

een eeuw popmuziek

GERT KEUNEN

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

VAN CROONERS
TOT DUBSTEP

EEN MUZIEKGESCHIEDENIS VAN DE 20STE EEUW

ACADEMIA
PRESS

eCampusLearn

Surf naar www.ecampuslearn.com

Geef de volgende unieke code in:

Ontdek de muziekgeschiedenis!



**eCAMPUS
LEARN**

Uitgeverij Academia Press

Coupure Rechts 88 | 9000 Gent | België
www.academiapress.be

Uitgeverij Academia Press maakt deel uit van Lannoo Uitgeverij, de boeken- en multimedia-divisie van Uitgeverij Lannoo nv.

ISBN 978 90 209 8521 4 | D/2025/45/394 | NUR 660

Gert Keunen

Een eeuw popmuziek. Van crooners tot dubstep - een muziekgeschiedenis van de 20ste eeuw
Gent, Academia Press, 2025, 512 p.

Vormgeving cover: 5cookies

Vormgeving binnenwerk: 5cookies

© Gert Keunen & Uitgeverij Lannoo nv, Tielt

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever..

Inhoud

1	De oergenres van de popmuziek	15
	Vaudeville, marktzangers, Tin Pan Alley, crooners, jazz, bigbandswing, country, hillbilly, deltablues, Chicago blues, R&B	15
	Het klassieke Amerikaanse lied	15
	Vooroorlogse jazz – van volkse muziek tot popmuziek	24
	Country	31
	Blues en R&B – leed en vermaak	35
2	De rock-'n-rollrevolutie	45
	Rock-'n-roll, rockabilly, twist, surf, teenybop	45
	De rock-'n-rollrevolutie	45
	Teenybop in de jaren 60	56
	Twist, surf & nostalgie	59
3	Van de Britse invasie en de herontdekking van de roots tot klassieke rock	63
	Beat, Britse R&B, bluesrock, folkrock, singer-songwriter, psychedelica, classic rock	63
	The Beatles versus The Stones	63
	De blues- en folkinjectie – de drang naar authenticiteit	72
	De folk-boom	76
	Psychedelische rock (1)	81
	Rockmuziek en singer-songwriters in de jaren 70	87
4	Anders, beter en ingewikkelder	93
	Psychedelische, symfonische en progressieve rock	93
	Psychedelische rock (2)	93
	Symfonische rock	97
	Niet-symfonische progressieve rock	106
5	De punkrevolte	113
	Punkrock, hardcorepunk, new wave, cold wave, electro, gothic, skatepunk, emocore	113
	De punkrevolte	113
	New wave – cold wave, electro en gothic	122
	Melodieuze en emotionele hardcore	124
	Punk vanaf de jaren 90 – revival, riot grrrl, skatepunk en emocore	127

6	Uiterlijk vertoon met een knipoog	131
	Glamrock, synthpop, new romantics, new glam	131
	Glamrock	132
	Synthesizers, romantiek en de obsessie voor stijl	141
	New Glam	146
7	De vele gezichten van metal	151
	Hardrock, heavy metal, thrash, death, black, gothic, symfo, doom, nu-metal, stonerrock, djent, metalcore	151
	Van hardrock tot heavy metal	151
	Hard, harder, hardst	160
	De stijlvermenging vanaf de jaren 90	169
	De voortdurende strijd om het ware genregevoel	178
8	De rockavant-garde	183
	Sixtiesavant-garde, krautrock, postpunk, noise, no wave, industriële muziek, postrock, mathrock, dark jazz, postmoderne bricoleurs	183
	Avant-garde in de jaren 60 en krautrock	184
	Postpunk – noise en industriële muziek	186
	Progressieve new wave – zwarte dansmuziek als motor voor experimenten	197
	De metamorfose vanaf de jaren 90 (en een uitweiding naar de 21ste eeuw)	201
	Postmoderne bricoleurs	210
9	Eerlijke songs en harde gitaren	215
	Gitaarrock vanaf de jaren 80, indierock, grunge, alternative rock, britpop, lofi, garagerock, postpunkrevival, new weird America, nu-folk en andere singer-songwriters	215
	De jaren 60 als inspiratiebron	215
	Het vervolg op punk	221
	Recycl-age en revivals in de 21ste eeuw	227
	Gitaarrock als eclectische stijlenmix	229
	Gitaarrock als nieuwe singer-songwriter	233
10	De revanche van de zwarte dansmuziek	239
	Soul, funk, jazzfunk, P-funk, Philly soul, disco, naked funk, urban, R&B, nu-soul, deepfunk	239
	Soul – de basis van de zwarte dansmuziek	239
	De funkrevolutie	244
	‘Say it loud; I’m black and I’m proud’ – de sociale context	247
	De funky jaren 70	251
	P-funk – The Bomb	256

