

GERT KEUNEN

**VAN RHYTHM & BLUES  
TOT DRUM & BASS**

**een muziekgeschiedenis  
van de twintigste eeuw**

© Gert Keunen 2023  
ISBN 978 94 036 7362 2

Versie 1.1

Omslagfoto: Libelia De Splenter

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

# Inhoud

<b>Woord vooraf</b>	<b>7</b>
<b>1. De oergenres van de popmuziek</b>	<b>11</b>
<i>Vaudeville, marktzangers, Tin Pan Alley, crooners, jazz, big-bandswing, country, hillbilly, deltablues, Chicago blues, R&amp;B</i>	
Het klassieke Amerikaanse lied	11
Vooroorlogse jazz – van volkse muziek tot popmuziek	20
Country	26
Blues en R&B – leed en vermaak	31
<b>2. De rock-'n-rollrevolutie</b>	<b>41</b>
<i>Rock-'n-roll, rockabilly, twist, surf, teenybop</i>	
De rock-'n-rollrevolutie	41
Teenybop in de jaren 60	52
Twist, surf & nostalgie	55
<b>3. Van de Britse invasie en de herontdekking van de roots tot klassieke rock</b>	<b>59</b>
<i>Beat, Britse R&amp;B, bluesrock, folkrock, singer-songwriter, psychedelica, classic rock</i>	
The Beatles versus The Stones	59
De blues- en folkinjectie – de drang naar authenticiteit	68
De folk-boom	72
Psychedelische rock (1)	77
Rockmuziek en singer-songwriters in de jaren 70	84
<b>4. Anders, beter en ingewikkelder</b>	<b>89</b>
<i>Psychedelische, symfonische en progressieve rock</i>	
Psychedelische rock (2)	89
Symfonische rock	83
Niet-symfonische progressieve rock	102
<b>5. De punkrevolte</b>	<b>109</b>
<i>Punkrock, hardcorepunk, new wave, cold wave, electro, gothic, skatepunk, emocore</i>	

De punkrevolte	109
New wave – cold wave, electro en gothic	118
Melodieuze en emotionele hardcore	121
Punk vanaf de jaren 90 – revival, riot grrrl, skatepunk	123
<b>6. Uiterlijk vertoon met een knipoog</b>	<b>127</b>
<i>Glamrock, synthpop, new romantics, new glam</i>	
Glamrock	128
Synthesizers, romantiek en de obsessie voor stijl	137
New Glam	142
<b>7. De vele gezichten van metal</b>	<b>147</b>
<i>Hardrock, heavy metal, thrash, death, black, gothic, symfo, doom, nu-metal, stonerrock, djent, metalcore</i>	
Van hardrock tot heavy metal	147
Hard, harder, hardst	156
De stijlvermenging vanaf de jaren 90	166
De voortdurende strijd om het ware genregevoel	175
<b>8. De rockavant-garde</b>	<b>179</b>
<i>Sixtiesavant-garde, krautrock, postpunk, noise, no wave, industriële muziek, postrock, mathrock, dark jazz, postmoderne bricoleurs</i>	
Avant-garde in de jaren 60 en krautrock	180
Postpunk – noise en industriële muziek	182
Progressieve new wave	193
De metamorfose vanaf de jaren 90	198
Postmoderne bricoleurs	206
<b>9. Eerlijke songs en harde gitaren</b>	<b>211</b>
<i>Gitaarrock vanaf de jaren 80, indie-rock, grunge, alternative rock, britpop, lofi, garagerock, postpunkrevival, new weird America, nu-folk en andere singer-songwriters</i>	
De jaren 60 als inspiratiebron	211
Het vervolg op punk	217
Recycl-age en revivals in de 21 <sup>ste</sup> eeuw	224
Gitaarrock als eclectische stijlenmix	226
Gitaarrock als nieuwe singer-songwriter	230

<b>10. De revanche van de zwarte dansmuziek</b>	<b>235</b>
<i>Soul, funk, jazzfunk, P-funk, Philly soul, disco, naked funk, urban, R&amp;B, nu-soul, deepfunk</i>	
Soul – de basis van de zwarte dansmuziek	235
De funkrevolutie	240
‘Say it loud; I’m black and I’m proud’ – de sociale context	243
De funky jaren 70	247
P-funk – The Bomb	252
Disco verovert de wereld	255
R.I.P. funk?	260
R&B en andere eigentijdse soul	263
<b>11. Het fenomeen tienersterren en productieteams</b>	<b>267</b>
<i>Boy- en girlbands, kinderpap, schlagers en andere pop</i>	
Productieteams door de jaren heen	269
Oprechte emoties in de cultuurindustrie	281
<b>12. De opmars van de Jamaicaanse muziek</b>	<b>285</b>
<i>Reggae, ska, rocksteady, rootsreggae, rastafari, rockers, dub, dancehall, ragga</i>	
De roots van reggae – R&B, mento, ska en rocksteady	286
De riddim van de reggae	289
Rastafari	291
Internationale doorbraak	294
Een steeds verder gaande evolutie	298
De danszaal zegeviert	302
Eenheid over de grenzen heen	308
<b>13. Van het getto naar de mainstream</b>	<b>311</b>
<i>Hiphop, rap, turntablism, electro, political hiphop, gangstarap, G-funk, Native Tongues, old skool, Dirty South, trap, leftfield hiphop</i>	
B-boys – de subculturele context	312
Een snelle evolutie en de doorbraak in de platenindustrie	316
Hiphop als zwarte cultuur	326
De muzikale evolutie zet zich voort	336
Mainstream versus underground	341
Een bruisende internationale golfslag	347

<b>14. De magie van de dansvloer</b>	<b>352</b>
<i>House, techno, acid house, garage, deephouse, new beat, big beat, hardcore, gabber, harddance, hardstyle, trance, goa, 2-step, electro, minimal, microhouse, nu-disco, nu-house</i>	
Chicago house en Europese raves	352
Versplintering	359
Techno	365
Van obscure clubs tot het megarockfestival	368
Hardcore en trance – de underground reageert	376
Retrofuturisme – techno nieuwe stijl	382
De houserevival – van disco naar house en terug	385
<b>15. Zit stil en dans</b>	<b>391</b>
<i>Ambient, intelligent techno, clicks &amp; cuts, glitchhop, indietronics, experimentele elektronica, triphop, breakbeat, nu-lounge</i>	
Ambient – buitenaardse klanktapijten	391
Experimentele techno – de nieuwe avant-garde	398
Triphop – onderkoelde breakbeats	409
Chill-out revisited – lounge, easy listening en nu-lounge	420
<b>16. Op hol geslagen Breakbeats</b>	<b>425</b>
<i>Jungle, drum 'n' bass, jazzstep, techstep, breakbeat, breakcore, two-step, grime, dubstep, wonky</i>	
Jungle fever	426
It's a jazz thing – drum 'n' bass met ambient, soul en jazz	431
Techstep – de dansvloer als strijdplek	438
Het Grote Mixtijdperk	442
Een nieuw genre voor de 21ste eeuw – dubstep	448
<b>Epiloog</b>	<b>453</b>
<i>Een reflectie op genres, populariteit en het spelen met stijlen</i>	
De drie segmenten van het muziekcircuit	453
Clichés en vernieuwing	462
Meningsverschillen als motor voor vernieuwing	469
<b>Over de auteur</b>	<b>477</b>
<b>Bibliografie</b>	<b>478</b>
<b>Stamboom Een Eeuw Popmuziek</b>	<b>484</b>

## Woord vooraf

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

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

Toen ik in 1995 mijn eerste popgeschiedenisboek schreef, bestond internet nog niet (of tenminste, had ik het nog nooit van dichtbij gezien). Informatie kon je zoeken in (vooral buitenlandse) boeken of tijdschriften, en het geluidsmateriaal was alleen in je eigen platenkast, die van vrienden of de bibliotheek te vinden. Daardoor leefde je in de rustgevende waan mee te zijn met 'alle' muziek. Bij het tweede boek (in 2001) was er al een schat aan informatie op het net te vinden en bovendien kon je (zij het illegaal en nogal omslachtig) veel muziek van het internet plukken om er vervolgens over te schrijven. Vandaag is de informatietoevoer niet langer te overzien. Op het internet is alles te vinden en te horen, en elke opgezochte naam is de poort naar een leger aan nieuwe namen.

Dit boek is een lichtjes herziene versie van mijn vorig popgeschiedenisboek *Een Eeuw Popmuziek – Van crooners tot dubstep*. Het feit dat een volledig en gefundeerd beeld geven van alle popmuziek, zeker het recente verleden, vrijwel onmogelijk is, was een van de redenen om de ondertitel nu te veranderen in een muziekgeschiedenis *'van de twintigste eeuw'*. Ik beperk me voortaan dus tot de twintigste eeuw en de tand des tijds is dan een belangrijk selectie criterium (al zal ook de leeftijd ongetwijfeld een rol gespeeld hebben in die keuze).

In de ondertitel staat ook 'muziekgeschiedenis' en niet 'popgeschiedenis'.

Ik zie 'muziek' als 'muziek' en vind de term 'popmuziek' eigenlijk te beperkend voor de rijkdom aan muziek die in dit boek beschreven wordt. Ik definieer popmuziek immers in de ruimste zin van het woord, en in de toekomst wil ik aan dit boek nieuwe hoofdstukken toevoegen, over jazz bijvoorbeeld, over elektronische muziek, of over de link met klassieke muziek. Er is immers nog véél te zeggen over de 'popmuziek' van de twintigste eeuw.

Voorlopig hou ik het op de term popmuziek en bespreek ik de muziek die in de jaren 50 ontstaan is uit enerzijds rock-'n-roll en anderzijds soul: van disco tot house, van rock tot metal. Maar tegelijk worden de wortels ervan geschetst, en die zijn al meer dan een eeuw oud. De tienersterren van vandaag zijn afstammelingen van de crooners ten tijde van Tin Pan Alley, en zonder blues was er nooit rock geweest. En het is ook niet zo dat muziek van voor de rock-'n-roll niet populair kon zijn, dat de muziek-industrie nog niet bestond of dat de media nog geen hypes konden creëren. Integendeel.

Het eerste hoofdstuk vertelt deze lange voorgeschiedenis en van daaruit wordt een aantal lijnen getrokken. Daarbij ga ik niet zozeer uit van een chronologische opsomming van modes en dominante stromingen in de popmuziek, maar wel van genres en de verschillende stijlrichtingen die daarin bewandeld worden. Overal vind je gelijksoortige mechanismen terug. Zo staat in dit boek centraal hoe elk genre – net zoals een biologische familie – eigen familietrekjes of stijlkenmerken ontwikkelt, en wat muzikanten daarmee doen. Volgen ze hondstrouw de regels en conformeren ze aan de verwachtingen? Of lappen ze die aan hun laars en benaderen ze de muziek op een progressieve manier? Ook wordt duidelijk hoe tegengestelde visies en smaken kunnen leiden tot de opsplitsing of vernieuwing van een genre. Bovendien zijn stijlen in popmuziek niet alleen muzikale maar ook sociale fenomenen. Elk ervan is geworteld in een culturele context en heeft zijn eigen gewoontes, tradities en een specifiek groepsgevoel. En dat zorgt vaak voor conflicten. De dynamiek van popmuziek ligt immers vooral in het voortdurende spel van herhaling en verschil, van actie en reactie. De eeuwige strijd tussen 'underground' en 'mainstream', tussen oprechtheid en gekunsteldheid is daarin een constante. En tegen die achtergrond doet elke muzikant waar hij zin in heeft, geeft hij zijn ziel bloot en charmeert hij tegelijk zijn publiek.

