

ELLY DE WAARD

Het jasje van David Bowie



TWINTIG JAAR
POPGESCHIEDENIS

De Harmonie

Van Elly de Waard verscheen eerder bij De Harmonie:

Afstand

Luwte

Furie

Strofen

Een wildernis van verbindingen

Onvoltooiing

Eenzang

Eenzang twee

Het zij

Anderling

Zestig

Van cadmium lekken de bossen

Als ik niet aan je denk of raak

De hemel van Toulouse

Proeven van moord

In het halogeen

Vogelwater

De aarde, de aarde

Elly de Waard

Het jasje van David Bowie

De Harmonie – Amsterdam

INHOUD

						
Inleiding						
1968	The Beach Boys : de uiterste consequentie van vocale pop <p>Frank Zappa: een plaat met kogelgaten</p> <p><i>The Poetry of Rock</i>: de poëzie van de eenvoud</p> <p>Country Joe: het is een opluchting om hier over straat te lopen</p>					
1969	The Rolling Stones , een manier van leven <p>John Lennon: ‘Ik keer ieder half jaar weer terug naar de rock’</p> <p>Het verjongingsproces van Bob Dylan</p> <p>The Who: <i>Tommy</i></p> <p>Camp: de goede smaak van de slechte smaak</p> <p>Moby Grape en de underground</p> <p>Frank Zappa en het compilatiewerk van Bizarre Productions</p> <p>Pete Townshend: ‘Wij wāren de Engelse rock’</p> <p>Wilson Pickett en Atlantic Records</p> <p>Op naar de tweede Engelse boom, Jethro Tull</p> <p>De ‘cheap thrills’ van Janis Joplin</p>					
1970	Duistere steeg, hoedt u voor perverten: de undergroundstrips van Robert Crumb <p>Bob Dylan en de ‘witte platen’</p> <p>Soft Machine brengt muziek voor de mind</p> <p>The Rolling Stones, hofhouding en volk</p> <p>De soul als het vette der aarde</p> <p>John Fogerty, Creedence Clearwater revival</p> <p><i>Woodstock</i>, de film</p> <p>De Beatlesfilm <i>Let It Be</i></p> <p>Simon & Garfunkel</p> <p>The Who, John Entwistle</p> <p>Popmuziek uit het stof van Britse archieven</p> <p>Het epos van The Band</p> <p>De gelukzalige communes van honderdduizenden</p> <p>Diskjockey van de underground</p> <p>De GTO’s, Permanent Damage</p> <p>Grace Slick, de Jefferson Airplane-revolutie</p> <p>Groupies zijn goed voor de gezondheid</p> <p>Jack Good, de rockversie van Othello</p>					
1971	Tony Hall , een gevecht tegen de conventies en de slechte smaak <p>John Lennon: terug naar de naakte waarheid van het bestaan</p> <p>Frank Zappa’s <i>200 Motels</i></p> <p>Jimi Hendrix is dood, de kassa’s rinkelen</p> <p>Leon Russell, ‘The worlds greatest rock and roll star’</p> <p>Jesse Winchester (en Robbie Robertson)</p> <p>Robbie Robertson: ‘Ik zie de mensen liever naar ons luisteren dan op ons dansen’</p> <p><i>Elvis</i>, de andere Presleyfilm</p> <p>De gouden hits van de Shangri-Las</p> <p>Carole King, songs schrijven en zingen</p> <p>The Velvet Underground: muziek van het gestructureerde stadslawaai</p> <p>The Beach Boys <i>Surf</i>’s <i>Up</i>: Superpop</p>	1971	Tony Hall , een gevecht tegen de conventies en de slechte smaak <p>John Lennon: terug naar de naakte waarheid van het bestaan</p> <p>Frank Zappa’s <i>200 Motels</i></p> <p>Jimi Hendrix is dood, de kassa’s rinkelen</p> <p>Leon Russell, ‘The worlds greatest rock and roll star’</p> <p>Jesse Winchester (en Robbie Robertson)</p> <p>Robbie Robertson: ‘Ik zie de mensen liever naar ons luisteren dan op ons dansen’</p> <p><i>Elvis</i>, de andere Presleyfilm</p> <p>De gouden hits van de Shangri-Las</p> <p>Carole King, songs schrijven en zingen</p> <p>The Velvet Underground: muziek van het gestructureerde stadslawaai</p> <p>The Beach Boys <i>Surf</i>’s <i>Up</i>: Superpop</p>			
1972	<i>The Sound of the City</i> : een standaardwerk <p>Het eerste serieuze Nederlandse popboek</p> <p>Rod Stewart</p> <p>The Band, briljant maar de dood in de pot</p>	1972	<i>The Sound of the City</i> : een standaardwerk <p>Het eerste serieuze Nederlandse popboek</p> <p>Rod Stewart</p> <p>The Band, briljant maar de dood in de pot</p>			
1973	Ziggy Stardust , de plaat van het jaar <p>Lou Reed treedt uit het duister</p> <p>De hitparade, barometer van een impasse</p> <p>Van oud naar nieuw, Van Dyke Parks en Ry Cooder</p> <p><i>Roxy Music</i>, Weltschmerz van de twintigste eeuw</p> <p>De streekroman op muziek gezet (Parsons en Greenbaum)</p> <p>Shanana of het behoud van de onschuld</p> <p>Ray Davies, The Kinks, een miniatuurportret</p> <p>Lou Reed, een dramatisch optreden</p> <p>De groei van het clubcircuit</p> <p>De Stones ‘onder invloed’</p> <p>Roxy Music en de herenrock</p> <p>Progressieve pop bloeit in Nederland bij gebrek aan kennis</p>	1973	Ziggy Stardust , de plaat van het jaar <p>Lou Reed treedt uit het duister</p> <p>De hitparade, barometer van een impasse</p> <p>Van oud naar nieuw, Van Dyke Parks en Ry Cooder</p> <p><i>Roxy Music</i>, Weltschmerz van de twintigste eeuw</p> <p>De streekroman op muziek gezet (Parsons en Greenbaum)</p> <p>Shanana of het behoud van de onschuld</p> <p>Ray Davies, The Kinks, een miniatuurportret</p> <p>Lou Reed, een dramatisch optreden</p> <p>De groei van het clubcircuit</p> <p>De Stones ‘onder invloed’</p> <p>Roxy Music en de herenrock</p> <p>Progressieve pop bloeit in Nederland bij gebrek aan kennis</p>			
1974	Met Bryan at the Ritz <p>Mott The Hoople, een in Europa ondergewaardeerde groep</p> <p>Roxy Music, Andy MacKay</p> <p>Sparks en de zang van babyrobots</p> <p>The Beatles als musical</p> <p>Kevin Ayers: ‘Gaten in jezelf opvullen met alcohol en songs’</p> <p>Barry Hay, The Golden Earring in Amerika</p> <p>Ian Hunter, ster zonder kapsones</p> <p>Country Life, een stedelijk album</p> <p>Roger Daltrey: ‘Ook Liszt was een soort popster’</p> <p>De Nationale Hitparade, een peiling</p> <p>De droom van de halfgeschoolde werkende jongere</p> <p>Mick Jagger: ‘We zijn gewoon óók een groep’</p>	1974	Met Bryan at the Ritz <p>Mott The Hoople, een in Europa ondergewaardeerde groep</p> <p>Roxy Music, Andy MacKay</p> <p>Sparks en de zang van babyrobots</p> <p>The Beatles als musical</p> <p>Kevin Ayers: ‘Gaten in jezelf opvullen met alcohol en songs’</p> <p>Barry Hay, The Golden Earring in Amerika</p> <p>Ian Hunter, ster zonder kapsones</p> <p>Country Life, een stedelijk album</p> <p>Roger Daltrey: ‘Ook Liszt was een soort popster’</p> <p>De Nationale Hitparade, een peiling</p> <p>De droom van de halfgeschoolde werkende jongere</p> <p>Mick Jagger: ‘We zijn gewoon óók een groep’</p>			
1975	Lou Reed , de verschillende concertopvattingen <p>John Cale, drugs, wapens en rock</p> <p>De <i>Tommy</i>film van Ken Russell</p> <p>Bob Marley, de ritmische vernieuwing van de reggae</p> <p>1975: De staat van de pop 1 (platen)</p> <p>1975: De staat van de pop 2 (concerten)</p>	1975	Lou Reed , de verschillende concertopvattingen <p>John Cale, drugs, wapens en rock</p> <p>De <i>Tommy</i>film van Ken Russell</p> <p>Bob Marley, de ritmische vernieuwing van de reggae</p> <p>1975: De staat van de pop 1 (platen)</p> <p>1975: De staat van de pop 2 (concerten)</p>			
1976	Patti Smit , van poëzie naar rock <p>Viva! Roxy Music</p> <p>Hardrock, Nazareth</p> <p>Bryan Ferry en de tekst</p>	1976	Patti Smit , van poëzie naar rock <p>Viva! Roxy Music</p> <p>Hardrock, Nazareth</p> <p>Bryan Ferry en de tekst</p>			
1977	Bryan Ferry , <i>In Your Mind</i> <p>The Eagles, smaakvol onbenul</p> <p>David Bowie, <i>Station to Station</i></p> <p>Een concert in Londen: Iggy Pop en Bowie</p> <p>Bij de dood van Elvis Presley</p> <p>Steve Harley en Cockney Rebel</p> <p>David Bowie: <i>Heroes</i>, een gesprek</p> <p><i>Heroes</i>, de plaat</p> <p>Tim Finn van Split Enz, pop from down under</p> <p>Een avondje met The Sex Pistols</p>	1977	Bryan Ferry , <i>In Your Mind</i> <p>The Eagles, smaakvol onbenul</p> <p>David Bowie, <i>Station to Station</i></p> <p>Een concert in Londen: Iggy Pop en Bowie</p> <p>Bij de dood van Elvis Presley</p> <p>Steve Harley en Cockney Rebel</p> <p>David Bowie: <i>Heroes</i>, een gesprek</p> <p><i>Heroes</i>, de plaat</p> <p>Tim Finn van Split Enz, pop from down under</p> <p>Een avondje met The Sex Pistols</p>			
1978	Een waardig afscheid van The Band : <i>The Last Waltz</i> <p>Television / New Wave</p> <p>Robert Gordon en Link Wray</p> <p>Bowie, wereldtour 1978, Ahoy Rotterdam</p> <p>Dylan in Earl’s Court, eerste Europese tournee na twaalf jaar</p> <p>De lp <i>Street Legal</i></p> <p>De twee beste singles van 1978</p>	1978	Een waardig afscheid van The Band : <i>The Last Waltz</i> <p>Television / New Wave</p> <p>Robert Gordon en Link Wray</p> <p>Bowie, wereldtour 1978, Ahoy Rotterdam</p> <p>Dylan in Earl’s Court, eerste Europese tournee na twaalf jaar</p> <p>De lp <i>Street Legal</i></p> <p>De twee beste singles van 1978</p>			
1979	Roxy Music , terug met Manifesto <p>Kate Bush: het gevarieerde seksleven van Peter Pan</p> <p>Nina Hagen</p> <p>David Bowie, <i>Lodger</i></p> <p>The Police van Stones-klasse</p> <p>Linton Johnson fuseert poëzie met reggae</p>	1979	Roxy Music , terug met Manifesto <p>Kate Bush: het gevarieerde seksleven van Peter Pan</p> <p>Nina Hagen</p> <p>David Bowie, <i>Lodger</i></p> <p>The Police van Stones-klasse</p> <p>Linton Johnson fuseert poëzie met reggae</p>			
1980	Bryan Ferry , het verlangen naar langzame nummers <p>Thé Lau, rock and roll tot je zestigste</p>	1980	Bryan Ferry , het verlangen naar langzame nummers <p>Thé Lau, rock and roll tot je zestigste</p>			
1981	Disco haalt popmuziek van de straat <p>Bruce Springsteen</p> <p>Jim Carroll, dichter en rocker</p> <p>Nils Lofgren</p> <p>Joan Armatrading</p> <p>Marianne Faithfull</p> <p>Het Ierse U2</p>	1981	Disco haalt popmuziek van de straat <p>Bruce Springsteen</p> <p>Jim Carroll, dichter en rocker</p> <p>Nils Lofgren</p> <p>Joan Armatrading</p> <p>Marianne Faithfull</p> <p>Het Ierse U2</p>			
1982	The Police : muziek van de desillusie <p>Lou Reed</p> <p>Ry Cooder</p> <p>Frank Zappa, later en gelouterd</p> <p>Bryan Ferry over <i>Avalon</i></p> <p>Laurie Anderson, Holland Festival</p> <p>Talking Heads, David Byrne</p> <p>Joe Jackson</p> <p>Phil Everly</p>	1982	The Police : muziek van de desillusie <p>Lou Reed</p> <p>Ry Cooder</p> <p>Frank Zappa, later en gelouterd</p> <p>Bryan Ferry over <i>Avalon</i></p> <p>Laurie Anderson, Holland Festival</p> <p>Talking Heads, David Byrne</p> <p>Joe Jackson</p> <p>Phil Everly</p>			
1983	Randy Newman , <i>Trouble in Paradise</i> <p>John Watts, Fischer Z</p> <p>Simple Minds, Jim Kerr</p> <p>David Thomas, Pere Ubu</p> <p>King Sunny Adé, ‘De ziel van Afrika is het ritme zelf’</p> <p>Charlie Gillett: ‘Ik zie mijzelf niet als een schrijver, maar als een windwijzer’</p> <p>Charlie Gillett, de alchemisten en de Afrikaanse muziek</p> <p>Billy Joel, de duivelsuitdrijving van ‘Goodnight Saigon’</p> <p>The Police, Steward Copeland</p>	1983	Randy Newman , <i>Trouble in Paradise</i> <p>John Watts, Fischer Z</p> <p>Simple Minds, Jim Kerr</p> <p>David Thomas, Pere Ubu</p> <p>King Sunny Adé, ‘De ziel van Afrika is het ritme zelf’</p> <p>Charlie Gillett: ‘Ik zie mijzelf niet als een schrijver, maar als een windwijzer’</p> <p>Charlie Gillett, de alchemisten en de Afrikaanse muziek</p> <p>Billy Joel, de duivelsuitdrijving van ‘Goodnight Saigon’</p> <p>The Police, Steward Copeland</p>			
1984	John Hiatt , musicus, componist <p>Bill Bruford en Patrick Moraz: shhhh-pa</p> <p>Op een gegeven moment vond iemand Dusty Springfield uit, want zo ben ik niet geboren</p> <p>Paul Weller, The Jam, The Style Council</p> <p>Anne Clark, dichter: ‘Mijn werk wordt veel sterker met muziek’</p> <p>The Nits: ‘Het popklimaat in Nederland is nog steeds redelijk guur’</p> <p>Mathilde Santing</p>	1984	John Hiatt , musicus, componist <p>Bill Bruford en Patrick Moraz: shhhh-pa</p> <p>Op een gegeven moment vond iemand Dusty Springfield uit, want zo ben ik niet geboren</p> <p>Paul Weller, The Jam, The Style Council</p> <p>Anne Clark, dichter: ‘Mijn werk wordt veel sterker met muziek’</p> <p>The Nits: ‘Het popklimaat in Nederland is nog steeds redelijk guur’</p> <p>Mathilde Santing</p>			
1985	Jo Lemaire : ‘Dat bestaat niet, Belgische muziek’ <p>Alison Moyet</p> <p>Little Steven, <i>Artists Against Apartheid</i></p> <p>Don Henley: ‘Alles in Amerika is verpakking, Reagan inclusief’</p> <p>Leonard Cohen, <i>Various Positions</i></p>	1985	Jo Lemaire : ‘Dat bestaat niet, Belgische muziek’ <p>Alison Moyet</p> <p>Little Steven, <i>Artists Against Apartheid</i></p> <p>Don Henley: ‘Alles in Amerika is verpakking, Reagan inclusief’</p> <p>Leonard Cohen, <i>Various Positions</i></p>			
	Register?		Register?			
	Bibliografie?		Bibliografie?			

The Beach Boys: de uiterste consequentie van de conventionele vocale pop

THE BEACH BOYS zijn voor het eerst in Nederland voor een optreden in het Concertgebouw in Amsterdam. Vorig jaar (1967) bracht deze groep uit Californië al een bezoekje aan ons land, maar dat was voor een korte vakantie na een Engelse tournee. De vijf groepsleden hielden zich toen, na een snelle persconferentie in het Hilton, uitsluitend bezig met het bekijken van molens, klompen, dijken en de Alkmaarse kaasmarkt.

De belangrijkste man van The Beach Boys, Brian Wilson, was trouwens al niet meer van de partij. Zijn plaats was ingenomen door nieuwkomer Bruce Johnston. Het concert in Amsterdam belooft wel iets omdat The Beach Boys tot de allerbeste zangformaties van de conventionele popmuziek behoren.

Eigenlijk is hun bijzonderheid nogal verrassend. Ze hebben hun opkomst en eerste faam immers te danken aan de rage van de *surf-music* die in het begin van de jaren zestig de Amerikaanse Westkust teisterde. Surfen was een toen juist in zwang geraakte sport waarmee de Californische jeugd zich aan het strand vermaakte en het vormde een belangrijk onderdeel van het hele pakket genoegens - *stock-car-racing*, *drag-racing* en *car customizing*, zijnde het laten opvoeren, uitbouwen en in de meest fantastische kleuren opspuiten van auto's - waarmee het welvarende deel van de jeugd van die meest welvarende Amerikaanse staat zich vermaakte. Ook de *teenage fairs* behoorden daartoe, de beurzen die louter ingericht waren op de behoorlijke koopkracht en de speciale behoeften van de Amerikaanse jongeren. Naast de tentoongestelde waar, de kermisattracties en de zwembaden met miniatuurboten werden daar in de open lucht vol overgave de nieuwste dansen (*twist*, *madi-son*, *boogaloo*, *dog* enzovoorts) beoefend op het geluid van de lokaal bekende rockbands. De Hippy-Happy beurs, zoals in Rotterdam georganiseerd werd, was een armzalige afspiegeling van dit Amerikaanse voorbeeld en het was ook geen succes omdat de Europese jeugd anno 1967/68 nog steeds niet over de middelen beschikt die in het Amerika van 1960/61 al gewoon waren.

De opkomst van The Beach Boys hangt met dit alles ten nauwste samen. Door het zingen van liedjes, die niets anders deden dan het op een eenvoudige rockmelodie verheerlijken van het zonnige tienerbestaan, waren zij jarenlang de leiders van deze jeugdcultus. In feite waren zij de eerste westkustgroep die het tot nationale en later internationale bekendheid bracht. Tot dan toe was de oostkust

de belangrijkste leverancier van popgroepen geweest. The Beach Boys werden zelfs zozeer vereenzelvigd met de gezonde Californische tienerages van die jaren dat ze nu, na het afleveren van een aantal fraaie en zelfs revolutionaire platen, in Amerika nog steeds nauwelijks serieus genomen worden. Men ziet ze nog altijd als het levende voorbeeld van wat de blanke *plastic* amusementsindustrie van Hollywood en Los Angeles heeft voortgebracht. Een imago dat ook graag in stand gehouden wordt door het hippy- en undergroundcentrum dat San Francisco is, een stad waar de groepen veel meer met zwarte en blues-verwante muziek bezig zijn.

Een opmerking van een van de leden van Jefferson Airplane over The Beach Boys spreekt in dit verband boekdelen: 'Wat Brian Wilson doet is fijn, maar het heeft geen ballen.'

Toch is de muziek van The Beach Boys wel degelijk ook beïnvloed door de rhythm and blues. Net als voor The Beatles was Chuck Berry van groot belang voor ze, wat duidelijk blijkt uit de aanpak van een aantal van hun aller-eerste hits.

Zoals bij veel hedendaagse popgroepen het geval is, ontstonden The Beach Boys bij toeval. Iemand deed Brian Wilson de suggestie een song te schrijven over surfen. Dit deed hij samen met zijn neef Mike Love. In een plaatse-lijke studio nemen Wilson en Love het nummer op, samen met Brians jongere broers Dennis en Carl en een vriend, Al Jardine. Via connecties met een platenman in Los Angeles werd 'Surfin' uitgebracht op het Candix-label. Er werden veertigduizend exemplaren van verkocht. The Beach Boys verdienden er negenhonderd dollar aan, maakten een nieuwe single 'Surfin' Safari', kregen daarop een contract bij Capitol Records en begonnen aan een fantastische carrière.

De singles die in de hierop volgende jaren werden uitgebracht hadden vrijwel allemaal de toenmalige Californische jeugdcultuur tot onderwerp en werden vrijwel allemaal hits. Ook de bijbehorende lp's bevatten slechts odes aan de atletiek, het autorijden en surfen. Toch traden er wel veranderingen op in het geluid. De manier waarop de platen tot stand kwamen werd bijvoorbeeld meer en meer een kwestie van The Beach Boys zelf. Ze schreven, zongen en speelden de songs, maar gingen zich op den duur ook met het arrangeren en produceren bezig houden. Dan gaat steeds duidelijker blijken dat Brian Wilson diep beïnvloed is door Phil Spector, het jeugdige productiegenie dat al

snel de bijnaam 'de Wagner van de Pop' had gekregen. Met zijn uitgebalanceerde, op zeer effectieve wijze overdadige geluid legde hij de basis voor alle hedendaagse pop van kwaliteit. De invloeden van Spector klinken op de nieuwste Beach Boys lp's onverminderd door, bijvoorbeeld in de zwaar geaccentueerde, galmende pianoakkoorden die op zoveel tracks van de lp *Wild Honey* voorkomen. (Toen Wilson in 1966 na het gebruik van LSD aan psychotisch getinte eigenaardigheden ging lijden, namen zijn Spector-bewondering én zijn competitiedrift obsessieachtige vormen aan. Zo bleek uit een recent artikel over hem in het blad *Cheetah*, dat hij zich in die tijd door Spector achtervolgd waande.)

De close-harmony stijl waarin The Beach Boys zo uitblinken is terug te voeren op de in de vijftiger jaren immens populaire vocal group The Four Freshmen. Deze invloeden werden echter door Wilson verwerkt tot een zeer eigen en herkenbaar geluid. De nadruk van de songs lag en ligt nog altijd op de vaak heel fraaie melodie en de vocale uitwerking daarvan.

In de loop der jaren heeft de aan één oor dove Wilson bewezen dat hij thuishoort in het rijtje van belangrijke popsongschrijvers als Lennon-McCartney en John Phillips van The Mama's and the Papa's.

Op de lp *The Beach Boys Today* begonnen Wilsons later zo grondig uitgewerkte ideeën over 'de stem als instrument' al duidelijk vorm aan te nemen, wat hem onder meer het verwijt opleverde dat zijn platen klonken alsof ze gezongen werden door 'de eunuchen van het Sixtijnse koor.'

Was de Californische tienercultuur aanleiding geweest tot de eerste vier jaren van Beach Boys-muziek, de ervaringen met verdovende middelen waren dat voor de tweede, veel belangrijker periode. In 1965 had Brian Wilson zijn eerste ervaringen met LSD. In 1966 verschenen de singles *Sloop John B*, *God Only Knows*, *Good Vibrations* en de lp *Pet Sounds*. Platen die voor de gedoodverfde surfmuzikanten niet zomaar alleen opvallend waren. 'Good Vibrations' is een meesterwerk van geraffineerd vocaal kunnen. Iedere noot en iedere stilte erop draagt bij aan het onvervangbare en perfecte geheel. De begeleiding is zeer dun, maar volmaakt. De hele muziek ademt trouwens, zoals zoveel van de volgende Beach Boys-platen zouden doen, een 'ruimtelijke', ijle sfeer. Dit is mede te danken aan een elektronisch instrument, de theremin, dat de groep ook bij live optredens gebruikt.



MORE GREAT ALBUMS BY THE BEACH BOYS ON CAPITOL RECORDS:



PET SOUNDS • Sloop John B; Caroline No; Wouldn't It Be Nice; Let's Go Away For Awhile; God Only Knows; Pet Sounds; other hits.



BEACH BOYS' PARTY! • Papa-Oom-Mow-Mow; I Get Around; Barbara Ann; All You Really Want; Got To Hide Your Love Away; etc.



SUMMER DAYS (And Summer Nights) • Help Me, Rhonda; California Girls; Girl Don't Tell Me; Amusement Parks U.S.A.; many more.



THE BEACH BOYS TODAY! • Do You Wanna Dance?; When I Grow Up; Please Let Me Wonder; Good To My Baby; I'm So Young; other smashes.



BEACH BOYS CONCERT • The great songs (Long, Tall Texan; Graduation Day; etc.); excitement of a "live" bash; 22 photos!!



THE BEACH BOYS ALL SUMMER LONG • All Summer Long; Drive-In; Girls On The Beach; Hushabye; We'll Run Away; Don't Back Down; etc.



REGD. TRADE MARK CAPITOL RECORDS INC.
REGD. USER E.M.I. LTD.

LONG PLAY 33 $\frac{1}{3}$ R.P.M

De invloed van 'Good Vibrations', dat een wereldhit werd, is bijvoorbeeld te beluisteren in het beste nummer van de lp *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* van de Beatles, namelijk 'A Day In The Life'. *Pet Sounds* is de eerste Beach Boys-lp die een volkomen organisch geheel vormt. De songs zijn met zorg onderling op elkaar afgestemd en zijn stuk voor stuk met een groot gevoel voor perfectie uitgewerkt. Het is als zodanig te vergelijken met *Rubber Soul* uit 1965, het eerste Beatles-album dat op die manier is samengesteld.

Na *Pet Sounds* (1966) begon Wilson aan zijn perfectionisme te lijden. Ook trouwens aan bijgelovigheid en andere eigenaardigheden, die hij vermoedelijk aan de verdovende middelen overhield. Hij stopte met live optredens om zich thuis, in de studio die hij voor zich had laten bouwen, geheel te kunnen concentreren op het uitwerken van zijn ideeën en op de productie van zijn platen. De direct na *Pet Sounds* aangekondigde lp *Smile* werd nooit uitgebracht*. De tapes ervoor zouden óf uit bijgeloof vernietigd

* In 2011 werd deze alsnog uitgebracht onder de naam *The Smile Sessions*

zijn, óf door andere moeilijkheden nooit op de plaat gezet. Pas eind '67 werd een nieuwe en andere *Smile* lp uitgebracht, *Smiley Smile*, waarop de 'stem-als-instrument-gedachte' tot het uiterste werd doorgevoerd. Daarna verschenen in snel tempo binnen een jaar weer twee nieuwe lp's, *Wild Honey* en *Friends*.