Disco verovert de wereld	259
R.I.P. funk?	263
R&B en andere eigentijdse soul	267
11 Het fenomeen tienersterren en productieteams	271
Boy- en girlbands, kinderpap, schlagers en andere pap	271
Productieteams door de jaren heen	272
Oprechte emoties in de cultuurindustrie	285
12 De opmars van de Jamaicaanse muziek	289
Reggae, ska, rocksteady, rootsreggae, rastafari, rockers, dub, dancehall, raggae	289
De roots van reggae – R&B, mento, ska en rocksteady	290
De riddim van de reggae	292
Rastafari	295
Internationale doorbraak	298
Een steeds verder gaande evolutie	302
De danszaal zegeviert	305
Eenheid over de grenzen heen	311
13 Van het getto naar de mainstream	313
Hiphop, rap, turntablism, electro, political hiphop, gangstarap, G-funk, Native Tongues, old skool, Dirty South, trap, leftfield hiphop	313
B-boys – de subculturele context	314
Een snelle evolutie en de doorbraak in de platenindustrie	318
Hiphop als zwarte cultuur	328
De muzikale evolutie zet zich voort	338
Mainstream versus underground	343
Een bruisende internationale golfslag	349
14 De magie van de dansvloer	355
House, techno, acid house, garage, deephouse, new beat, big beat, hardcore, gabber, harddance, hardstyle, trance, goa, electro, minimal, microhouse, nu-disco, nu-house	355
Chicago house en Europese raves	357
Versplintering	362
Techno	367
Van obscure clubs tot het megarockfestival	371
Hardcore en trance – de underground reageert en drijft het tempo op	378
Retrofuturisme – techno nieuwe stijl	384
De houserevival – van disco naar house en terug	387

15 Zit stil en dans	393
Ambient, intelligent techno, clicks & cuts, glitchhop, indietronics, experimentele elektronica, triphop, breakbeat, nu-lounge	393
Ambient – buitenaardse klanktapijten	394
Experimentele techno – de nieuwe elektronische avant-garde	401
Triphop – onderkoelde breakbeats	411
Chill-out revisited – lounge, easy listening en nu-lounge	421
16 Op hol geslagen breakbeats	427
Jungle, drum-'n-bass, jazzstep, techstep, breakbeat, breakcore, two-step, grime, dubstep, wonky	427
Jungle fever	428
It's a jazz thing – drum-'n-bass met ambient, soul en jazz	433
Techstep – de dansvloer als strijdplek	440
Het Grote Mixtijdperk	444
Een nieuw genre voor de 21ste eeuw – dubstep	450
Epiloog	455
Een reflectie op genres, segmenten, populariteit en het spelen met stijlen	455
De drie segmenten van het muziekcircuit	455
Het segmentenmodel	463
Clichés en vernieuwing	465
Meningsverschillen als motor voor vernieuwing	472
Over de auteur	479
Bibliografie	480
Index	487

De oergenres van de popmuziek

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

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

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

Het klassieke Amerikaanse lied

Er was eens in Europa

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

De directe voorloper was de Europese **vaudeville**: korte blijspelen met liedjes

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

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

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

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

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

Uit de operette zou rond de eeuwwisseling de **musical** (van 'music hall') ontstaan, terwijl de vaudeville voortleeft in de vorm van **cabaret** of **revue**: een bonte verzameling van satirische liedjes en sketches (en ook de voorloper van de stand-upcomedy). Steeds meer nieuwe theaters openden hun deuren. Londen telde er 400 en de *Moulin Rouge* in Parijs is legendarisch, niet in het minst vanwege de sexy danseressen, de bonte vederdracht en de

voor die tijd erotische cancadansen (al was hun best betaalde artiest op dat moment Joseph Pujol, die als Le Pétomane een ster werd door in alle toonaarden scheten te laten). In België was de *Ancienne Belgique* het bekendst, een keten met theaters in Gent, Antwerpen en Brussel (het theater in Brussel bestaat nog steeds, als concertzaal; in dat van Gent – in de Veldstraat – zit momenteel een winkelketen en je kunt het deels nog zien).