De veelzijdigheid van popmuziek hoeft niet te verwonderen: muziek draait immers om emoties, om dat ultieme gevoel dat elke muzikant op zijn eigen manier uitdrukt. Elke plaat, song of artiest is daarom uniek. Net daarom worden er telkens weer nieuwe stijlbenamingen op die muziek geplakt. Elke verandering in het poplandschap resulteert in nieuwe termen. Dit boek staat er vol mee: goregrind, clicks & cuts, fidget house,



drone doom, psychedelische postfolk, dark jazz, ... Ook al worden muzikanten (terecht) niet graag in hokjes gestopt, er is steeds behoefte aan dergelijke termen. Journalisten, platenmanagers, muzikliefhebbers, maar ook de muzikanten zelf gebruiken ze om over muziek te kunnen praten. Vaak worden nieuwe genres naar voren geschoven die niet meer zijn dan een stilistische aanpassing van de reeds bestaande. Toch geven stijlbenamingen een muzikale richting aan en zijn ze bruikbaar zolang je er maar losjes mee omspringt. Hoeveel wilde genretermen dit boek ook kent, een zekere nonchalance ertegenover is dus noodzakelijk. Van belang is alleen de familienaam: het gaat om de grote lijnen, zonder de dynamiek van de muziekwereld in een keurslijf te willen dwingen.

Dit boek heeft een internationale focus. Ook al worden veel voorbeelden gegeven van Belgische en Nederlandse artiesten, de nadruk ligt op het ontstaan en de ontwikkeling van muziekgenres, en die liggen nu eenmaal veelal buiten de Benelux. Dit boek gaat dus niet over Belpop of Nederpop; daarover bestaan gelukkig al boeken.

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

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

Toen dit boek in 2015 uitkwam, spraken we over 'blank' en 'zwart', op dat moment twee neutrale termen, zonder waardeoordeel. De laatste tijd wordt 'blank' steeds meer vervangen door 'wit', en die lijn trek ik ook door in dit boek.

De vorige versies van dit boek waren uitgegeven door een grote uitgeverij,

nu is dat in eigen beheer. Daardoor zijn helaas de foto's en de index uit het boek verdwenen, net als de poster met daarop de stamboom van de popgeschiedenis (maar die kun je steeds bekijken en downloaden op [www.gertkeunen.com/books/](http://www.gertkeunen.com/books/)). Nieuw zijn ook de speciaal samengestelde afspeellijsten. Alle muziek uit dit boek is te horen op Spotify. Typ in het zoekvenster 'gert keunen' en klik vervolgens op 'playlists' en je vindt onder de naam *Music History Lessons* de afspeellijsten, hoofdstuk per hoofdstuk. Meteen de ideale soundtrack bij het lezen van dit boek!

Omdat voorbeelden vaak veelzeggend zijn, is namedropping onvermijdelijk. Toch worden artiestennamen enkel ter illustratie vermeld, en steeds kunnen er extra of andere voorbeelden gegeven worden. In zijn geheel heb ik geprobeerd volledigheid en een zekere objectiviteit na te streven, maar in de uitwerking zijn onvermijdelijk persoonlijke voorkeuren geslopen. De undergroundcircuits en avant-gardistische popmuzikanten komen vaak wat uitgebreider aan bod dan de zogenaamde mainstream; mijn favoriete artiesten worden misschien iets meer gekoesterd. Muziek is een passie en ik laat me er graag door voortdrijven. Een boek schrijven is echter van een andere orde dan naar muziek luisteren, van muziek genieten of zelf muziek maken. Maar het dwingt je wel stil te staan bij muziek waar je anders niet spontaan of niet vaak naar zou luisteren en leert je zo ook het onbekende waarderen of een song in perspectief plaatsen. En niet onbelangrijk, zo'n boek neemt je vaak mee op *a trip down memory lane*. Ook daar is het aangenaam toeven.

### **Een welgemeend dankjewel**

Door de jaren heen heb ik inspiratie geput uit de ideeën van andere auteurs, journalisten, muziekfreaks, studenten en vrienden. Net zoals veel hedendaagse muziek met een sampler gemaakt wordt, wordt ook in dit boek vaak gesampled en bevat het echo's van dingen die ik hier en daar gelezen of gehoord heb (de belangrijkste daarvan staan in de bibliografie achteraan dit boek). Ik ben ook veel dank verschuldigd aan zij die me tijdens het schrijven van de vorige versies van dit boek de nodige feedback gaven, en aan de hogescholen waar ik les geef/gaf en die me de nodige kansen gaven (KASK & Conservatorium Gent, Ritcs Brussel, PXL Music Hasselt en Fontys Rockacademie Tilburg). Een bijzonder warm hart gaat naar mijn familie en beste vrienden. En boven alles uiteraard Libelia, mijn grootste hulp en steun, dag in dag uit, mijn vrouw.  
Een welgemeend dankjewel!

*Gert Keunen, september 2023*

# 1

## De oergenres van de popmuziek

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

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

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

### **Het klassieke Amerikaanse lied**

Er was eens in Europa

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

De directe voorloper was de Europese **vaudeville**: korte blijspelen met liedjes die niet in de reguliere schouwburgen werden opgevoerd, maar in

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

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

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

Daaruit ontstond de vaudeville. Dat was het gevolg van een verdere democratisering van de muziek. Dat vaudeville (bij ons ook vari   en in Groot-Brittannië music hall genoemd) een breed publiek kon verleiden, blijkt uit het grote aantal vari  theaters. Aan het einde van de 18de eeuw waren er in Parijs alleen al zo'n veertig, en daarna volgden Brussel, Antwerpen en Amsterdam. Daar kon je terecht voor blijspelen als *Moederzegen*, *De Scheepsjongen* of *De Vrouwenhater* (zie Groeneboer 2001). In het midden van de 19de eeuw waren de hoogdagen van de vaudeville voorbij en kwam de **operette** op: een luchtig, geestig, spottend en vaak politiek satirisch muziektheaterstuk uit één bedrijf. Jacques Offenbach was zeer succesvol met operettes zoals *Orphée aux enfers* (1858), en ook Johann Strauss jr. schreef er een aantal. Door hem werd ook de Weense wals immens populair en een internationale rage (*An Der Sch nen Blauen Donau*, 1867). Strauss werd een popster avant la lettre, ging op internationale tournee en gaf in de VS zelfs een concert met een orkest van tweeduizend muzikanten. Net als de polka – die andere dansrage van dat moment – was de wals geen groepsdans zoals in de tijd van de aristocratie, maar werd hij als koppel gedanst. Dat lichamelijke contact zorgde meteen voor de populariteit ervan.

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

vederdracht en de voor die tijd erotische cancadansen (al was hun best betaalde artiest op dat moment Joseph Pujol, die als Le Pétomane een ster werd door in alle toonaarden scheten te laten). In België was de *Ancienne Belgique* het bekendst, een keten met theaters in Gent, Antwerpen en Brussel (het theater in Brussel bestaat nog steeds, als concertzaal; in dat van Gent – in de Veldstraat – zit momenteel een winkelketen en kun je deels nog zien). De orkesten die daar speelden, waren **amusementsorkesten**, en later – toen film en radio opkwamen – zouden die ook bioscoop- en radio-orkesten worden en speelden ze gearrangeerde orkestversies van populaire deuntjes.

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

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

## Minstrels en Tin Pan Alley

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

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

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

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

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

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

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

Vooraf vanaf de jaren 1910 ontwikkelde zich in New York het klassieke Amerikaanse lied. Een eeuw geleden trad een generatie componisten die geboren was in de jaren 90 van de 19de eeuw naar voren. Die deden de Tin Pan Alley-fabriek op volle toeren draaien. Ze schreven de *Great*

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

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

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

Wat al die Tin Pan Alley-componisten met elkaar gemeen hadden, was hun oog voor kwalitatief hoogstaande melodieën en vernuftig uitgewerkte arrangementen. Toen in de jaren 10 van de vorige eeuw de platenproductie doorbrak, veranderde er niet zo veel: de uitgevers van Tin Pan Alley hadden er gewoon een extra promotiekanaal bij. De platenindustrie was ontstaan aan het einde van de 19de eeuw en in 1902



haalde de klassieke zanger Enrico Caruso voor de eerste keer een verkoopcijfer van één miljoen exemplaren (de majormuziekindustrie bracht in eerste instantie alleen klassieke muziek uit...). Dat cijfer zou in de jaren daarna meermaals gehaald worden. Platenproductie bleek een doeltreffend promotiemiddel te zijn voor de liedjesschrijvers. Muziekuitgeverijen gingen dus ook een platenmaatschappij opstarten, en vice versa.

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

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

## Crooners

De opkomst van de opname- en filmindustrie veranderde de afzetmarkt van Tin Pan Alley, maar niet de muziek op zich. Dat was wel het geval in de late jaren 20 bij de opkomst van de radio en een nieuwe manier van opnemen. In het begin werden platen akoestisch opgenomen: het orkest stond voor een hoorn en de geluidstrillingen maakten een groef in een cilinder of plaat. Wie het luidst moest klinken, stond het dichtst bij de

hoorn. In 1925 deed **de elektrische opname** zijn intrede, en daardoor kon in de studio ook de microfoon gebruikt worden. Die bestond al vanaf het einde van de 19de eeuw en zet een akoestisch signaal om in een elektrisch signaal. Door microfoons te gebruiken bij plaatopnames gingen die niet alleen beter klinken, er ontstond zo ook een nieuw type zanger: de **crooner**. Een zanger moest niet langer luid en stevig genoeg zingen om boven het orkest uit te komen, maar kon evengoed zachtjes 'kreunen' in de microfoon. Hoewel, aanvankelijk had het publiek het er moeilijk mee. De microfoon werd als een technisch obstakel gezien dat de directe communicatie tussen artiest en publiek zou verstoren. Daaruit blijkt dat elke technologische vernieuwing eerst op onbegrip stuit alvorens geaccepteerd te worden. Dat was zo bij de opkomst van hiphop en house, maar gebeurde dus ook al ten tijde van de crooners.

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

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

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

in de mainstream te laten doorbreken (zie ook hoofdstuk 11 en Keunen 2013).

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

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

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

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

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

die wist hoe hij liedjes op een pakkende en verrassende manier op plaat moest zetten.

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

Juist door die houding werd zijn creativiteit als producer aangescherpt en ontwikkelde hij een revolutionair opnameprocedé. Om een plaat aantrekkelijk te maken, voegde hij ongebruikelijke geluiden en instrumenten toe, zoals een klavecimbel of een blaffende hond. En in een tijd waarin er nog geen reverb-effecten waren, plaatste Miller microfoons in een toilet, om zo de nodige galm te verkrijgen. Miller behoorde zo tot de eerste producers die een persoonlijk stempel op de opname drukten en een plaatopname als een doel op zich beschouwden.

Croonermuziek heeft altijd een belangrijk aandeel in de mainstream-amusementsmuziek gehad, van de bigband van James Last tot zangers als Marco Borsato of Helmut Lotti. Kenmerkend voor die muziek is dat de zangers en zangeressen (of beter: de producers achter de schermen) hun geluid telkens aan de tijd aanpassen. De crooners deden dat dus ook. Twee keer was het zelfs een kwestie van moeten, wilden ze hun populaire positie kunnen behouden. In de jaren 50 werden de crooners en hun Tin Pan Alley-componisten immers geconfronteerd met de rock-'n-rollrage. Maar ook eerder al: in de jaren 40 werd opeens jazz populair. Tin Pan Alley, die tot dan toe synoniem stond voor populaire muziek, zag zijn rijk overgenomen worden door een nieuwe, zwarte muziekstijl. Om dat te duiden, moeten we eerst in de jazzgeschiedenis duiken.

## **Vooroorlogse jazz - van volkse muziek tot popmuziek**

Dixieland, ragtime en Louis Armstrong

In 1865 werd in de VS de slavernij afgeschaft. De witte kolonist die eerst de oorspronkelijke Amerikaanse bevolking verdreven had en daarna vanuit Afrika slaven importeerde, deed dat echter niet om humanitaire redenen. Het waren de noordelijke staten die door de afschaffing van de slavernij de economische macht van de zuidelijke staten wilde breken. De deltavallei van de Mississippi bestond uit vruchtbare landbouwgrond. Daar waren de katoenplantages, en dus ook de slaven. Er was een burgeroorlog voor nodig, maar het noorden kreeg uiteindelijk zijn zin. Veel beterschap bracht de afschaffing van de slavernij niet. Maar een positief effect was wél dat de zwarte bevolking weer haar muziek kon spelen. Op en naast de plantages was dat verboden (met uitzondering van de zogenaamde worksongs, zie verder). In New Orleans ontstond zo de

jazz. Dat was geen toeval. New Orleans was de draaischijf van de slavenhandel en al in de 18de eeuw mochten de slaven daar op hun vrije namiddag bij elkaar komen op Congo Square om muziek te maken en te dansen. In een grote kring zittend speelde de een op een trommel, tamboerijn of een ander percussie-instrument, de ander op zelfgemaakte instrumenten zoals een kazoo, rommelpot, wasbord of een bas gemaakt van een stok en een zeepkist. Nog een ander blies op een lege fles of kruik (de zogenaamde *jug*), er was de mondharp en uiteraard de banjo, een instrument van Afrikaanse origine dat op die feestjes de hoofdrol speelde (zie Seig 1993).