Op de eerste is een lichte terugkeer waar te nemen naar het rhythm and blues genre, maar dit wel perfect ingebed in de inmiddels verworven stijl. Er staat bijvoorbeeld een geheel a capella gezongen nummer op.

De tweede is een zeer gelukkige synthese van de laatste drie albums en is als zodanig de beste plaat tot nu toe. *Friends* ademt een grote melodische simpelheid en ingehoudenheid, bijna op het spanningsloze, het sullige af. Juist doordat de grens van de apathie nét niet overschreden wordt, is dit misschien zo'n uitzonderlijk fraai album. De sublieme zang is weer effectief voorzien van een bedrieglijk simpele, door perfecte opnametechniek gesteunde begeleiding. Het is zeer de vraag of The Beach Boys in staat zullen zijn dit prachtige geluid op het podium te benaderen.

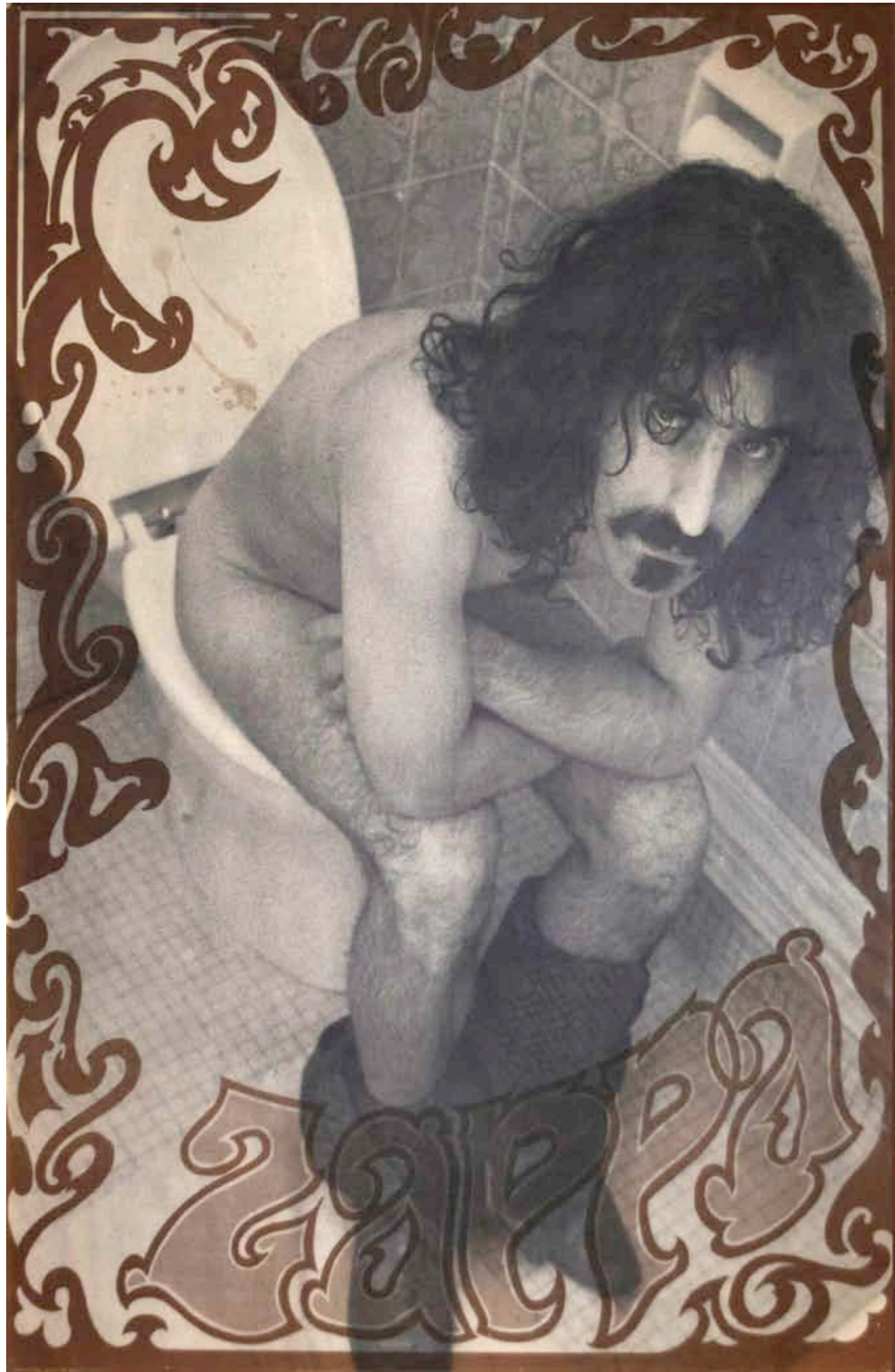
De muziek van deze groep is misschien niet zo in het

oog springend vernieuwend als bijvoorbeeld de muziek van The Mothers of Invention, die van een veel groter scala aan stijlen gebruik maakt. Ze is echter, binnen de zeer duidelijke grenzen van Wilsons kunnen, wel degelijk revolutionair. De Beach Boys-muziek is namelijk de uiterste consequentie van wat er in de 'conventionele' vocale popmuziek mogelijk is. En wat daarin bereikt wordt gaat eigenlijk verder dan wat The Beatles ooit geprobeerd hebben.

14 december 1968



Frank Zappa: Een plaat met kogelgaten



Frank Zappa op de poster 'Phi Zappa Krappa' (1967) Foto Robert Davidson / International Times

THE MOTHERS OF INVENTION werd in mei 1965 in Los Angeles gelanceerd door de toen 24-jarige Francis Vincent Zappa. Hij beweert dat het op Moederdag was. De oorspronkelijke naam was alleen The Mothers.

Het kostte hem uitzonderlijk veel moeite zijn groep aan een platenmaatschappij te slijten. Het was voornamelijk te danken aan de hulp en de autoriteit van Tom Wilson, een van de belangrijkste Amerikaanse producers, die toen werkte voor MGM, dat de Mothers bij het Verve-label terechtkwamen. Wilson 'escaped from MGM and all the bullshit he had to make there,' zoals Zappa het uitdrukt en begon een eigen productiemaatschappij.

Een van de vele concessies die Zappa bij zijn toetreding tot Verve moest doen, was het afzwakken van de oorspronkelijke naam van de groep tot The Mothers of Invention, opdat het Amerikaanse matriarchaat niet te zeer geschokt zou worden door een groep met die naam en dat uiterlijk.

Na de rellen in Watts en het daaropvolgende hardhandige optreden van de politie op de Sunset Strip in Los Angeles - aan beide gebeurtenissen wordt gerefereerd op de albums *Freak Out* en *Absolutely Free* - verhuisden The Mothers naar New York.

In de zomer van 1966 wees het blad *Hitweek* op het bestaan van deze uitzonderlijke groep. De eerste langspeelplaat *Freak Out* werd in kleine aantallen in Europa geïmporteerd en in het voorjaar van 1967 werd er officieel een Nederlandse persing van uitgebracht. In het najaar volgden *Absolutely Free* en een zeer succesvolle korte tournee van The Mothers door Europa. De erkenning was meteen tamelijk algemeen, dit in tegenstelling tot de VS, waar de groep niet als een cultureel fenomeen, maar als gezags-ondermijnend werd beschouwd.

Het laatste hoogtepunt in de Europese carrière van The Mothers is de recente, een maand durende tournee, die ze naar de Scandinavische landen, Duitsland, Nederland, Engeland en Frankrijk bracht. En als kroon op dit succes werd hier bekend gemaakt dat de lp *We're Only in it for the Money* een Edison had verworven. Commentaar van Zappa: "They won't believe this in the U.S."

Tijdens het gesprek na de Edison-uitreiking, waarbij Zappa al spoedig speels de filtersigaret hoog tussen de benen van het beeldje had geklemd, werd het bekroonde album gedraaid. Zappa merkte toen dat de Europese versie van *We're Only in it for the Money* coupures vertoonde. Er waren regels uit de gezongen tekst weggehaald, die overi-

gens wel op de hoes bleken te staan. Na deze ontdekking wenste Zappa de Edison terug te geven aangezien hij niet voor een gecensureerd album beloofd wilde worden.

Ook bij het laatste optreden in Berlijn waren er problemen. Dat werd namelijk verstoord door radicale studenten, omdat hij geweigerd had van het concert een 'politieke actie' te maken.

Zappa licht zijn weigering van de Edison nog eens toe: 'Ook al zijn degenen die mij die onderscheiding toekennen niet verantwoordelijk voor de coupures, ze hebben het album niet in zijn geheel gehoord en kunnen er dus ook geen juist oordeel over hebben. Het is niet alleen dat er op beide kanten verschillende regels uit zijn gehaald, ook de muziek bij die regels is weg, zodat de overgangen onacceptabel geworden zijn. Als ik een album maak, dan beschouw ik dat als een kunstwerk. Je kunt ook geen schilderij bekronen waarop op verschillende delen van de afbeelding door de censuur zwarte plekken zijn aangebracht.'

Voor een goed begrip van wat hij voorstaat is het misschien nuttig nog eens de definitie van het door hem in het leven geroepen begrip *freak out* te geven: 'Het is een proces waarbij het individu zijn ouderwetse en beperkte normen voor denk-, kleding- en leefwijze aflegt om op een creatieve wijze de relatie tot zijn onmiddellijke omgeving en zijn sociale structuur uit te drukken.'

Denk je dat een Europese, in dit geval Nederlandse onderscheiding voor je werk, in de VS zou kunnen bijdragen aan een grotere waardering?

'Ik denk het niet. De meeste Amerikanen weten niet eens wat Holland is. En als er al iets is dat ze ervan weten dan is het dat hier op klompen gelopen wordt. Ze kennen alleen de ansichtkaarten met molens en zo.'

Beschouw je je laatst uitgebrachte album hier, Lumpy Gravy, als een geslaagde poging om tot een stuk zogeheten 'serieuze muziek' te komen? Op je vorige albums heb je je meer beperkt tot iets dat altijd wel op de een of andere manier met popsongs te maken had. Lumpy Gravy is meer een muziekstuk, ook al noem je het zelf 'curiously inconsistent'.

'Ik beschouw *Lumpy Gravy* niet als essentieel verschillend van de andere platen. Dat lijkt misschien maar zo. Het is een muzikale collage. De lange woordfragmenten erin zijn even belangrijk als de muziek. Dit is iets waar ik wel de nadruk op wil leggen. Het gaat er bij de woordgedeelten niet om wat er gezegd wordt, ze zijn volkomen gecom-

poneerd als muziek. Ik had vijf uur dialoog. Daaruit heb ik alleen verzameld wat er nu op staat om hoe het *klinkt*. Het praten op deze plaat is net zo goed een muzikale eenheid als de geluiden die je op straat hoort: vogels, verkeer, ongelukken, het geluid van een transistorradio. Er is voor mij geen verschil tussen deze geluiden en muziek. Alleen, je kunt 'muziek', als eenheid van diverse soorten geluid, op verschillende niveaus ervaren: als achtergrond, als verhaal, als muziek. Het zijn allemaal onderdelen van het grotere geheel 'geluid'. In Amerika denkt men dat alleen grote orkesten met veel strijkers zogenaamde 'serieuze' muziek maken. Men neemt ons dan ook volstrekt niet serieus. We zijn daar gewoon niet meer dan een rock and roll-band. In de VS is trouwens in het bijzonder veel oppositie tegen *Lumpy Gravy*. Ik heb de plaat bijvoorbeeld van iemand teruggekregen met kogelgaten erin. Er zat een brief bij waarin mij werd meegedeeld dat de kogels de volgende keer voor mij zelf bestemd zouden zijn.'

Was het een anonieme zending?

'Nee, naam en adres stonden erbij. Er zat zelfs een foto in van de afzender. Het was een jongen van een jaar of twintig.'

Waar denk je dat dit soort dingen vandaan komt?

'Ik weet het niet. De mensen denken dat ik een soort vader-image representeer. *Lumpy Gravy* ging zeker te ver om zich mee te kunnen identificeren. Men heeft er trouwens helemaal nogal wat moeite mee om zich met The Mothers te identificeren. En wat ze niet begrijpen, in Amerika, dat haten ze meteen. In Europa zijn ze wat dat betreft toleranter.'

Vertel eens precies hoe dat incident in Berlijn ontstond.

'Toen wij aan het repeteren waren, kwam er een aantal *young punks* uit Berlijn naar mij toe. Ze hadden rode sjaals om hun nek - ik zal je een idee geven van hoe ze waren: het was een mengsel van Hollywood glamour boys maar dan met slordige kleren aan. Ze wilden de Jonge Duitse Revolutionairen zijn. Ze kwamen me vragen of ik ze wilde helpen bij hun politieke actie. Ik zei: "Best, maar hoe?" Of ze een politieke actie mochten houden tijdens de show. Ik zei: "Nee, ons optreden is onze eigen politieke show." Oké, zeiden ze, help ons dan dit gebouw, waar opgetreden zou worden, af te branden. Het was het Allied Command Centre en er zouden achttien mensen komen. Het idee

om mij te vragen om hén op die manier te helpen! Bovendien, ik vind destructie primitief, niet rationeel, mentaal ongezond. Het hele idee van *violence* is niet gezond. Deze jongens vertegenwoordigen precies de wereld van hun ouders, maar dan met lang haar. Ze willen alleen de grote studentenleider uithangen. Het hele idee van "leider willen zijn", "leider nodig hebben" is trouwens zeer primitief. Wij proberen ertoe bij te dragen dat de mensen geen leiders meer nodig hebben. Ieder moet zijn eigen leider zijn.'

Dat is wel een utopisch idee.

'Ja, dat is het. In Amerika hebben ze nu bijvoorbeeld zo hard een leider nodig dat ze hun geest vernauwd hebben tot de presidentskandidaten die er nu zijn.'

Wat de presidentskandidaten betreft: op wie ga jij stemmen?

'In Amerika hoeft je niet noodzakelijkerwijs te stemmen op de kandidaten die er zijn. Je kunt ook iemand van eigen keus inschrijven. Ik ga Buckminster Fuller inschrijven.'

Waarom bij voorbeeld niet McCarthy?

'Omdat ik vind dat McCarthy er niet sterk genoeg voor is.'

En Kennedy, als die nog geleefd had?

'Dan zou ik op hem gestemd hebben. Ook al was ik het niet met alles wat hij zei eens, hij was het soort persoon, had het soort karakter dat sterk genoeg was om president te kunnen zijn. Buckminster Fuller is weliswaar geen senator, hij is architect. Hij is een jaar of zestig, maar dat doet er niet toe, hij is een zeer sterke, zeer briljante man. Ik weet niet eens of hij Democraat is of niet, maar ik vind dat hij iemand is die geschikt is om *the job* te doen, om iets als een land te runnen. Een land besturen, dat is te vergelijken met het runnen van een groot bedrijf. Hij kan heel goed plannen bijvoorbeeld. Op het ogenblik doet hij onderzoek naar het opnieuw gebruiken van afvalproducten.'

*Je zou dus niet willen stemmen op bij voorbeeld iemand als Eldridge Cleaver.**

'Ik denk dat de VS een zwarte president kunnen gebruiken. Het zal heel spoedig nodig zijn dat ze er een hebben. Maar geen racist. Zwart racisme is geen haar beter dan blank racisme of groen racisme of wat dan ook. Het heeft geen enkele zin om dezelfde domheid te blijven voortzet-

* Politiek activist, schrijver van *Soul on Ice*, leider van de Black Panther Party

ten. Ik weet niet zoveel over de achtergrond van Eldridge Cleaver. Ik heb zijn naam wel verschillende keren horen noemen en ik heb iets gehoord over zijn reputatie.’

Hij is een van de Zwarte Panters.
‘En?’

Denk je niet dat zwarten een zeker extremisme nodig hebben om tegenover het blanke extremisme te zetten?
Het gaat niet om iets tegenover iets te zetten.’

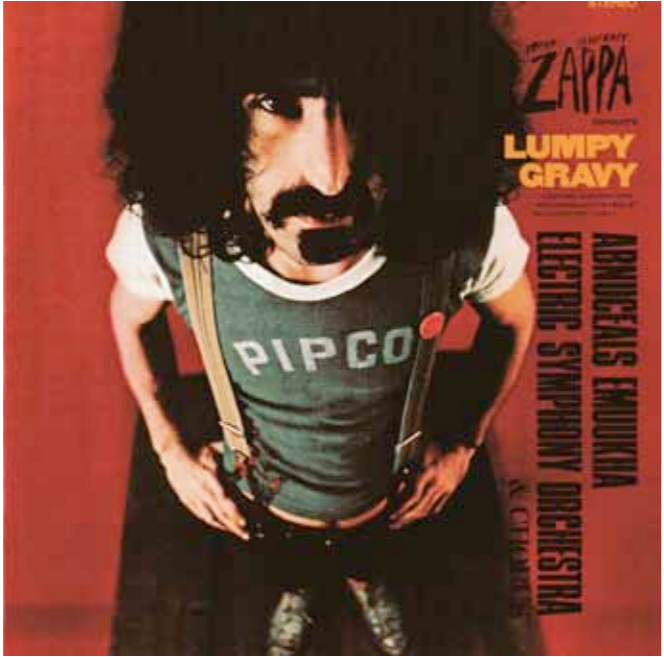
Ik bedoel, de twee uitersten zijn misschien nodig om het evenwicht, het gemiddelde te kunnen vinden?
‘Het evenwicht? Dat is veel te logisch gedacht. Ik zal je eens vertellen hoe dat evenwicht werkt in de VS. De ene groep wil de andere niet in zijn buurt hebben. De blanken hebben het meeste geld, dus die kopen geweren en schieten daarmee als ze het nodig vinden. De zwarten proberen ook zo snel mogelijk aan geweren te komen, denkend, als ik die maar eenmaal heb kan ik terugschieten. En binnen de kortst mogelijke tijd is iedereen zwaar bewapend. Ze zoeken helemaal geen evenwicht, dat is de kwestie. Als het nu de bedoeling was om de zaken gelijk te krijgen. Maar een evenwicht van wapens is niet realistischer dan het opnemen van wapens op internationaal niveau.’

Wat vind je van de politieke situatie, zoals die er nu voor de nabije toekomst in de VS uitziet, met de drie huidige presidentskandidaten?
‘Zeer grimmig.’

Zie jij een mogelijkheid om daaraan te ontkomen?
‘Er moeten nieuwe leiders komen. Er moeten veel meer zwarten in de politiek komen. Zwarten die op een realistische manier gaan bepalen wat de problemen zijn. Die niet alleen dingen zeggen waardoor hun achterban alleen gaat schreeuwen: “Yeah, we gonna take over.” Ook geen Uncle Tom types.’

Zou je een voorbeeld weten van zo’n man?
‘Ja, Tom Wilson. Ik heb het er heel vaak met hem over gehad of het niet mogelijk is dat hij zich in de toekomst kandidaat probeert te stellen. Maar de kwestie is: er zijn drie punten die je heel goed moet overwegen. Punt één: het kan lichamelijk hard aankomen, je kunt doodgeschoten worden. Punt twee: het kan financieel hard aankomen, het meedoen aan de race kan je volledig ruïneren. Punt drie: Als je er eenmaal bent, is het geen pretje. Wilson is een briljante, “easy going” man, hij heeft een goede opleiding gehad, is zeer geïnteresseerd in politiek, hij heeft alle mogelijkheden om het er goed vanaf te brengen. Zoals ik al zei, ik heb het er vaak met hem over gehad. Ja, ik denk toch dat ik hem maar zal inschrijven in plaats van Buckminster Fuller, kijken wat er gebeurt!’

Je zou George Wallace kunnen beschouwen als de eerste Amerikaanse fascistische politicus die succes heeft. Wat*



Hoes van de lp *Lumpy Gravy* ('Phase 2 of We're Only in It for the Money')

Lumpy Gravy, 1966

denk je dat de oorzaak van dit succes is?

‘Een immense stomheid. Er zijn natuurlijk een heleboel omstandigheden die daartoe leiden, het emotioneel en electoraal disfunctioneren van de mensen die hem steunen. Het is ook angst, de angst om het televisietoestel dat je net hebt verworven te verliezen.’

Of om de oorlog in Vietnam te verliezen.

‘Ja ja, Amerika dat een oorlog verliest, dat zou te gek zijn. We zouden daar helemaal niet eens moeten zijn. Ze zijn ook bang dat er midden in de nacht, ‘s zomers, de een of andere dronken zwarte man in hun huis komt inbreken, die hun leuke blanke vrouw haar schort afdoet, haar uitgekleed op de keukenvloer legt en haar een beurt geeft, terwijl de echtgenoot er bier drinkend in een stoel bijzit! De meeste blanken hebben een cartoon-idee van wat een neger is.’

Uit wat je hebt gezegd maak ik op dat je communisme of socialisme niet als een oplossing ziet.

‘Ik denk dat communisme een heel ouderwetse term is. Het heeft een paar bruikbare punten. Arbeiders moeten natuurlijk goed behandeld worden en het idee dat ieder mens veel gelijkter moet meedelen in wat de economie van een land te bieden heeft, dat zijn allemaal zeer nobele idealen. Maar de manier waarop deze idealen in de praktijk gebracht worden, is een andere kwestie. En al helemaal de manier waarop de studenten in Duitsland denken over hun communisme of hun socialisme of hun rode-vlag-gisme, *or whatever the fuck it is* waarmee ze rondlopen, *well*, ze geven een heel onduidelijk beeld van wat hun idealen eigenlijk zijn. In Duitsland kreeg ik sterk de indruk dat daar revolutie een vorm van recreatie is. Ze vinden het leuk om dronken te worden, te vechten, de eerste de beste politieagent wat toe te roepen en dan te wachten tot de man ze een klap op het hoofd geeft. De oorzaak daarvan lijkt me het systeem van hun opvoeding en de manier

waarop de kinderen thuis getraind worden. En natuurlijk de leugens die er via de media verteld worden.

Ik zou deze mensen eigenlijk liever links-gedesoriënteerd willen noemen. Ze noemen alles een politieke actie. Als ze op straat schijten, als ze hun moeder een klap geven, als ze een gebouw in brand steken. En ze doen niet meer dan die zogenaamde politieke acties en lange discussies houden en ze denken dat ze daarmee werkelijk in de politiek zitten. Dit soort jongens groeit op en gaat eventueel de regering overnemen. Op die manier wordt het precies hetzelfde als wat nu hun ouders doen.’

Lumpy Gravy, 1966

Je hebt eens in een interview gezegd dat een maatschappij niet gezond kan zijn zonder kunst en dat in Amerika de kunst onderdrukt, verstikt wordt. Toch krijgen wij hier de indruk dat Amerika op het ogenblik een van de meest creatieve landen ter wereld is.

‘Dat is wat jullie er hier van zien. Maar neem nu bijvoorbeeld alleen het feit dat onze platen niet op de radio of televisie gedraaid mogen worden. Evenmin als trouwens werken van hedendaagse Amerikaanse componisten. Wat wij *hiér* meemaken aan persconferenties, aan openbaarheid, dat is honderd, nee vijfhonderd procent beter dan wat we in de VS meemaken! Als we hier komen, dan wordt er opgeschreven wat we zeggen, of het wordt op de band opgenomen, of er worden foto’s van gemaakt: dáár zijn we gewoon maar een van de vele rock and roll-bands.’

Lumpy Gravy, 1966

Toch hebben de meeste grote Amerikaanse bladen, Time, Newsweek, Life, New York Times, over je geschreven.

‘Ja, maar zo zit dat niet. Je bracht zelf het punt van het verstikken van kunst naar voren. Ik zeg dat ze dat zeker proberen, niet dat ze er altijd in slagen alles te onderdrukken. Maar alle nieuwe, waardevolle dingen proberen ze zoveel mogelijk tegen te houden, zoveel mogelijk te voorkomen dat ze gehoord, gezien of gelezen worden. En dat is heel slecht daglicht, zodat de rest van de bevolking het óf verkeerd begrijpt, óf belachelijk maakt.’

Lumpy Gravy, 1966

Geldt dat ook voor de beeldende kunst?
‘Ja.’

Wij krijgen hier altijd de indruk dat de beeldende kunst bijvoorbeeld in New York nogal gepromoot wordt.

‘Moderne kunst wordt in New York gepromoot, in Kansas bestaat ze niet.’

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Naties. En inderdaad zijn er een aantal *art galleries*, maar wie gaan daarheen? Een arbeider of iemand uit de middenstand? Nee, er zijn een paar “weirdo’s”, met een baardje of met een brilletje of misschien met een baret of met slonzige kleren of met een speciaal kostuum en alleen die gaan daarheen. Daarbuiten wordt het werk van die kunstenaars nauwelijks geapprecieerd.’

Lumpy Gravy, 1966

Maar ook dat is overal zo.

‘Maar dat zou niet zo moeten zijn. Arbeiders zouden moeten leren kunst te appreciëren. Iemand zou het ze mogelijk moeten maken om het te begrijpen, omdat het hun leven zou verrijken. Het is niet genoeg om er in een land voor te zorgen dat een arbeider iets te eten heeft. De regering zou moeten zeggen: in dit land kan het veel beter, je kunt verheven worden, je kunt werelden ontdekken waarvan je niet wist dat ze bestonden en daarmee bedoel ik werkelijk niet alleen naar de maan gaan. Jarenlang is er alleen gezegd: we moeten de armen te eten geven. Meestal krijgen ze dat eten niet eens, maar als ze het wel krijgen, dan is het daarmee ook afgelopen.’

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

Lumpy Gravy, 1966

L

Country Joe: ‘Het is een opluchting om hier over straat te lopen’

DE Amerikaanse Westkust-groep Country Joe and the Fish was kort in Nederland voor een optreden in het Concertgebouw. De groep kwam ‘s middags op Schiphol aan na een bezoek aan Engeland en vertrok de volgende morgen alweer vroeg naar Stockholm.