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

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

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

Minstrels en Tin Pan Alley

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

Die eigen variant had vaak te maken met de vermenging van Europese en Afrikaanse tradities. De eerste Europese kolonisten brachten immers slaven uit Afrika mee naar Amerika. Maar ook na de afschaffing van de slavernij (zie verderop in dit hoofdstuk) bleef racisme overeind. Dat merken we goed bij de **minstrel shows**, die vanaf het midden van de 19de eeuw tot het begin van de 20ste eeuw populair waren. Het waren rondreizende gezelschappen die liedjes en komische sketches brachten over het slavenbestaan, begeleid door banjo (een van oorsprong Afrikaans instrument dat door de slaven mee naar de VS werd gebracht) en percussie. Deze werden in operettestijl gezongen en waren niet gespeend van 'overacting'. Ze dreven de spot met de zwarte man, zoals de adel dat in de 18de eeuw deed met de burgerij: omdat ze die bevolkingsgroep niet konden negeren, werd er maar mee gelachen. De zogenaamd typische kantjes van dat andere ras werden uitvergroot om de witte man te entertainen. Dat deden ze met zwartgeverfde gezichten (*blackface*), en als er nu en dan toch eens een 'echte' zwarte mocht meedoen, moest die zich ook schminken, zodat hij leek op een witte die zich zwart geverfd had... Minstrelartiesten zetten de Europese traditie van de troubadours voort en speelden West-Europese ballades en Oost-Europese polka's, doorspekt met elementen uit de Afrikaanse traditie (waaronder het vraag-en-antwoordspel). Ze waren de pophelden van hun tijd. Een evergreen als 'Oh! Suzanna' ('I come from Alabama with my banjo on my knee') verkocht meer dan 100.000 exemplaren. Dat maakte van de auteur, Stephen Foster, de eerste fulltime liedjeschrijver en meteen ook een grondlegger van Amerikaanse muziek.

Aan het begin van de 20ste eeuw nam **vaudeville** het over als populair amusement. Ook die traditie werd in de VS voortgezet, in een stedelijk circuit van muziektheaters. In New York vonden de belangrijkste music halls hun plek op Broadway, de lange en grillige laan die het dambordpatroon van Manhattan doorkruist. Daar werden in onvervalste vaudevillestijl toneelstukjes en liedjes opgevoerd, afgewisseld met acrobaten, goochelaars en clowns. En wanneer die losse delen één geheel vormen, met een doorlopend verhaal, krijgen we **musicals**. De Broadway-theaters vroegen een constante toestroom van nieuwe liedjes. Daarvoor zorgden de muziekuitgeverijen. De **muziekuitgeverij** (*publisher* in het Engels) lag aan de basis van de muziekindustrie en dateert uit de tijd toen die nog geen platenindustrie was. De muziekuitgever was zowat de eerste speler die zich tussen de artiest en zijn publiek nestelde. Hij liet songs in opdracht schrijven en verspreidde die in het

theatercircuit. De uitgeverijen gaven vaak geld aan de artiest en het theater om hun liedjes te vertolken, als promotie voor de verkoop van bladmuziek. Songs werden immers als partituur op de markt gebracht, meestal in een arrangement voor zang en piano. Zo konden muzikaal onderlegde mensen hun favoriete nummers thuis zelf spelen; de buffetpiano werd populair en betaalbaar. Bladmuziek was ook en vooral een souvenir van een mooi lied en het enige beschikbare tastbare product ervan. Daarom werd die partituur zo aantrekkelijk mogelijk uitgebracht, met een voorpagina waaraan de nodige zorg werd besteed: de voorloper van de latere platenhoes.

Liedjes verschenen als losse bladmuziekuitgaven, maar ook in liedjesbundels. Om illegale kopieën tegen te gaan, gingen de muziekuitgevers lobbyen voor een auteurswet (die er in 1886 kwam en die vandaag de dag nog steeds van kracht is). Ook al stond de muziekindustrie toen nog in haar kinderschoenen en was ze niet te vergelijken met de huidige internationale entertainmentconcerns, een nummer kon ook toen al een wereldhit worden, zoals bijvoorbeeld 'After The Ball' van Charles K. Harris in 1891, waarvan er vijf miljoen stuks bladmuziek over de toonbank gingen (de hitmaker schreef in 1906 trouwens het boek *How To Write A Popular Song*, over hoe je zoiets moet doen). Of neem 'Ta-Ra-Ra Boom-De-Ay': aan het einde van de 19de eeuw hoorde een New Yorkse uitgever dat nummer toevallig ergens en hij zorgde ervoor dat het in alle music halls van de VS te horen was. Van daar ging het nummer naar Engeland en zo verder naar het hele Europese vasteland (Klötters, 2001). De auteur is onbekend, maar de uitgever is er rijk van geworden. En vandaag de dag wordt het lied nog steeds in menig voetbalstadion meegebruld.