Die traditie kreeg nadien een vervolg op het platteland met de *jugbands*, volksmuziek uit het zuiden. Maar ook de **ragtime** groeide daaruit. Ragtime is dansmuziek, gespeeld op piano, met een gesyncopeerd ritme. De piano wordt hier een volledig orkest met een ritmische linkerhand die een strakke baspartij speelt (springt symmetrisch tussen basnoot en akkoord) en de rechterhand met de melodie die daar syncopisch tegen ingaat (waardoor het dus lijkt alsof de melodie voortdurend net voor of achter het ritme loopt). Dat werd nadien '**stride-piano**' genoemd, en het zijn de ritmische accenten die de muziek doet swingen. Typerend voor de klassieke ragtime is de structuur ervan: geen traditionele afwisseling van strofe en refrein, maar een viertal delen van elk 16 maten. Het is dansmuziek, maar beredeneerd gecomponeerd (zie Doggett 2015). Scott Joplin was rond de eeuwwisseling de bekendste ragtimepianist en -componist, met nummers als 'Maple Leaf Rag' (1899) en 'The Entertainer' (geschreven in 1902, veel later opnieuw een hit toen het in 1973 in de film *The Sting* werd gebruikt, en vandaag nog steeds het deuntje van de ijscokar die bij ons door de straten rijdt...). Ook pianisten zoals James P. Johnson, Eubie Blake, Luckey Roberts en Fats Waller verdienden toen hun brood door op allerlei feestjes te spelen.

Een van de eerste ragtime-composities kwam echter van de zoon van een Britse katoenbaas en een creoolse moeder: Louis Moreau Gottschalk schreef al in 1847 op 18-jarige leeftijd een pianostuk gebaseerd op de ritmische muziek van Congo Square. Het was een van de eerste keren dat zwarte muziek zich ging vermengen met de witte, Europese muziek. Tin Pan Alley zou dat in de pre-croonertijden opnieuw doen en kopieerde duchtig de stijl van Scott Joplin. Zo schreef Irving Berlin in 1911 het eerder aangehaalde 'Alexander's Ragtime Band'; dat nummer droeg mee bij aan de felle ragtimerage die in de jaren 20 in de mainstream doorbrak. Door de beperkte opnametechniek van die tijd klonken piano-opnames niet goed. Gelukkig bracht de 'pianola' soelaas: met pianorollen konden 'rags' en duizenden andere Tin Pan Alley-deuntjes live uit de piano rollen, en het klonk net alsof een echte pianist aan het spelen was (vandaag zouden we dat een gesampeld 'virtueel instrument' noemen...).

Zwarte en witte tradities ontmoetten elkaar ook op een andere manier. Er waren in New Orleans veel optochten. Daarin speelden aanvankelijk witte **fanfares, harmonie-orkesten en militaire kapellen** (vanaf het einde van de 18de eeuw een andere vorm van Europese populaire muziek die ook de reis overzee maakte). Na de slavernij gingen de zwarte muzikanten die fanfares imiteren, maar dan wel vanuit hun eigen cultuur. Met tweedehands-instrumenten en de zelfgemaakte instrumenten van Congo Square ontstonden zwarte orkesten die in de straten paradeerden, bij feesten en begrafenissen speelden, of op de stoomboten muziek maakten. Daaruit ontstond de eerste, échte jazzsoort, die aanvankelijk gewoon 'jazz', maar later meer specifiek '**dixieland**' genoemd zou worden. Dixie komt van het Franse 'dix' en verwijst naar een briefje van tien dollar. De staat Louisiana (waarin New Orleans ligt en die toen veel groter was dan vandaag) stond aanvankelijk immers onder Frans bestuur (en tussendoor ook eventjes onder Spaans bewind), totdat Napoleon hem verkocht aan de nog jonge, Engelssprekende Verenigde Staten. Daarom vind je daar nog steeds sporen in overvloed van de Franse taal (Baton Rouge, Lafayette, Louisville, maar ook New Orleans, enzovoort). In New Orleans zijn er daarom ook creolen (mengeling van Fransen, Spanjaarden, Afrikanen en native-Amerikanen) en cajuns (afstammelingen van uitgeweken Franse Canadezen).

Een essentieel kenmerk van die dixieland was de collectieve improvisatie: de muzikanten speelden wel hetzelfde nummer, maar daarbinnen zochten ze hun eigen plek. Dat is misschien wel de meest typerende eigenschap van jazz (en van de Afrikaanse traditie): muziek spelen zoals men ze *voelt* en niet noodzakelijk zoals ze *moet* worden gespeeld. Terwijl men in Europa zo goed mogelijk een partituur wil vertolken, is die voor jazzmuzikanten slechts een aanleiding voor een eigen interpretatie. Het gaat om spontaniteit, en daarom is improvisatie een wezenlijk onderdeel van jazz. Daarnaast loopt de ontwikkeling van jazz samen met die van de blues (zie verderop in dit hoofdstuk). De structuur en akkoordenschema's van blues zijn van meet af aan een essentieel en vaak gebruikt onderdeel van jazz. Zo ook in die van New Orleans.

Buddy Bolden had aan het einde van de 19de eeuw een van de allereerste jazzorkestjes, daarna gevolgd door Sidney Bechet, King Oliver en Jelly Roll Morton. Plaatopnames waren er nog niet. In de racistische VS, waar de slavernij vervangen werd door een apartheidsregime (de *segregation law*) en de Ku-Klux-Klan met gewelddadige acties terroriseerde, durfde geen enkele van de eerste platenmaatschappijen zwarte muziek op te nemen. De eerste jazzplaat werd dan ook een witte kopie van dixieland: 'Livery Stable Blues', in 1917 gespeeld door de Original Dixieland Jazz Band uit New Orleans (aanvankelijk Original Dixieland *Jass* Band geschreven). De eerste zwarte jazzplaat (van Kid Ory's Creole Jazz Band) zou pas vijf jaar daarna uitkomen...

Het ging echter economisch niet goed in New Orleans. De export van katoen had zwaar te lijden onder de Eerste Wereldoorlog, en bovendien namen landbouwmachines het werk op de plantages over. Dat in 1917 zelfs de – legale – prostitutiebuurt Storyville gesloten werd, was een teken aan de wand, en een aderlating voor de jazzmuzikanten die daar muziek speelden. In het noorden daarentegen was er werk en vraag naar ongeschoolde arbeiders. Arme zuiderlingen trokken massaal naar het noorden. En waar er arbeiders zijn, is er ook behoefte aan entertainment en een markt voor muziek. **Chicago** en daarna ook **New York** waren de nieuwe *places to be*. Daar was ook de muziekindustrie gevestigd en stilaan kwamen er ook kleine labels voor zwarte muziek. Zo konden Oliver, Bechet, Morton, maar ook Louis Armstrong en de witte Bix Beiderbecke de studio in. Omdat ze voortaan in kroegen, clubs en *ballrooms* speelden, en niet zoals in het zuiden voortdurend rondtrokken, kwamen er nu ook pianisten in die bands (King Oliver nam de eerste in dienst, bovendien een van de weinige vrouwen: Lil Hardin).

Door de drooglegging en de heerschappij van de maffia kregen ook jazzmuzikanten veel speel mogelijkheden. De stedelijke jazz, maar ook de ragtime, paste perfect in de sfeer van de **roaring twenties**, en kwam zelfs terecht in de vaudevilletheaters en music halls (er wordt wel eens beweerd dat het woord jazz afgeleid is van 'jive your ass': muziek om op te dansen; al zeggen andere bronnen dat het iets met seks te maken zou hebben). Wat eerst als een zonde werd beschouwd, als synoniem voor dierlijke instincten, promiscuïteit en alcohol, bleek nu net te beantwoorden aan de behoefte van een witte generatie op zoek naar een roes. Jonge dansers konden opeens lichamelijk contact hebben dat tot dan toe gereserveerd was voor de privésfeer van getrouwde koppels. Daarom groeiden dansstijlen als de charleston en de foxtrot uit tot een ware rage. (Trouwens, ook in volle croonertijden zou de muziekindustrie dansrages bedenken. In de jaren 30 werd gefeest op slowfox, Engelse wals en tango en een decennium daarna ging iedereen dus volop uit de bol op swing.) In de jaren 20 stond 'jazz' synoniem voor 'dans'. Het was een verzamelterm voor alle uitbundige dansmuziek, als typisch genre van wat popmuziek genoemd kan worden (zie Doggett 2015). Jazz was 'hot'; al de rest was 'sweet'. Jazz maakte het nachtleven nog bruisender. De New Yorkse *Cotton Club* is daar een goed voorbeeld van. Waar zwarte artiesten daar voor een welvarend, wit publiek speelden, kon de zwarte liefhebber terecht in de *Savoy Ballroom*. 'The Jazz Age', zo wordt dit tijdperk ook wel genoemd.

Ook in Europa brak de muziek door, en daar waren Amerikaanse jazzartiesten zeer welkom. Jazz deed de Eerste Wereldoorlog vergeten. De muziek zorgde voor escapisme. In Parijs was er in de jaren 30 de *Hot Club*

*de France*. Daar maakte de in België geboren gitarist Django Reinhardt naam door zijn zigeunerroots te combineren met jazz, en doordat hij meesterlijk kon soleren met slechts twee vingers (dat moest hij noodgedwongen doen na een brand in een woonwagen, en daaruit zou veel later de gitarist van Black Sabbath moed putten toen die enkele vingertoppen verloor).

Muzikaal kwam er geleidelijk aan een nieuwe aanpak: in plaats van collectieve improvisatie trad nu een **solist** naar voren. **Louis Armstrong** zorgde voor die kentering. Hij kwam op verzoek van King Oliver vanuit New Orleans naar Chicago. In diens band en daarna als frontman van zijn eigen Hot Five (zoals op 'West End Blues', 1928) laat hij die overgang goed horen: in handen van Armstrong veranderde zowel het instrumentenspel als de zangwijze. Enerzijds vond hij de trompet opnieuw uit. Er waren al meerdere trompettisten voor hem geweest, maar niemand was zo virtuoos: hij slaagde er als de beste in om hoge tonen niet luid en schel te spelen, maar zuiver en helder. Ook hier bespeelde hij het instrument niet hoe het moet (afgelijnde noten zoals in de Europese klassieke traditie), maar hij gebruikte vaak een demper en haalde er scheurende, glijdende, grommende en jammerende klanken uit. Zo veel emotionaliteit kwam er nog nooit uit een koperblazer. Als zanger deed hij hetzelfde. Als hij vond dat een bepaald woord langer moest klinken, zong hij dat gewoon wat langer; en als hij daarna in tijdsnood kwam voor de rest van de tekst, liet hij die gewoon vallen. Ofwel improviseerde hij met klanken zonder betekenis. Daarmee lag hij mee aan de basis van het **scatten**. En telkens wist hij een instrumentale of vocale solo ook gestructureerd op te bouwen, alsof hij een verhaal vertelde. Bovendien was hij stilistisch veelzijdig en haalde hij zijn inspiratie zowel uit gospel, blues als het vaudevilletheater. Armstrong werd hét te volgen voorbeeld, en sinds de platenindustrie leerde een nieuwe generatie jazz spelen door met platen van Armstrong mee te spelen. Ook niet-trompettisten.