Van Country Joe and the Fish zijn nu drie langspeelplaten uitgebracht, *Electric Music for the Mind and Body*; *I Feel Like I’m Fixing to Die* en *Together*. Ze doen de groep kennen als de meest poëtische en tegelijkertijd meest cynische en radicale van alle groepen die er nu zijn. In de Amerikaanse pers ontstond dit voorjaar al een heftige discussie over de gewoonte van de groep om bij een optreden songs met een protestkarakter op te dragen aan ‘that bastard LBJ’.

Op *Electric Music* stond nog alleen het nummer ‘Superbird’, als eenzame satirische uitschieter tussen de fraaie en stemmige nummers die de rest van de plaat vormen. ‘Superbird’ is een hekkellied op president Johnson (‘that motherfucker, our president’, zoals hij vrijdagnacht in het Concertgebouw werd genoemd bij het aankondigen van dit lied) en bevat zinsneden als ‘Come on Lyndon with your hands up high, drop all your guns baby, and reach to the sky, we’ll send you back tot Texas and make you work on your farm.’

De tweede lp bevat opvallende uitschieters als ‘The Bomb Song’, dat als een imitatie-gospel gezongen wordt: ‘Oh Lord, please don’t drop that H-bomb on me, drop it on yourself’; ‘The Acid Commercial’, een reclamelied voor het gebruik van lsd; en de buitengewoon cynische ‘I-Feel-Like-I’m-Fixin’-to-Die Rag’, die gegoten is in de vorm van een bekende, vrolijke meezinger. Ooit ook hier een hit onder de naam: ‘Geef mij maar Dixieland’.

*Come on all you big strong men
Uncle Sam needs your help again
He’s got himself in a terrible jam
Way down yonder in Vietnam
So put down your books and pick up a gun
We’re gonna have a whole lotta fun*

*Het refrein is telkens:
And it’s one, two, three,
What are we fighting for?
Don’t ask me, I don’t give a damn
Next stop is Vietnam
And it’s five, six, seven*

*Open up the pearly gates
Well, there ain’t no time to wonder why
Woopee! we’re all gonna die.*

De oorlog in Vietnam wordt hierin vanuit verschillende standpunten aanbevolen. Vanuit het bekende anticommunistische standpunt: ‘The only good commie is the one who’s dead’; en in het laatste couplet in een cynisch appèl aan de Amerikaanse burgerlijke zin voor wedijver, door moeders aan te sporen hun zoons ‘nog voor het te laat is’ naar Vietnam te sturen: ‘Send ‘em off before it’s too late / Be the first one on your block / To have your boy come home in a box’.

Op de laatste lp, *Together* is de nadruk nog sterker op het protestkarakter komen te liggen. ‘The Harlem Song’ beveelt blanken een goedkope vakantietrip naar het getto aan: ‘See colourful Harlem in New York City / Come, treat yourself: some grits and barbecue’ en ‘If you’re lookin’ for the action, this summer is your chance / All the black folks are just dying’ to watch you sing and dance’. Het lied eindigt met de regel: ‘But if you can’t go to Harlem, (..) maybe you’ll be lucky and Harlem will come to you’. Daarna is een geweeerschot te horen.

Country Joe licht het nummer toe met de woorden: ‘De blanke imitatiewereld van Amerika ontmoet de echte Amerikaanse zwarte wereld. Het product van vierhonderd jaar racisme.’

‘The Streets Of Your Town’ is een hekkellied op New York, een stad die speciaal gekozen is omdat het: ‘de grootste stad van het land is en aldus in het klein een afspiegeling van de intolerantie en de kwezelarij waarvan de hedendaagse Amerikaanse cultuur doordrongen is.’

In het erg mooie ‘Untitled Protest’ zingt Joe McDonald (de ondertitel is ‘No More War’) over de verschrikkingen van de Vietnamese oorlog en de onmacht van de tegenstanders om er toch iets aan te doen. De Amerikaanse soldaat wordt aldus beschreven: ‘Khaki priests of Christendom, interpreters of love / Ride a stone Leviathan across a sea of blood / And pound their feet into the sand of shores they’ve never seen / Delegates from the Western land to join the death-machine.’ De langspeelplaat *Together* is in zijn geheel opgedragen aan Bobby Hutton, de 17-jarige Zwarte Panter die door de politie van Oakland werd doodgeschoten.

In de omgang ontpopt Country Joe McDonald zich als een

rustige, enigszins naïeve, naar woorden zoekende revolutionair, die bang is dat hij, en met hem iedere Amerikaan in Europa, fysiek herkenbaar zal zijn als een imperialistische rijkaard, die in het gezicht is getekend door oorlog en rasdiscriminatie. Hij blijkt iemand die zich onder normale omstandigheden waarschijnlijk nooit aan politiek of radicalisme gewaagd zou hebben, maar die zich nu, door de toestand waarin Amerika zich bevindt, gedwongen voelt om een standpunt in te nemen en om dat standpunt uit te dragen. Gevraagd naar wat hij het eerste zou doen als hij president van de VS was, is zijn antwoord: ‘Alle troepen en personen die er niet direct nodig zijn terugtrekken uit het buitenland. De oorlogsmachine omzetten in een organisatie om ons land opnieuw op te bouwen. De eerste fase van ons plan zou succes kunnen hebben als de armoede uitgebannen was en er niet langer de noodzaak zou zijn dat ambtenaren wapens droegen.’

Wat vind je van de nieuwe president van de VS, Nixon?
‘Mmm, niet zo erg veel.’

Je zei over Johnson ‘that bastard LBJ’, wat zou je over Nixon zeggen?
‘He’s another bastard.’

Op wie heb je gestemd?
‘Ik heb niet gestemd.’

Waarom niet?
‘Ik had niet de indruk dat er een keuze was.’

Waarom stemde je dan bijvoorbeeld niet op Eldridge Cleaver?
‘Hij had geen kans.’

Zou je niet denken dat hij meer kansen had als er meer en wél op hem gestemd werd?
‘Nee, het was onmogelijk.’

Je hebt concerten gegeven ten gunste van de Black Panthers en je laatste album droeg je op aan Bobby Hutton. Waarom?
‘We voelden het zo, dat de beweging die bijdroeg aan het kweken en ontwikkelen van trots onder de negers van Amerika heel noodzakelijk was. We waren het eens met hun politiek die probeerde meer vrijheid voor de zwarte gemeenschap te krijgen.’



Kende je Bobby Hutton persoonlijk?
‘Nee.’

Had je enig contact met de andere Zwarte Panters?
‘Nee, de enige overeenkomst is dat we uit dezelfde omgeving komen, namelijk Oakland. Daar is ook het hoofdkwartier van de Panters.’

Denk je niet dat de Panter-beweging ook een soort racisme is?
‘Nee, dat geloof ik niet. De grenzen van het racisme zijn

Together droeg je weliswaar op aan Bobby Hutton, maar tegelijkertijd zette je er een nummer op als ‘Rock And Soul Music’, dat neerkomt op het parodiëren van iemand als James Brown.

‘Oorspronkelijk was het helemaal niet bedoeld als parodie. Het was alleen ónze manier van spelen van dat soort muziek. Het is nu moeilijk te zeggen of het dat inderdaad nog is. Veel mensen zeiden ons dat het een parodie was en het heeft er ook wel iets van. Maar het is in ieder geval niet kwaadaardig. We hebben respect voor James Brown, zowel als persoon, als als musicus. Je moet trouwens wel begrijpen dat het niet noodzakelijk een contradictie hoeft te zijn als we op hetzelfde album de Black Panthers steunen en James Brown niet. Het zijn verschillende dingen. De een is een populair entertainer, de anderen zijn politici.’

Maar de laatste single van James Brown is...

‘“Say It loud, I’m Black and I’m Proud”. Inderdaad, maar dat is niet zo moeilijk te begrijpen. Hij heeft een ongelooflijke markt tot zijn beschikking en het was pas toen “black pride” heel populair werd in de States dat hij die plaat uitbracht. Hij is in de eerste plaats een zakenman.’

Maar denk je niet dat, ook al is hij een zakenman, een dergelijke plaat van hem toch verder kan bijdragen aan het zwarte zelfbewustzijn?
‘Inderdaad, het is evengoed erg belangrijk. Ik ben ook blij dat die plaat er is.’

Denk je dat er, met het vooruitzicht van vier jaar Nixon aan de macht, met zijn ‘law and order’ uitspraken, een kans is dat de VS opnieuw een burgeroorlog zullen meemaken, nu tussen blank en zwart?

‘Dat zie ik nog niet gebeuren. De meeste Amerikaanse negers zijn namelijk totaal veramerikaniseerd. Ze zijn in de eerste plaats Amerikanen en pas in de tweede plaats negers. Bovendien, ik veronderstel dat de meeste zwarten voor Nixon gestemd hebben, ook heel veel voor Humphrey en zelfs een aantal voor Wallace. De Zwarte Panters zijn nooit erg populair geweest in Amerika.’

Denk je niet dat hun invloed groeit?

‘Ze hebben geen toegang tot de pers en tot de andere communicatiemedia. In het begin, toen Malcom X de Zwarte Moslim-filosofie begon, met hoofdpunten als “black pride” en “black isolation”, toen was de pers er als de kippen bij om hem het stempel van zwart fascisme op te drukken. En dat is sindsdien zo gebleven. Maar dat is de kwestie gewoon niet. De Moslims hebben nooit geweld gepropageerd of dwang, dat heeft de pers ervan gemaakt en zo is het met de Zwarte Panters ook gegaan.’

Je zou toch zeggen dat de kracht van de zwarte beweging nu juist toeneemt door personen als Eldridge Cleaver die als redacteur van Ramparts en als auteur van Soul On Ice toegang heeft tot de communicatiemedia?

‘Ja, en tegelijkertijd geeft hij ook colleges aan de Universiteit van Californië en aan Berkeley. Hij is bezig een lid van het establishment van intellectuelen te worden.’

Denken de Panters daar zelf ook zo over?

‘Je moet begrijpen dat de Panters maar een heel kleine beweging vormen. Oorspronkelijk waren er maar zeven, Stokeley Carmichael, Rap Brown, Huey Newton, Bobby Seal, Eldridge Cleaver en nog een paar anderen. Maar op het ogenblik houdt Stokeley Carmichael al niet meer zoveel redevoeringen als hij eerst deed. Hij is namelijk getrouwd met Miriam Makeba en in het algemeen kun je zeggen dat hij zich nu aan het vestigen is in een tamelijk geroutineerd soort huiselijk leven. Miriam Makeba is een zeer populaire zangeres en elke werkelijk slechte publiciteit zou haar kunnen schaden. Huey Newton zit nu in de gevangenis en daar zal hij nog wel enige tijd moeten blijven. En zodra je een leider isoleert neem je een groot deel van zijn macht en invloed weg. Door colleges te geven, een schrijver te zijn en een intellectueel staat Eldridge Cleaver eigenlijk niet meer buiten het establishment. De voornaamste eigenschap van het establishment is dat het probeert de mensen die erbuiten staan erin te trekken zodat ze niet langer meer oprecht revolutionair en gevaarlijk kunnen zijn. En daarom, zonder sterke leiders, zie ik niet dat de negers veel kans hebben om tot een verandering in hun situatie te komen. Aan de andere kant, je kunt nooit weten, één persoon zou het al kunnen doen.

Maar Amerika is zo’n uitgestrekte en geweldige kolos met 210 miljoen inwoners; en de meesten van die inwoners hebben geen enkel begrip voor sociale veranderingen. Ze zijn alleen geïnteresseerd in het handhaven van de status quo.

Zonder leiding kunnen de getto’s geen macht verwerven, de opstanden blijven te zeer alleen maar spontane reacties tegen de overal aanwezige geconditioneerdheid van de neger. In het algemeen zijn de studentenrellen een gevolg van de oorlog in Vietnam en de negerrellen een gevolg van de frustraties van degenen die in de getto’s leven. Veel mensen die eraan deelnemen zijn alleen maar geïnteresseerd in het plunderen en platbranden. Het zijn doodgewone doorsneemensen en een aantal jonge delinquententypes. Zij hebben geen werkelijke revolutionaire kracht. Voorwaarde voor werkelijke revolutie moet een algemene chaos zijn in het hele land. Het regeringssysteem moet afgebroken worden. Maar daar ziet het nog niet naar uit. Deze laatste verkiezingen waren zeer populair. Er hebben nog nooit zoveel mensen gestemd als nu. Wat er moet gebeuren is dat er juist maar weinig mensen stemmen. Dan zou de juiste sfeer voor revolutie ontstaan. Deze trend zal zich waarschijnlijk de komende vier jaar nog wel voortzetten, vooral als er een eind komt aan de oorlog in Vietnam en dat komt er zeker, in de nabije toekomst. De oorlog is namelijk buitengewoon onpopulair in de VS, en ook in de rest van de wereld trouwens. De meeste Amerikanen willen dat er een eind aan komt, als het maar op een “eervolle” manier gebeurt, wat dat dan ook moge betekenen, ik weet niet wat dat is. De meesten weten niet eens meer waarom er gevochten wordt. Oorspronkelijk om het communisme tegen te houden, maar het algemene enthousiasme voor een totale overwinning op het communisme is sterk aan het tanen; niemand weet meer precies wat het communisme nu eigenlijk is, men wil in de eerste plaats dat de moeilijkheden ophouden. Geen rellen meer, geen



demonstraties meer, als de oorlog voorbij is dan denken ze dat aan al die last ook een eind komt. De oorlog moet niet uit humane overwegingen, maar gewoon uit eigenbelang stoppen. Ik geloof ook niet dat Johnson alleen om Humphrey te steunen het stoppen van de bombardementen afkondigde, het was gewoon onvermijdelijk geworden. Er schijnt geen enkele manier te zijn om de oorlog te winnen, wat de aanvankelijke gedachte was. En er zullen ook nog wel wat mineralen in Vietnam te vinden zijn waarvan het belangrijk is dat die door de Amerikaanse industrie gecontroleerd worden.’

Denk je dat je als popgroep de jeugd kunt beïnvloeden met de teksten van je songs?

‘Ja, dat kunnen we zeker. Ik weet niet of die invloed echt van de letterlijke tekst uitgaat, ik denk meer van de handeling, van het spreken over dingen die in het verleden onuitspreekbaar waren en het doen van dingen die voorheen onmogelijk waren, zoals bijvoorbeeld het in het openbaar de president belachelijk maken. Of in het openbaar de houding van de blanken tegenover de negers parodiëren, zoals in de “Harlem Song”.’

Van welke andere groep vind je dat ze in dezelfde richting werkt als jij?

‘The Mothers of Invention en The Fugs.’

Wat vind je van wat Zappa en The Mothers doen?

‘Het is wel een beetje literair en erg experimenteel. Het is niet het soort muziek waar je bij kunt blijven zitten en waar je alleen maar van kunt genieten. Het is wel intellectueel. Ik waardeer het erg, maar het is niet uitgesproken mijn soort muziek. Maar ik heb een erg vreemde smaak.’

In de muziek van jou en The Fish lijkt een vreemde tegenstelling te bestaan tussen de stemmige, poëtische nummers en de harde, satirische. Kun je daar iets over zeggen? De ‘mooie’ nummers maken soms een beetje de indruk een ontsnappen aan de realiteit te willen zijn, terwijl de ‘hardere’ nummers zich juist met zulke reële zaken als oorlog en rassendiscrimi-

natie bezighouden.

‘Het is erg moeilijk daar iets over te zeggen. Er is wel een verschil. Maar de stemmige nummers zijn ook een soort realiteit. Misschien niet zo’n fysieke maar meer een geestelijke, een emotionele realiteit. Persoonlijk zou ik eigenlijk niets te maken willen hebben met de politieke realiteit in de VS, maar ik voel me gedwongen om ook, bijna als propaganda, songs te maken als “I-Feel-Like-I’m-Fixing-To-Die Rag” en “Superbird”.’

Together is tegelijkertijd opgedragen aan je huwelijk, aan liefde dus, én aan de dood van Bobby Hutton. Dat lijken toch vrij verschillende dingen.

‘Wel, in feite is het natuurlijk een mooi contrast, leven en dood. Het is een soort geruststelling voor mij dat, terwijl al die destructie plaatsvindt, er toch ook dingen gebeuren als huwelijken en baby’s en zo. Het leven blijft doorgaan zonder rekening te houden met wat er allemaal gebeurt in Amerika. Zoals het er nu voorstaat in de VS worden we allemaal geconfronteerd met het probleem van de “survival”, van het kunnen voortbestaan. In een land dat voortdurend een openlijk gewapend verzet onder ogen moet zien, waar het dagelijkse leven zo vaak verstoord wordt door een opstand of door geweld, moet je bijna wel gepreoccupeerd zijn met de problemen van het land. Maar je kunt nu eenmaal niet aan één stuk door strijden voor een zaak. Het is in Amerika nog steeds mogelijk om te ontsnappen aan de werkelijkheid van revolte en geweld. Je kunt trouwen, naar de universiteit gaan, drugs nemen.’

Wat vind je in dit verband van de hippie- en drop-outfilosofie?

‘Ik denk dat het goed voor Amerika was dat er grote groepen waren die weigerden mee te doen aan de toekomst en de vooruitgang die voor ze was uitgestippeld door een oudere, gesetelde generatie. Maar wat er gedaan moet worden na het eruit stappen is het weer terugkomen in de maatschappij. Want de totale “drop-out” is alleen maar een soort escapisme en heeft waarschijnlijk geen enkel effect. Het is trouwens ook niet zo dat iedereen maar vrijwillig aan drop-out deed. Als je lang haar draagt en je niet conformeert aan de standaard ideeën over kleding dan word je er vanzelf wel uitgewerkt. Je kunt dan bijvoorbeeld heel moeilijk aan werk komen. In sommige delen van de VS loop je zelfs lijfelijk gevaar als je er te excentriek, te *weird* uitziet. Op die manier word je wel gedwongen in een hippiegetto te leven. Engeland was wat dat betreft een opluchting voor ons. Ik kan me niet voorstellen dat de mensen daar elkaar aanvallen op straat. En de politie draagt er geen wapens. Ze zijn erg beschaafd. Amerika lijkt op het ogenblik wel vervuld van paniek, iedereen is bang voor het geweld dat er elk ogenblik kan plaats vinden, en het potentieel voor geweld stijgt alleen maar. Het is een opluchting om hier over straat te kunnen lopen zonder dat de mensen naar je sneren en dingen naar je roepen.’

23 november 1968

1969

The Rolling Stones, een manier van leven

De Rolling Stones zijn de meest succesvolle rockband ter wereld. Het is niet verwonderlijk dat de band in 1969 de Amerikaanse markt heeft binnengedrongen. Het is niet verwonderlijk dat de Rolling Stones in 1969 de Amerikaanse markt heeft binnengedrongen. Het is niet verwonderlijk dat de Rolling Stones in 1969 de Amerikaanse markt heeft binnengedrongen.

De klok wijst half elf. Het is zaterdagavond, 8 augustus 1964. In de Scheveningse Kurzaal heerst een vreemde rust, die slechts wordt onderbroken door geblaf van politiehonden, zenuwachtig gemompel van fotografen en politiemensen op het toneel. In hoeken weggekropen, angstig tegen de deur gedrukt, staan hier en daar groepjes jongelui. Zo nu en dan klinkt van buiten gejoel op, hoort men het geluid van brekend glas, van vegende draaideuren. De sirenes van ziekenwagens en politiejeeps loeien door elkaar. Wit weggetrokken garde-robejuffrouwen kijken verwezen voor zich uit. Achter hen: rijen kleding, leren jasjes die niet zijn afgehaald. De chaos in de anders zo sobere zaal is ongelooflijk. Lange rijen stoelen liggen tegen de grond, zittingen en leuningen her en der verspreid. Van de losse stoelen, die aan de kanten werden bijgezet, is wat armzalig sprokkelhout over. Achter in de ruimte ligt glas van naar beneden getrokken kroonluch-

ters. Gordijnen zijn gescheurd. Microfoonkabels zijn doorsneden. Bloed ligt op het toneel. Bloed vóór de bühne in de zaal. In de hal liggen planten over de vloer. Ruiten in de deuren zijn gesneuveld. Flessen van allerlei formaat tussen de opgerolde vloerkleden. The Rolling Stones zijn hier opgetreden…

Met deze suggestieve situatieschets begint de paginalange coverstory die het veelgelezen weekblad *Wereldkroniek* (22 augustus 1964) wijdde aan het eerste, slechts tien minuten durende optreden in ons land van de toen pas bekend geworden Engelse popgroep The Rolling Stones.

Sinds het beruchte concert van Lionel Hampton in Amsterdam zo’n tien jaar eerder en de ongeregeldheden die de film *Rock Around The Clock* begeleidden was zoiets bij een muzikaal evenement niet meer voorgekomen in dit rustige landje. Weliswaar had Nederland net nog op zijn



The Rolling Stones met Brian Jones

popconcerten was voorlopig geen sprake meer.

The Beatles en de kort na hen opgekomen Rolling Stones waren de eerste groepen die de pop, nadat de rock and roll was uitgeraasd en zoetelijk was geworden, weer nieuw en krachtig leven inbliezen. Beide groepen grepen dan ook terug op de wortels van de rock, de rhythm and blues, de zwarte Amerikaanse muziek. Onder de naam *beat* begon de nieuwe Engelse muziek haar opmars. The Beatles en The Stones waren tevens de eerste Europese groepen die erin slaagden Amerika te veroveren. Tot dan toe waren het altijd Amerikaanse sterren geweest die de popmarkt beheersten. The Beatles begonnen weliswaar in het rhythm and blues idioom, maar het was al spoedig hun eigen, zeer gestileerde interpretatie ervan die succesvol werd. The Rolling Stones hebben nooit een geheim gemaakt van hun muzikale afkomst: de agressieve minderheidsmuziek van de Amerikaanse neger. Zelfs hun naam is een eerbetoon aan een van de groten in dit genre, Muddy Waters, die ‘Rolling Stone Blues’ schreef.

In het algemeen kunnen de eerste drie langspeelplaten van The Stones gekenschetst worden als ‘imitaties’ van bestaande Amerikaanse voorbeelden van zwarte undergroundmuziek. Door bepaalde eigen, kenmerkende veranderingen aan te brengen in die voorbeelden - het tempo werd zeer versneld, het ritme sterk geaccentueerd, de muziek werd minder persoonlijk en meer mechanisch - maakten ze de R&B geschikt voor het Europese en Amerikaanse blanke publiek. Het is een van hun grote verdiensten geweest dat ze vooral de Amerikanen daarmee wezen op het talent, dat tot dan toe onbeluisterd door blanken, in hun eigen land aanwezig was.

Kon met de Beatles een hele nieuwe generatie zich identificeren en werd hun aangename geluid op den duur ook zeer gewaardeerd door een volwassen publiek; de betrekkelijk rauwe muziek van hun grootste concurrenten stuitte ouderen onveranderd tegen de borst. The Rolling Stones werden wat de jeugd betreft eigenlijk meer de idolen van een *klasse*. De aard van de rhythm and blues - minderheidsmuziek van sociaal achtergestelden, met een protestkarakter - zal daaraan ongetwijfeld hebben bijgedragen.

Was het verschil tussen beide groepen muzikaal altijd al duidelijk: wat inhoud en ideeën betreft heeft dat zich de laatste tijd alleen nog maar toegespitst. Het duidelijkste voorbeeld daarvan vormen de bijna gelijktijdig uitgekomen Beatles-song ‘Revolution’ en het Stones-nummer ‘Street Fighting Man’, waaruit blijkt dat de eersten tot de ‘gematigden’ en de laatsten tot de ‘radicalen’ behoren.

Ook wat uiterlijk en gedrag betreft zijn The Rolling Stones altijd veel minder bereid geweest tot compromissen. Hun haar was langer en chaotischer dan de pagekopjes van The Beatles (‘Wij hadden al lang haar toen The Beatles nog Brylcreem gebruikten,’ beweert Mick Jagger); ze droegen zelden pakken, vrijwel nooit dassen en beschikten evenmin over zoets als een ‘groepskostuum’. Op het podium traden ze op in gewone, onderling verschillende kleding. Hun optreden was en is nog steeds agressief en onverhuld sexy. Ze lapten alle in de showwereld heilige zaken aan hun laars en lieten zich bijvoorbeeld onopgemaakt fotograferen, zodat alle oneffenheden zeer duidelijk geëtaleerd wer-

den. Op persconferenties zeiden ze wat ze voor de mond kwam en deden ze waar ze zin in hadden. Kortom, The Rolling Stones is een groep die, door zich altijd ‘gewoon’ en zoals ze waren te gedragen, zich de toegewijde liefde van de fans en de haat van zeer veel ouderen op de hals gehaald heeft.

Na hun eerste Engelse tv-optreden in de show *Thank Your Lucky Stars* regende het ingezonden brieven in de kranten: ‘Vandaag heb ik het meest stuitende gezien dat ik mij kan herinneren van al die jaren dat ik al televisie-fan ben: The Rolling Stones’ en ‘Jullie zouden allemaal eens flink in het bad gestopt moeten worden en dan moet al dat haar eraf geknipt. Ik ben niet tegen popmuziek als het wordt gebracht door een aardige en nette jongen als Cliff Richard, maar jullie zijn een schande. Jullie smerig voorkomen is geschikt om de tieners van het hele land te bederven!’ Enzovoort.

Toen de Stones in 1964, vlak voor ze naar Nederland kwamen, hun eerste bezoek aan de VS brachten, vertolkte een Engelse politicus de mening van zijn kiezers door op te merken dat de Engelse relaties met Amerika nu wel geschaad zouden worden door het beeld dat ze daar van de Britse jeugd zouden krijgen. Tijdens dat bezoek verschenen de Stones ook op de Amerikaanse televisie. De presentator van de show, Dean Martin, kondigde de groep aan terwijl hij zijn neus ostentatief dichtgeknepen hield.

Deze antipathieke houding is, vreemd genoeg, door de jaren heen niet minder geworden. Het is kennelijk niet mogelijk om aan zoiets als The Rolling Stones gewend te raken. De taxichauffeur, die de reporter van het Amerikaanse blad *Eye* naar de rechtszaal reed voor het tweede drugsproces tegen Brian Jones, vertolkte de gevoelens van de doornee Engelsman nog eens treffend door te zeggen: ‘The Beatles hebben natuurlijk wel hun eigenaardigheden, zoals die meditatie enzo, maar het zijn in elk geval wat optreden betreft fatsoenlijke kerels. Maar The Stones - alleen al hoe ze eruitzien en de manier waarop ze zich gedragen, met hun drugs en dat gedoe met jonge meisjes - het zijn smeerlappen.’