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

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

Vooraf van de jaren 1910 ontwikkelde zich in New York het klassieke Amerikaanse lied. Een eeuw geleden trad een generatie componisten die geboren was in de jaren 1890 naar voren. Die deden de Tin Pan Alley-fabriek op volle toeren draaien. Ze schreven de *Great American Songbook* vol en leverden

standards af die de muziekgeschiedenis zouden kleuren: Richard Rodgers ('My Funny Valentine', 'The Lady Is A Tramp', de musical *The Sound Of Music*), Hoagy Carmichael ('Stardust', 'Georgia On My Mind'), Milton Ager ('Happy Days Are Here Again'), J. Fred Coots ('Santa Claus Is Coming To Town', 'Love Letters In The Sand'), Walter Donaldson ('Makin' Whoopee', 'Yes Sir, That's My Baby', 'My Baby Just Cares For Me'), Cole Porter ('I've Got You Under My Skin'), Al Dubin ('Boulevard Of Broken Dreams'), Hy Zaret ('Unchained Melody') en – last but not least – Irving Berlin en George Gershwin.

Irving Berlin was een van de weinige Tin Pan Alley-componisten die niet alleen de muziek maar ook de tekst van zijn nummers zelf schreef. Populair werd hij met nummers als 'Alexander's Ragtime Band' (zie verder), 'White Christmas' (zie verder), 'There's No Business Like Show Business' en 'God Bless America' (zowat het tweede volkslied van de VS en vooral bekend in de versie van Kate Smith). Ook opmerkelijk: Berlin kende weinig van muziektheorie of piano spelen. Hij schreef zijn nummers op de zwarte toetsen van de piano (die samen de toonladder F# vormen), maar had een speciale 'transposing piano' waarmee hij de toetsen kon verplaatsen zodat die een andere toonaard speelden.

Cole Porter, Al Dubin en Irving Berlin waren allen van Joods-Russische afkomst. Dat geldt ook voor de bekendste van de Tin Pan Alley-componisten, met een naam die belangrijker is dan die van de uitvoerders van zijn werken:

George Gershwin. Jacob Gershin – zo was zijn oorspronkelijke naam – begon in 1916 liedjes te schrijven. Een nummer als 'Swanee' (1919) laat goed zijn achtergrond horen. Arrangementen van Joodse klaagzangen worden nu ingezet voor een liefdeslied, voortgedreven door een ritme dat uit de jazz komt. Gershwin componeerde ook klassiek en jazz en hij combineerde beide in 'Rhapsody In Blue' (1924). In 1935 maakte hij *Porgy and Bess*, de eerste musical/opera met zwarte zangers en zangeressen, met klassiekers als 'I Loves You, Porgy', het wondermooie 'It Ain't Necessarily So' – met in de tekst de voor die tijd gewaagde zin 'Je moet niet alles geloven wat in de Bijbel staat' – en het prachtige 'Summertime', een van de meest vertolkte songs uit de muziekgeschiedenis. Door de aandacht voor twee onderdrukte bevolkingsgroepen (zwarten en Joden) had de opera aanvankelijk niet veel succes. Nadien wel, maar dat kon Gershwin door een tumor zelf niet meer meemaken. Hij stierf nog voor zijn veertigste.

Wat al die Tin Pan Alley-componisten met elkaar gemeen hadden, was hun oog voor kwalitatief hoogstaande melodieën en vernuftig uitgewerkte arrangementen. Toen in de jaren 1910 de platenproductie doorbrak, veranderde er niet zoveel: de uitgevers van Tin Pan Alley hadden er gewoon een extra promotiekanaal bij. De platenindustrie was ontstaan aan het einde van de 19de eeuw en in 1902 haalde de klassieke zanger Enrico Caruso voor de eerste keer een verkoopcijfer van 1 miljoen exemplaren (de majormuziekin-

dustrie bracht in eerste instantie alleen klassieke muziek uit...). Dat cijfer zou in de jaren daarna meermaals gehaald worden. Platenproductie bleek een doeltreffend promotiemiddel te zijn voor de liedjesschrijvers. Muziekuitgeverijen gingen dus ook een platenmaatschappij opstarten en vice versa.