### Het succes van de bigbands

De muziekindustrie floreerde in de jaren 20, en ook jazz kon daarvan profiteren. Vooral in Harlem, dat stilaan het culturele centrum van zwart Amerika werd. Steeds meer muzikanten voelden zich door de muziek aangetrokken. En ze gingen ook samenspelen, totdat ze **bigbands** werden. Door het grotere aantal muzikanten was collectieve improvisatie sowieso uitgesloten. Bigbands vroegen meer uitgeschreven arrangementen. Daarin was uiteraard nog steeds een prominente rol weggelegd voor solisten, maar het orkest moest hechter samenspelen, daarbij aangestuurd door een **swing**-ritme (de *shuffle*). Niemand kon dat beter dan **Duke Ellington** in New York. Als autodidact schreef hij complexe arrangementen en haalde het maximum uit de groepsbezetting, ook door te schrijven met de eigenheid en kwaliteiten van elk van zijn muzikanten



in het achterhoofd. 'Als iets goed klinkt, dan *is* het ook goed', zei hij wel eens in interviews. 'It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)' (1932) vat de **bigbandswing** zowel thematisch als muzikaal samen. Met een strakke stride-pianostijl gaf hij het swingritme aan en bracht hij instantklassiekers zoals 'Take The A Train', 'Mood Indigo' en 'Caravan'.

Ellingtons bigband was intussen het huisorkest van de Cotton Club en door de opkomst van de radio bereikte hij in de jaren 30 alle huiskamers. Ellington verfijnde de orkestratie. Zijn muziek was beschaafd en straalde klasse uit. Zijn veelzijdigheid sierde hem: hij maakte zowel jazz om op te dansen als om rustig naar te luisteren. Hij mocht dan uit een midden-klassemilieu komen, dat maakte hem niet immuun voor het Amerikaanse racisme. Vaak mochten hij en zijn bandleden na een concert hun hotel of een restaurant niet binnen. Hij huurde daarom maar een privétrein om op tournee te gaan. Die had voldoende slaappleats, een restauratiewagon en zelfs repetitieruimte. Door zijn toenemende populariteit kon hij zich steeds meer permitteren.

Bigbandswing won immers almaar meer terrein, met ook de orkesten van Fletcher Henderson, Cab Calloway, Chick Webb, Earl Hines, Jimmie Lunceford en Lionel Hampton. Bennie Moten en Count Basie kwamen uit Kansas City en hun versie was ruiger, op blues gebaseerd en nog dansbaarder (zie verderop in dit hoofdstuk). Swing was zo aantrekkelijk dat ook witten zich ertoe aangetrokken voelden. Paul Whiteman, Tommy en Jimmy Dorsey, Artie Shaw en **Benny Goodman** ruilden het amusementscircuit voor jazz. Vooral Goodman zorgde ervoor dat swingmuziek vanaf de late jaren 30 niet langer een strikt zwarte aangelegenheid was, maar ook doorbrak in de pop-mainstream. Niet toevallig hadden de witte media vooral aandacht voor een witte artiest. Maar Goodman, zijn familienaam waardig, maakte deze muziek uit respect voor de zwarte muzikscene en dat respect was wederzijds (Fletcher Henderson schreef arrangementen voor hem). Hij was ook de eerste die de 'colour line' doorbrak: zijn bigband kende witte én zwarte muzikanten; voor hem was de muziek belangrijker dan de huidskleur.

Goodman was een virtuoze klarinettist en werd op handen gedragen zoals dat later, in de jaren 60, met de zogenaamde gitaargoden gebeurde. Het leverde hem de bijnaam 'The King of Swing' op. Als zoon van arme, Joodse migranten was hij in 1938 de eerste die jazz in de Carnegie Hall bracht, de prestigieuze zaal waarin normaliter alleen klassieke muziek opgevoerd werd. Het concert was lang van tevoren uitverkocht. Van overal kwam men om Goodman aan het werk te zien en de straten in de buurt werden overrompeld door enthousiastelingen. Het stomende nummer 'Sing, Sing, Sing' werd een anthem voor een hele generatie. Dat was niet alleen tekenend voor de populariteit van Goodman, maar voor de volledige swingjazzscene. Aan het einde van de jaren 30 was bigbandswing de ultieme popmuziek, de meest populaire muziek van zijn

tijd. Opmerkelijk: bij de bigbands gingen niet de zangers of zangeressen met de eer lopen, maar kreeg de bandleider alle lof. Zelfs al zag die er braafjes uit en speelde hij klarinet.

Overall werden swingconcerten en *Battles Of The Bands* georganiseerd, in concertzalen maar ook in sportstadia, voor tienduizenden fans. Als een soort *I Love Techno* avant la lettre werd er non-stop gedanst. Vaak in competitie: wie in slaap sukkelde, werd gediskwalificeerd. Swing werd een megasucces op de dansvloer én in de hitlijst. Daardoor ontstonden er ook afgestofte, gepolijste versies van de muziek, haast uitsluitend door witten gespeeld. Zoals Glenn Miller, die monsterhits scoorde met 'In The Mood' en 'Moonlight Serenade'. Swing zou hét geluid zijn bij de bevrijding van Europa, waardoor na de Tweede Wereldoorlog ook het oude continent overspoeld werd met swingmuziek. Hoezo, popmuziek begint pas vanaf de rock-'n-roll?

### Bigbands en crooners

Het grote succes van de bigbandswing was niet naar de zin van de muziekuiteverijen van Tin Pan Alley. Crooners verloren immers terrein. De productieteams die tot dan toe de alleenheerschappij hadden over de popmuziek, moesten opeens hun meerdere erkennen in zwarte muziek. Dan toonde de witte muziekindustrie wat ze in de loop van de geschiedenis vaker zou doen: succesvolle vondsten van de zwarte muziek overnemen en er een nog groter succes van maken. Want, zoals Irving Berlin het al formuleerde: 'There's no business like showbusiness.'

De crooners moesten dus meegaan met de trends van het moment en vanaf de jaren 40 begonnen de songschrijvers arrangementen in bigbandstijl te schrijven. De crooners bleven op een zachte manier hun verdriet en vreugde verklanken, maar dit keer begeleid door bigbands die muziek speelden in de swingtraditie. 'Is You Is Or Is You Ain't My Baby' (1944) van Bing Crosby en The Andrew Sisters is een goed voorbeeld. Maar ook sommige zwarte artiesten werden door het mainstreamsucces opgenomen in de pop-mainstream. Louis Armstrong was niet alleen een jazzmuzikant, hij werd ook een populaire zanger in het entertainmentcircuit. Niet toevallig ging zowel Bing Crosby als Frank Sinatra graag samen met Armstrong op tournee. Ook al was het verschil tussen beiden immens – de afgelijnde zang van de crooners tegenover de ruw geïmproviseerde stijl van Armstrong – het publiek genoot er met volle teugen van. Iedereen gunde hem zijn succes.

Tin Pan Alley had zich hersteld en bigbandswing werd binnengehaald in de commerciële wereld van Broadwaymusicals. Maar ook omgekeerd konden jazzzangeressen, zowat de zwarte tegenhanger van de crooners, van een doorbraak genieten. Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan en Dinah Washington zetten toen de meest pakkende songs neer ('classic jazz'; zie verder). Peggy Lee zat op de wip tussen jazz en het populaire lied,

terwijl de als een filmster ogende Chet Baker de kroon spande in emotionele jazzsang.

De evolutie van de crooners tot de bigbandswing toont hoe de nog prille muziekindustrie muziek populair kan maken en hoe ze door handig gebruik te maken van de nieuwe massamedia popsterren kan creëren. Tin Pan Alley staat daarom synoniem voor de popmuziek van voor de Tweede Wereldoorlog. Dat jazz hen uitdaagde, konden de muziekuiteverijen en platenfirma's nog makkelijk tackelen, in de jaren 50 klopte een veel grotere uitdaging aan de poort: rock-'n-roll. Dat was een witte versie van zwarte R&B, vaak gespeeld door mensen met een countryachtergrond. Daarom eerst iets over country, daarna komt blues aan de beurt.

## Country

Hillbilly – de basis van country

De grote platenlabels zaten vooral in het noorden van de VS. In een stedelijk milieu zetten ze crooners en bigbands in de kijker. Maar in het zuiden ging het er veel volkser en spontaner aan toe (zie Van Yper 2002, die als inspiratie diende voor dit onderdeel). Daar leefde op het platteland de Angelsaksische volksmuziek voort die Britse, Ierse en Schotse immigranten meebrachten naar het 'beloofde land'. Die werd echter aangepast, vermengde zich met de muziek van andere Europese migranten en veranderde zo in muziek die later 'country' genoemd zou worden, en in tweede instantie ook in folk (zie hoofdstuk 3). De muziek werd toen dus nog niet country genoemd, maar wel '**hillbilly**'. Letterlijk vertaald betekent dat 'Billy uit de bergen', oorspronkelijk een denigrerende term voor zogezegd onderontwikkelde bergbewoners en boeren. De liederen die men op het platteland zong, hadden een functie: ze moesten voor sociale cohesie zorgen. Ze gaven plaatselijke gemeenschappen van migranten uit verschillende plaatsen uit Europa een ruggengraat, zodat die een eigen nationaliteit konden opbouwen. **God, vaderland en familie** waren de drie fundamentele gemeenschappelijke waarden. Hillbilly had dus een behoudsgezind en conservatief karakter. Niet toevallig droegen hillbilly-artiesten vaak kolonistenkledij: strooien hoed, geruit hemd en overall voor de mannen, lange rokken en dichtgeknoopte bloes voor de vrouwen.

Vanaf de jaren 20 vond deze volksmuziek haar weg naar de platenstudio. De ukelelespeler Wendell Hall was in 1923 de eerste en verkocht van 'It Ain't Gonna Rain No More' meteen twee miljoen exemplaren. Vooral **stringbands** waren toen in de mode: kleine groepen met viool (of beter: *fiddle*), banjo, ukelele, gitaar en later ook mandoline. De **Carter Family** was de eerste grote naam. Een koppel en de nicht van de vrouw begonnen in 1927 muziek op te nemen. Het kwam in de hillbillywereld vaker voor

dat familieleden samen op pad gingen. Soms was dat alleen schone schijn, omdat een man die met twee vrouwen optrok tegen de heersende, kleinburgerlijke familiewaarden inging; vrouwen mochten alleen meezingen als ze getrouwd waren of als er een familielid bij was. Typerend voor de muziek is het traditionele Europese vierkwartsritme met nadruk op de eerste en derde tel, waardoor het op een 'hoempa' lijkt (sommigen noemen dat 'two-step', naar de dansstijl die erbij past). Een driekwartsmaat met nadruk op de eerste tel kan ook, dan wordt het een wals (of 'hoem-pa-pa'). Bij de Carter Family introduceerde Maybelle een speciale *fingerpicking*-techniek waarbij ze zowel ritme als melodie speelde. Die gitaartechniek zou de basis van het genre vormen, maar evengoed de basis voor de latere folk. Ook de liedjes van de Carters behoren tot het collectieve country-erfgoed: 'Worried Man Blues', 'Wildwood Flower', 'Will The Circle Be Unbroken', 'Keep On The Sunny Side', enzovoort. Het waren stuk voor stuk traditionals die van generatie op generatie werden doorgegeven. Hillbilly is immers volksmuziek. Telkens wordt ze gekenmerkt door meerstemmige, eerder zeurende zangpartijen.