Het is dan ook niet zo verwonderlijk dat *The News Of The World*, het Engelse met *De Telegraaf* te vergelijken zondagsblad, de belangrijkste aanstichter was van de hetze tegen Mick Jagger en Keith Richard, toen die twee jaar geleden terechtstonden. Ook de onwaarschijnlijk hoge straffen die er werden geëist - Jagger kreeg in eerste instantie drie maanden voor het bezit van vier, legaal in Italië gekochte benzedrinepillen (het gebruik ervan was door zijn arts goedgekeurd) en Richard twaalf maanden omdat er met zijn medeweten in zijn huis marihuana gerookt was - wetigen, net als de behandeling die ze kregen - handboeien en de cel tijdens het voorarrest - het vermoeden dat, had het hier niet twee Rolling Stones betroffen, wier gedrag altijd al als beledigend was ervaren, de zaak heel wat minder streng zou zijn aangepakt. *The Sunday Times* noemde de rechtszaak een ‘geval van sociale wraak’ en zelfs *The New Law Journal* (6 juli 1967) vond de zaak verontrustend en alleen verklaarbaar als *‘marking disapproval of the general habits and way of life of the section of the community of whom the community generally apparently disapprove’*. Klassenjusti-

tie komt blijkbaar overal ter wereld voor.

Wat ik probeer duidelijk te maken is dat The Rolling Stones in hun geheel, als verschijnsel, meer dan welke andere groep ook, een *image* vormen, een identificatieobject voor een (zeer grote) minderheid van wie de normen afwijken van die van ‘het gezag’ en ‘de gevestigde orde’. Brian Jones gaf, toen voor het eerst in de pers het bestaan van zijn twee buitenechtelijke kinderen zeer breed was uitgemeten, een goed beeld van de verhouding van de groep tot zijn aanhang: ‘Het image van The Rolling Stones is door mijn affaires niet geschaad. Ons publiek verwacht niet anders dan dat wij ons ongewoon gedragen. Als wij in een hoek van een garage staan te pissen (dit is werkelijk gebeurd in 1965, toen een garagehouder de groep weigerde van zijn toilet gebruik te laten maken - ze werden toen veroordeeld tot een geldboete wegens beledigend gedrag) vinden de fans dat prachtig. Bij een ander soort artiest zou het zijn carrière breken.’

The Rolling Stones zijn, zoals hun eerste manager Andrew Oldman het zo gevlugeld uitdrukte, niet zomaar een groep, maar een ‘way of life’, ze vertegenwoordigen een manier van leven. Als er bij zo’n groep iemand uitvalt of doodgaat betekent dat meer dan alleen maar de dood van weer een popster.

De dood van Brian Jones is een gevolg van de levenswijze van The Rolling Stones. Hij moest de groep onder meer verlaten omdat zijn positie erbinnen - hij was al enkele jaren bijna constant high - zo langzamerhand onhoudbaar was geworden. (Zelfs binnen de ruime opvattingen die de groep terecht huldigt wist hij nog wel eens zeer ver te gaan, zoals toen hij zich tijdens de eerste successen van de neonazi’s in München liet fotograferen in een nazikostuum. Op een van die foto’s verplettert hij een pop onder zijn laars.) Onderlinge naijver - Brian en Bill Wyman kwamen nooit in aanmerking voor het uitvoeren van hun songs; daar hadden Mick Jagger en Keith Richard nu eenmaal het succesrijke monopolie op - en de inmiddels verdwenen noodzaak tot eenheid die de openbare optredens en tournees altijd geweest waren, deden de rest.

In het huis waar A.A. Milne ooit *Winnie The Pooh* schreef is Brian Jones verdronken in zijn eigen zwembad ten gevolge van een combinatie van alcohol en zware slaaptabletten.

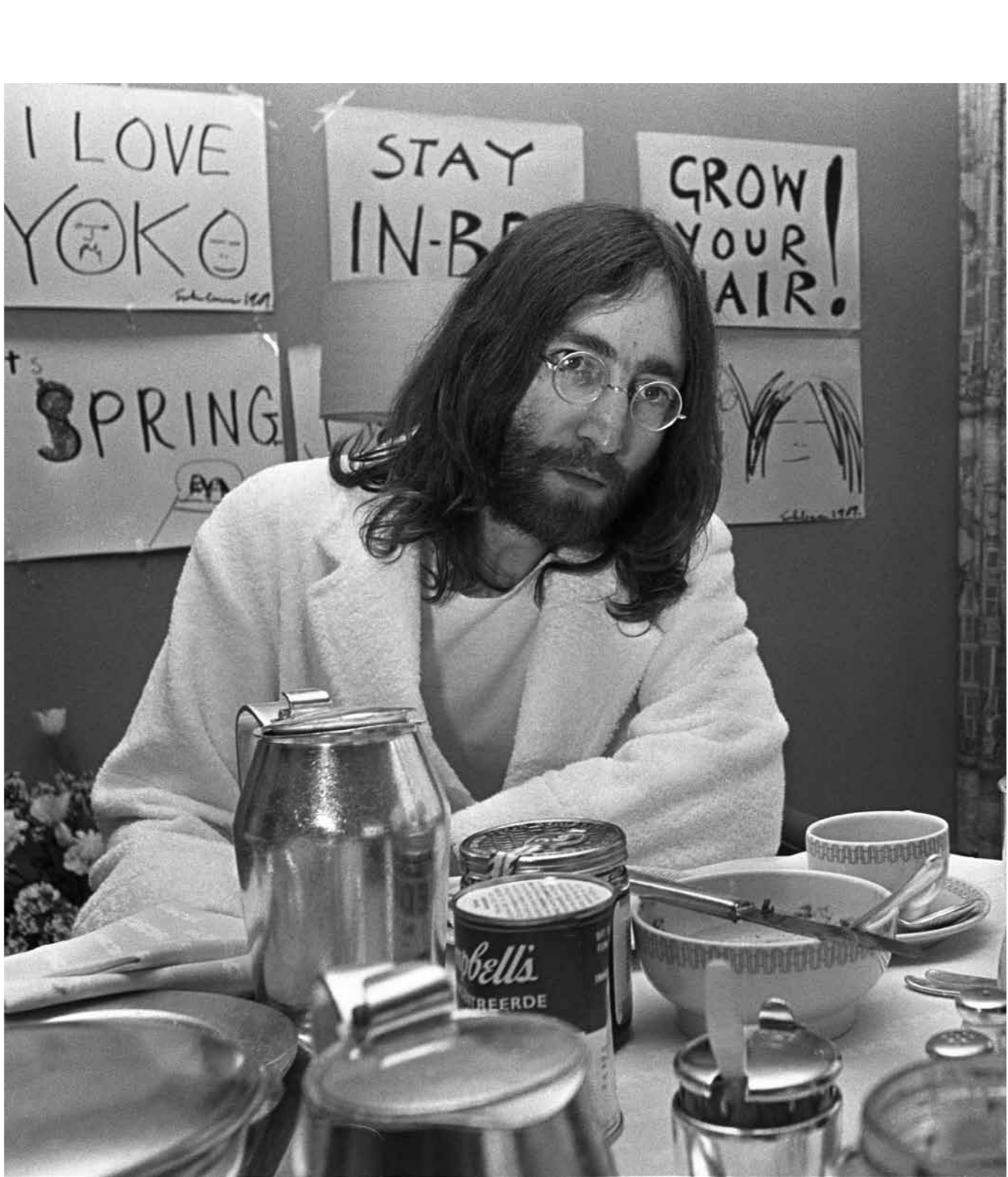
*And if you take more of those, you will get an overdose
No more running for the shelter of a mother’s little helper
They just helped you on your way, trough a busy dying day*

Voor de 25-jarige Rolling Stone, die bepaald geen moeder van middelbare leeftijd was, maar een uitstekend bespeler van de ritmegitaar en nog een achttal andere instrumenten en wiens voorkeuren in de popmuziekers zo kernachtig omschreven werden met de opsomming ‘douchen, runderlappen, componeren en meisjes’, is daarmee de cynische en fraaie Stoneshit ‘Mothers’ Little Helper volledige en harde realiteit geworden.

19 juli 1969

1969

John Lennon: ‘Ik keer ieder half jaar weer terug naar de rock’



John Lennon in het Hilton, Amsterdam, 26 maart 1969 Foto Nico Koster

I N 1960 trokken The Beatles door ons land als straatarme groep van Hoek van Holland op weg naar Hamburg. Het enige dat John Lennon zich nog herinnert is, volgens de Beatles biografie van Hunter Davies, dat ze enkele malen stopten om wat kleine winkeldiefstallen te plegen.

In juni 1964 waren The Beatles weer in ons land, dit keer om er op te treden in een veilinghal in het gehucht Blokker. Ze waren al wereldberoemd, maar Nederland moest nog helemaal wennen aan het fenomeen van de *Fab Four*. Henk van der Meijden, ‘Showpagina Boss’ van *De Telegraaf* - nu in het Hilton Hotel als eerste aanwezig om Lennon een geschenk van ‘Onze Bladen’ aan te bieden - wijdde voorzichtige beschouwingen aan ze op zijn voorpagina. Nadien, toen The Beatles allerwegen geaccepteerd waren, gevolgd door talloze beschouwingen waarin gesuggereerd werd dat ze ‘op hun retour’ zouden zijn. En de keurige jazz-zangeres Rita Reys wist in *De Telegraaf* van 27 februari 1964 mee te delen: ‘Wanneer je goede muziek brengt is het niet nodig om door middel van een krankzinnige bos haren de aandacht op je te vestigen. Ik vind The Beatles een groep brutale jongens die instrumentaal en vocaal bijzonder weinig presteren. Ongetwijfeld hebben ze een goede manager. De jeugd die dit mooi vindt, heeft geen greintje gevoel voor romantiek.’ Niet lang daarna had Rita enkele ‘gevoeliger’ Beatles-nummers, als ‘Yesterday’ in haar repertoire opgenomen.

Inmiddels is het 1969 en hebben The Beatles een respectabel aantal platen geproduceerd die eigenlijk alleen maar steeds beter geworden zijn. Startpunt voor deze verbetering was de lp *Rubber Soul*, het eerste album dat een muzikale eenheid vormde; voordien bestonden hun lp’s uit een toevallige verzameling, niet speciaal goed opgenomen nummers. Ze ontdekten het bestaan van drugs en van elektronische muziek en ondergingen tijdelijk de invloed van de Maharishi Mahesh Yogi. Hun manager en vriend Brian Epstein overleed. Apple Records werd opgericht en The Beatles stopten met het geven van live optredens. Lennon scheidde van zijn vrouw Cynthia en hertrouwde de Japanse avant-gardekunstenaar Yoko Ono. Hij koos Amsterdam uit voor het eerste ‘event’ van de Lennons in hun gehuwde status: een week durende *bed-in* ‘voor de vrede’ in een suite van het Hilton Hotel. Het ‘event’ is een kunstzinnige gebeurtenis die te beschouwen is als een variant op de ‘happening’: het woord is afkomstig uit het

Het verjongingsproces van Bob Dylan

RUIM een jaar nadat de lp *John Wesley Harding* uitkwam, verscheen er weer een nieuw album van Bob Dylan: *Nashville Skyline*. Zonder dat hij veel in het openbaar verschijnt - hij leeft zeer teruggetrokken in het landelijke Woodstock in de omgeving van New York - of geregeld van zich laat horen, schijnt de belangstelling voor Dylans werk toch steeds toe te nemen.

Nashville Skyline was de eerste lp van hem die in de VS, al voordat hij uitkwam, een gouden plaat was: een verkoop van één miljoen exemplaren.

Dylan behoort met nog enkelen als The Beatles, The Rolling Stones en The Beach Boys, tot degenen die in hun poploopbaan regelmatig voor vernieuwingen zorgden: vernieuwingen die zich aanvankelijk uitwendig en revolutionair voordeden, maar die de laatste tijd gekenmerkt worden door interne veranderingen, onder meer door het zich opnieuw bewust worden van en terugkeren naar de wortels, de bronnen van de eigen muziek. Evenals bij een aantal andere popgroepen is nu ook bij Dylan sprake van een terugkeer naar de landelijke Country & Western muziek. De naam *Nashville Skyline* is een overduidelijke indicatie: Nashville is vanouds het centrum van de country.

Dylan begon zijn carrière als folkzanger in de traditie van Woody Guthrie, zoals talloze leeftijdgenoten van hem dat in de vijftiger jaren deden. Sinds Guthrie in 1952 in het ziekenhuis moest worden opgenomen, lijdend aan de ziekte van Huntington, die ten slotte in 1967 een eind aan zijn leven maakte, hebben de honderden die met gitaren en banjo's door het land trokken en zijn liedjes zongen, meegewerkt aan de verspreiding van zijn faam. Guthrie was een linkse, geëngageerde zanger die columns schreef in de *Sunday Worker* (de weekendeditie van de *Communist Daily Worker*), zich associeerde met de Amerikaanse vakbonden en meer dan duizend songs schreef die van die voorkeuren getuigden. Daarmee maakte hij het zich niet gemakkelijk om in het pre-McCarthyaanse Amerika in zijn levensonderhoud te voorzien.

In het najaar van 1960 liffte de uit Hibbing (een kwijnend mijnwerkersstadje in Minnesota) afkomstige Bob Zimmerman naar New Jersey om zijn idool Woody Guthrie op te zoeken in het ziekenhuis. Zimmerman, alias Bob Dylan, kwam vervolgens terecht in New York, waar hij in de zomer van 1961 werd ontdekt. Sindsdien kwamen er negen albums met oorspronkelijk materiaal van hem

uit. Hierbij zijn niet meegerekend de 'greatest hits' lp's, die door zijn maatschappij (CBS) werden samengesteld uit singles en songs van de oorspronkelijke lp's.

Dylans ideeën en werk hebben in de loop van de jaren nogal wat veranderingen ondergaan. De songs die hij met veel talent in de Guthrie-traditie schreef maakten hem wereldberoemd. De hele 'protest-song' rage, die ook in Nederland nog heeft gewoed, is terug te voeren op het succes van Dylan-hits als 'Blowing in the Wind' en 'The Times They Are A-Changing'. Dit laatste nummer, waarin zeer beeldend wordt uitgedrukt dat men wel gedwongen zal zijn maatschappelijk en mentaal mee te evolueren met de veranderende omstandigheden, is in de VS het 'volkslied' van de radicalen geworden.

Dylans onderwerpen waren in die tijd vaak de rassenkwestie ('Oxford Town'), de koude oorlog ('Talking World War II Blues'), het conformisme en maatschappelijke onrecht. Een heel mooi voorbeeld van dit laatste is de song 'The Lonesome Death of Hattie Carroll', dat een felle aanklacht behelst tegen de zinloze moord op een vijftigjarige keukenmeid door een rijke losbol uit Baltimore, die er door de relaties van zijn ouders met een lichte straf vanaf kwam. (Dit lied is overigens het meest aangrijpend door de Engelse zanger Paul Jones - oorspronkelijk van Manfred Mann - op de plaat gezet). Niet het feit dat Dylan deze onderwerpen in songs naar voren bracht maakte hem beroemd, maar de manier waarop hij dat deed: zeer persoonlijke, inventieve, nieuwe, uitstekende teksten, die ondersteund werden door vaak niet minder voortreffelijke melodieën. Veel van zijn songs werden in de versies van anderen wereldhits. Zo, om slechts één voorbeeld te noemen, 'Mr. Tambourine Man', van The Byrds. Dylan begeleidde zijn bepaald niet 'mooie' stemgeluid in die tijd slechts met een onversterkte gitaar en een mondorgel.

De eerste, voor zijn puristische folkaanhang schokkende verandering die zich bij hem voordeed was dan ook dat hij afstapte van deze manier van zichzelf begeleiden. Misschien onder invloed van het succes dat anderen met zijn werk hadden, in elk geval mede door toedoen van zijn nieuwe producer Tom Wilson - die ook The Mothers of Invention op zijn plaats zette - ging hij gebruikmaken van de elektrische gitaren en slagwerk.

De songs die in deze periode door Dylan werden geschreven, zijn voornamelijk te vinden op de lp's *Bringin' It All Back Home*; *Highway 61 Revisited* (is de weg die van

men, kan men zien hoe hij op dat ogenblik - hij treedt dan nog op de oude manier op - met die voor de folkzanger ingrijpende verandering bezig is: belangstelling voor elektrische gitaren in Engelse winks, voor een Engelse rockgroep die zijn werk elektrisch versterkt brengt enzovoort. Op dat ogenblik zijn de opnamen voor de onder leiding van Tom Wilson gemaakte lp *Bringing It All Back Home* al voltooid en is 'Subterranean Homesick Blues' bezig een hit te worden. Toen hij in de zomer van datzelfde jaar op het Newport Folk Festival - waar hij in 1962 zijn eerste triomfen vierde - voor het eerst met een rockbegeleiding optrad, werd hij weggefloten.

De tweede, voor een zeer groot deel van zijn aanhangers veel schokkender verandering was echter dat hij het pacifistische protest en het maatschappelijk engagement volledig afzwoer. De woorden 'boodschap' en 'protest' (evenals trouwens 'folkzanger') vervulden hem, getuige het beroemde *Playboy*-interview met Nat Hentoff uit 1966, met een dodelijke weerzin. 'Ik ben opgehouden met het maken en zingen van alles dat of een reden heeft om geschreven te worden, of een motief om gezongen te worden. Begrijp me niet verkeerd. "Protest" is mijn woord niet. Ik heb nooit op die manier over mezelf gedacht. Het woord "protest" is gemaakt voor mensen die onder behandeling zijn. Het is een amusementsparkwoord. Een normaal mens die bij zijn volle verstand is zou de hik moeten krijgen als hij het oprecht probeerde uit te spreken. In elk geval zijn songs met een boodschap, zoals iedereen weet, stomvervelend. Alleen uitgevers van studentenblaadjes en meisjes van onder de veertien zonder vriend zouden er mogelijk tijd voor kunnen hebben.'

Het werk dat daarna uitkwam en dat, zoals hij dat noemde: niet meer 'romantisch' was, maar dat zijn 'rhythmic vomit' bevatte, werd ingeleid door de hits 'Subterranean Homesick Blues' en 'Like A Rolling Stone'.

'Ik speelde een heleboel songs die ik niet meer wilde spelen, ik zong woorden die ik niet wilde zingen. Ik meen woorden als "god" en "moeder" en "president" en "zelfmoord" en "slagershakmes" niet echt. Ik meen alleen simpele kleine woordjes als "als" en "hoop" en "jij".' Maar "Like A Rolling Stone" veranderde alles.'

De songs die in deze periode door Dylan werden geschreven, zijn voornamelijk te vinden op de lp's *Bringin' It All Back Home*; *Highway 61 Revisited* (is de weg die van

Hibbing naar het zuidwesten voerde) en in hun meest uitgesproken vorm op het dubbelalbum *Blonde On Blonde*. Ze worden gekenmerkt door uiterst persoonlijke, associatieve, van barokke vergelijkingen voorzien teksten, die soms tamelijk duister zijn. 'De mensheid heeft één grote zegen: duisterheid, en werkelijk niet al te veel mensen zijn daar dankbaar voor. Iedereen wordt altijd geleerd dankbaar te zijn voor voedsel en kleren en dat soort dingen, maar nooit voor duisterheid. Scholen leren je dat niet, die leiden alleen maar op voor rebel of advocaat.'

In het bijna gehaast gezongen 'Subteranean Homesick Blues' belijdt Dylan in korte, snelle zinnen zijn heimwee naar de New Yorkse underground waarvan hij deel uitmaakte voordat hem dat door zijn succes onmogelijk werd. Met dit lied opent de film *Don't Look Back*. Men ziet Dylan borden ophouden met woorden uit dit lied die van extra belang zijn: *dig yourself, get born*, en vooral *don't follow leaders*. Gebaseerd op zijn eigen ervaringen, die er ook in verwerkt zijn, krijgen de 'kids' waardevolle adviezen: ontloop de politie die je altijd wel voor iets zal zoeken; 'Look out kid, it's something you did, God knows when, but you're doing it again'; kijk uit voor mensen in te alledaagse kleren, je hebt geen weerman nodig om te weten uit welke hoek de wind waait; na twintig jaar scholing word je in de dagdienst gezet, pas daarvoor op, want dat houden ze allemaal voor je verborgen.

In 'Like A Rolling Stone', dat in de nazomer van 1965 werd uitgebracht, worden diegenen toegesproken die vanuit een beschermde omgeving, om wat voor reden dan ook, vervallen zijn of bevrijd zijn tot een zwervend bestaan. Ze moeten nu op zichzelf staan en hebben niets meer te verliezen. Het is een magistraal lied met het telkens bijtende refrein: hoe voelt het om zonder bescherming te zijn, 'To be on your own, With no direction home, Like a complete unknown, Like a rolling stone.'

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

NA HET VERSCHIJNEN VAN NASHVILLE SKYLINE

HET VERJONGINGSPROCES VAN BOB DYLAN



Dylan onderwerpen waren in die tijd vaak de rassenkwestie ('Oxford Town'), de koude oorlog ('Talking World War II Blues'), het conformisme en maatschappelijke onrecht. Een heel mooi voorbeeld van dit laatste is de song 'The Lonesome Death of Hattie Carroll', dat een felle aanklacht behelst tegen de zinloze moord op een vijftigjarige keukenmeid door een rijke losbol uit Baltimore, die er door de relaties van zijn ouders met een lichte straf vanaf kwam. (Dit lied is overigens het meest aangrijpend door de Engelse zanger Paul Jones - oorspronkelijk van Manfred Mann - op de plaat gezet). Niet het feit dat Dylan deze onderwerpen in songs naar voren bracht maakte hem beroemd, maar de manier waarop hij dat deed: zeer persoonlijke, inventieve, nieuwe, uitstekende teksten, die ondersteund werden door vaak niet minder voortreffelijke melodieën. Veel van zijn songs werden in de versies van anderen wereldhits. Zo, om slechts één voorbeeld te noemen, 'Mr. Tambourine Man', van The Byrds. Dylan begeleidde zijn bepaald niet 'mooie' stemgeluid in die tijd slechts met een onversterkte gitaar en een mondorgel.

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

Het is eigenlijk onbegrijpelijk dat deze subversieve teksten juist in de VS, toen een miljoenverkoop hebben gehaald, terwijl het werk van The Mothers of Invention, dat hierbij met intentie betreft nauw aansluit, er niet eens op de radio gedraaid mag worden. Frank Zappa zegt er zelf over: 'Toen ik "Subterranean Homesick Blues" voor het eerst hoorde, sprong ik werkelijk een gat in de lucht. En toen ik die daarna kwam hoorde, "Like A Rolling Stone", wilde ik de muziekbusiness verlaten omdat ik voelde, als dit wint

en het doet wat het verondersteld wordt te doen, hoeft ik er niets meer aan toe te voegen. Maar het deed niets. Het verkocht. Niemand reageerde erop op de manier die zou moeten. Ze hadden ernaar moeten luisteren en zeggen: Hé, die plaat kan op de radio gedraaid worden! Nu hebben wij de kans gekregen om iets te zeggen. De radio is voor ons om als een wapen te gebruiken.’ (*Jazz & Pop*)

Dit vervreemdingsverschijnsel - het lied wordt in hoge mate gewaardeerd, maar de betekenis komt niet over - doet zich zonder twijfel in zijn meest extreme vorm voor in Vietnam, waar de soldaten - allemaal tieners - de top-tienhits meezingen, zoals bijvoorbeeld het door Dylan in zijn eerste periode geschreven anti-oorlogslied ‘Blowin’ In The Wind’ om vervolgens weer welgemoed over te gaan tot de orde van de dag.

Na het voltooiën van *Blonde On Blonde* kreeg Dylan in de zomer van 1966 een ernstig motorongeluk. Het duurde tot eind 1967 voor hij weer aan het maken van nieuwe opnamen toekwam. Deze hadden de lp *John Wesley Harding* tot gevolg. Na *Blonde on Blonde*, de luidruchtigste van alle Dylan-albums, (met een vaste begeleiding van 10 man en af en toe nog wat extra orkest), luidde deze plaat weer een nieuwe fase in, in het aan veranderingen zo rijke werk van de dichter-zanger. De begeleiding op *John Wesley Harding* was tot een effectief minimum teruggebracht. Dylan zelf speelde weer onversterkte gitaar, mondorgel en piano. De songs op deze plaat ademen een grotere rust dan ooit tevoren: de teksten zijn helderder, hoewel ze intrigerend en nooit helemaal duidelijk blijven. Het heeft er overigens sterk de schijn van dat Dylan hier de spot drijft met de mensen die deze onduidelijkheden proberen te verklaren. De door hemzelf geschreven kolderachtige hoestekst is een kennelijke poging om de talloze critici, die met wisselend resultaat de net in de poëzie in zwang geraakte ‘creatieve analyse’ op zijn teksten toepassen, voor schut te zetten. In het laatste grote interview dat hij toestond - hij is daar zeer karig mee, eigenlijk is het na het gesprek met Hentoff in *Playboy*, waaruit de eerder geciteerde uitspraken afkomstig zijn, het enige belangrijke andere interview - in het folkmagazine *Sing Out* van oktober/november 1968, zegt hij over *John Wesley Harding*: ‘Het was een bewuste poging om opnieuw te beginnen. Ik weet dat de concepten nu vastgelegd zijn, terwijl ik vóór die plaat juist altijd probeerde te bekijken wat ik allemaal zou kunnen doen, er van alles in probeerde onder te brengen. Iedere plaat was min of meer bedoeld voor het effect. Ik maakte bijvoorbeeld één song op een hele albumkant! (...) Al die zeven albums zijn spontaan uitgebracht. Het is royaal gedaan, het materiaal was er allemaal. Nu denk ik dat ik het beter kan. (...) Ik was altijd gewend er geringschattend over te denken. Gewoonlijk had ik een goeie strofe of een couplet, die moest ik een tijdje met me meedragen om dan iets van boven te schrappen om het er in het midden weer in te zetten, om dit en dat te veranderen. Als ik nu al het oude materiaal hoor, kan ik het helemaal zien. Niet hoe het geperfectioneerd moet worden, maar wel wat ik gedaan heb. Nu kan ik van regel tot regel gaan, terwijl ik vroeger van gedachte naar gedachte ging.’

