraag die daaronder lag, is oud. Wie bepaalt bij welk genre een zwarte artiest hoort? Al in de jaren twintig verkochten Amerikaanse platenmaatschappijen muziek van zwarte musici apart, als *race records*, en muziek van witte plattelandsmuzikanten als *hillbilly*, de voorloper van country. In Mixtape 6 (Fear of a Black Planet) kwam die scheiding al voorbij. Lil Nas X reageerde met een remix, samen met countryzanger Billy Ray Cyrus. Daarmee was de vraag of het country was lastig nog te ontkennen.

De remix werd een van de grootste hits van het streamingtijdperk. *Old Town Road* stond negentien weken op nummer 1 in de Billboard Hot 100, langer dan welk nummer ook daarvoor. Het verhaal laat zien hoe de muziekindustrie in tien jaar was veranderd. Een onbekende maker kon zonder label een wereldhit hebben, met een beat van 30 dollar van een producer uit Nederland. Een fragment van een paar seconden op een telefoon bepaalde of een nummer aansloeg. En de oude indeling in genres, met aparte hitlijsten, radiozenders en platenbakken voor country, rock, r&b en hiphop, paste niet meer bij de manier waarop mensen luisterden. Op een playlist staan genres zonder moeite naast elkaar. Luisteraars zoeken eerder een stemming dan een genre: iets om bij te werken, te sporten of in slaap te vallen.

TRACK 03 • 2019-2025 • OVERAL

De artiest als eigen label

Wie een liedje schrijft en opneemt, maakt eigenlijk twee dingen. Het eerste is het lied zelf: de melodie en de tekst. De rechten daarop heten de **publishing**, en die liggen bij de schrijver en zijn uitgever. Dat systeem bestaat al sinds Tin Pan Alley, toen schrijvers en uitgevers in New York ASCAP oprichtten (zie Mixtape 12). Het tweede is de opname: de vastgelegde uitvoering, zoals je die op een cd of in een stream hoort. Die originele opname heet de **master**. Omdat de platenmaatschappij de opname vroeger betaalde, was de master meestal ook van de platenmaatschappij. Een artiest kan dus zijn eigen liedjes schrijven en zingen, en toch geen eigenaar zijn van de opnames.

Hoe groot dat verschil is, bleek in 2019 bij Taylor Swift. Zij tekende als tiener een contract bij Big Machine Records in Nashville. Daar verschenen haar eerste zes albums, waaronder *Fearless* (2008). In 2018 stapte ze over naar een ander label, met een contract waarin ze de masters van haar nieuwe muziek zelf bezat. De opnames van de oude albums bleven bij Big Machine. In 2019 werd Big Machine verkocht, met alle masters erbij, aan een bedrijf van muziekmanager

Scooter Braun. Swift kon haar eigen opnames niet terugkopen. Een jaar later verkocht Braun de masters door aan een investeringsmaatschappij.

Swift had wel de publishing van haar liedjes, omdat ze ze zelf had geschreven. Dat gaf haar een uitweg: ze mocht de nummers opnieuw opnemen. Vanaf 2021 bracht ze haar oude albums opnieuw uit, met de toevoeging *Taylor's Version*. Het eerste was *Fearless (Taylor's Version)*. De nieuwe opnames zijn bijna noot voor noot nagespeeld, vaak met dezelfde muzikanten. Het grootste verschil is haar stem, die dertien jaar ouder en voller klinkt.

Het plan werkte omdat het om streaming ging. Fans luisterden voortaan naar de nieuwe versies en lieten de oude links liggen. Op playlists werden de oude opnames vervangen door de nieuwe. Wie een nummer van Swift in een film of reclame wilde gebruiken, had voor de oude opname ook haar toestemming als schrijver nodig, en die gaf ze alleen voor de nieuwe. Daardoor werden de oude masters minder waard. In 2025 kocht Swift haar oude masters alsnog terug. Ze had de strijd om haar eigen opnames gewonnen door ze nog een keer te maken.

De vraag wie de muziek bezit, loopt door dit hele boek. In Tin Pan Alley verdienden de uitgevers aan de bladmuziek. Big Mama Thornton nam in 1952 als eerste *Hound Dog* op, maar het grote geld ging naar de versie van Elvis Presley en naar anderen (zie Mixtape 10). Prince verscheen in de jaren negentig in het openbaar met het woord *slave* op zijn wang geschreven, uit protest tegen zijn platenmaatschappij Warner, die zijn masters bezat. Het verschil met vroeger is dat een artiest nu een alternatief heeft. Via distributiediensten als DistroKid of TuneCore kan iedereen voor een klein bedrag muziek op Spotify en Apple Music zetten, zonder platenmaatschappij. Wie dat doet, houdt de masters zelf, maar betaalt ook zelf de opname, de clip en de promotie. De artiest wordt zijn eigen label. Voor wie zelf muziek gaat uitbrengen, is dat geen theorie: lees een contract altijd op wie de masters krijgt, en voor hoe lang.

Dit is voorlopig het laatste hoofdstuk van de reeks. Het begon bij bladmuziek en 78-toerenplaten, en eindigt bij een stream die je niet kunt vastpakken. Elke drager veranderde de muziek: de single van drie minuten, het album als geheel, de cd met een hit en tien andere nummers, de stream die na dertig seconden telt, het fragment van een paar seconden op TikTok. Wat bleef, is dat nieuwe muziek op oude muziek voortbouwt. *Old Town Road* draagt de banjo van de vroege country en de beat van de hiphop uit Atlanta. *Wonderwall* zou er zonder de Beatles anders uitzien. *Blinding Lights* klinkt als 1985. Wie goed luistert naar een nummer van vandaag, hoort de eerdere mixtapes erin terug.

LUISTERTIP



Taylor Swift
Fearless (2008)

De originele opname uit 2008: luister naar de stem en de productie.

LUISTERTIP



Taylor Swift
Fearless (Taylor's Version) (2021)

Bijna noot voor noot nagespeeld, maar met een volwassener stem. Hoor je verschil?

Begrippen

Britpop

Britse gitaarpop uit de jaren 90, met de Beatles en de Kinks als voorbeeld

Eurodance

Europese dance met gerapte coupletten en een gezongen refrein

Mp3

Gecomprimeerd audiobestand, ongeveer tien keer kleiner dan een cd-track

Peer-to-peer

Bestanden delen tussen gebruikers onderling, zonder centrale server

Streaming

Muziek afspelen via internet zonder het bestand te bezitten

Algoritme

Rekenregel die bepaalt welke muziek je krijgt aangeboden

Masters

De originele opnames, meestal eigendom van het label

Publishing

De rechten op het lied zelf: melodie en tekst

Verder luisteren en kijken



SPOTIFY · PLAYLIST

Alle nummers uit dit hoofdstuk, in de volgorde van de tekst. Scan de code met je telefoon.

open.spotify.com/playlist/52rqXpNxevRQDtQGcIK0Xw

LESSONUP · LES

Mixtape 13: Van cassette tot cloud

De les bij dit hoofdstuk, met beeld en fragmenten.

Foto's via Wikimedia Commons: j bizzie from Minneapolis, USA (CC BY 2.0), Evan-Amos (publiek domein). Platenhoezen: Apple Music.

School of Rock · De geschiedenis van popmuziek · ArtEZ University of the Arts