Hillbillyartiesten zingen over het plattelandsleven, de bergen, liefde, trouw, trots en de dagelijkse problemen. De spreekwoordelijke uitzondering daarop was **Jimmie Rodgers**. Muzikaal was hij op-en-top hillbilly, maar zijn teksten waren sociaal geëngageerd en hij doorbrak de 'colour line' door opnames te maken met Louis Armstrong. Hij was een spoorwegaarbeider die de meeste van zijn nummers zelf schreef. Daarin nam hij het, in werktenue, op voor zijn collega's. Veel van zijn liedjes gingen dan ook over de 'ijzeren weg', zoals 'Waiting For A Train' (1928). Maar ook al benaderde hij hillbilly op een rauwere manier, hij introduceerde ook het jodelen in de hillbilly. Soms zorgt dat voor een vreemd contrast. In 'Blue Yodel N°1' zingt hij bijvoorbeeld over zijn vriendin Thelma die vreemdgaat en dat hij een groot geweer gaat kopen om haar neer te knallen. Waarna hij vrolijk begint te jodelen. Tegelijk bevatte zijn muziek elementen van blues. Hillbilly wordt ook weleens 'witte blues' genoemd: beide waren immers plattelands volksmuziek, zij het vanuit een andere achtergrond. Jimmie Rodgers begon pas in 1928 op te nemen, en vijf jaar later stierf hij al op vijfendertigjarige leeftijd aan tbc. Ook de Carter Family, Jimmie Rodgers en andere hillbillyartiesten (zoals Emmett Miller en Uncle Jimmy Thompson) konden vanaf het einde van de jaren 20 doorbreken door de opkomst van de radio. Zeker op de regionale zenders kregen de plaatselijke hillbillyartiesten veel aandacht. Nationale aandacht kwam er toen het radiostation WSM in **Nashville** een liveprogramma voor hillbilly begon uit te zenden. Het idee kwam van de eigenaar van het radiostation, die ook een verzekeringsmaatschappij had en vaststelde dat er in het landelijke zuiden van de VS maar weinig mensen een levensverzekering hadden. Om meer polissen te kunnen verkopen, keek hij naar de muziek die daar populair was. De show van

WSM werd de **Grand Ole Opry** genoemd en werd een instituut in het genre. De eerste uitzending was in 1925 en tot op de dag van vandaag wordt er wekelijks een show gemaakt; het is het oudste radioprogramma in de VS. Mee daardoor werd Nashville het kloppende hart van deze muziek waar alle platenlabels zich gingen vestigen en het genre gingen vercommercialiseren. Maar tegelijk is Nashville voor alle country-liefhebbers het mekka waar ze minstens eenmaal in hun leven naartoe moeten.

Van western tot honky tonk

In de jaren 30 kende de bioscoop zijn doorbraak en voor de VS werd film al snel zowat de 'nationale cultuuruiting'. De ontwikkelingen in Hollywood hadden niet alleen een effect op de componisten van Tin Pan Alley, maar ook op hillbilly. Hun gemeenschappelijke interesse was de **cowboy**. In de zoektocht naar nationale fundamenteën werd de cowboy verheerlijkt als witte nationale held, en Hollywood deed daar graag een schep bovenop. Het romantische beeld van de *Far West* zoals Hollywood dat voorstelt, is uiteraard verre van historisch correct (wie een realistischer beeld wil, kan naar de serie *Deadwood* kijken; daarin voel je de rauwheid van de boeren en goudzoekers, en zie je ook zwarte cowboys). Hillbillyartiesten zetten met plezier én trots cowboyhoeden op, droegen cowboykleden en -laarzen, kropen op hun ros met de lasso in de hand en noemden hun muziek voortaan **western**. Ze wilden er graag iets heldhaftiger uitzien dan de brave hillbillyboeren. Artiesten als Gene Autry, Roy Acuff, Roy Rogers en Tex Ritter zongen over de simpele romantiek van het cowboyleven, en speelden ook op het witte doek graag de **zingende cowboy**. Die laatste twee klonken zo zoetgevooid dat ze eerder een countryvariant op de crooners waren. En met Patsy Montana had het genre ook zijn cowgirl. Western maakte de countrymuziek nog commerciëler, de scherpe kantjes werden weggevlind. Het genre viel ten prooi aan vervlakking en massaproductie. Ook Tin Pan Alley bemoeide zich ermee en creëerde gladde, sentimentele countrydeuntjes. Die werden zowel aan westernartiesten als aan Bing Crosby en Frank Sinatra verkocht. Country werd mainstream. Het noorden won alweer.

Op die commercialisering kwam in de jaren 40 een dubbele reactie. Een daarvan is een mechanisme dat we in dit boek meermaals tegenkomen: telkens wanneer sommigen vinden dat hun genre te zeer ontspoord, keren ze terug naar de roots, naar de 'pure' toestand waarin het genre zich aanvankelijk bevond. Zo kreeg je in countryland een revival van de hillbilly. Bill Monroe, Earl Scruggs, Lester Flatt, Earl Johnson en tal van anderen gingen hillbilly compromisloos en zo authentiek mogelijk spelen. **Bluegrass** had dus een haast fundamentalistische conformistische houding. De mentaliteit is weer volks en speciale fiddlewedstrijden

brengen opnieuw ambiance in de keet. De *jigs* en *reels* – zo heten de thema's en riffs – zijn de essentiële basiskennis voor wie deel wil uitmaken van de countrywereld.

Een andere reactie op de commercialisering is de stap vooruit. Daarvoor zorgt de **western swing**. Hier verwerpt men het cowboyimago niet, maar wil men op basis daarvan verder gaan. Zoals **Bob Wills**. Ook hij is een cowboy, maar hij durft het aan om enerzijds pure blues in het westernverhaal te brengen en anderzijds – voor de allereerste keer in dit genre – een drummer aan zijn groep His Texas Playboys toe te voegen. Drums werden bij hillbilly en western als te Afrikaans gezien ('ketelmuziek') en waren dus verwerpelijk voor het conservatieve en vaak ook racistische witte Amerika. Daarom moest Bob Wills de drummer aanvankelijk achter een gordijn laten spelen: het publiek hoorde hem wel, maar kon hem nog niet zien. Dat zegt veel over de werking van een genrebril (zie de epiloog).

Voor Wills maakte het allemaal niet veel uit. Hij kwam uit Texas en daar waren haast geen zwarten (Texas had vooral witte boeren en geen plantages met slaven). Daardoor kon hij onbeperkt putten uit de zwarte tradities. Hij liet zich daarbij inspireren door de bigbandswing, maar zonder die bezetting over te nemen. Hij bracht wel goedgehumeurde dansmuziek, vol improvisaties en met een uitgebreidere groep dan tot dan toe gangbaar was. Zo komt de pedal-steelgitaar erbij (een slidegitaar op een statief, die zowel in blues als in Hawaïaanse muziek gebruikt wordt), de nieuwe elektrische gitaar, maar ook fiddles en een blazerssectie. Daarmee zorgt hij voor een stilistisch veelzijdig geluid en wordt hij de grote vernieuwer van de hillbilly/western. Wills nam ook de backbeat (zie verder) over van de rhythm & blues en dat illustreert hoe de muzikanten in die tijd veel toleranter waren tegenover rassenverschillen dan de maatschappij waarin ze leefden (hoe muziek tot stand komt, is gelukkig geen 'zwart/wit-verhaal'...).

Tegelijkertijd weet Wills zichzelf goed te verkopen: hij speelde in meer dan 25 films. Van dat succes konden ook artiesten als Milton Brown en Spade Cooley profiteren. Intussen gaf het vakblad *Billboard* het genre een nieuwe, overkoepelende naam. **Country & western** werd de verzamelterm voor alle vormen van hillbilly en western. Na de Tweede Wereldoorlog komt daar nog een nieuwe, elektrische en stedelijke variant bij: **honky tonk**. Die term verwijst naar de typische Amerikaanse baancafés. Daar wilde men het liefst zowel oersentimentele als harde en bijtende muziek horen. Als het maar over het échte leven ging, en daar horen ook alcohol en stukgelopen relaties bij. Om boven het geroezemoes van zo'n tent uit te komen, moest de muziek wel elektrisch zijn. Daarvoor zorgden Webb Pierce, Ernest Tubb, Hank Snow, Tennessee Ernie Ford en Merle Travis, maar ook de zangeressen Kitty Wells en Rose Maddox.

De bekendste vertolker is **Hank Williams**. Hij viel op door de vrolijke

fiddles, de typische pedal-steelgitaar en baslijnen, en vooral door zijn persoonlijke en vaak overgevoelige teksten. Zijn nummers hebben veelzeggende titels: 'Cold, Cold Heart', 'I'm So Lonesome I Could Cry', 'Lovesick Blues', 'Why Don't You Love Me'. Ook bekend is 'Jambalaya'. Williams en zijn Drifting Cowboys stonden aan het einde van de jaren 40 garant voor een miljoenenverkoop. Hij werd een megaster, vrouwen, drugs en drank inclusief, net als eenzaamheid en het niet kunnen omgaan met succes. Hij stierf op nieuwjaarsdag 1953, op 29-jarige leeftijd, aan een overdosis op de achterbank van zijn Cadillac. Hank Williams was zo het eerste slachtoffer van te veel seks, drugs en rock-'n-roll (of in zijn geval: seks, drugs en honky tonk).

Hank Williams mocht dan een nationale doorbraak geforceerd hebben en zo de positie verstevigd hebben van country & western in de Amerikaanse populaire muziek, voor het brede Amerikaanse publiek blijft het genre in de jaren 50 nog steeds de grote onbekende. De muziek gedijde het best in de zuidelijke staten en niet in grote steden zoals New York. Pas toen een producer als Mitch Miller countrynummers van Hank Williams op een zoete manier ging bewerken en liet vertolken door Patti Page of Tony Bennett werd de muziek massaal opgepikt. Of hoe de geschiedenis zich (toen al) herhaalde.

Pas in de jaren 70 krijgt dit genre zijn huidige naam: **country**. Tot dan toe sprak men van country & western, maar gaandeweg raakten de cowboyfilms uit de mode en de simpele romantiek daarvan was achterhaald. **Johnny Cash** zorgde mee voor die naamsverandering. Hij begon als boerenzoon in volle rock-'n-rolltijden en viel op door zijn diepe baritonstem en zijn donkere kledij ('The man in black' was zijn bijnaam). Hij was een tijdlang alcohol- en drugsverslaafd, was een patriot die tegelijk ook kritisch kon zijn voor de VS en maakte een reeks opgemerkte concerten in gevangenissen. Hij trouwde later met June Carter, een dochter van de Carter Family, en scoorde met hits als 'Walk The Line' en 'Ring Of Fire'.

Country groeide uit tot een sterke stroming, in de eerste plaats in de VS zelf, waar het een van de meest populaire muziekgenres is. Vanuit de rockmuziek kwam er openheid naar country aan het einde van de jaren 60 en in de jaren 70 (zie hoofdstuk 3), maar in Europa heeft country het lange tijd heel moeilijk gehad. Voor Europa is country altijd 'te Amerikaans' geweest en de typische waarden werden niet gedeeld. Toch krijgt country in de 21ste eeuw ook hier steeds meer bijval. In Vlaanderen is er zelfs een hype geweest naar aanleiding van de Oscar-genomineerde film *The Broken Circle Breakdown* (2012).

Het grote belang van country & western voor de evolutie van de popmuziek is er echter vooral via een omweg gekomen: door in de jaren 50 een affaire te beginnen met rhythm & blues.

## Blues en R&B – leed en vermaak

Terug naar de late 19de eeuw. De afschaffing van de slavernij leidde toen niet alleen tot de ontwikkeling van jazz, ook twee andere oergenres zagen het levenslicht. Enerzijds trokken de ex-slaven zich terug in de kerkgemeenschap, waar ze in gebed en dans collectief durfden hopen op een beter leven. Dat leidde tot gospel en soul (zie hoofdstuk 10). Anderzijds werd blues geboren, misschien wel de belangrijkste grondstof voor de latere rockmuziek.

Deltablues – de oerversie van blues

De enige muziek die tijdens het werk op de plantages was toegestaan, waren de **worksongs**. Zang verlicht het lijden en vergemakkelijkt het werk. Typierend voor die groepsgezangen was de typisch Afrikaanse vraag-en-antwoordstructuur: de tekst van de voorzanger werd herhaald door de anderen, en ritmisch ondersteund door het geluid van het werktuig. Die *call & response* werd een essentieel onderdeel van gospel, maar overleefde ook bij spoorwegarbeiders en in de gevangeniswereld.

Een andere typische slavenzang was de **field holler**, letterlijk een 'roeper op het veld'. Met een hoge falsetstem en een melodie met plotse verschillen in toonhoogte, zong men klagend over het slavenleven. Ook na de afschaffing van de slavernij bleef men op die manier zingen. Dit keer door solozangers die het hadden over de kommer en kwel van het dagelijkse 'vrije' leven: het begin van de **blues**. Anders dan gospel (hoop) en jazz (feest) is blues een vorm van therapie: het armetierige bestaan en de misère proberen te verdrijven. 'Feeling blue' betekent 'treurig zijn', en zo klonk blues ook.