Door de plaatreleases was echter niet langer de orkestleider (of de componist) de ster, maar wel de zanger of zangeres. Het publiek wilde meer dan alleen mooie muziek horen, ze moest ook van de juiste vertolker komen. Zo kreeg de popgeschiedenis haar eerste echt grote sterren. **Al Jolson** op kop. Hij begon als zanger in de Broadwaytheaters, maar breide daar vanaf 1911 een studiocarrière aan. 'That Haunting Melody' was in dat jaar zijn eerste hit en er zouden er nog tientallen volgen. Daaronder 'Swanee': een song van Gershwin, waarvan hij 1 miljoen partituren en 2 miljoen platen verkocht. Jolson was net als Gershwin van Joods-Russische afkomst (Asa Yoelson was zijn echte naam); hij was de zoon van een Litouwse rabbijn. Op het eerste gezicht was het daarom opvallend dat hij net naam maakte als zwartgesminkte zanger. Hij is een van de laatste minstrelen, stond met grootse gebaren op het podium en deed alsof hij 'zwart' was. Toch was er bij hem minder sprake van racisme. Integendeel, hij vertolkte ook jazz en blues en maakte het zwarte vraagstuk daarmee net bespreekbaar. Dat was ook het geval bij *The Jazz Singer* (1927), de eerste geluidsfilm uit de geschiedenis, waarin Jolson de hoofdrol speelde. Meer dan tien andere films, een pak meer hits en een miljoenenverkoop zouden volgen. 'The world's greatest entertainer' werd hij genoemd. En in die tijd was hij ook de best betaalde entertainer. Hij had zowaar als eerste een eigen firma en trok het land door met eigen orkest, belichting en 'showgirls'.

De opkomst van de geluidsfilm zorgde voor een belangrijke switch: voor de componisten betekende dit een nieuwe afzetmarkt en dus trokken ze in groten getale van New York richting Hollywood. Gershwin, Berlin, Cole Porter en Rodgers: allemaal begonnen ze in de jaren 1930 in dienst van Hollywood te schrijven, want daar zat het geld. Zo stimuleerden ze onder andere de carrière van variétéartiest Fred Astaire. Ook zangers als Bing Crosby en Frank Sinatra begonnen een carrière als acteur...

Crooners

De opkomst van de opname- en filmindustrie veranderde de afzetmarkt van Tin Pan Alley, maar niet de muziek op zich. Dat was wel het geval in de late jaren 20 bij de opkomst van de radio en een nieuwe manier van opnemen. In het begin werden platen akoestisch opgenomen: het orkest stond voor een hoorn en de geluidstrillingen maakten een groef in een cilinder of plaat. Wie het luidst moest klinken, stond het dichtst bij de hoorn. In 1925 deed **de elektrische opname** zijn intrede, en daardoor kon in de studio ook de microfoon gebruikt worden. Die bestond al vanaf het einde van de 19de eeuw en zet een akoestisch signaal om in een elektrisch signaal. Door microfoons te

gebruiken bij plaatopnames gingen die niet alleen beter klinken, er ontstond zo ook een nieuw type zanger: de **crooner**. Een zanger moest niet langer luid en stevig genoeg zingen om boven het orkest uit te komen, maar kon evengoed zachtjes 'kreunen' in de microfoon. Hoewel, aanvankelijk had het publiek het er moeilijk mee. De microfoon werd als een technisch obstakel gezien dat de directe communicatie tussen artiest en publiek zou verstoren. Daaruit blijkt dat elke technologische vernieuwing eerst op onbegrip stuit alvorens geaccepteerd te worden. Dat was zo bij de opkomst van hiphop en house, maar gebeurde dus ook al ten tijde van de crooners.

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

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

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

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

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

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

Sinatra speelde dat imago ook bewust uit. Hij was *good-looking*, meer nog dan de sterren voor hem, en stelde zich verleidelijk op. Na de oorlog verbreedde Sinatra zijn aanpak, mat zich een nieuw imago aan (met regenjas, hoed en sigaret) en appelleerde aan een zeer brede laag van de bevolking, oud en jong, man en vrouw. Intussen was hij ook een gevierd acteur. Zo speelde hij – samen met onder anderen Dean Martin – als lid van de *Rat Pack* in de film *Ocean's 11*. Sinatra speelde vaak gangstergerelateerde rollen. Dat hoeft niet te verwonderen, gezien zijn (nooit bewezen) banden met de maffia. Dat gegeven bleef hem zijn hele carrière achtervolgen. Zelf noemde hij zich eerder 'patriottisch'. Hoe dan ook, hij verzamelde meer dan tien Grammy Awards (naast prijzen als acteur), als stinkend rijk artiest zong hij graag over 'the blues' en hij bleef decennialang aan de lopende band hits scoren: 'My Way', 'It Was A Very Good Year', '(Theme From) New York, New York', 'Strangers In The Night', enzovoort.