Op de oude ‘spontane’ manier maakt hij nog wel songs,

maar die gebruikt hij niet meer: ‘Ik ben er niet meer in geïnteresseerd om zoveel van iemands tijd te vragen.’ In hetzelfde interview licht hij nog eens toe dat het verloochenen van de Guthrie-traditie direct te maken heeft met zijn afkeer van het geïstitutionaliseerde, van wat van ‘persoonlijk’ tot ‘groeps’ geworden is. De inhoud van het werk van Guthrie en de zijnen ‘bestond niet meer werkelijk op de manier waarop het waarschijnlijk vroeger wel bestond. Er was geen *echte* beweging meer, er was alleen nog maar een*georganiseerde* beweging. Er was geen beweging meer die van dag tot dag bestond, die leefbaar en dragelijk was. Toen de inhoud er voor mij niet meer was, bleef alleen de stijl nog over.’ En wat later over het oudere ‘Masters of War’ waarin hij nog een standpunt innam: ‘Dat was allemaal zo gemakkelijk om te doen. Er waren duizenden en duizenden mensen die dat lied wilden, dus schreef ik het. Wat ik nu doe is veel moeilijker; ik heb niet langer het vermogen om de kracht te voeden die die songs nodig hebben. Ik weet wel dat die bestaat maar mijn inzichten zijn veranderd. Ik zou nu één persoon kunnen ontmoeten en hetzelfde kan dan gebeuren tussen die ene persoon en mijzelf, wat vroeger gebeurde tussen mij en duizenden.’

Op *John Wesley Harding* is weliswaar zowel in de teksten als in de muziek heel wat veranderd ten opzichte van de vorige platen, maar de onderwerpen zijn nog als vanouds. Dylan heeft het altijd opgenomen voor mensen die in de marge van de maatschappij leven, die geen deel uitmaken van de Amerikaanse droom, of dat nu gokkers, clowns, dieven, zwervers, immigranten, negers of drop-outs zijn. Om nog eens *Playboy* te citeren: ‘Mijn sympathie gaat uit naar de lamme, de kreupele en de mooie dingen.’ Op deze lp komen echter ook voor het eerst twee nummers voor die geen enkele andere betekenis hebben dan ontspannen en aangename muziek te zijn, ‘Down along the Cove’ en ‘I’ll be your Baby Tonight’.

Het eigenaardige is nu dat het nieuwe album, *Nashville Skyline*, alleen maar dit soort nummers bevat. Sterker nog: als om deze ontwikkeling te benadrukken zijn sommige songs zelfs op het smartlapperige af. Dylan, wiens stem wel eens is gekarakteriseerd als die van ‘een hond die met zijn poot in het prikkeldraad is geraakt’, doet hier hoorbaar zijn best om zo mooi en aangenaam mogelijk te zingen. Hij produceert zelfs ‘uithalen’ en een ‘snik’ in zijn stem waar de Zangeres Zonder Naam jaloers op zou zijn. De begeleiding, die iets uitgebreider is dan op *John Wesley Harding* is navenant: een jankend orgel, een Hawaii gitaar, een hamerende piano. Van elektrische versterking is nog nauwelijks sprake. Dylan zingt ‘North Country Maid’, een nummer dat hij al eens eerder op de plaat had gezet (op *The Freewheeling Bob Dylan*), in een duet met country-grootheid Johnny Cash. Het is haast vals van ontspannenheid. De teksten op deze plaat hebben in het geheel niets meer gemeen met de vroegere, ingewikkelde, duistere of poëtische songs; ze gaan allemaal over relaties met het andere geslacht en zijn simpel, droevig, of vrolijk op het oubollige af. Dylan deinst er niet voor terug tal van clichés te gebruiken als ‘love makes the world go round’ en het onvermijdelijke ‘tall, dark and handsome’, als er een (mede)minnaar beschreven moet worden.

Volgens recente uitspraken van hem in *Newsweek* bevat *Nashville Skyline* de songs ‘die hij altijd al had willen schrijven’. ‘De songs weerspiegelen meer van mijn innerlijk dan de songs uit het verleden. Ze zijn meer oorspronkelijk van mij dan, zeg *John Wesley Harding*. Daarbij had ik het gevoel dat iedereen van me verwachtte dat ik een dichter was en dus probeerde ik dat te zijn. Maar de kleinste regel van dit nieuwe album betekent meer voor me dan een aantal songs van welk van mijn vorige albums ook.’ En: ‘Er zit een goede geestesgesteldheid in. Ik denk dat ik er nog heel wat meer zal schrijven.’

Wat er aan strijdbaarheid, spanning en frustratie verloren is gegaan, is weer gewonnen aan losheid, kundigheid, melodie en luistergenot. In de song ‘My Back Pages’ waarin Dylan enkele jaren geleden nog eens duidelijk afstand nam van zijn oudere werk, stelde hij over dat achterhaalde verleden: ‘I were so much older then, I’m younger than that now.’ Uit *Nashville Skyline* blijkt dat dit verjongingsproces nog onverminderd voortduurt.

24 mei 1969

1969

The Who: Tommy

De eerste popopera is uit. Het is *Tommy*, een in een uiterst verzorgde hoes gestoken dubbelalbum van The Who, al sinds jaren een van Englands beste popgroepen, waarover om onduidelijke redenen nog veel te weinig geschreven is.

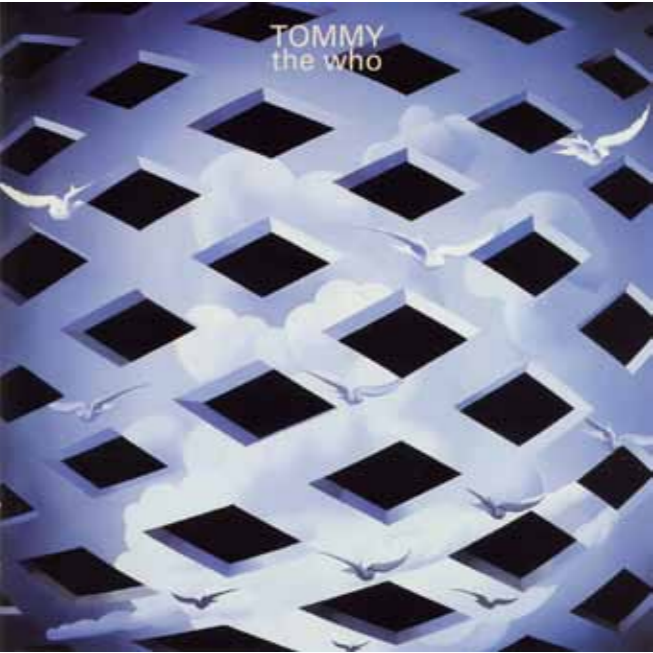
In de richting van iets dat op een popopera zou kunnen lijken, zijn eerder wel pogingen ondernomen: zo noemde Frank Zappa zijn tweede lp, *Absolutley Free*, een underground oratorium. Ook de voornamelijk pseudo-pop bevattende musical *Hair* kan als een poging aangemerkt worden, hoewel de muziek ervan niet los te zien is van de show. Bij *Tommy* ligt dat anders. De twee platen die de verwezenlijking zijn van dit al enkele jaren oude plan van The Who-leider Pete Townshend vormen instrumentaal en vocaal een zeer doelbewuste en geslaagde eenheid. Of de naam ‘opera’ er het meest op van toepassing is, is niet belangrijk.

Tommy is het vierde in Nederland uitgebrachte album van The Who (de twee verzamelplaten met hits niet meegeteld), een groep die in het voorjaar van 1965 plotseling opkwam met de hitsingle ‘I Can’t Explain’.

The Who bracht en brengt een zeer gedisciplineerde en agressieve rock. Samen met The Kinks waren zij in feite de eerste popgroep die gebruikmaakte van de mogelijkheden van de elektrische versterking, die de laatste tijd - met name door Jimi Hendrix - zeer in zwang geraakt zijn. Door de bijgeluiden van de elektrische gitaar - het piepen, dreunen, scheuren en ‘terugzingen’, de feedback - op een zinvolle manier in te passen in de muziek, waren Dave Davies (van The Kinks) en Pete Townshend de eerste popgitaristen die bewust elektronische muziek maakten.

Behalve de zeer harde en opwindende rock die instrumentaal door The Who werd afgeleverd - was daar dan nog de extatische en agressieve zang van Roger Daltrey, die in de refreinen ondersteund werd door hoog gezongen *close-harmony* koortjes van bassist John Entwistle en gitarist Pete Townshend. Drummer Keith Moon is een van de beste en meest explosieve popdrummers die er zijn.

Niet alleen in muzikaal opzicht was The Who een opvallende groep, ook hun teksten en hun optreden vielen buiten het gangbare. Om met het laatste te beginnen: ze hadden een zeer bewust uitgedachte toneelact die onder meer weidse cirkelgebaren met de arm tijdens het gitaarspelen inhield, maar vooral een op destructie gerichte show: de gitaren werden in de luidsprekers geslagen om tot nieuwe



geluiden te komen - regelmatig werden ze aan het eind van een optreden stukgeslagen; drumstokken sneuvelden bij tientallen, bekkens werden omvergeworpen en de zanger tikte met de microfoon op de versterkers en de drums, zwaaide deze aan de draad rond en kraste met de nagel over de luidsprekers. Tijdens optredens werd er ook gebruikgemaakt van rookbommen. Pete Townshend, die enige tijd student aan het Ealing College of Art was geweest en ook verantwoordelijk was voor de opvallende kleding van zijn groep (truitjes met schietschijven erop, jasjes van de Engelse vlag, rijen namaakordetekens) noemde de muziek in samenspel met de show *pop-art*. Hij ontwikkelde naar aanleiding van ideeën waarmee hij op de academie in aanraking was gekomen een theorie over autodestructieve muziek en zag als ideaal een groep die, al goede muziek makend, zichzelf op het toneel vernietigt. ‘Als de gitaren zouden exploderen en in een rookwolk opgaan, dan zou ik gelukkig zijn. Het visuele effect zou dan compleet zijn.’ (*Melody Maker*, 3-7-1965). Al deze ideeën zouden gemakkelijk bij een goed verkoopbare gimmick kunnen zijn gebleven - het idee van de rookbommen en het kapotslaan van televisietoestellen op het toneel is later vaak gekopieerd, onder andere door The Move - maar bij The Who was het alleen maar een extra visuele bijdrage aan hun toch al voortreffelijke muziek.

Townshend, die ‘My Generation’ schreef, zoals hij

bijna al het materiaal voor The Who schreef, zei in 1965, na het uitkomen van deze plaat: ‘De laatste vijf jaar heeft er een geweldige sociale revolutie plaatsgevonden en die is dat de jeugd en niet meer de ouderdom, belangrijk geworden is.’ (*Melody Maker*, 3-6-65). The Who hebben in alle opzichten een vooruitziende blik gehad.

Na het eerste succesvolle jaar van hun bestaan, waarin ze meteen tot de best betaalde groepen van Engeland gingen behoren (iets wat ook wel nodig was in verband met de hoge onkosten van de vernietigde apparatuur) ging The Who over van het Brunswick-label (dat hier onder Phonogram ressorteert) naar Track (hier vertegenwoordigd door Polydor). Deze wisseling van maatschappij bracht allerlei moeilijkheden wat betreft het uitbrengen van de platen met zich mee. Singles verschenen er niettemin geregeld en ze bereikten bijna allemaal de top tien: ‘Substitute’, ‘I’m A Boy’, ‘Pictures Of Lily’, ‘Happy Jack’, allemaal meesterwerken in het genre van de korte, krachtige, op het grote publiek gerichte rocksong. De teksten zijn bijna altijd de moeite waard.

Na de lp *The Who**) kwam als voorlopig hoogtepunt in december 1967 het in een fraaie hoes gestoken album *The Who Sell Out* uit, waarop enkele topstukken van elektronische popmuziek: ‘Armenia City in the Sky’ en het onheilspellende ‘I Can See For Miles’:

I know you’ve deceived me, now here’s a surprise
I know that you have ‘cause there’s magic in my eyes
(..)
Well here’s a poke at you
You’re gonna choke on it too
You’re gonna loose that smile
Because all the while
I can see for miles and miles and miles...

Tussen de nummers op deze plaat staan steeds zeer grappige reclamesongs, zoals een verschrikkelijk lied over een meisje dat geen Odorono maar een ander merk gebruikte; en een aantal van de beste jingles van de Piratenstations die in augustus 1967 van de Britse premier Wilson de genadeslag hadden gekregen. Na dit buitengewone album werd in 1968 door Polydor een aantal hits gebundeld tot de lp *The Best of The Who*. En nu, anderhalf jaar later, verscheen er dan een nieuw, zelfgeconcipieerd vierde album: *Tommy*.

De muziek van The Who is nooit op uitputtende soli

heeft’. (Sontag)

Camp is niet louter het iets belachelijk vinden, het is het vermogen om iets belachelijk én aandoenlijk te vinden. Om iets afschuwelijk, ontroerend van naïeve wansmaak en vervolgens mooi van lelijkheid te vinden.

In dit verband past ter illustratie een uitspraak van Oscar Wilde - van wie alle motto’s bij de *Notes On Camp* afkomstig zijn - over Dickens: ‘One must have a heart of stone to read the death of Little Nell without laughing.’

Wat de Nederlandse bijdragen aan camp betreft: *Hit-week* heeft van het begin af aan zeer campachtige eigenschappen gehad. Bijvoorbeeld door de nadruk die er in het blad altijd op ‘het lullige’ is gelegd. En ook het televisieprogramma *Hoep!a* vertoonde sterke camptrekken. Het botte onvermogen van het Nederlandse publiek om dit programma zowel serieus als met een korreltje zout te nemen heeft het dan ook helaas de das omgedaan. Mischien was het toch net té opzettelijk?

De popmuziek kent talloze voorbeelden van bewuste en onbewuste camp. The Fugs die stuntelige muziek maken, The Mothers of Invention, wier muziek is opgebouwd uit een onontwarbare opeenstapeling van alle mogelijke clichés; een groep als Vanilla Fudge, die zich (althans op de eerste lp) bezighoudt met - de gekozen naam getrouw - mierzoete en overdadige vertolkingen van oude bekenen; of Rotary Connection (onderscheiden met een Edison!), dat een meer religieus getinte camp produceert. Ook een serieuze zangeres als Cathy Berberian bedrijft camp op haar lp *Beatle Aria’s*, waarop ze op een zeer overdreven en opera-achtige wijze de meest afgespeelde en aldus banaal geworden *Beatles*-hits zingt, begeleid door een klassieke clichés zingend ensemble. Al deze voorbeelden van eigentijdse camp vallen echter in het niet bij de man, die als de vervulling van het campideaal beschouwd kan worden, Tiny Tim.

Begin dit jaar werd er door Warner Brothers een eerste lp op de markt gebracht, *God Bless Tiny Tim*, van dit zeer wonderlijke fenomeen dat zich sindsdien in een overwel digende en nog steeds toenemende belangstelling mag verheugen. Deze plaat met veertien liederen uit het onge looflijke repertoire van ver voor de oorlog, die door Tiny Tim op een nog ongelooflijker manier gebracht worden dan hun oorspronkelijke versies al waren, stond wekenlang in de Amerikaanse lp Top Tien. Een uitzondering voor een plaat van een volkomen onbekende. Van deze plaat werden er in augustus wekelijks dertigduizend exemplaren verkocht. Tiny Tim verscheen sinds het uitbrengen van zijn album in de belangrijkste tv-shows en vrijwel alle Amerikaanse bladen, van groot tot klein, besteedden aandacht aan hem. Onlangs nog prijkte zijn opmerkelijke beeltenis op de covers van *Ramparts* en *Esquire*.

Tiny Tim omschrijven met het woord *freak* is eigenlijk een eufemisme. Voor zijn welluidende tenor en falset-sopraan, zijn tot ver over de schouders hangende haren, zijn buitenproportionele neus en zijn met het geheel van zijn verschijning nauwelijks te rijmen kokette gedrag is het beter de term superfreak te gebruiken.

Dit nieuwe anti-idool was onlangs, op uitnodiging van de Beatles John Lennon en George Harrison, nog in Lon-

den, waar hij in de Royal Albert Hall zijn act mocht vertonen, die een geslaagd mengsel is van een ‘tienervampier en een Music Hall diva’, zoals *Newsweek* het omschreef. Voor Nederland was hij inmiddels helaas te duur geworden. Tiny Tim speelt ukelele en zendt kushanden naar het publiek. Het gelach dat deze handelingen aan het begin van een optreden nog oproept, verstomt zodra hij met zijn uitstekende tenor, of zijn Jeanette McDonald-achtige sopraan zeer oude hits begint te zingen, die in authenticiteit nauwelijks onderdoen voor het bekende oude 78-toeren platengeluid. Rudy Valley, Frank Sinatra, Johnny Ray, de jonge Bing Crosby, Billy Murray en Ada Jones (van wie hij de 1913-hit ‘The Old Front Porch’ op zijn lp heeft opgenomen), Al Jolson, er zijn geen *crooners* geweest, die hij niet bewondert, kan nazingen, of ten minste kent.

De dankzij dagelijkse baden, cosmetica, een speciaal dieet en een geregeld gebruik van body lotions nog zeer jeugdig ogende Tiny Tim (hij doet zeer koket over zijn werkelijke leeftijd: ‘Ik geloof echt dat ik nog negentien ben en ik probeer dat te blijven’, maar die ligt toch vermoedelijk rond de vijfenveertig, begon zijn carrière vroeg in de jaren veertig. Als kind geplaagd door zijn leeftijdgenootjes zocht hij troost bij zijn 78-toeren platen, waarvan hij nu een respectabele verzameling bezit: ‘Als ik de schellak ruik dan zou ik het liefst de RCA Victorhond zijn die naar Zijn Meesters Stem zit te luisteren.’ Hij begon op school al te zingen omdat: ‘Ik songs in mij had en ik moest hun schoonheid aan iemand anders laten horen.’ Na zijn high school periode liep hij jarenlang spitsroeden in amateurshows. ‘Er werden schoenen naar me geworpen,’ herinnert hij zich hierover, ‘en een gehuurde man achter in de zaal moest me op een sirene afblazen. Maar ik slaagde er altijd in de song af te maken. Ik ben jarenlang uitgejoeld.’

In 1953 begon Tiny Tim falset-sopraan te zingen en liet hij zijn haar tot zijn huidige ‘Prince-not-so-Valiant’ stijl uitgroeien. ‘Ik hield mezelf voor dat zelfs zulke grote “hitters” als Pete Reiser [baseball legende] wel eens van stijl veranderden,’ legt hij uit. ‘Ik had een dubbele keel in zekere zin. Dat is mijn geluk. Ik probeer het beste te maken van wat ik ben.’

Tiny Tims ware naam is Herbert Kauhry. Hij werd als zoon van een Libanese immigrant en een joodse moeder geboren in New York. Tot 1965 hield hij zich in leven door op te treden in ontelbare en onduidelijke gelegenheden in heel New York en New Jersey. Zijn artiestennamen varieerden waarschijnlijk met de gelegenheid. Hij had er talloze: Vernon Castle, Emmett Swink, Rollie Dell, Julian Foxglove, Derrie Dover en Larry Love de Zingende Kanarie. Onder deze laatste naam werkte hij in de beroemde Village Freakery, ‘Huberts Flea Circus’, waar aanverwante attracties optraden als Bo-Bo the Dog-faced Boy, Big Jim ‘s Werelds Sterkste Dwerg met zijn Zwaardverslindende, Vuurvretende Vrouw Nellie the Belly, en LaVerne La Verne de Baardige Schoonheidskoningin. Zijn optreden in de bekende New Yorkse discotheek The Scene, waar hij in december 1965 door toedoen van zijn Village-publiek terechtkwam, is het begin geweest van zijn huidige faam.

Is het gedateerde repertoire van Tiny Tim op zichzelf al zeer campachtig, ook de overdreven precieuze manier

waarop hij het ten gehore brengt is camp. De dubbele stem verleent het geheel nog een extra vreemde dimensie. Wat er aan Tiny Tim campy is beperkt zich echter niet alleen tot zijn muziek maar strekt zich uit tot zijn hele persoon: zijn kleren die bij voorkeur van authentieke veertiger jaren snit moeten zijn; zijn gedragingen, de kushanden; de manier waarop hij spreekt, die even precieus en tweestemmig is als zijn gezang; zelfs wát hij zegt is eigenlijk van een andere tijd. Zo mag hij graag de ‘zegeningen van de ouderlijke liefde’ aanbevelen en heeft hij bijvoorbeeld Victoriaanse opvattingen over seks. De woorden ‘seks’ en ‘kus’ spreekt hij dan ook consequent uit door ze te spellen. Zijn voorkeur voor het Victoriaanse tijdperk heeft hij ook onomwonden te kennen gegeven. ‘Om in die tijd een romance te hebben, dat lijkt me zeer, zéér opwindend. Als ik een tijdmachine had, wat zou ik dan graag in New York zijn op een hete zomermiddag in 1890 - om er dan maand na maand te leven met die songs, toen net nieuw, in me gonzend.’

Tiny Tim is de voorlopige vervulling van het campideaal omdat hij een volmaakt mengsel van naïeve en opzette-lijke camp belichaamt. Waar de naïviteit ophoudt en de opzettelijkheid begint is niet met zekerheid vast te stellen. Zijn managers, die deze plotselinge goudmijn nauwlettend in de gaten houden, hebben er ongetwijfeld van alles mee te maken. Maar, hoewel zijn verhalen over zijn godsvrucht, zijn favoriete baseball-club, zijn zeer speciale merk make-up, zijn pogingen om in het leger of bij de Toronto Dodgers (basball-club) te komen, zijn zes douches per dag, zijn zonnepitdiëet en zijn adoratie voor vrouwen nu zo langzamerhand zeer routineus geworden zijn, toch komen ze beslist niet uit de duimen van die managers, want wat Tiny Tim vertelt dat kan zelfs de meest geslepen publiciteitsman niet bedenken, dat is iets van hemzelf, dat is even authentiek en waanzinnig als de manier waarop hij zingt, als wát hij zingt en als hoe hij zich gedraagt. Als men hem zijn Rhijnvis Feith-teksten hoort brengen, nu eens begeleid door de rudimentaire klanken die hij aan uitgerkend de ukelele weet te ontlokken, dan weer door een groot, gedisciplineerd orkest, dan moet zelfs de meest wantrouwende luisteraar ervan overtuigd raken dat hij hier werkelijk te maken heeft met de ‘purity of madness’ zoals een van Tims vrienden het uitdrukte.

Inmiddels is er alweer een nieuw album van hem op komst. De nadruk is op deze plaat wat meer op het rock-repertoire komen te liggen. Zo staat er een prachtige Elvis Presley imitatie op (‘Have You Seen My Little Sue’), die mooier is dan Elvis het ooit zou kunnen en een werkelijk ongehoorde versie van ‘Great Balls Of Fire’ van Jerry Lee Lewis. *Tiny Tim’s 2nd Album* bevat een iets bewustere, iets minder naïeve muziek dan zijn eerste plaat. Voor de camp liefhebber valt er echter nog meer dan genoeg aan te beleven.

4 januari 1969

1969

Moby Grape en de underground

THE BEACH BOYS en enige jaren later The Byrds en The Mamas and The Papas, zijn lange tijd de enige topgroepen geweest die uit Californië en dan in het bijzonder uit Los Angeles afkomstig waren. Zo omstreeks 1966/1967 kwam er echter verandering in deze situatie, toen een golf van heel goede Californische popgroepen zich eerst over de VS en kort daarna ook over Europa verspreidde; een ‘nouvelle vague’, die de geschiedenis zou ingaan onder de ruime noemer ‘West Coast pop’. Deze schijnbaar plotselinge uitbarsting van creativiteit hing ten nauwste samen met de opkomst van San Francisco als nieuw popcentrum, waar men zich, vooral in het begin, nogal afzette tegen wat men beschouwde als de plastic tienerindustrie die door Los Angeles, Hollywood en sommige van de bovengenoemde groepen vertegenwoordigd werd.

THE BEACH BOYS en enige jaren later The Byrds en The Mamas and The Papas, zijn lange tijd de enige topgroepen geweest die uit Californië en dan in het bijzonder uit Los Angeles afkomstig waren. Zo omstreeks 1966/1967 kwam er echter verandering in deze situatie, toen een golf van heel goede Californische popgroepen zich eerst over de VS en kort daarna ook over Europa verspreidde; een ‘nouvelle vague’, die de geschiedenis zou ingaan onder de ruime noemer ‘West Coast pop’. Deze schijnbaar plotselinge uitbarsting van creativiteit hing ten nauwste samen met de opkomst van San Francisco als nieuw popcentrum, waar men zich, vooral in het begin, nogal afzette tegen wat men beschouwde als de plastic tienerindustrie die door Los Angeles, Hollywood en sommige van de bovengenoemde groepen vertegenwoordigd werd.

In Los Angeles bevindt zich een aantal opnamestudio’s die tot de beste van de wereld behoren. Men heeft er een ervaring met het maken van grammofoonplaten die gebaseerd is op een lange en succesvolle traditie. De huidskleur is er blank en de instelling ten opzichte van de pop is er commercieel en gericht op de hitlijsten. In San Francisco, met zijn hippiewijken en zijn *Diggers* die gratis voedsel uitdelen aan de hongerigen, maakt pop op een geheel andere wijze deel uit van het dagelijkse leven. De San Francisco groepen waren (en zijn) meer geïnteresseerd in de rhythm and blues, de zwarte stadsblues, waardoor ze een experimenteler en meer op improvisatie ingesteld karakter hebben. Ze zijn meer gericht op het live optreden, dat ze vaak gratis doen, en minder op platen en hits maken. Veel van de oorspronkelijke San Francisco ‘underground’ of West Coast groepen, zijn tot in Europa, onder andere via hun posters, bekend geworden zonder dat ze zelf ooit nog op de plaat verschenen waren! Greateful Dead bijvoorbeeld en Quicksilver Messenger Service. Dit gericht zijn op het live optreden kan ook verklaren waarom de platen van deze groepen, als ze dan eindelijk verschijnen, in vergelijking tot hun reputatie zo tegen kunnen vallen.