Aan het einde van de 19de eeuw was er echter geen eenheid in die gezangen. De muzikanten kwamen pas geleidelijk aan met elkaar in contact – de legerdienst tijdens de Eerste Wereldoorlog was zo'n moment. Dan begonnen ze elkaars stijl over te nemen en zo ontstonden de basisfamilietrekjes, zoals de twaalfmatenstructuur (met de drie akkoorden en vijf noten) en de **akoestische gitaar** als begeleidingsinstrument. Typierend voor de Afrikaanse roots is de percussieve manier waarop de gitaar bespeeld wordt; en dat ritme wordt soms ondersteund door ritmisch gestamp met de voeten. Anders dan hillbilly – ook zuidelijke plattelandsmuziek gebracht door een 'zanger met gitaar' – zijn de melodieën in de blues verre van Europees. Een blueszanger zingt minder afgelijnd, heeft doorgaans een beperkt toonbereik en houdt van treurende, hakkelende, glijdende en *gepitchte* klanken. Die pure emotie vertaalt zich ook in de slidetechniek op gitaar. Door met een bierflesje of mes over de snaren te glijden, kon een gitaar beter de menselijke stem imiteren. Bluesmuzikanten zijn eenzaten die niet zoals de hillbilly universele en collectieve thema's aansneden, maar het hadden over hun



persoonlijke leed. Het gaat niet meer over 'we' en 'he', maar over 'I' en 'me'. Ook al wordt de muziek gemaakt vanuit armoede en onrecht, de teksten gaan doorgaans, zoals zo vaak, over liefde. Bluesartiesten zongen hun liederen op straat, in de havens, in de kroegen, op de plantages waar ze overdag vaak zelf nog werkten, of ze gingen mee met circussen en zogenaamde *medicine shows*. Treinstations en het leven onderweg zijn niet toevallig terugkerende thema's. 'Long Lonesome Blues', zoals Blind Lemon Jefferson treurig zong.

Dat '*blind*' in zijn naam staat er niet zomaar. Door een slechte gezondheidszorg werden heel wat latere bluesmuzikanten blind (Blind Willie Johnson, Blind Boy Fuller, Blind Willie McTell, Blind Bake). Blind Lemon Jefferson kwam uit het oosten van Texas en speelde veel in Dallas. Bij hem hoor je goed de worksongachtergrond: omdat blueszangers solo zingen, moeten ze tegelijk voor- én nazanger zijn en zingen ze elke zin dus stevast twee keer, ofwel volgt na een tekstuele vraag een instrumentaal antwoord. De gitaar is zo in voortdurende dialoog met de zang. Jefferson zou in de jaren 20 een van de bekendste bluesmuzikanten worden. Tot die ene winteravond in 1929: het vroom dat het kraakte, maar de vriend die hem toen van zijn concert- naar zijn slaapplek moest brengen, kwam niet opdagen. Jefferson probeerde zelf zijn weg te vinden, maar werd later dood in de sneeuw teruggevonden. Een hartaanval volgens de een, een overval (op zijn pas uitgekeerde royalty's) volgens de ander... Zijn nummer 'See That My Grave Is Kept Clean' kreeg opeens een andere betekenis.

Omdat blues is ontstaan in het zuiden van de VS noemt men ze **delta-blues**, naar de deltamonding van de Mississippi, of **countryblues**, gezien het plattelandskarakter ervan. Charlie Patton is een van de pioniers. Hij werkte op de grote Dockery-plantage en zorgde er zo voor dat die plek de place to be werd voor al wie in het begin van de 20ste eeuw blues wilde maken. Lang voor Jimi Hendrix speelde Patton al gitaar tussen de benen of op zijn rug. Lead Belly (die het midden houdt tussen hillbilly en blues, en vaste klant was in de gevangenis), Skip James (met zijn uiterst breekbare maar ook enge falsetstem), Son House (de ex-dominee die wegens moord in de gevangenis zat en er als bluesman uit kwam) en Tommy Johnson (de hippiegroep Canned Heat ontleent zijn naam aan een van zijn songs) zijn andere vertegenwoordigers. Tommy Johnson ging in de leer bij Charlie Patton en zou de eerste geweest zijn die een verbond met de duivel aanging (zie ook Mandell 1993): hij zei dat hij rond middernacht op een kruispunt gitaar zat te spelen, toen de duivel naar hem toekwam en even op zijn gitaar speelde, waarna hij op dat instrument kon spelen wat hij maar wou. In feite is dit niet meer dan een oud volksverhaal dat in het zuiden leefde en uitgaat van een existentiële angst die tegelijk aantrekkelijk kan zijn. Door de religieuze gospel werd blues niet voor niets als duivels beschouwd. Meerdere muzikanten vertelden zo'n duivelsverhaal (Peetie Wheatstraw noemde zich graag 'The devil's son-in-

law' of 'The high sheriff of hell') en dat werkte inspirerend in de verdere rockgeschiedenis.

De bekendste versie van dat verhaal komt van **Robert Johnson**, wellicht de belangrijkste muzikant van de deltablues (en geen familie van Tommy). In 'Crossroad Blues' zingt ook hij over zijn ontmoeting met satan en hoe die hem voorstelt zijn weg te kiezen. In ruil zal hij briljante muziek kunnen schrijven en eeuwige roem verwerven. Volgens zijn leermeester Son House was Robert Johnson aanvankelijk inderdaad maar een matig gitarist. Toch maakte hij de perfecte synthese tussen alle regionale bluesstijlen. Alle latere clichés die zowat elke beginnende gitarist moet instuderen, bracht hij voor het eerst samen. Johnson slaagde er ook in om zijn gitaar als twee gitaren te laten klinken: met de duim speelt hij de baslijn en met de andere vingers een daarvan losstaande melodie. Johnsons blues geldt daarom als de absolute standaard en werd voor veel generaties na hem het ultieme voorbeeld (zie ook hoofdstuk 3). Nummers als 'Ramblin' On My Mind', 'Sweet Home Chicago' en 'Crossroad Blues' behoren tot het collectieve bluesgeheugen. De eeuwige roem die de duivel hem beloofde, is er dus gekomen. Al heeft hij dat zelf niet mogen meemaken. Robert Johnson, die in de jaren 30 voortdurend op pad was, hield van whiskey en van vrouwen. Helaas voor hem viel die ene dag zijn oog op de vrouw van de cafébaas. Die kon daar niet mee lachen en deed vergif in zijn drank, al zijn er ook bronnen waarin staat dat hij door hem is neergestoken (Marcus 1995). Hoe dan ook, de blueslegende was niet meer. Hij was 27, en een van de eersten van de 'Club van 27' (de leeftijd waarop onder andere ook Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain en Amy Winehouse stierven).

Op dat moment had Johnson nog maar enkele studiodata achter de rug en slechts 29 nummers opgenomen (die overigens pas in de jaren 60 op één elpee uitkwamen). Dat is typerend. De deltabluesmuzikanten waren al actief aan het begin van de 20ste eeuw, maar plaatopnames waren er nog niet. Net als bij jazz vreesde men voor represailles als een label zwarte artiesten een kans zou geven. Bovendien was de muziek te ruw voor de platenkopende, stedelijke markt. Pas aan het einde van de jaren 20 konden de bluespioniers met hun muziek naar buiten komen, nadat een reeks opgeschoonde bluesplaten de markt klaarstoomde.

Classic blues – de doorbraak van de blues

De eerste plaat moest – net als bij jazz – wit zijn. En dat was ook zo. Enkele maanden voor die eerste jazzplaat van de Original Dixieland Jazz Band, in augustus 1916, nam de vaudeville-zangeres Marion Harris voor het grote Victor-label het blues-gebaseerde 'I Ain't Got Nobody Much' op. Het werd een grote hit, en de eerste van wat '**Classic blues**' zou worden genoemd: blues-gebaseerde muziek, gezongen door een zangeres en begeleid door een jazzorkest. De doorbraak ervan kwam er met 'Crazy Blues' van Mamie

Smith in 1920. Ook al wilde het platenlabel ook hier een witte zangeres naar voren schuiven, het was uiteindelijk Mamie Smith die het nummer mocht inzingen (doordat de gevraagde witte zangeres op de opnamedag niet kwam opdagen, zo zegt de ene mythe, terwijl andere bronnen stellen dat het kwam door de overtuigingskracht van Perry Bradford, de zwarte componist van dat nummer). Hoe dan ook, 'Crazy Blues' werd de allereerste plaat van een zwarte artiest. Niet toevallig werd die uitgebracht door het independent-label Okey. Toen bleek dat die succes had, gingen ook de andere platenfirma's op zoek naar zwarte blueszangeressen (independentlabels zoals Paramount, Vocalion, Savoy, Alladin en Atlantic, naast de majors Decca en Columbia en de eerdergenoemde Victor). Wellicht was er meer aan de hand dan alleen racisme. De labels dachten gewoon dat er geen rendabele markt was voor zwarte muziek. Dat bleek dus anders uit te pakken en ze gingen volop 'race records' maken: platen exclusief voor een zwart publiek. Ma Rainey, die de 'moeder van de blues' werd genoemd, volgde in 1923 met 'Bad Luck Blues' en twee jaar later had Bessie Smith (geen familie van Mamie) een hit met 'St. Louis Blues'.

Ook al was de muziek op die plaatopnames gebaseerd op blues, het had niets van doen met de rauwe deltablues. Deze muziek kwam niet van het platteland of uit stoffige straatjes, maar was gesofisticeerde, stedelijke muziek. Het waren jazzorkestjes (type ragtime/dixieland) die op blues gebaseerde nummers speelden, in de music halls en vaudevilles, de balzaal, nachtclub of het luxebordeel met welgestelde gasten in dure kledij. W.C. Handy zette de bakens uit voor deze Classic blues. Ergens in de jaren 10 stond hij op het stations-perron op een trein te wachten toen hij (perron-geluk) een bedelende bluesmuzikant hoorde spelen. Hij was zo onder de indruk van de muziek dat hij ze in notenschrift noteerde en arrangeerde voor het jazzorkest waarvan hij de bandleider was. En zo kon de muziek de showbusiness binnendringen.

Ma Rainey en Bessie Smith traden aanvankelijk op in rondreizende vaudeville-tentenshows en werden na de plaatopnames de eerste grote zwarte sterren. In galakleding en getooid met boa's en gouden kettingen spraken ze een breed publiek aan. Smith had trouwens net als Duke Ellington een eigen treinstel om op tournee te gaan. Blues was niet langer volksmuziek, maar een opzichzelfstaand genre met platenlabels, concertplekken, performers, sterren én een publiek. De muziek gaf je een bluesgevoel dat je blij maakte.

Classic blues was dus eerder een onderdeel van de stedelijke jazz dan van blues. Niet toevallig werden jazzzangeressen zoals Ella Fitzgerald ('de koningin van de scat'), Billie Holiday ('Lady Day') en wat later Dinah Washington in de belangstellingsstroom opgenomen. Zij kwamen uit de swingbigbands (ze zongen respectievelijk bij Chick Webb, Count Basie en Lionel Hampton) maar werden hoe langer hoe meer de blikvangers ervan. Ze brachten de meest overtuigende, intimistische en emotioneel

pakkende vorm van classic blues (of 'classic jazz' zo je wil), en herdefinieerden de zang als instrument. Ze hadden charisma, en spreken vandaag de dag nog evenzeer tot de verbeelding als toen. Dat illustreert ook en nogmaals hoezeer blues een essentieel stijngrediënt van jazz is (ze delen vaak de muzikale opbouw en structuur, maar niet het instrumentarium en de speelwijze).

Een bijkomend voordeel van het succes van de classic blues was dat ook de interesse in de bluespioniers groeide. Eindelijk konden deltabluesmuzikanten een **platencontract** krijgen. Dat verklaart waarom de eerste opnames van Robert Johnson of Charlie Patton pas dateren van de late jaren 20, en dat de eerste decennia ongearchiveerd zijn gebleven. Die plaatopnames betekenden op hun beurt weer een belangrijke inspiratiebron én leerschool voor latere bluesmuzikanten. Zoals de nieuwe generatie die naar het noorden trok.