Andere crooners in de jaren 50 waren onder anderen Tony Bennett (op latere leeftijd kwam hij opnieuw in de belangstelling door een plaat vol jazzduetten met Lady Gaga), Doris Day, Patti Page, Jeri Southern, Eartha Kitt, Rosemary Clooney of de Britse Vera Lynn. Dat was de muziek waarnaar witte gezinnen toentertijd luisterden. Het is muziek die makkelijk door een groot publiek geapprecieerd kan worden. De opnametechnieken hielpen daarbij. Zo was producer Mitch Miller – die onder andere werkte voor Frank Sinatra en Rosemary Clooney – in de jaren 50 een van de eersten die wist hoe hij liedjes op een pakkende en verrassende manier op plaat moest zetten.

“ Ik wilde een beeld oproepen bij de luisteraar, die de eerste vier maten geboeid moest raken. Genoeg om de plaat te willen kopen en hem keer op keer te draaien. Net zoals je na de eerste kus ook niet stopt met kussen. Het is een beetje het publiek opvrijen met muziek. (BBC 2001) ”

2 De rock-'n-rollrevolutie

Rock-'n-roll, rockabilly, twist, surf, teenybop

Medio jaren 50: voor velen begint de geschiedenis van de popmuziek dan pas echt. Toen zette de rock-'n-roll de muziekwereld op zijn kop. Witte en zwarte muziektradities kwamen dichterbij elkaar en jongeren kregen voor het eerst een eigen muzieksoort. Rock-'n-roll beantwoordde aan de behoeften van een nieuwe generatie, zorgde voor nieuwe tienersterren en rolmodellen, en stond symbool voor rebellerende pubers.

Van dat gegeven maakte de muziekindustrie dankbaar gebruik. Ze wilde de grip op de consumentenmarkt verstevigen, sprak nieuwe doelgroepen aan en lanceerde trends en rages. De dominantie van de Angelsaksische wereld op de westerse popmuziek werd almaar duidelijker. Maar tegelijk toonde rock-'n-roll hoe zwarte muziek nog meer door witte mensen naar hun hand werd gezet en dat muziek die elders een specifieke betekenis heeft, geëxporteerd kan worden naar een geheel nieuwe sociale setting. Muzikaal is rock-'n-roll minder nieuw dan hij lijkt, maar in maatschappelijk opzicht, in de muziekbeleving en voor de muziekindustrie veroorzaakte hij een revolutie.

De rock-'n-rollrevolutie

R&B was de muziek van de zwarte bevolking van de VS, maar **radio** verspreidde haar over het hele land en zo bereikte de muziek ook de witte Amerikanen, in de eerste plaats de jongeren. Terwijl de ouders steeds meer aan de tv gekluisterd zaten en daar van het populaire lied en de crooners konden genieten, vonden witte jongeren de weg naar de radio. Vanuit de auto pikten ze het geluid van zwarte radiostations op en begonnen de daar gedraaide muziek te appreciëren. Witte volwassenen mochten er dan een afkeer van hebben, de jongeren hielden net wel van opjuttende R&B-kreten van het type 'Come on baby' en 'Shake it'.

Na verloop van tijd begonnen ook witte stations de muziek te draaien. Radiostations verloren door de opkomst van de tv een belangrijk deel van hun reclame-inkomsten. Daardoor gingen de omroepen subcultureler programmeren en kwam er ruimte voor de verschillende soorten R&B (boogiewoogie, gospelblues, swingblues, enzovoort). Daddy-O Phillips in Memphis was de

eerste, maar vooral **Alan Freed** had een grote invloed. Vanaf 1951 had hij op een wit radiostation in Cleveland (Ohio) en daarna in New York een programma over zwarte R&B. Freed nam het op voor de oorspronkelijke, authentieke zwarte artiesten en ging zo in tegen wat normaliter verwacht werd. Het programma werd een succesverhaal: steeds meer witte kids hielden ervan en zagen in R&B een middel om zich van hun ouders en het verleden te onderscheiden. Freed organiseerde ook zelf concerten, waarbij telkens een handvol artiesten hun bekendste nummers mochten presenteren; Freed praatte ze dan live aan elkaar. Toen op een dag in 1952 de 10.000 stoelen van de Cleveland Arena al ingenomen waren en er buiten nog eens evenveel jongeren stonden te wachten, ontstond paniek. Elke mogelijke ingang werd opengebroken, ramen werden ingeslagen en de concerten moesten worden afgelast (Van Yper 2002: 195). De pers was vernietigend, maar het illustreerde wel de macht van de radio.