Deze tegenstelling in muzikale opvattingen tussen de beide Californische steden bereikte een gedenkwaardig hoogtepunt in de organisatiemoeilijkheden die vooraf gingen aan het fameuze Monterey Popfestival in juni 1967: er werd in het naburige Ford Ord een anti-festival gehouden waar de ‘ware underground-muziek’ te horen was.

De nagalm van wat nu kortweg de San Francisco-men-



Moby Grape in Amsterdam Foto uit Vrij Nederland

taliteit genoemd zal worden echoot nog in volle hevigheid door de Nederlandse poppers en -radio, waar regelmatig tamelijk vruchteloze discussies gehouden worden over de juiste betekenis van ‘underground’, een begrip dat vaag genoeg is om er tal van privé-opvattingen in te projecteren, zoals, om er een te noemen, ‘muziek van linkse, idealistische jongeren’. Underground is oorspronkelijk niet meer dan een woord voor subcultuur, dat wil zeggen: cultuur van een in dit geval jonge minderheid, die zich niets gelegen laat liggen aan de vaststaande commerciële normen van een platenestablishment. Zo zijn de blues ook jarenlang undergroundmuziek geweest.

Tot de talloze San Francisco-groepen die sinds 1967 bekendheid kregen behoort, behalve Jefferson Airplane, Country Joe and The Fish en Big Brother and The Holding Company, ook Moby Grape, die het afgelopen weekend door een lofwaardig initiatief van Provadya?/Holland naar Nederland gebracht is.

Moby Grape werd in 1966 opgericht en bestond tot voor kort uit vijf personen, die allemaal instrumentalisten van uitzonderlijke klasse zijn. Zoals gitarist Skip Spence, die voorheen drummer bij Jefferson Airplane was, maar deze groep na de eerste lp verliet om Moby Grape te helpen oprichten. Eerder was hij gitarist bij Quicksilver Messenger Service geweest.

De muziek die Moby Grape produceert is een zeer recht zittende, harde rock, met in de traditie van de West Coast-muziek - die behalve door invloeden van de blues ook door die van de blanke country and western gekenmerkt wordt - veel aandacht voor de gitaren (drie stuks) en basgitaar. De zang van de groep is geëmotioneerd en wordt vaak gesteund door melancholieke achtergrondkoortjes. Het meest gave, hoge stemgeluid is afkomstig van basgitarist Bob Mosley, die ook de fraaiste en meest lyrische nummers voor de groep schreef.

De korte geschiedenis van Moby Grape is er een van

teleurstellingen. Twee maanden nadat ze geformeerd waren boden de platenmaatschappijen, behalve door de kwaliteit van de groep ook door de opkomst en het succes van de San Francisco-beweging, tegen elkaar op om ze onder contract te krijgen.

Om ze te lanceren werden vijf singles en een album tegelijkertijd uitgebracht, een idee van hun manager, die dacht dat zoiets wel op zou vallen omdat nog nooit iemand dat gedaan had. Deze verspilling bracht echter niet het succes dat een wat geraffineerder omspringen met dit uitstekende materiaal waarschijnlijk wel gedaan zou hebben. De singles bevatten tien van de twaalf nummers van de lp, die eigenlijk alleen maar uit hoogtepunten bestond.

Het tweede album, dat in 1968 uitkwam, droeg ook in de muziek de sporen van een verkeerde en modieuze behandeling, ingegeven door een zucht naar succes en onvoldoende bewustzijn van het eigen kunnen. De plaat is veel minder strak van opzet dan de eerste, wat behalve aan een overdaad aan gimmicks - zo staat er bijvoorbeeld een nummer op dat op 78 toeren gedraaid moet worden! -, te wijten is aan de misvatting dat deze uitgelezen musici nog een aanvullende orkestbegeleiding nodig zouden hebben.

Niettemin bevatte deze plaat een aantal songs die in de huidige popmuziek nauwelijks geëvenaard zijn, zoals het door Skip Spence geschreven ‘Motorcycle Irene’, dat aan de roman *De motor en het meisje* van De Mandiargues herinnert.

Bij deze plaat werd in de VS voor één dollar meer een extra lp geleverd, *Grape Jam* geheten, waarop de groep vrij improviseert met nog wat andere topmusici van de Westkust, Al Kooper en Mike Bloomfield. Dit merkwaardige dubbelalbum wekte sterk de indruk een compromis te zijn tussen een gooi naar de commercie en een ongelimiteerd opgenomen stuk ‘vrije’ muziek, dat moest dienen als compensatie voor de kennelijk gedane concessies. Het is bijzonder jammer dat Moby Grape door wat wel te wijten moet zijn aan een slecht en onzeker management tot nu toe tussen de wal en het schip is geraakt.

Gitarist Peter Lewis zegt hierover in *Melody Maker* : ‘In het begin vroegen we om hypocrisie. We wilden superstars zijn. Maar in onze muziek heb ik toch altijd volledig geloofd. De muziek-business is een behoorlijk deprimeerende *scene*. Als je je eraan wilt conformeren dan is het niet deprimerend, maar wel als je om de muziek geeft. Toch heb ik nergens spijt van. In het begin waren we een underground-groep in de ware betekenis van het woord - alleen voor de hippies. Tijdens de hypocrisie vonden andere mensen ons goed, maar zodra we er daar uitgegooid werden, was het oude publiek er weer. Commercieel succes is niet echt belangrijk voor ons - het is een sleutel om vele deuren mee te openen, maar die kunnen ook op een andere manier geopend worden.’

Het geringe gevoel voor de commercie, gecombineerd met de San Franciscamentaliteit zal ook wel de oorzaak geweest zijn van de pertinente weigering van de groep om bij hun optreden in het tv-programma *Mies-en-Scène* tot het in Nederland gekoesterde playbackstelsysteem over te gaan. Het nummer dat ze tenslotte toch live voor de tele-

visie ten gehore brachten ging dan ook jammerlijk de mist in. Wat overigens nog weer eens een nieuw bewijs is van *Hitweeks* stelling dat men bij de Nederlandse radio en tv geen kaas gegeten heeft van het opnemen van popmuziek - een genre dat, zoals men hier nog steeds niet schijnt in te zien, wezenlijk verschilt van dat van het Cocktail Trio of het Vara Dansorkest.

De gehavende en een gedesilluseerde indruk makende Moby Grape - met name Bob Mosley was er niet zo best aan toe - beschikte bij het concert in Amsterdam over een zeer slechte, van The Outsiders geleende geluidsinstallatie.

Dat ze toch met zijn vieren in staat waren deze bijna onoverkomelijke hindernis te nemen en bij het publiek over te komen als de uitstekende musici van de platen bewijst dat ze inderdaad een groep van niveau zijn.

Frank Zappa

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

1969

Frank Zappa en

het compilatiewerk van Bizarre Productions

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce



Lenny Bruce, Wild Man Fischer en werk van The Plaster Casters

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

Lenny Bruce

The Mothers. Van het overige materiaal heeft hij een boek samengesteld dat onder de naam *The Groupie Papers* verschijnt. Bij dat materiaal zitten ook de dagboeken de *GTO's* en *The Plaster Casters*, twee uitzonderlijke specimina van het groupiedom.

The Plaster Casters, oftewel de Gipsgietsters uit Chicago, bezitten een grote collectie gipsen afgietsels van geslachtsdelen van popsterren. Voor het vervaardigen van deze opmerkelijke objecten hebben ze een doeltreffende techniek ontwikkeld. In hun dagboeken wordt het tot stand komen van elk exemplaar nauwkeurig omschreven: de jacht op de Ster, via welke listen ze tot Hem doordringen, het bereiden van het gips, het gereedmaken van het Sterren-genitaal, het mislukken van sommige ondernemingen enzovoorts. Zappa, die The Plaster Casters onder zijn hoede heeft genomen, acht hun werk, behalve sociologisch, ook artistiek van belang. De heldenverering van The Plaster Casters uit zich niet in het uithakken van een standbeeld, zoals tot nu toe meestal de gewoonte was, maar in het maken van een afdruk van een essentiël lichaamsdeel van een ster.

Welke middelen de groupies gebruiken om de aandacht te trekken en welke indruk dat maakt op een groep mag blijken uit wat gitarist Jimmy Page, voorheen van The Yardbirds, nu met een eigen groep (Led Zeppelin), daarover vertelt in een interview met het blad OZ: ‘De eerste keer dat ik in aanraking kwam met groupies was op onze eerste tournee door de VS met The Yardbirds. We speelden in een reusachtige zaal in Los Angeles er er was een hele rij tieners, die schreeuwden en zwaaiden met spandoeken en posters met de naam van de groep erop enzo. Toen, midden tussen die spandoeken met “I love Keith” en “Jeff, Jeff”*) en “Yardbirds Forever”, rees een enorme poster met het woord WANK erop in letters van een meter groot. Christus, ik hield bijna op met spelen.’

Voor lezers van ‘verlichte’ bladen zoals *Playboy*, die mogelijk vinden dat wat deze bladen brengen oorbaar is, maar dat wat de groupies doen te ver gaat, is het misschien interessant te vernemen wat dezelfde Jimmy Page van de plastic *Playboy*-seks vindt: ‘Als ik ooit een paar tieten in *Playboy* zag dat mij opwond, zou ik me in ernst beginnen af te vragen of ik pervers was geworden. *Playboy* is Doris Day als ze naakt is. Volkomen onmogelijk. Ik ben er zeker van dat als ik de beha van Doris Day uittrok, dat ik er dan een andere beha onder zou vinden.’

Andere groupies die Zappa onder zijn hoede heeft genomen zijn de GTO’s (afkorting van Girls Together Only/Often/Outrageously), een achttal - hun aantal varieert - wonderlijk geklede groupies die hij tot een zang- en dansgroep heeft samengevoegd. De GTO’s treden op met The Mothers en in Amerika verscheen kortgeleden op Straight Records (een sublabel van Bizarre) een langspeelplaat die Zappa met ze vervaardigde. Er zijn fraaie, perfect geregiseerde, half gezongen, half gesproken koren van de GTO’s op te horen; gesprekken, herhalingen, opgewonden exclamaties met een als het ware muzikaal hoorbaar gemaakte interpunctie. Het geheel geeft een stripachtige indruk. Alles is uiteraard a capella, er komt geen muziekinstru-

ment aan te pas. Behalve de GTO’s is ook de uit de Californische popscene niet weg te denken figuur Rodney Bingenheimer te horen - een soort mannelijke groupie, die aanwezig is met zijn fameuze uitspraak: ‘I’ll let you ball Ringo Starr, but you have to ball me first.’

Bingenheimer komt ook voor op het enige concrete voorbeeld van Zappa’s activiteiten dat tot hier is doorgedrongen, het dubbelalbum van Wild Man Fischer, eufemistisch *An Evening with Wild Man Fischer* geheten.

De overgang van de groupies naar Wild Man Fischer is niet zo vreemd als hij eruit ziet. Evenals de groupies is Wild Man Fischer een extreem voorbeeld van toewijding aan de populatuur. Kwamen diverse groupies, vooral in het prille begin van hun carrière, door hun onervarenheid voor kortere of langere tijd in jeugdgevangenissen terecht, Wild Man Fischer werd door zijn geobsedeerdheid met de ‘original popsongs’ tweemaal door zijn moeder in een gesticht gestopt. Voor beiden, groupies noch Wild Man, waren deze onaangename ervaringen een reden om hun activiteiten te stoppen.

Larry ‘Wild Man Fischer’, nu een bekende straatfiguur uit Los Angeles, was lange tijd zeer verlegen. Vanaf het ogenblik dat hij besloot dat het daarmee afgelopen moest zijn, begon hij songs te maken en te zingen, eerst alleen in zijn kamer, later ook op school tijdens de lessen, onder zijn werk en op straat, waar hij nu al sinds enkele jaren geld ophaalt met het onbegeleid uitstoten van zijn ‘original songs for dime.’ Zijn geschiedenis is volledig vastgelegd op het album en het is een tamelijk indrukwekkend document geworden. Rechtstreeks toegelicht wordt zijn ontwikkeling in het zangstuk *The Wild Man Fischer Story*, - hoe hij van school werd gestuurd, de moeilijkheden met zijn moeder (Why can’t you be like all the other Jewish boys in the neighbourhood?) die tot zijn opname in het gesticht leidden, zijn ontwikkeling tot straatzanger en de ontmoeting met Frank Zappa. De rest van de plaat, op enkele op de Sunset Strip opgenomen straatfragmenten na waarin men het publiek hoort reageren op zijn gezang, is gewijd aan de ‘original songs’ zelf en zijn toelichting daarop.

De songs van Wild Man blijken verre van werkelijk origineel te zijn. Ze komen op dezelfde manier tot stand als de spontane melodieën die iemand al neuriënd, als hij bijvoorbeeld in het bad zit of de tuin aan het harken is, lijkt te improviseren, wijsjes die bij nadere beschouwing vrijwel altijd terug te voeren zijn tot bestaande bekende liedjes. Zo zijn in de songs van Fischer de echo’s te beluisteren van meer dan tien jaar hitgeschiedenis. Met elementen van songs van The Beatles, The Beach Boys of The Rolling Stones worden ritmen en structuren van andere, vaak veel oudere hits (bijvoorbeeld van The Drifters) aangekleed. Het resultaat is een soort muzikale archetypen, die zo simpel en elementair zijn dat waarschijnlijk iedereen die de radio weleens heeft aanstaan ze al bij voorbaat in zijn onderbewuste heeft zitten. Men hoeft de plaat maar enkele keren te draaien of sommige songs, of delen ervan, hebben zich al voorgoed in het geheugen vastgezogen. De uitvoering van de songs, de manier waarop ze gemengd en ‘nieuw’ gemaakt zijn is natuurlijk wel van Wild Man

Fischer zelf - in feite gebeurt dit op precies dezelfde wijze als waarop The Mothers in hun collages te werk gaan - evenals de teksten die vaak van een wilde en bloedige fantasie getuigen.

Behalve de leidende vocalen verzorgt hij in zijn een-tje en alleen met behulp van zijn luchtpijp en stembanden, een enkele keer aangevuld met vingergeknip, voetgestamp, tonggeklak of getik, ook de koortjes, de gitaren, drums, het hele orkest en alles wat er nog verder maar bij popmuziek komt kijken. In een enkel geval beroert hij op innemend ongeschoolde wijze alle snaren van een gitaar tegelijk onder gemopper dat Frank Zappa maar nooit tijd heeft om hem les te geven. Bij twee songs gaf Zappa hem een mooie rockbegeleiding mee die later op de band werd *ingedubd*.

De hele plaat illustreert, evenals die van de GTO’s, op respectabele wijze Zappa’s opvatting dat gesproken teksten niet essentieel hoeven te verschillen van muziek.

Ik herhaal nog maar eens wat hij daarover in een eerder gesprek met mij zei:

‘De lange woordfragmenten (op *Lumpy Gravy*) zijn even belangrijk als de muziek. Dit is iets waar ik de nadruk op wil leggen. Het gaat er bij de woordgedeelten niet om wat er gezegd wordt, ze zijn volkomen gecomponeerd als muziek. Ik had vijf uur dialoog. Daaruit heb ik alleen verzameld wat er nu opstaat om *hoe het klinkt*. Het praten op deze plaat is net zo goed een muzikale eenheid als de geluiden die je op straat hoort: vogels, verkeer, ongelukken, het geluid van een transistorradio. Er is voor mij geen verschil tussen deze geluiden en muziek.’

Tot slot: hoewel Zappa er in verband met The Plaster Casters nog eens op wijst hoe belangrijk het is dat er ook een humoristische kant aan hun werk zit, is het toch niet de bedoeling dat er om de curiosia die hij rond en op zijn Bizarre Records verzamelt alleen maar gelachen wordt. Net zomin als om The Mothers trouwens, in wie velen uitsluitend een beter soort cabaret menen te moeten ontdekken. ‘De meeste mensen zien bij voorkeur alleen satire in wat ik doe. Ik bedoel dat zij zich niet werkelijk met de muziek bezig houden. Ze zitten te zeer vast aan de pure theaterkant van de muziek. Ze luisteren naar een “comedy routine” en dat willen ze ook, want ongelukkigerwijze zijn een heleboel mensen niet werkelijk toegerust om enige andere soort kunstzinnige structuur op waarde te schatten. Het is bekend dat er voor een publiek niets gemakkelijker is dan komedie.’

Het hartverscheurende gezang van Wild Man Fischer, de verbazende gedragingen van de groupies en de manier waarop die in koren van de GTO’s nog eens gestalte krijgen, het zijn allemaal voorbeelden van hoe ‘het individu zijn ouderwetse en beperkte normen van denk-, kleed-, en leefwijze kan afleggen om op een creatieve wijze de relatie tot zijn onmiddellijke omgeving en zijn sociale structuur uit te drukken’, geslaagde voorbeelden van het heilzame freak-out proces kortom.

6 september 1969

*)Jeff Beck, een zeer geliefd ‘model’ van de groupies

1969

Pete Townshend: ‘Wij wáren de Rngelse rock’

THE WHO, in 1965 opgekomen als een van de laatste groepen van de eerste Engelse popgolf - The Beatles, The Rolling Stones, The Animals, The Yardbirds, The Kinks enzovoorts - heeft zich van een al dadelijk zeer opvallende groep ontwikkeld tot een van de belangrijkste Engelse popformaties; in zekere zin zelfs belangrijker dan The Beatles en The Rolling Stones. Dit niet alleen doordat de platen van The Who kwalitatief nog steeds een stijgende lijn vertonen (met als voorlopig hoogtepunt de rockopera *Tommy*), maar ook doordat de mogelijkheden van de groep nog lang niet uitgeput lijken te zijn. Van The Who kan nog een heleboel verwacht worden, een nieuw, geheel ander meesterwerk behoort tot de mogelijkheden, terwijl het scala van wat The Beatles en The Rolling Stones vermogen - hoe voortreffelijk ook - nu bekend is en eigenlijk alleen nog maar gevarieerd zal kunnen worden.

Daar komt nog bij dat The Who, van dezelfde eerste golf van Engelse groepen, in feite nog de enige is die geregeld optreedt en bovendien ook werkelijk in staat is het geluid van de platen waar te maken; iets waar Pete Townshend zich dan ook altijd zeer om heeft bekommerd: ‘It was an incredible surprise to find that we could do it all live. Such a relief’, was een van de eerste dingen die hij vlak na het uitkomen van *Tommy* in een interview met het Californische popblad *Rolling Stone* zei.

Hoezeer het waarmaken van zijn muziek hem ter harte gaat bleek nog weer eens in het Concertgebouw, waar de opera voor het eerst in zijn geheel (op twee stukken na: ‘Cousin Kevin’: ‘te moeilijk’ en het instrumentale ‘Under-ture’: ‘te vervelend’) werd uitgevoerd. Ook opmerkelijk is dat The Who als een van de weinige groepen nog steeds in zijn oorspronkelijke samenstelling bijeen is, iets waar het, vooral in het begin, bepaald niet naar uitzag. Hardhandige gevechten onderling kwamen toen tijdens hun optredens geregeld voor en er was er altijd wel één die dreigde dat hij de groep zou verlaten.

The Who is een verbijsterend goede groep, iets anders kan er, na het ruim twee uur durende, in moordend tempo uitgevoerde optreden in het Concertgebouw niet gezegd worden. Townshend, de gitarist en bedenker, toonde aan den lijve wat hij bedoelde toen hij zei: ‘Popmuziek is een show, misschien een circus of zoiets. Je moet het publiek ermee ráken. Stomp ze ermee in de maag, sla ze op de vloer en “sock it to them” (zoiets als: geef ze ervan langs).’ Afkomstig uit Shepherds Bush, een arbeidersvoorstad



niet al te uitzinnige vlucht (de haren waren bijvoorbeeld betrekkelijk kort) uit het grijze, onopvallende bestaan van de ‘middle class’. De mods kenden geen leiders. Hun kracht lag in uniformiteit en in hun aantal (Townshend: ‘Het kwam het dichtste bij patriottisme van wat ik ooit heb gevoeld.’) en misschien ook in de korte duur van hun beweging: sinds 1966 zijn ze eigenlijk van het toneel verdwenen. Townshend hierover: ‘Als je naar de mensen kijkt die toen mods waren, dan zijn ze nu heel alledaags geworden. Ik maak diezelfde verandering door: ik word steeds gewoner naarmate ik ouder word, dat is nu eenmaal de natuurlijke gang van een vervelende lichamelijke en geestelijke groei, het vervelende klimmen langs het evolutiepad. Je wordt steeds eenvoudiger en komt tot een simpele levensopvatting om ertoe in staat te zijn je leven door te sukkeln zonder iedereen gek te maken.’

En zo kan de mod Townshend, die alleen muziek schreef voor zijn eigen generatie, die ‘anti boss class, anti middle age and anti young marrieds’ was, en die hoopte dood te gaan voor hij zelf oud was, bij voorkeur ‘tijdens een vliegtuigongeluk’, nu zeer ingenomen zijn met de toch tamelijk middelbare Edison: ‘Het kan me niet schelen wie ons onderscheidt, of wie onze muziek apprecieert, om het anders te zeggen: het zou me nu zelfs niet meer kunnen schelen of mijn moeder mooi vond wat wij deden. Het enige dat wel van belang is, is dat wat ik doe en wat ik zeg op juiste wijze weergeeft wat leeft in mijzelf en in mijn generatie: de kids. The Who is geen groep meer alléén voor de kids, maar wel een weergave van wat ze voelen en menen. Ik wil niet speciaal zeggen dat ‘anti boss class, anti middle age en anti young marrieds’ nu helemaal niet meer geldt, maar het is toch eigenlijk meer iets dat in 1967 opging. De jeugd van nu kan nog steeds de maatschappij en de maatschappelijke instellingen niet aanvaarden, alleen weet ze nu dat je die niet met de vuist kunt veranderen en ook niet door alleen anti te zijn. Wat je nu moet doen is een verandering demonstreren in jezelf: en die verandering zal worden opgemerkt.’

Je krijgt nogal eens gewelddadige reacties op je muziek. Bijvoorbeeld een half jaar geleden in New York toen er na het uitvoeren van je gitaarsmijctact op het toneel, in de kleedkamer door een agent een kogel werd afgevuurd die vlak langs je hoofd ging. Als je niet tegen de maatschappij bent is de maatschappij wel tegen jou.

zijn afkomstig uit het koor van een of andere kerk: Aretha Franklin, Otis Redding, Sam & Dave, Sam Cooke, Arthur Conley en Wilson Pickett, die al vaak gezegd heeft dat hij zich ook nu nog beschouwt als ‘still a gospelsinger singing blues material’. The Sweet Inspirations hadden voordat ze aan het profanere werk begonnen, zelfs al behoorlijk naam gemaakt als de gospelgoep The Drinkard Singers.

Van groot belang voor het kanaliseren van deze stroom van talent is de platenmaatschappij Atlantic Records geweest. Deze maatschappij, die in het begin van de vijftiger jaren werd opgericht door de broers Nesuhi en Ahmet Ertegun, zoons van een voormalig Turks ambassadeur in de VS en al vroeg de bezitters van een enorme collectie historisch bluesmateriaal op 78-toeren platen, had precies die aanpak die nodig bleek te zijn om de soul geschikt te maken voor een groot en ook blank publiek: ‘We’re not business men but music people.’

In het bijzonder de verbintenis tussen het New Yorkse Atlantic en het in Memphis (Tennessee) gevestigde, veel kleinere platenbedrijf Stax Records, waar op dezelfde manier gewerkt werd, is zeer vruchtbaar geweest.

Er zijn tal van verbluffende voorbeelden die het bewijs leveren van de superieure aanpak van Atlantic. Zoals Aretha Franklin, die al jarenlang platen maakte zonder dat ze daarmee tot bijzondere resultaten was gekomen. In december 1966 kwam ze bij Atlantic onder contract en in februari 1967 had ze haar eerste hit, ‘I Never Loved a Man (The Way I Love You).’ Aan het eind van datzelfde jaar was ze wereldberoemd.

Hetzelfde geldt voor Wilson Pickett, die al sinds 1959 als soulzanger optrad (onder andere met The Falcons) en enkele bescheiden hits op zijn naam had staan (‘I Found A Love’ en ‘If You Need Me’). Hij kwam in 1964 bij Atlantic onder contract en een tot nu toe durende reeks van internationale hits was het gevolg: ‘In the Midnight Hour’, ‘Land of 1000 Dances’; ‘Mustang Sally’ en meer.

Het is wel interessant om de gang van zaken rond Picketts komt naar Atlantic en het ontstaan van zijn eerste hit toe te lichten, omdat het zo’n duidelijk voorbeeld is van de werkwijze van Atlantic/Stax. ‘In the Midnight Hour’ werd geschreven door Pickett zelf, die er al een enkele melodie van in zijn hoofd had, maar vooral door Steve Cropper, gitarist van Booker T & the MG’s, de studio-groep van Stax, die tegelijk ook stafid was van dat bedrijf. De song is een soulstandard geworden, een classic.

Volgens Cropper was het de eerste rechtstreekse samenwerking tussen Stax en Atlantic. Zijn verslag: ‘Neem Wilson Pickett, die jarenlang een New Yorks soulzanger was geweest. (..) In die tijd was New York ver weg voor ons. Iemand zei: schrijf eens een melodie voor Wilson Pickett, hij komt bij ons en we moeten hem op de plaat zetten. We kenden hem allemaal van Eddy Floyd. Eddy zat toen ook in The Falcons en hij had het er weleens over dat Wilson er de eerste vocalist was. Maar verder wisten we niets van hem. We wilden geen ‘ballad’ voor hem schrijven, want de ‘rock-beat’ was toen het nieuwste. Ik pakte de enige langspeelplaat van hem die ik kon vinden in de studio. Er stonden twee of drie nummers op die live waren opgenomen in het Apollo Theatre en aan het eind daarvan roept

hij telkens tegen het publiek: ‘Yeah, wait for the midnight, baby.’ Ik dacht dat dat wel een goed idee voor een nummer zou zijn en toen hij kwam legde ik het aan hem voor en hij was het ermee eens.’