Urban blues en Chicago blues – de blues die pas later zou doorbreken

De migratiegolf van arbeiders en muzikanten van zuid naar noord trof ook de blueswereld. In de jaren 30 trok het gros van de bluesmuzikanten naar de steden in het noorden. Ze gingen ervan uit dat het leven daar meer ontspannen zou zijn, maar de grote stad was grimmig, er was gettovorming en er heersten sociale wantoestanden. Daarom veranderde de muziek ook niet. Peetie Wheatstraw, Leroy Carr, Tampa Red, Lonnie Johnson, Sonny Boy Williamson, Washboard Sam, Jazz Gillum of Big Bill Broonzy speelden in Chicago dezelfde blues als in de deltaballei. Maar omdat ze in kroegen terecht kwamen, moest er wat harder gespeeld worden en kwam er ook weleens een extra gitaar of piano bij. Of de nieuwe semiakoestische gitaar (zoals de Gibson ES), waarop Lightnin' Hopkins, Big Boy Crudup en Sonny Terry & Brownie McGhee speelden. Plattelandsmuziek werd verstedelijkt: **urban blues**. De verdere ontwikkeling van de elektrisch versterkte gitaren deed de stedelijke blues evolueren, zoals toen aan het einde van de jaren 40 de massieve elektrische gitaar werd uitgevonden (dus zonder klankkast, zoals de Fender Broadcaster, die later de Telecaster werd, en de Gibson Les Paul). Dat instrument was op maat geschreven van luidruchtige cafés, zeker in combinatie met drums. De latere rockbezetting was compleet. **Muddy Waters** was de eerste. In bluesclubs speelde hij tal van nummers die later klassiekers zouden worden: 'Hoochie Coochie Man', 'Manish Boy', 'Forty Days And Forty Nights', 'I Just Want To Make Love To You', en vele andere. Hij bracht de muziek ruw en ongepolijst. **Chicago blues**, de stedelijke en elektrische versie van Mississippi-blues, was nog steeds geen entertainment. Ook al was er in de noordelijke steden in de jaren 40 voldoende werkgelegenheid (eerst door de oorlogsindustrie, daarna door het verbeterde economische klimaat als gevolg van de wederopbouw in Europa), het dagelijkse leven was minder rooskleurig. Wel veranderden de thema's van de songs: die gingen niet langer over slavernij en het werken

op katoenplantages, maar wel over seks. Dat moest de ellende in de industriestad helpen vergeten of in elk geval verzachten. Akoestische instrumenten hadden daarom afgedaan, want die deden nog te veel denken aan de tijd van de slavernij. Dat was ook zo bij de andere bluesmuzikanten die naam maakten in Chicago: Howlin' Wolf, Elmore James, Jimmy Reed en Slim Harpo bijvoorbeeld. Maar ook Willie Dixon, de meest vertolkte songschrijver in Chicago. Hij schreef niet alleen hits voor Muddy Waters ('Hoochie Coochie Man' voorop), maar ook klassiekers als 'Spoonful', 'Little Red Rooster', 'Back Door Man' en 'You Can't Judge A Book By The Cover'. De scene was levendig, mee dankzij tal van nieuwe, kleine independents die voor de verdere uitbouw van het genre zorgden (zoals het beroemde Chess).

De **elektrische blues** beperkte zich niet tot Chicago. John Lee Hooker trok vanuit het zuiden naar Detroit. Overdag werkte hij aan de lopende band bij Ford en 's avonds was hij bluesman. Met succes: 'I'm In the Mood', 'Hobo Blues' en later 'Boom, Boom'. B.B. King trok naar Memphis. Hij puurde de gitaarstijl verder uit, combineerde diverse stijlen en ging vastberaden voor het *less is more*-principe: B.B. King was spaarzaam met noten, de ballast verdween, en de overgebleven noten kregen daardoor des te meer zeggingskracht. Zijn zuidelijke roots bleken ook uit het feit dat hij elektrische blues combineerde met blazers uit de jazz of met een kerkorgel uit de gospel. Hij was daarin fel beïnvloed door Count Basie en T-Bone Walker. Die laatste kwam uit Texas en ging al veel langer mee. Hij was een van de eersten om een gitaar aan een versterker te koppelen, toen hij in 1947 onder andere 'Call It Stormy Monday (But Tuesday Is Just As Bad)' speelde. Walker combineerde swingjazz met blues en een strak ritme. Hij kon op één snaar soleren en bespeelde de gitaar zoals Charlie Patton op zijn rug, maar ook met zijn tanden, ongeveer een kwarteeuw voor Jimi Hendrix dat deed.

Blues was nog steeds een exclusieve zwarte aangelegenheid. De eerste tekenen van witte appreciatie waren er op het Newport Jazz Festival in 1960. Muddy Waters was toen de eerste bluesartiest die daar mocht optreden, voor een grotendeels wit publiek. Dat liet hij voor het eerst kennismaken met de openlijke seksualiteit uit de bluesclubs. Door de expliciete gebaren van Waters in de richting van zijn kruis tijdens 'Got My Mojo Working' begreep het schrome witte publiek opeens waar de echte 'mojo' zich situeert. Na Waters mochten ook de andere elektrische bluesartiesten aantreden. De grote doorbraak van de Chicago blues kwam een paar jaar later, vanuit onverwachte hoek. In de jaren 60 ontdekte een nieuwe generatie rockmuzikanten (The Rolling Stones voorop) die muziek (zie hoofdstuk 3). Zij zagen in blues een uitweg uit de clichés van de naoorlogse pop. Daardoor kregen de Amerikaanse pioniers opeens een nieuw publiek, en eindelijk erkenning.

Rhythm & blues – de ware voorouder van de rock-'n-roll

Alleen maar klagen en jammeren, dat mocht niet de boodschap zijn. De zwarte gemeenschap wilde ook luchtige muziek om te kunnen dansen en zich te ontspannen. De behoefte was al snel duidelijk, in de zogenaamde *barrel houses* bijvoorbeeld. Dat waren de drankgelegenheden die opdoken in houthakkerskampen of in de nederzettingen van waaruit spoorwegaarbeiders naar hun werk vertrokken (de toog was doorgaans een plank die op twee vaten of *barrels* lag). Er stonden vaak oude piano's en daarop werd blues gespeeld: sneller en luidruchtiger. De bekendste versie van 'barrel house piano' kreeg zijn naam door een nummer van Pinetop Smith uit 1928: 'Pinetop's Boogiewoogie'.

De piano was echter geen voor de hand liggend bluesinstrument. De gitaar was dat wel, want daarmee kon je niet alleen makkelijk rondtrekken, maar ook de menselijke stem imiteren (door de snaren omhoog te trekken of er met een bierflesje over te glijden). Bij een piano zit je vast met de halve tonen op het klavier. Maar omdat de piano's in de barrel houses vaak lichtjes vals stonden, sommige toetsen defect waren of de snaren met krantenpapier gedempt werden, klonk het instrument onzuiver en ruw en werkte het beter als bluesinstrument. Zeker als men er hamerend en met tussennoten op speelde (Van Yper 2002).

**Boogiewoogie** is een dansbare bluesvariant voor piano waarbij de linkerhand een rollend, uptempo bluesschema speelt en de rechterhand de melodie of een improvisatie/antwoord daarop, al dan niet in combinatie met een zanglijn. Of zoals bij Pinetop: een narratieve commentaarstem die uitlegt wat boogiewoogie is en hoe je erop moet dansen. Net zoals bij de bigbands vertrok boogiewoogie van een shuffle-ritme. Hier leek het zelfs op de imitatie van treingeluiden. Maar vanaf 1938 (het jaar waarin ook zowel de bigbandswing als de western swing ritmisch wit en zwart bij elkaar bracht...) kwam daar verandering in. Pianist Pete Johnson en blues-shouter Big Joe Turner beklemtoonden bij de opnames van 'Roll 'em Pete' toen de **backbeat** (zie Hickey 2019). Kenmerkend daarvoor is de nadruk op de tweede en vierde tel (traditioneel de 'lichte' tijden). Dat ritme wordt trouwens in haast alle rockmuziek van vandaag gebruikt en gaat terug tot de marching bands van New Orleans. Bij de optochten tijdens het lokale carnaval (de zogenaamde *Mardi Gras*) beantwoordde het publiek de muziek met handgeklap op de tweede en vierde tel (dat accent wordt ook wel de 'tweede lijn' genoemd en zorgt voor het dansbare karakter).

Die springerige **pianoblues** boerde goed in het zuiden. In de jaren 30 en 40 speelden pianisten als Memphis Slim, Jack Dupree en Professor Longhair in kroegen en zalen van New Orleans. Boogiewoogie kon ook profiteren van de doorbraak van de bigbandswing. Door het improvisatiegehalte van die muziek vond hij aansluiting bij jazz en zo mochten artiesten als Roosevelt Sykes, Meade Lux Lewis en het duo Albert

Ammons & Pete Johnson in keurige maatpakken in grote theaters optreden. De sfeer van de barrel houses was ver weg.

Boogiewoogie was niet de enige dansbare versie van blues. Ook de snellere nummers van Muddy Waters of T-Bone Walker waren uitermate dansbaar, net zoals de ritmische bluesversie die Ray Charles en Little Willie John van gospel maakten ('**gospelblues**', zie hoofdstuk 10).

Dat geldt ook voor de **doo-wop**. Die variant was ontstaan uit vocale groepen van de jaren dertig (Mills Brothers, The Ink Spots), die blazersinstrumenten imiteerden met hun stemmen. Bij doo-wop was er een voorzanger die, zoals in gospel, begeleid wordt door een achtergrondkoortje, maar dat dit keer non-verbale of nonsenswoorden zingt, zoals The Clovers, The Drifters en Billy Ward And His Dominoes. Voor al die ritmische bluesvormen bedacht *Billboard* in 1949 de verzamelterm **rhythm & blues** (kortweg **R&B**). Dat vakblad had al lange tijd een hitlijst voor zwarte muziek: 'race music'. Na de Tweede Wereldoorlog begon men dat toch als racistisch te ervaren, en werd R&B als neutrale term en paraplubegrip geïntroduceerd. Drie elementen hebben al die vormen van R&B met elkaar gemeen: het is zwarte muziek, dansbaar en in een compacte songvorm verpakt.

Een andere bekende vorm van R&B is de **swingblues** (ook **jumpblues** genoemd): een uptempo bluesvariant van de bigbandswing die van dat succes kon meegenieten. Die muziek gedijde goed in Kansas City, een stad die in de jaren 30 in volle expansie was en een bloeiend nachtleven kende. De stad negeerde de droogleggingswet en had een 'alles kan'-mentaliteit. Daardoor openden volop nieuwe clubs, bars en bordelen: veel werk voor muzikanten dus. Het werd hun thuishaven bij uitstek. Zo ontstond de **Kansas City Jazz**: op blues gebaseerde, uptempo en uitermate swingende bigbands zoals die van Count Basie. Basie – die begon in het vaudeville-circuit van New Jersey – stond bekend om zijn '*one note*'-stijl: hij speelde weinig noten maar die swingden des te meer. Voor velen was dit de eerste keer dat ze swingende blues hoorden. Langzame blues kenden ze wel, maar blues als pure dansmuziek was nieuw.

Die bigbands hadden ook zangers en die traden steeds meer naar voren. Ze werden **shouters** genoemd, zowat de zwarte en ruigere tegenpool van crooners. Uit de stal van Basie kwamen de flamboyante en zeer succesvolle Jimmy Rushing en Big Joe Turner, maar er waren ook vrouwelijke shouters zoals Chubby Newsome en Alma Mondy. In New York speelde saxofonist **Louis Jordan** in de bigband van Chick Webb, maar hij ging nadien solo en begon zijn eigen band, om de succesvolste van allemaal te worden. Hij maakte vrolijke shufflemuziek, ongecompliceerde dansmuziek die alledaagse zorgen even deed vergeten. Hij ontpopte zich tot een grappige allround entertainer op feestjes overal in het land. 'Choo Choo Ch'Boogie', 'Is You Is Or Is You Ain't My Baby' en

'Caledonia' waren grote hits in het midden van de jaren 40, en werden door zwart én wit gekocht. Samen met de bigbandswing is de swingblues dus mainstreammuziek, zoals de classic blues dat in de jaren 20 ook was. Een van de weinige witten in deze scene was Johnny Otis, die met zijn swingorkest het land rondtrok. Hij opende ook een concertzaal voor R&B, begon een platenlabel, was producer en maakte in de jaren 50 ook succesvolle radio- en tv-programma's. Op die manier ontdekte hij menig (zwart) R&B-artiest (Jackie Wilson, Big Mama Thornton, Etta James, Three Tons Of Joy, Hank Ballard, Little Esther en Little Richard).