Omdat de muziek een steeds bredere aanhang kreeg en ook witte artiesten de muziek gingen spelen, oogde een zwarte term als 'R&B' te beperkt. Het zou Alan Freed zijn geweest die daarom de term '**rock-'n-roll**' lanceerde. Echt nieuw was de term niet, want woorden als 'rock', 'rockin'', 'shake' en 'rollin'' werden in de R&B al langer gebruikt, getuige bijvoorbeeld het nummer 'Good Rockin' Tonight' van Roy Brown uit 1947. R&B-teksten hadden steeds een dubbele bodem, en als vorm van zelfcensuur gebruikten artiesten dergelijke woorden als eufemisme voor seks. Voor witte mensen was dat vaak een brug te ver, waardoor de samenvoeging rock-'n-roll sindsdien ook stond voor de heftige manier waarop op de nieuwe muziek gedanst werd: het tegen elkaar botsen (rock) en elkaar weer loslaten (roll). Overigens werd 'to rock' ook al in gospel gebruikt, maar daar betekent het 'wiegen' ('Rock me Lord').

De witte artiesten die zich op de nieuwe zwarte muziek stortten, hadden vaak een countryachtergrond (vooral honky tonk en western swing). Omdat ze die traditie in hun versie meenamen, werd de fusie tussen R&B en country een feit. Op die manier scoorde **Bill Haley And His Comets** in 1955 met 'Rock Around The Clock' de eerste wereldhit voor de rock-'n-roll. Hoewel, een ogenblikkelijk succes was het niet: bij de release in 1954 sloeg het nummer niet echt aan; pas nadat het in een film gebruikt werd (*Blackboard Jungle*) werd het een nummer 1-hit.

'Rock Around The Clock' bevatte alle ingrediënten van het 'nieuwe' rockgeluid: op blues gebaseerde nummers van ongeveer tweeënhalve minuut, felle vocalen, nadruk op de (back)beat en een korte solo op piano, gitaar of sax. De countryachtergrond bleek uit de aanwezigheid van de pedal-steelgitaar of de accordeon, en door het slaan op de snaren van de contrabas. Live-concerten waren toentertijd – en naar witte normen – wild en uitbundig. Rock-'n-roll kenmerkt zich door een rechttoe-rechtaanmentaliteit, met veelal oppervlakkige teksten over jong zijn en feesten en eenvoudige melodieën die makkelijk blijven hangen.

Voor velen betekent de release van 'Rock Around The Clock' de officiële geboorte van de hedendaagse popmuziek. Toch getuigt die houding vooral van een beperkt wit standpunt. Niet alleen was de R&B zijn tijd zo'n tien jaar vooruit, ongeveer gelijktijdig ontwikkelde de zwarte soulmuziek zich ook tot een even vruchtbare muzikale bron (zie hoofdstuk 10). Wat 'Rock Around The Clock' echter vooral aantoonde, was hoe witte artiesten dankzij de zwarte muzikale erfenis populair werden. Oude R&B-tracks aanpassen aan de nieuwe standaarden en aan de witte markt werd een veel beoefende praktijk, die bovendien uitermate succesvol was: niet zelden werd de nieuwe bewerking of coverversie opeens wel een grote hit.

Bill Haley begon zijn carrière als een weinig succesvolle countryzanger en werkte daarnaast als dj bij een radiostation. Daar kwam hij in aanraking met R&B-platen, een ontdekking die zijn leven veranderde. Geïnspireerd door deze muziek stortte hij zich op het genre en begon hij begin jaren 50 – op aanraden van zijn platenfirma – R&B-nummers te coveren. In 1951 speelde hij 'Rocket 88' (zie vorig hoofdstuk), en ook de blauwdruk voor 'Rock Around The Clock' was een cover die Haley in 1952 maakte van Jimmy Prestons 'Rock The Joint'. In 1954 bewerkte hij 'Shake, Rattle And Roll', een R&B-hit van Big Joe Turner. Haleys versie van dat nummer toont bovendien aan dat ook de songteksten aan de witte markt werden aangepast. Waar R&B seksuele boodschappen expliciet verwoordt, gaat rock-'n-roll meer verbloemd te werk. Zo zong Big Joe Turner in zijn song: *'Well you wear low dresses; the sun comes shinin' through. I can't believe my eyes; that all of this belongs to you.'* In de versie van Bill Haley werd dat: *'You wear those dresses, your hair done up so nice. You look so warm, but your heart is cold as ice.'* 'Get out of that bed' werd 'Get out of that kitchen', en bovendien schrapte Haley passages die voor witte mensen aanstootgevend zouden kunnen zijn, zoals *'I said over the hill and way down underneath; you make me roll my eyes, and then you make me grit my teeth.'* En om het nummer nog meezingbaarder te maken, zong Haley het refreintje niet na telkens drie strofen (zoals in het origineel), maar na elke strofe. Toen Big Joe Turner later van dat succes mocht meegenieten, kon ook hij zijn song op tv opvoeren, als hij tenminste de aangepaste tekst zong...