Cropper vertelt dan hoe ze op hun gewone manier aan het werk gaan en hoe dan Jerry Wexler, onderdirecteur van Atlantic en producer van deze plaat, uit de controlekamer komt om de *jerk*, de nieuwste dansrage in New York, voor te doen aan de provincialen uit Memphis. Voorzien van het nieuwe, veranderde ritme komt ‘In the Midnight Hour’ dan ten slotte tot stand.

Booker T & the MG’s brengen tegenwoordig geregeld instrumentale platen uit en hebben grote hits op hun eigen naam staan (‘Green Onions’, ‘Soul Limbo’). Maar toen, in 1965, waren ze nooit verder geweest dan Memphis. ‘Het was de eerste keer dat we de kans kregen om te werken met mensen die uit de muzikale achtergrond van een heel ander deel van het land kwamen. We hadden tot dan toe alles alleen op onze eigen manier gedaan.’ (citaten uit *Rolling Stone*, 28 augustus 1968)

Door de combinatie van stedelijke kennis en techniek en de in de afzondering van de provincie ontwikkelde specialiteiten (niet alleen van Stax, later ook van andere kleine maatschappijen, zoals *Fame* uit Muscle Shoals, Alabama) kwam een reeks klassieke opnamen en bestsellers tot stand.

Atlantic is niet alleen belangrijk voor de manier waarop het de soul vorm gaf en aan de man bracht, maar ook door het daarmee nauw samenhangende aanzien dat het aan de zwarte artiest gaf. Hoewel de pop voor het aller-grootste deel afkomstig is van door zwarten ontwikkelde muziekvormen, heeft het toch heel lang geduurd voordat het geld dat er met die muziek verdiend werd ook bij henzelf terecht kwam. In de jaren vijftig werden er aan één stuk door platen gemaakt door zwarte groepen die zodra ze uitkwamen, via de grote (blanke) platenmaatschappijen gecoverd (nagemaakt) werden door blanke zangers die er prompt de hitparades mee bereikten. De voorbeelden daarvan zijn zo ontelbaar dat aan het noemen ervan niet eens begonnen kan worden. Toch een enkele: ‘I’ll Be Home’ van The Flamingo’s werd gecoverd en tot hit gemaakt door Pat Boone; ‘Ain’t That a Shame’ van Fats Domino eveneens.

De zangeres Lavern Baker (van Atlantic) heeft deze coverellende nog eens voorgelegd aan haar afgevaardigde in het Congres, die echter niet in staat was om er iets aan te doen, omdat covers nu eenmaal wettig zijn. Elvis Presley werd zelfs toen hij in 1955 door de platengigant RCA Victor werd gekocht van het regionale merk Sun (eveneens uit Memphis) - dat dacht de slag van zijn leven te slaan met de vijfendertigduizend dollar die het voor hem kreeg - door RCA naar het Apollo Theatre gestuurd met de opdracht het optreden van zwarte zangers te bestuderen!

Door platenmaatschappijen als Atlantic, die vrijwel alleen gekleurde zangers onder contract had (ook Ray Charles bijvoorbeeld) en door zwarten zelf opgezette maatschappijen zoals het zeer succesvolle Motown (bij wie onder meer The Supremes zaten) veranderde deze situatie ten slotte.

Toch speelt de rassendiscriminatie bij de Amerikaanse televisie en in iets mindere mate ook bij de pers - Aretha Franklin kreeg vorig jaar als eerste zwarte artiest eindelijk een coverstory van *Time* - nog steeds een aanzienlijke rol. Grote soulzangers als wijlen Otis Redding en James Brown (Brown heeft een grotere omzet dan The Beatles) verschijnen alleen incidenteel als ze een hit hebben op het scherm, in plaats van dat ze een eigen show krijgen. En in feite is hun belang pas tot de pers doorgedrongen - dat geldt zeker voor Aretha Franklin - toen bleek dat ze in Europa zoveel succes hadden.

Het is ook Atlantic geweest dat als enige Amerikaanse platenmaatschappij in 1967 begon volledige promotietournees voor zijn zangers en orkesten naar Europa te organiseren. In het voorjaar van 1967 deed een grote avondvullende show met louter topattracties - Otis Redding, Eddy Floyd, Sam & Dave, Arthur Conley, begeleid door de studiocombinaties van Stax, Booker T & the MG’s en The Mar-Keys - een aantal grote Europese steden aan. De prille, door de Engelse piratenzenders gewekte belangstelling voor soul werd daarmee enorm aangewakkerd. Sindsdien staan de Amerikaanse soulhits ook hier vrijwel meteen op de hitparades. En daarmee zijn we dan terug bij het uitgangspunt: het optreden van Wilson Pickett in Amsterdam - hij was voor het eerst in Nederland - sloot namelijk de meest recente door Atlantic georganiseerde soultournee af.

En het mag dan waar zijn dat er op het terrein van de soul maar tamelijk weinig nieuws meer gebeurt - dat Stax inmiddels verkocht is aan Warner Brothers is helaas weer een teken aan de wand -, dat neemt niet weg dat de oude bekende hits die Wilson Pickett liet horen nog niets van hun kracht en perfectie bleken te hebben verloren. De nieuwe deden er niet voor onder want Pickett is iemand die nog steeds met uitstekend materiaal voor de dag weet te komen.

Zijn versie van de Beatles-song ‘Hey Jude’ bracht het Concertgebouw bijvoorbeeld in volle devotie aan zijn voeten. Want de soulidolen van nu zullen morgen, als er weer heel andere muziek gemaakt wordt, nog steeds zangers zijn van groot formaat. Misschien omdat ze de vreemde kracht van de gospel kennen. Misschien ook omdat ze zich nog direct en ongecompliceerd kunnen uitdrukken. Of misschien wel omdat Stokely Carmichael (van Black Power en The Black Panthers) toch gelijk had toen hij zei: ‘Ik geloof dat de zwarte mens een vermogen tot liefde en gemeenschap bezit, dat niet wordt geëvenaard door dat van de blanke.’

27 september 1969

1969

Op naar de tweede Engelse boom, Jethro Tull

ONLANGS hebben we in Nederland kennis kunnen maken met de Engelse groep Jethro Tull, die in eigen land maar vooral ook in Amerika, ondanks de korte tijd van zijn bestaan al zeer populair is. Volgens sommigen vormt Jethro Tull de voorhoede van een nieuwe golf van ‘underground’-groepen die Engeland weer in de vaart van de internationale popwereld zullen opstoten.

Jethro Tull - een naam die oorspronkelijk toebehoorde aan een 18de eeuws musicus die tevens de uitvinder van de zaaimachine was - werd eind 1967 geformeerd en werd bekend door zijn optreden tijdens het Sunbury Jazz- en Popfestival van 1968. Een eerste, goed verkopende langspeelplaat (*This Way*) werd in november ‘68 uitgebracht. Dit jaar volgde een langdurige tournee door Amerika waar de groep, ondanks het feit dat de lp daar pas tijdens die tournee werd uitgebracht, een aanzienlijk succes had. Dit najaar staat er een nieuwe Amerikaanse tournee op het programma, waarbij Jethro Tull, in tegenstelling tot de vorige keer, de hoofdgroep zal zijn. In Engeland had de groep een hit met ‘Living in the Past’ en onlangs verscheen er een nieuwe langspeelplaat (*Stand Up*), die al weken, niet alleen in Engeland, maar ook hier, hoog op de lijst van bestverkochte albums genoteerd staat.

Het optreden in september in het Concertgebouw in Amsterdam was het eerste in Nederland (in december 1968 werden er vergeefse pogingen gedaan de groep gedurende de Flight To Lowlands Paradise te laten optreden) en het was een enorm succes. Niet minder opvallend succesvol was de tournee die Jethro Tull in eigen land beëindigde en die door Wim van der Linden (met cameraman Jan de Bont) voor de Duitse televisie werd gefilmd. Alle concerten van deze tournee, die de groep door heel Engeland voerde, waren totaal uitverkocht. In Belfast werden Ian Anderson, zanger, fluitist en leider van de groep, in bijna ouderwets enthousiasme de kleren van het lijf gescheurd en in Londen Royal Albert Hall moest de groep voor niet minder dan drie langdurige toegiften terugkomen.

Engeland is een eigenaardig land. Het chauvinisme ten aanzien van de eigen popgroepen is er zeer groot. Regelmatig zijn de ingezonden-brievenpagina’s van de popbladen gevuld met verwensingen aan het adres van de Amerikanen die de Engelse groepen, zodra ze maar enig succes hebben, maanden achter elkaar weghouden van het eigen publiek. De gages die de groepen in de VS kunnen verdienen bedragen dan ook vaak het tienvoudige van wat ze in



De act van Ian Anderson

Engeland of hier kunnen vragen. Ook is het geen uitzondering om op een Londense muur of de deur van een toilet over een van de beste gitaristen ter wereld, de (Engelse) Eric Clapton, de volgende zin tegen te komen: *Eric Clapton is God*. Het is vreemd om te ervaren hoe de groepen die schitteren in het Concertgebouw, waar men komt om iets te bekijken dat men alleen van de plaat kent, het doen bij hun eigen publiek, dat dezelfde taal spreekt en dat aan een half woord genoeg heeft om ze te begrijpen. Waaruit ze als het ware zelf naar voren zijn gekomen. Er heerst een voor niet-Engelsen opvallende verbondenheid tussen de groepen en hun publiek, een verstandhouding die aan het optreden een extra dimensie geeft. Zelfs voor Savoy Brown gold dat, een groep die in het voorprogramma van de Jethro Tull-tournee optrad, die de verschrikkelijkste geluiden produceerde en die zonder twijfel het vervelendste soort grammofoonplaten vult dat er bestaat, namelijk Britse Blues met lange saaie solo's en veel namaak negerzang. Toch kwam ook deze groep, door de geweldige inzet waarmee er gespeeld werd en de daarmee corresponderende enorme respons van het publiek, op de een of andere manier zelfs voor de kritische buitenstaander indrukwekkend over. Ook Jethro Tull, die in het Concertgebouw ondanks het grote succes, toch eigenlijk volledig wegviel na het voortreffelijke optreden van Soft Machine, bleek het voor eigen publiek stukken beter te doen.

Andersons act is de meest opvallende die er sinds tijden geproduceerd wordt. Terwijl hij de dwarsfluit bespeelt - een instrument waarin hij blaast, kreunt, neuriet en zingt - staat hij gehuld in een tot op de grond hangende groene, getailleerde jas en hoge middeleeuwse laarzen, bijna aan één stuk door op één been, de andere voet op de knie van dat been rustend. Als hij niet speelt of met rollende ogen het publiek toezingt, glijdt hij met twee handen razendsnel langs de microfoonstandaard naar beneden, beweegt zich katachtig over het toneel of gaat op de grond liggen uitrusten. Zijn optreden is agressief en sexy (de cameraman die zijn gezicht tot op enkele centimeters nadert grijpt hij tot grote vreugde van zijn gehoor bij het geslacht), niet in het minst tijdens de aankondigingen tussen de nummers door, als hij met zijn sarcastische opmerkingen - over de skinheads, over de oudere generatie, over de commercie die de muziek verpest - het publiek totaal aan zijn voeten krijgt.

In Cambridge, waar op een zondagmiddag opgetreden zal worden in de stokoude Rex-bioscoop (aan de wanden binnen branden nog enkele gaslampjes, de leuning en poten van de stoelen zijn van krullerig smeedijzer, buiten zijn aankondigingen voor bingoavonden aangeplakt) wachten al uren voor de voorstelling begint groepen fans, gehurkt op de trottoirs van een zo uit Coronation Street weggelopen buurt. Vanwaar die, vooral nu er al lang niet meer zo hard gelopen wordt voor de groepen, opvallende toewijding? Omdat Jethro Tull niet meedoet aan 'the commercial crap', omdat zij 'the progressive thing' starten, 'the new era in pop', waarmee Engeland opnieuw de belangrijkste popmuzikale natie ter wereld zal worden.

Ian Anderson zelf is veel bescheidener en gematigder dan men uit zijn optreden en de reacties van zijn fans zou kunnen concluderen. Muzikaal acht hij Jethro Tull een groep die nog maar aan het begin van zijn kunnen staat, er moet nog veel geleerd worden. Seks vindt hij eigenlijk een 'dirty word', alleen de echte liefde is van belang. Het gebruik van drugs verfoeit hij en hij zit zelf liever thuis aan een kopje koffie dan in een café. Ondanks het feit dat hij nooit les heeft gehad in het bespelen van enig instrument is hij ook muzikaal veruit de sterkste persoonlijkheid van de groep. Hij schrijft het hele repertoire, zingt en bespeelt behalve de fluit nog een reeks van andere instrumenten, zoals gitaar, orgel, piano, mandoline, balalaika en mondharmonica.

Als de groepen, na de vermoeiende autotocht van Southampton naar Bristol in de Colston Hall de apparatuur moeten testen waarmee in de voorgaande uren door de roadies het toneel is overladen en ze spontaan uitbarsten in een gezamenlijke, ruim een uur durende jamsessie, blijkt dat Andersons gitaarspel dat van de eerste gitarist, Martin Lancelot Barre eigenlijk verre overtreft, terwijl ook het spel van drummer Clive Bunker, die iedere avond weer opnieuw een tamelijk zwakke, veel te lange drumsolo moet weggeven, in feite overtroffen wordt door dat van de uitstekende drummer van Terry Reid, wiens groep als minst belangrijke elke avond het spits moet afbijten. De magere, bleke 19-jarige Terry Reid, uit Huntington wiens ouders in Cambridge in de zaal zaten, wat volgens een meisje dat de hele tournee van stad tot stad alleen voor hem meereisde, hem in zijn optreden zeer frustreerde, is tussen haakjes een veelbelovend zanger. Hij beschikt over een aandoenlijk jammerend, imponerend stemgeluid dat inmiddels niet onopgemerkt is gebleven: tijdens de laatste dagen van de tournee komt het bericht door dat de grote Mick Jagger zelf speciaal verzocht heeft of hij in het voorprogramma van de komende Rolling Stones-tournee door Amerika wil optreden.

De zo succesvolle *Terry Reid-Savoy Brown-Jethro Tull* tournee wordt geheel georganiseerd en geleid vanuit een klein kantoortje in Oxford Street, waar Chrysalis huist, een organisatie van het soort dat gelukkig meer en meer voorkomt sinds lang geleden duidelijk werd dat de (merendeels bejaarde) bonzen van de platenmaatschappijen geen bal verstand hebben van wat pop nu eigenlijk inhoudt.

Chrysalis houdt zich bezig met vrijwel alles wat er bij pop komt kijken: management, promotie, productie van platen, muziek uitgeven, toezicht op hoezen, aankleding, presentatie, advertenties, enzovoort. Sinds kort beschikt het ook over een eigen platenlabel, Chrysalis Records. Een single van Jethro Tull ("Sweet Dreams") was de eerste uitgave. Chrysalis werd twee jaar geleden opgericht door Chris Wright en Terry Ellis, twee afgestudeerden, die na hun studie in hun onderhoud voorzagen door het boeken van popavonden voor de universiteiten. De naam is afgeleid van hun beider namen.

Behalve Jethro Tull en Savoy Brown heeft het nog Ten Years After, Blodwyn Pig, Chicken Shack, Christine Perfect en The Clouds onder contract, allemaal betrekkelijk

nieuwe groepen. Bovendien vertegenwoordigt het Led Zeppelin, Liverpool Scene en King Crimson. Voor de talloze Amerikaanse tournees van de Chrysalis-groepen is er sinds kort in New York een apart kantoor ingericht. 'We zouden onze voornaamste groepen hier wel graag vaker willen laten optreden, maar er is op het ogenblik een explosie van Engelse underground in Amerika en daar moeten we bij zijn.'

Ellis is er vast van overtuigd dat Jethro Tull bezig is een van de belangrijkste acts in de pop te worden. 'De kids van nu kunnen zich met ze identificeren, ze vertegenwoordigen iets dat de ouderen niet begrijpen,' is een van de argumenten die hij daartoe aanvoert. Uiterlijk kost het enige moeite in de nu 26-jarige Ellis de student te herkennen die in Pennebakers film *Don't Look Back* in een langdurige en moeizame discussie met Bob Dylan nogal jammerlijk afgang. 'Het is een groot geheim dat ik dat ben en ik schaam me daar nu voor. Ik ben sindsdien volkomen veranderd.'

En inderdaad, het merendeel van de groepen die Chrysalis vertegenwoordigt is, vooral in hun optreden, verre van slecht. De nieuwe lp van Jethro Tull is zelfs zeer goed, in elk geval stukken beter dan de eerste - ook al doordat Ellis en Anderson inmiddels hebben geleerd hoe een goede plaatproductie tot stand komt.

Dat de zogeheten 'Second British Boom' niet dezelfde indruk maakt als de eerste, die Engeland in 1963 met één verbazingwekkende klap tot het belangrijkste popland ter wereld maakte, komt dan ook niet doordat Britse underground-groepen van nu minder uitgesproken goed zouden zijn dan The Beatles en The Rolling Stones inder tijd, maar wel doordat de kwaliteit en de variëteit van het popaanbod zo groot is geworden dat een behoorlijke nieuwe groep erbij eigenlijk nauwelijks meer opvalt.

15 november 1969

1969

De ‘Cheap Thrills’ van Janis Joplin

OP de tweede langspeelplaat, *I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die* (1967), van Country Joe and the Fish komt een heel simpel en fraai liedje voor dat ‘Janis’ heet. Country Joe McDonald bezingt daarin de zangeres Janis Joplin, die zojuist voor het eerst in Europa optrad in het Concertgebouw in Amsterdam. Eerder had een groter publiek aan deze kant van de oceaan al met haar kennis kunnen maken via de film *Petulia* van Richard Lester, waar zij op het feest in het begin van de film in volle glorie te horen - niet te zien - is.

Toen de opnamen voor deze film gemaakt werden was Janis Joplin nog onderdeel van de groep Big Brother and the Holding Company, een San Francisco-underground groep, waar ze in 1966 bij toeval bij terecht kwam en die ze beroemd maakte.

In oktober vorig jaar (1968) kwam er, na twee langspeelplaten, ontelbare concerten en vele hardhandige gevechten tussen haar en de overige groepsleden - die zich behalve in de kleedkamers ten slotte ook op het toneel gingen afspelen - een eind aan deze samenwerking.

Albert Grossman, de fameuze ex-manager van Bob Dylan - op zijn karakteristieke manier aan het werk te zien in de Dylan-documentaire *Don't Look Back* - formeerde rond haar een nieuwe begeleidingsgroep. Deze bestaat, naast Big Brother-gitarist Sam Andrew, uit een drummer, een organist, een bassist en een blazerssectie. Met deze formatie, die pas kortgeleden debuteerde in het Fillmore East Auditorium in New York, was Janis Joplin in het Concertgebouw te bewonderen.

‘Zingen’ is eigenlijk een te idyllisch woord voor wat Janis Joplin op het podium uitvoert, met te veel reminiscenties aan opera en welluidendheid. ‘Een keel opzetten’ is een term die meer van toepassing is op de vocale activiteiten van het uit Texas afkomstige, zesentwintig jaar oude bluesfenomeen.

Behalve met blues heeft haar muziek trouwens evenveel te maken met de harde, elektrisch versterkte rock, zoals die al jaren in zwang is. Haar manier van zingen veranderde dan ook op slag toen zij werd aangenomen bij Big Brother.

‘Ik weet niet wat er toen gebeurde,’ zegt ze daarover in de officiële biografie van CBS-Records, ‘ik explodeerde gewoon. Ik had nooit zo gezongen. Daarvoor had ik het Bessie Smith-type werk gedaan, lange open noten en zo. Ik was gewend stilstaand en op een heel simpele manier



Duistere steeg, hoedt u voor perverten: de undergroundstrips van Robert Crumb

Op het plaveisel van een druk trottoir ligt een man kwijlend naar vrouwelijke passanten te loeren. Het voorbijwandelende volk laat zich met walging over hem uit: ‘Moeder Maria!’; ‘De klootzak zou opgesloten moeten worden’; ‘Vervloekt stuk ongedierte’.

Fluitend nadert een frisse deerne die de gluurder in grote opwinding brengt. Hij richt zich op en komt met grijpgrage handen op haar af: ‘Heee, schatje, kom eens hier, ik wil met je praten!’ Het meisje zet het op een lopen. De vent er achteraan onder het uitschreeuwen van de tekst: ‘Waarom *haat* iedereen mij?’ Het meisje: ‘Omdat je ziek bent.’ De kerel: ‘Ziek? Hahaha, ik zal je eens laten voelen hoe *ziek* ik ben, hehehe!’ Het meisje verdwijnt in een steeg, waarboven een bord hangt met de waarschuwing: *Duistere steeg, hoedt u voor perverten!*

Het volgende ogenblik is de door slechte bedoelingen bezieldde kerel in de steeg gearriveerd, waar hij met gierende remsporen verbijsterd tot stilstand komt. Zijn ogen vliegen uit hun kassen.

Laatste beeld: het meisje staat op haar hoofd in de steeg, het geslachtsorgaan bereidwillig ontbloomt: ‘Verrassing,’ zingt een wolkje met muzieknoten. De kerel is flauw gevallen. *Aren't girls unpredictable?* is het toepasselijke onderschrift.

Deze scène speelt zich af in een korte strip van de Amerikaanse tekenaar Robert Crumb. De strip, ‘The Phonus Balonus Blues’ is een typisch voorbeeld van het soort werk waarmee Crumb zich de laatste tijd een enorme, zij het vooral ondergrondse bekendheid heeft verworven. In de hele internationale undergroundpers worden zijn strips gepubliceerd. In bovengronds Amerika is het meeste van zijn werk verboden. Verschillende verkopers van *Zap Comix*, waarvan hij de belangrijkste medewerker is, en van *Snatch* dat helemaal door hem wordt volgetekend, werden gearresteerd. De stripboeken werden als ‘pornografie’ in beslag genomen.

De strip, van oudsher een typisch Amerikaanse volkskunst en altijd beschouwd als het laagste van het laagste, als commerciële *kids stuff*, beleeft sinds enkele jaren een geweldige opbloei in de VS.

Waar de traditionele, in gladde reclamestijl getekende burgerlijke strip al lang is doorgedrongen tot het gebied van de Kunst-met-een-grote-K, (Roy Lichtenstein bijvoorbeeld), grijpt de nieuwe lichting striptekenaars vooral terug op de ‘lelijke’, onpretentieuze voorbeelden uit de striphistorie: Orphan Annie, Popeye, Superman, Batman,



Het eerste nummer van *Zap Comix*, 1967

Captain Marvel en de eerste *Mad*-uitgaven uit de vijftiger jaren.

Het realisme van de stripstijl blijkt zich bij uitstek te lenen voor het verbeelden van explosieve drugsavonturen. Zo zijn er tekeningen van Rick Griffin en Victor Moscoso, die de weinig hippe figuurtjes van Mickey Mouse en van Donald Duck en zijn neefjes gebruiken voor vrijwel woordloze, fantastische en buitengewoon fraaie *spacestrips*. Een voorbeeld hiervan: een van de neefjes ondergaat in een kaal, nachtelijk landschap, als een van hoofd tot voeten gespleten bolvormig wezen een ingrijpende ervaring. Oom Donald kijkt, vanaf zijn middel boven de horizon zichtbaar, verbouwereerd toe.

Griffin en Moscoso vormen samen met Steve Clay Wilson en Robert Crumb de voorhoede van de nieuwe strip-

golf, die zich onder meer aandiende in het verboden *Zap Comix*.

Crumb is van deze vier de bekendste, misschien de beste en in elk geval de meest veelzijdige. Zijn strips zijn lelijk, uitzinnig grappig, vertederend, droevig, scherp en obscene. Of liever: ze geven een karikuraal beeld van het obscene, op dezelfde manier als bijvoorbeeld de stand-upcomedian Lenny Bruce dat verbaal deed. Ze hebben altijd een duidelijke pointe, in tegenstelling tot de strips van Griffin en Moscoso, waarin vooral kleine en grote visuele veranderingen een rol spelen. Crumb daarentegen maakt gebruik van veel teksten, die uitstekend en door hemzelf geschreven zijn, vaak in platte spreektaal en hip-jargon.

Zijn bekendste creaties zijn Angelfood McSpade (met de *biggest tits in town* en *fahn big laigs*), de Weinreb-achtige Mr. Natural en Fritz the Cat. Verder zijn er diverse (honderden) andere figuren, die zich onmiddellijk als van Crumb afkomstig laten herkennen. De scherpte van zijn pen wordt bijvoorbeeld duidelijk in een reeks tekeningen die de titel ‘Harlem, a sketchbook’ dragen, (in Nederland gepubliceerd door Olaf Stoops *The Real Free Press Illustratie*) en die in een aantal ‘snapshots’ een zeer indringend beeld geven van de New Yorkse negerwijk.