Rock-'n-roll en zwarte muzikanten

Ook al oogt rock-'n-roll als een wit fenomeen, het is een periode waarin witte en zwarte muzikanten samenwerken. Door de massamedia werden de onderlinge contacten immers bevorderd. Naast witte mensen die zwarte muziek bewerkten, stapten omgekeerd ook zwarte muzikanten op de rock-'n-rolltrein. Terwijl sommige artiesten gewoonweg dezelfde R&B speelden als daarvoor, pasten anderen hun geluid aan de nieuwe mode aan. Net als R&B werd ook rock-'n-roll op die manier een ruim begrip.

Voor zwarte R&B-artiesten betekende het succes van de rock-'n-roll alvast een geschenk. Velen van hen belandden voor het eerst in de mainstream-

hitlijsten. Zo kende **Fats Domino** zijn grote doorbraak. Scoorden nummers als 'The Fat Man' (1949) alleen in de zwarte wereld, 'Ain't It A Shame' (1955) en 'Blueberry Hill' (1956) haalden alle hitlijsten. Fats Domino was de eerste zwarte rock-'n-rollartiest die een pophit scoorde. Producer Bartholomew maakte de klank dan wel gepolijster, toch speelde hij door de jaren heen steeds dezelfde boogiewoogie op zijn piano. **Little Richard** (ook uit New Orleans) toonde het andere uiterste van de rock-'n-roll. Zijn podiumact was luid, zijn pianospel bezeten en ongeremd, en zijn verschijning extravagant en nicherig, met excentrieke kapsels en 'dragqueenachtige' kleding. Hij was de trage muziek beu en lanceerde in 1955 met 'awopbopalooobop alopbamboom' (uit het voor die tijd ongewoon ruige 'Tutti Frutti') de kreet van zijn generatie.

Terwijl bij Fats Domino en Little Richard de piano vooropstond, overheerste bij **Chuck Berry** en **Bo Diddley** de gitaar. Zij opereerden niet toevallig vanuit het noordelijke Chicago, waar ook de elektrische Chicago blues leefde. Vanuit de legendarische bluesstudio Chess, waar ook Muddy Waters en Howlin' Wolf vertoefden, ontwikkelden zij een eigen, ruwere en bluesgebaseerde versie van rock-'n-roll. 'Ik speelde gitaar alsof ik op een drum zou spelen. Daarom klonk ik zo anders', zei Bo Diddley (BBC 1996a). Zowel Diddley als Berry had een grote invloed op latere gitaristen. De gitaarintro van Berry's 'Johnny B. Goode' is een standaardoefening geworden voor bijna elke gitarist en zijn snelle en snijdende gitaarstijl werd door tal van gitaristen gekopieerd. Naarmate rock vooral gitaarmuziek werd, bleef Chuck Berry – live bekend om zijn zogenaamde *duck walk* – een lichtend voorbeeld. Vooral The Rolling Stones hadden een devote bewondering voor hem (zie hoofdstuk 3). En, opmerkelijk: Berry maakte ook een bluesversie van countrysongs (zoals zijn doorbraakhit 'Maybellene').

Het directe effect dat de rock-'n-roll beoogt en de rechttoe-rechtaanaanpak wijzen niet alleen op de familietrekjes, maar ook op het groepsgevoel van het nieuwe genre. Rock-'n-roll is immers geworteld in danstenten en muziekcafés en geeft de leefwereld van de jongeren van die tijd weer. En die is er een van vrijheid, vrije tijd en pubertijd. Artiesten deden er alles aan om de tienerpopulatie de tijd van haar leven te geven. Kreten als 'Awopbopalooobop alopbamboom', 'See you later alligator' of 'Be-bop-a-lula' deden het goed op de dansvloer en fungeerden als slogan voor jongeren op zoek naar hun eigenheid. Iemand als Chuck Berry verwoordde bovendien treffend de tienerrebellie tegenover de oudere generatie, met teksten over school, dancings, auto's, verliefd worden, vurige afspraken en, zoals steeds, over de rock-'n-roll zelf. Berry voelde perfect aan waar tieners mee bezig waren. Hij werkte in een witte omgeving en wilde muziek maken die door witte mensen geapprecieerd kon worden. Wie alleen de platen hoorde, dacht dan ook dat hij een wit persoon was. Het was geen toeval dat hij juist daardoor een van de weinige echte zwarte rock-'n-rollhelden werd.