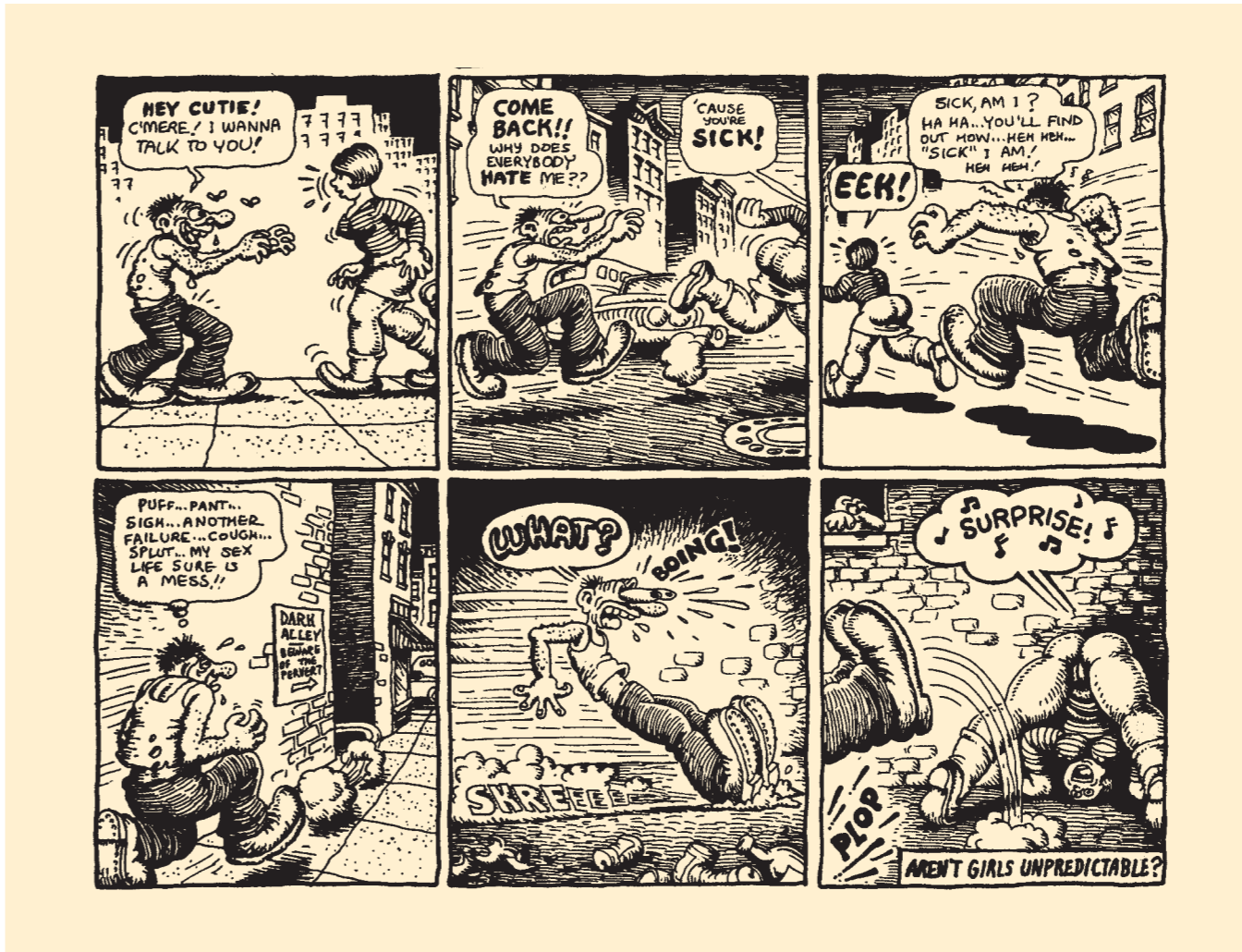
Van de vele losse strips moet nog *Lenore Goldberg and her Girl Commandos* worden genoemd, een strip die, onder andere afgedrukt in *Aloha* 15 en 16 (november 1969) wel het actiemodel voor Dolla Mina lijkt te zijn geweest. De Girl Commandos, ‘de militante vleugel van het vrouwenbevrijdingsfront’, opgestaan ‘vanuit de peilloze diepten van slavernij en onderdrukking’, vallen met geweld een vergadering van ouwehoerende Amerikaanse intellectuelen binnen om er een boodschap van ‘woman-power’ te brengen: ‘De Amerikaanse man is een frustraat’, ‘Leve het clitoraal orgasme’ en ‘Mannen en vrouwen moeten als gelijken met elkaar omgaan... dat kan alleen als alles radicaal verandert’. Ze stuiten er op seksuele gefrustreerdheid en gewelddadigheid, want de heren laten onmiddellijk de politie binnenvallen (‘zelfs die slijmerige progressieven hebben bloedhonden om het vuile werk op te knappen!’) die een van de meisjes doodknuppelt. Agressie als substituuat voor seks is daarbij duidelijk in beeld gebracht.

Robert Crumb werd in 1943 in Philadelphia geboren en is tekenkundig een autodidact. Hij hanteerde de pen al vanaf zijn vroegste jeugd en verdiende na zijn high-schoolpe-

riode enige tijd de kost met het tekenen van zogeheten ‘Greeting Cards’ en ‘Bubble Gum Cards’.

‘Ik heb altijd cartoons getekend. Het is het enige dat ik kan. Als ik niet zou tekenen zou ik nu in een inrichting zitten.’ En over de seks in zijn strips: ‘In ieders hoofd spelen zich de vreemdste dingen af. De hele waarde van de cartoonist ligt daarin dat hij aan dat alles vorm kan geven. Er is moed voor nodig om dit zomaar te doen. En het is noodzakelijk dat we er allemaal eens hartelijk om kunnen lachen. Zoals Groucho Marx al zei: als ze zouden weten wat iedereen dacht, zaten we allemaal in de lik.’ (*Berkeley Barb*, hier gepubliceerd in *Real Free Press*)

In *Rolling Stone* van 1 maart 1969 verscheen een informatief artikel over Crumb. Hieruit nog enkele van zijn citaten: ‘Het fenomeen van de undergroundcomics is een van die gekke gemeenschappelijke dingen van mijn generatie die nu opeens aan de oppervlakte komen. Toen ik begon met strips kwamen er plotseling overal mensen mee. We proberen dát weer te geven wat we in onze jeugd mooi vonden. Ik ben opgegroeid met strips lezen en televisie kijken. Dat is alles wat ik weet. Kunstenaars van elk tijdperk gebruiken wat er beschikbaar is. Een bepaald deel probeert altijd traditionele vormen te handhaven, houdt bijvoorbeeld de schilderkunst levend omdat schilderen zo geweldig is - bullshit. De mensen denken nog steeds dat strips alleen maar voor kids zijn. Boeken met woorden zijn voor volwassenen en boeken met plaatjes voor kinde-



Robert Crumb, ‘The Phonus Balonus Blues’ uit de comic *Despair*, 1969 © 1969 The Print Mint

ren. Waar het nu om gaat is het (Marshall) McLuhan-idee: breken met de lineaire manier van denken, dat wil zeggen: in plaats van de logische opeenvolging van een verhaal, nu de *visuele* informatie, waarin telkens een heleboel *tegelijk* gebeurt. Strips zijn een Amerikaanse volkskunst. Wil je mensen een ander inzicht geven, dan moet je een vertrouwd medium nemen en daarmee iets nieuws doen. Hippie-kunstenaars hebben een neiging naar het exotische. In plaats van te gebruiken waar ze zelf uit voortkwamen verwerpen ze het. Ik absorbeer liever in mijn werk de hele cultuur waaruit ik voortgekomen ben: strips, advertenties, flessendoppen. Ik heb een voorkeur voor oude stripstijlen omdat ze natuurlijker, ‘lelijker’ en aardser zijn.’

‘Toen ik een tiener was begon ik terug te zoeken, ik vond oude strips in tweedehands winkels en ik ontdekte dat er een heel andere wereld bestond voor de oorlog. In die begindagen van de massamedia was alles nog vrij en open. De goeie mensen konden er nog bij komen.’

Als twee belangrijke latere invloeden noemt Crumb Jules Feiffer (‘hij bracht het psychodrama in de strip’) en *Mad*. ‘Toen ik veertien was, was *Mad* heel belangrijk. Het was de eerste strip die grappen maakte over de massamedia. Het oude *Mad* werkte binnen de media, maar daarin gingen ze al spoedig te ver. De mensen uit de branche werden bang en de regering dreigde met maatregelen. Zo vormden de uitgevers de *Comic Code*. Sindsdien zijn er

geen goede strips meer geweest. Daarom bestaat er nu de underground. De bepalingen van het syndicaat zijn werkelijk ongelooflijk.’

Na de periode van het tekenen van de Ansichtkaarten begon Crumb strips voor zichzelf te maken. Van enorm belang voor zijn ontwikkeling was de ontmoeting met Steve Clay Wilson, die gewelddadige en orgiastische fantasieën maakte met motorgangs, piraten en het gespuis uit het Wilde Westen en die Crumbs houding ten opzichte van de strip totaal veranderde: ‘Daarvoor censureerde ik mezelf. Ik dacht dat dat moest. Wilson liet me zien dat het onzin was. Hij is waarschijnlijk verantwoordelijk voor de enorme seksrevolutie in de strip. Vroeger tekende ik wel eens van dat soort dingen, maar dan gooide ik ze weg. Plotseling realiseerde ik me: waarom pleeg ik die zelfcensuur?’

Crumbs belangrijkste thema’s zijn nu dope, seks en geweld. Behalve de *Zap Comix* geeft hij ook *Snatch* uit, waarin tot nu toe de wildste parodieën op pornografie zijn verschenen. Ondanks het feit dat ze verboden zijn en dus moeilijk te krijgen vliegen ze weg. ‘We hebben ontdekt dat er een geweldige honger is naar elke snipper waardevolle informatie over seks. Mijn strips proberen alle poorten open te zetten en alle bullshit over seks, die zich sinds honderden jaren in ieders hoofd heeft opgestapeld, eruit te halen. De mensen kunnen zeggen dat ze fantasieën als deze ook gehad hebben. Veel kunstenaars denken dat ze werk moeten maken dat de massa niet begrijpt, waar ze tegenop moet zien, maar onze boodschap is: ik ben hetzelfde als jij. Het maakt dat iemand zich beter voelt als iemand anders zijn fantasieën deelt. Dat is trouwens het enige nobele dat ik erover kan bedenken. Belangrijker is: ik vind het gewoon fijn om te doen, net als ik masturberen fijn vind.’

Voor de plaat *Cheap Thrills* van Janis Joplin en Big Brother & The Holding Company maakte Crumb de fantastisch fraaie voorkant van de hoes. Op de achterkant had een getekend portret van Janis moeten komen, maar dat portret ging de platenmaatschappij te ver. Voor de laatste plaat van Joplin - die dol op Crumb is, ze heeft dan ook zowel in haar uiterlijk als in haar manier van doen veel met zijn stripfiguren te maken - vervaardigde hij op haar speciale verzoek de belettering.

Het is erg jammer dat het werk van Robert Crumb hier zo slecht te krijgen is. Kortgeleden gaf Ballantine Books drie Fritz the Catverhalen uit in een mooi, maar duur boek. De eerste twee verhalen werden al in 1965 getekend als een soort vingeroefening voor het latere werk. Het laatste en beste, *Fritz the No-Good*, werd er in 1968 aan toegevoegd.

11 april 1970

Soft Machine brengt muziek voor de ‘mind’

SOFT MACHINE is een uit drie man bestaande Engelse groep die zich onttrekt aan elke muzikale indeling. Jazzliefhebbers laten zich niet met ze in omdat ze lang haar dragen en eruitzien als popmusici; popliefhebbers vinden dat ze niet commercieel genoeg zijn en avant-gardemusici zijn geïntrigeerd maar twijfelen. De groep zelf zegt avant-gardejazz te spelen, maar ze noemt het pop omdat het de enige manier is om een publiek te trekken dat naar ze wil luisteren.

Ze zijn een van de zeer weinige (en een van de eerste) Engelse groepen die werken met een lichtshow, namelijk het *Sensual Laboratory* van Mark Boyle. (Dit was de eerste, in 1966 ontstane lichtshow, die werkte door lagen verf onder een lamp te verhitten en deze te projecteren. De kleuren gingen bewegen door de warmte.) In augustus 1966 veroorzaakten ze een kleine sensatie in St. Tropez toen ze daar optraden als onderdeel van een reusachtige happening: het Festival Libre. Maar ze brachten niets teweeg in de VS, toen ze daar in 1968 deelnamen aan de jazzserie van het Museum Of Modern Art. Hun lange nummers en improvisaties kwamen niet over bij de critici, die ze té avant-gardistisch vonden. Wel werden ze er, met een vraagteken ‘de toekomstige Beatles’ genoemd ‘en, over vele jaren, als we hun combinaties van John Cage, Stockhausen, Cecil Taylor en Ornette Coleman volledig kunnen begrijpen, zullen we het daar misschien mee eens zijn.’ Aldus een van de minder gelukkige omschrijvingen in het pas verschenen naslagwerk *The Rock Encyclopedia* (door Lilian Roxon, New York 1969), dat verder overigens een tamelijk gedegen indruk maakt.

Soft Machine is inderdaad een volkomen unieke groep, de platen die er van ze verschenen en de concerten die ze gaven zijn daar de bewijzen van. De groep was hier voor het eerst te zien via de televisie in het omstreden tweede programma van *Hoep!a* (‘Vreemd, Vaag, Verdacht’), waarin drummer Robert Wyatt, zoals zijn gewoonte is, naakt op een klein rood zwembroekje na achter zijn drumstel zat, een naaktheid die echter geheel in het niet verdween bij de naaktheid van Phil Bloom (beeldend kunstenaar) die toen grote opschudding veroorzaakt. Dat was in september 1967. Soft Machine trad diezelfde maand voor het eerst op in het Concertgebouw in Amsterdam. De bezetting bestond toen, behalve uit Robert Wyatt (drummer-zanger), uit organist-pianist Mike Ratledge en bassist-gitarist Kevin Ayers. In september 1969, bij het volgende optre-

den in Amsterdam, was Ayers’ plaats ingenomen door Hugh Hopper en tijdens de recente, korte tournee was het trio uitgebreid met twee blazers. Van de concerten die de groep hier gaf, waren deze laatste de meest imponerende.

Het trio, dat zijn diverse instrumenten in combinatie bespeelt - de elektrische piano staat op het elektronisch orgel, de bas kan via een pedaal in een leadgitaar worden getransformeerd - staat nog steeds centraal, maar de beide blazers (Elton Dean, altsax, Lynne Dobson sopraan- en tenorsax, fluit, mondorgel en zang) betekenen een enorme verruiming van de mogelijkheden. Ratledge: ‘De combinatie die we nu hebben is de meest gelukkigige die we ooit hebben gehad.’ De muziek bestaat uit lange sets, die gekenmerkt worden door veel tempowisselingen; het geluid is hecht georganiseerd en heeft het constant volgehouden, zeer hoge tempo, de opwinding en de directheid van de pop, ook al mist het qua structuur alle kenmerken van de pop, zoals bijvoorbeeld herhalingen. De zang is wel aanwezig, maar de stemmen worden louter als instrument gebruikt, vaak in woordloos gezang, wat in een bepaald duet een adembenemend resultaat opleverde. Hoewel er een vage indeling in ‘songs’ valt te onderscheiden en sommige stukken de indruk wekken geïmproviseerd te zijn, is het gecomponeerde muziek, of in de woorden van Mike Ratledge: ‘Wij neigen naar een compositorische basis, los van het idee van een cyclisch vers dat herhaald wordt. We verlaten het idee van een lied als een herhaalde A B A structuur.’

Het fascinerende resultaat is een opwindende en tegelijk intelligente muziek, die binnen het terrein van de pop als de rechtstreekse tegenpool kan worden beschouwd van bijvoorbeeld de soul, die een lichamelijke muziek is, om op te dansen. Soft Machine voert dan ook als wapenspreuk ‘music for the mind’. Het is de eerste groep die wat aanpak en kwaliteit betreft enigszins te vergelijken is met The Mothers of Invention.

Om de historie van de groep wat verder toe te lichten dan *The Rock Encyclopedia* deed: het trio is afkomstig uit de sfeer van de jazz en de hedendaagse klassieke muziek (zoals Anton Webern), hoewel Robert Wyatt en Kevin Ayers in een popgroep hebben gezeten. Mike Ratledge, in zekere zin de spil van het trio, studeerde in 1966 af in Oxford (in de filosofie) en was te laat met het uitvoeren van zijn oorspronkelijke plan, een beurs aanvragen voor



Mike Ratledge (r) met The Soft Machine Foto Vrij Nederland

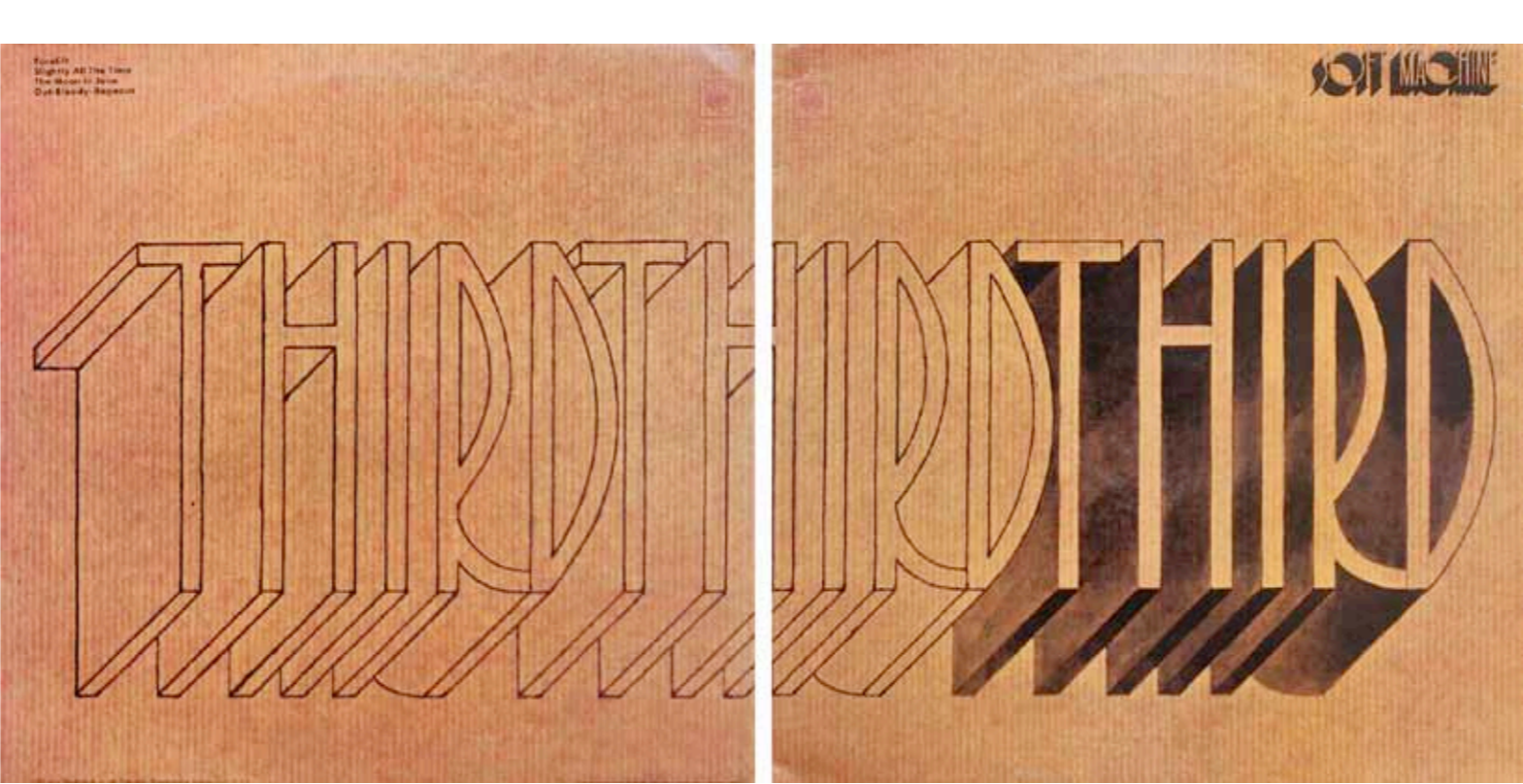


Achter- en voorkant van de hoes van Third

een voortgezette studie in de poëzie aan een Amerikaanse universiteit. ‘Ik zat toen zonder geld en de enige manier om nog verder te kunnen studeren was in de muziek te gaan werken om geld te verdienen. In de tijd dat The Beatles, The Stones en The Kinks de grote groepen waren, raakte ik geïnteresseerd in pop. Daarvoor had ik er nooit naar geluisterd. Maar met de nieuwe Engelse groepen werd de pop een stuk interessanter. Ik heb nog steeds een grote affectie voor die periode.’

Soft Machine werd geformeerd. Er waren nogal wat moeilijkheden in het begin: geen werk in Engeland en enige tijd daarna het vertrek van sologitarist David Allen zodat er daarna als trio verder gewerkt moest worden. Wonderlijk genoeg was er in Frankrijk wel belangstelling voor de groep. Ze traden er enige tijd op in een discotheek en toen ze daar waren uitgezet wegens het maken van lawaai en het aantrekken van ongewenste elementen, werden ze gevraagd voor het Festival Libre (van Alan Zion en Jean-Jacques Lebelles) in St. Tropez. Om er te spelen bij Picasso’s toneelstuk *Desire Caught by the Tail*.* Daarna traden ze op voor de Franse televisie, een enkele maal live in Engeland en ten slotte volgde een tweetal tournees met Jimi Hendrix door Amerika, een van drie en een van vier maanden lang, een uitputtend avontuur dat Ratledge voorgoed genas van verdere lange tourneeplannen. ‘Reizen met een popgroep door Amerika is een soort luxueus vagevuur. Je verblijft in Hilton Hotels en het eerste wat er gebeurt als je ‘s ochtends opstaat is een tocht per Cadillac Fleetwood naar het vliegveld. Een andere Cadillac brengt je dan meteen weer naar het hotel. Je verfrist je en daar

* Le Désir attrapé par la queue, een surrealistisch toneelstuk, door de schilder Picasso in 1941 in drie dagen geschreven. Onder meer opgevoerd in 1944 met Sartre, Simone de Beauvoir en Albert Camus en in 1984 door David Hockney in het Guggenheim Museum. De voorstelling in St. Tropez in 1967 was de eerste volledige toneelproductie van het stuk.



staat de Cadillac Fleetwood weer klaar om je naar het optreden te brengen en daarna weer terug naar het hotel. Dan slaap je.

Uiteindelijk verwoest het elk besef van waar je bent. Er wordt met je omgesprongen als een stuk bagage. Je hebt niets te zeggen over de richting die je leven inslaat. Het doet denken aan de experimenten waarbij ze ratten de beheersing over hun lichaam ontnemen. Ten slotte ga je lijden aan ontpersoonlijking, een verlies van identiteit. Het klinkt zwaar, maar zo is het. Er is niet langer een “ik” dat reist, het reizen beheerst jou. Iets als “plaats” bestaat niet meer omdat dat door het vliegen verziekt wordt. En Amerika is zo ingericht dat het elk individueel verschil tussen de plaatsen ontkent. Dat is de blauwdruk van Amerika.’

Soft Machine treedt meestal op het vasteland van Europa op. Er blijft wel tijd over om te repeteren en platen op te nemen, maar naar Ratledges smaak nog veel te weinig. Er zijn nog maar twee albums uitgekomen en pas de tweede geeft een indruk van de geweldige muziek waartoe deze groep in staat is. Ook de studiotijd is volgens Ratledge veel te gering geweest om werkelijk het geluid dat ze willen op de plaat te krijgen. De laatste lp werd in één week tijd opgenomen. Aan een derde wordt gewerkt. ‘Al onze muziek is geschreven. Er is wel plaats voor improvisatie, maar alleen binnen de geschreven structuur. Soms, als we de studio binnenkomen, spelen we een stuk en dan lukt het in één keer, maar dat is een uitzondering. Hoe een nummer op de plaat komt wordt uitgemaakt door degene die het schrijft. Hij is verantwoordelijk voor zijn eigen werkstuk, hoewel de hele groep zijn inbreng heeft en met suggesties kan komen. We hebben geen producer, ik denk ook niet dat er een is die geschikt voor ons is. Wij kunnen het ‘t beste zelf. Het geluid van een lp wordt door de groep bepaald. De songteksten, voor zover die er zijn, worden door Robert Wyatt geschreven. Als ze soms de indruk maken geïmproviseerd te zijn: hij vergeet ze wel eens.’

Beschouw je de muziek van Soft Machine als pop?

‘Dat hangt ervan af: als veel mensen het goed vinden, dan is het pop. Verder scheelt het natuurlijk wat voor inhoud je aan het woord pop geeft. Als je aan pop in de zin van clichés denkt, dan niet, ik haat clichés. Maar de *excitement* van de pop hebben we wel. De cliché-groepen spelen trouwens niet meer helemaal de eerste viool, dat is aan het veranderen. Het is nu mogelijk om als popgroep een minderheidspubliek te hebben en daarvoor te spelen en toch niet meer het gevoel te hebben dat je maar door een kleine minderheid gewaardeerd wordt.’

Welke groepen werken naar jouw mening in jullie richting?

‘Als je dat ruim opvat, dan is wat The Mothers doen met ons te vergelijken. En er is een Deense groep, Burning Red Ivanhoe, die zeer goed is. Verder hebben we dingen gemeen met allerlei andere muzikale terreinen. Het punt is dat iedereen tegenwoordig aan eenzelfde soort culturele omgeving is blootgesteld. Er gebeuren bepaalde dingen in de muziek waaraan iedereen min of meer deel heeft. De klassieke muziek krijgt iets van de opwinding van de pop,

net als de avant-garde. Er zijn nu zelfs serieuze musici die zich voor pop interesseren. In zekere zin overwaarderen die het zelfs weer. Ze behandelen het vaak met meer respect dan het waard is. Het lijkt wel of sommige serieuze componisten liever de harde, primitieve pop waarderen dan de dingen die er op hun eigen gebied gebeuren. Ik bedoel groepen die gebruik maken van begrippen die zij ook hanteren.’

Vind je het waardevol dat er op het ogenblik nogal wat over pop wordt geschreven in boeken en tijdschriften?

‘Journalisten zijn grotendeels niet bevoegd om erover te spreken. Ze kennen zelfs de feiten meestal niet goed, halen ze door elkaar, nemen niet de moeite het na te zoeken. Van de muziek weten ze helemaal niets af. De popgeschiedenis is ze onbekend zodat ze er ook vanuit historisch oogpunt nauwelijks over kunnen schrijven. Je kunt over pop schrijven in termen van sociologie of massahysterie, maar kennis van de muzikale, de technische kant is het belangrijkste.’

Vind je de pop een geschikt middel om maatschappijkritiek in uit te drukken?

‘Pop is een medium dat overal voor gebruikt kan worden, of het een zinvol resultaat oplevert is een tweede. Het hoeft er muzikaal niet noodzakelijk slecht van te worden, maar dat is gewoonlijk wel het geval. Hoe meer belangstelling ze hebben voor de propagandistische zijde, des te minder respect vertonen ze meestal voor de muziek. Ik ben niet geïnteresseerd in politiek, tenzij het vertaald wordt in termen van menselijke ellende, dan ben ik er ondersteboven van. Sociale kritiek in muziek, ik hou er gewoon niet van. Zo’n groep als de MC5 bijvoorbeeld (een Detroitse groep die zich The White Panthers noemt en die tijdens concerten het publiek voor “de revolutie” tracht te winnen), hun ideeën kunnen wel goed zijn, maar de muziek die ze maken is rotzooi.’

24 januari 1970