Little Richard behoort in de late jaren 40 tot de hitmakers, samen met Roy Brown, Larry Darnell en Fats Domino (die werd gecoacht door R&B-pionier Dave Bartholomew). Die namen tonen al meteen dat deze swingblues – of meer algemeen R&B – de directe voorouder van de rock-'n-roll is. Little Richard en Fats Domino speelden trouwens in volle rock-'n-rolltijd identieke R&B als ze in de jaren 40 speelden. Een nummer als 'Good Rockin' Tonight' van Roy Brown (1947) is rock-'n-roll (net als de veel populairdere cover die Wynonie Harris er een jaar later van maakte; de sterzanger die eerder al voor 'Around The Clock' tekende). Trouwens, tussen 1948 en 1951 was de R&B bezeten van songs met 'rock' in de titel ('All She Wants To Do Is Rock' van Harris, 'Rockin' at Midnight' van Brown, 'We're Gonna Rock' van Cecil Gant, 'Rock the Joint' van Jimmy Preston). Of neem 'Rocket 88' (1951), waarop ook een overstuurde gitaar te horen was, zij het per ongeluk: de bestelwagen van Ike Turner & His Kings Of Rhythm kreeg een lekke band op weg naar de Sun-studio's. Bij het vervangen daarvan moest de gitaarversterker buiten in de regen staan (of – afhankelijk van de bron – viel die versterker op de weg); hij was in elk geval beschadigd. Tijdens de opname trad daardoor vervorming op, en producer Sam Phillips vond net die sound fantastisch, en dus kwam de 'rock-sound' op de plaat. 'Rocket 88' werd echter tegen de zin van Ike Turner – die later door zijn wangedrag in opspraak kwam – uiteindelijk uitgebracht onder de naam van hun zanger/saxofonist Jackie Brenston (& His Delta Cats).

Het verschil tussen rhythm-'n-blues en rock-'n-roll is dus niet zozeer een muzikaal verschil. Het zat hem in de sociale context. Sommige jazz en blues mochten dan door witten beluisterd worden, door de strakke rassenscheiding waren de meeste vormen van zwarte muziek bij het witte publiek onbekend. De ontwikkelingen van de zwarte muziek voltrokken zich in een geheel eigen circuit, met eigen radiostations, hitlijsten, platenlabels en muziekclubs. En daarin werden alle amusementsmuziek, sentimentele ballades en uptempo dansmuziek R&B genoemd. Totdat de witte kids en de pop-mainstream er zich mee gingen bemoeien.



# 2

## De rock-'n-rollrevolutie

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

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

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

### De rock-'n-rollrevolutie

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

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

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

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

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

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

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

Bill Haley was aanvankelijk een weinig succesvolle countryzanger die ook dj bij een radiostation was. Daar hoorde hij de R&B-platen en die veranderden zijn leven. Hij stortte zich erop en begon vanaf het begin van de jaren 50 – op aanraden van zijn platenfirma – met het coveren van R&B-songs. In 1951 speelde hij 'Rocket 88', een toen recent nummer van Jackie Brenston & His Delta Cats (waarin ook medecomponist Ike Turner speelde). Ook de blauwdruk voor 'Rock Around The Clock' was een cover die Haley in 1952 maakte van Jimmy Prestons 'Rock The Joint'. In 1954 bewerkte hij 'Shake, Rattle And Roll', een R&B-hit van Big Joe Turner. Haleys versie van dat nummer toont bovendien aan dat ook de songteksten aan de witte markt werden aangepast. Waar R&B seksuele boodschappen expliciet verwoordt, gaat rock-'n-roll meer verbloemd te werk. Zo zong Big Joe Turner in zijn song: *'Well you wear low dresses; the sun comes shinin' through. I can't believe my eyes; that all of this belongs to you.'* In de versie van Bill Haley werd dat: *'You wear those dresses, your hair done up so nice. You look so warm, but your heart is cold as ice.'* 'Get out of that bed' werd 'Get out of that kitchen', en bovendien schrapte Haley passages die voor witten aanstootgevend zouden kunnen zijn, zoals *'I said over the hill and way down underneath; you make me roll my eyes, and then you make me grit my teeth.'* En om het nummer nog meezingbaarder te maken, zong Haley het refreintje niet na telkens drie strofen (zoals in het origineel), maar na elke strofe.

Toen Big Joe Turner later van dat succes mocht meegenieten, kon ook hij zijn song op tv opvoeren, als hij tenminste de aangepaste tekst zong...

### Rock-'n-roll en zwarte muzikanten

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

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

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

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

worden. Wie alleen de platen hoorde, dacht dan ook dat hij een witte was. Het was geen toeval dat hij juist daardoor een van de weinige echte zwarte rock-'n-rollhelden werd.

### Elvis als tieneridool

De rock-'n-rollartiesten fungeerden als rolmodel. Niet toevallig waren ze meestal prille twintigers en stonden ze dus niet ver af van de leefwereld van de jongeren. Bill Haley en Chuck Berry waren echter al wat ouder (in 1957 respectievelijk 30 en 31). Omdat de eerste bovendien te belegen overkwam en de tweede nog te zwart was voor de brede witte tienerpopulatie, had de muziek een ander idool nodig dat een boegbeeld kon zijn voor de voltallige rock-'n-rollgeneratie. Dat kwam er met **Elvis Presley**.

Het fenomeen Elvis toonde aan dat ook rock-'n-roll – net zoals de vooroorlogse popmuziek – een zaak is van songschrijvers en producers. Ook al schreven sommige rock-'n-rollzangers (zoals Buddy Holly, Carl Perkins en Chuck Berry) hun songs zelf, bij Elvis waren het in de eerste plaats songschrijvers (als Leiber & Stoller) die achter de schermen werkten. Daarnaast schreef vooral **Sam Phillips** geschiedenis. Hij was al producer van deltablues- en R&B-platen, waaronder 'Rocket 88'. Met het geld dat hij daarmee verdiende, opende hij in Memphis de legendarisch geworden **Sun Studio**. In de stad die de noordgrens vormt van de Mississippi-delta lanceerde hij niet alleen Elvis, maar ook Carl Perkins, Roy Orbison, Sonny Burgess en Jerry Lee Lewis.

De vrachtwagenchauffeur Elvis belandde toevallig in de Sun Studio; hij was ingegaan op een promotieaanbieding en zou een plaatje voor zijn moeder opnemen. Althans, zo wil de mythe het. Want Elvis wilde graag ontdekt worden. Phillips van zijn kant was al een tijdje op zoek naar een witte met de stem van een zwarte. Het was een medewerkster van hem die hem attent maakte op de auditie van Elvis. Philips zag in Elvis potentieel en hij zette hem samen met een countrygitarist en -bassist in de studio. Toch waren de zoete doo-wopballads – waar Elvis zelf veel van hield – en de countryachtige songs uit de eerste sessies van 1954 te zacht om brokken te maken. Elvis had echter via de radio ook de blues opgevangen en toen hij tussendoor een oud R&B-nummer zong, was zijn eerste (lokale) hit meteen geboren. 'That's All Right Mama' – zo heet dat nummer – maakte ook het verschil met de andere rock-'n-roll van die tijd. Met zang, contrabas en gitaar als oerbezetting klonk Elvis rond die tijd ruig en direct. Drums waren afwezig, zoals dat in country aanvankelijk hoorde. De typische 'hoempa' en de pedal-steelgitaar werden wel binnengebracht. Net als de 'slap bass': door de afwezigheid van drums groeide in de countrymuziek de techniek waarbij de bassist percussief op de contrabassnaren slaat, om zo het ritme te ondersteunen. Door de vermenging van R&B en country, van rock en hillbilly, werd de versie van

Presley 'rockabilly' genoemd.

Rockabilly leefde vooral in de zuidelijke staten en de grote doorbraak van Elvis zou nog een paar jaar op zich laten wachten. Maar Elvis barstte van ambitie, en zijn van oorsprong Nederlandse en illegaal naar de VS gevluchte manager Colonel Tom Parker (Andreas Van Kuyck) wellicht nog meer. Na een tiental opnames bij Sun (waaronder ook 'Mystery Train' en een cover van 'Good Rockin' Tonight') werd Elvis in 1956 verkocht aan het grote RCA. Daar werd de eerste single 'Heartbreak Hotel' meteen een gouden plaat en die luidde een hele reeks kassuccessen in (classics zoals 'Hound Dog', 'Don't Be Cruel', 'Jailhouse Rock', 'All Shook Up' en héél veel andere). Daardoor ging elke platenfirma – voor het eerst nu ook volop de majors – op zoek naar zijn succesverhaal, met een fenomenale aanvoer van **nieuwe platen en artiesten** als gevolg. Zo werden vanaf 1956 de sterke songschrijvers Buddy Holly ('Peggy Sue', 'That'll Be The Day') en Gene Vincent ('Be-Bop-A-Lula') door majors getekend, terwijl ook de indies hun rol als talentscout met verve bleven spelen: Eddie Cochran ('Summertime Blues', 'C'mon Every-body' en 'Somethin' Else'), Jerry Lee Lewis ('Great Balls Of Fire'), Carl Perkins ('Blue Suede Shoes', al is dat nummer bekender in de versie van Elvis), Sonny Burgess ('Red Headed Woman'). Ook van belang waren The Everly Brothers ('Bye Bye Love', met hun invloedrijke tweestemmige zang), Danny And The Juniors ('At The Hop'), Big Bopper ('Chantilly Lace') en de instrumentale Johnny And The Hurricanes ('Red River Rock'). Allen waren het witte artiesten, waardoor rock-'n-roll steeds meer een wit genre werd.

Tienerverzet

Elvis werd een symbool, een tieneridool en een fameus showbeest. Zijn draaiende heupen en schokkende schouders zijn legendarisch. Ouders vonden zijn liveact obsceen, jongeren werden er echter wild van. Dat paste perfect in het beeld van rock-'n-roll als tienerrebellie. Rock-'n-roll en jeugd gaan immers goed samen. Vandaag wordt popmuziek vaak gezien als muziek voor jongeren, maar dat was destijds een opvallend nieuw gegeven. In het tijdperk vóór de rock-'n-roll werd populaire muziek immers niet per se met jongeren geassocieerd. De muziekindustrie richtte zich op een breed publiek, van jong tot oud. Pas in de jaren 50 werd de **jeugd** als een nieuw type consument geïntroduceerd. Meer nog, pas toen werd duidelijk dat het een afzonderlijke sociale categorie was.

Waar jeugd tegenwoordig als een overgangperiode wordt gezien tussen de kindertijd en het volwassen worden, was er in een ver verleden geen gelegenheid om 'jong' te zijn. Zodra kinderen konden werken, werden ze in het arbeidsproces ingeschakeld en bijgevolg meteen 'volwassen'. Pas vanaf het einde van de 19de eeuw kwam daar geleidelijk verandering in, op het moment dat volwassenen steeds meer buitenshuis gingen werken, de kinderarbeid werd afgeschaft en de leerplicht werd verlengd. Toen

vanaf de jaren 20 de welvaart steeg en mensen almaar mobieler werden, nam de invloed van het gezin op jongeren geleidelijk af, en 'ontstond' de jeugd. Na de Tweede Wereldoorlog en door het optimisme dat toen in de VS leefde, kregen jongeren een grote vrijheid en ontstonden zogenaamde *peer groups*: een adolescentencultuur met eigen waarden en normen.

Naarmate jongeren een eigen leven begonnen te leiden, wilden ze die eigenheid ook in de verf zetten en zich onderscheiden van de wereld van de volwassenen. Wie een film als *Absolute Beginners* of een serie als *Happy Days* gezien heeft, herkent de beelden: met scooters en auto's genieten jongeren van hun vrijheid en mobiliteit en treffen ze elkaar op straat, in de bioscoop, de bowlingzaal, de rokerige danszaal of in de snackbar waar de jukebox rock-'n-roll speelt. Rock-'n-roll was de perfecte soundtrack en het ultieme wapen in het **tienerverzet** van die tijd. De wilde dansritmes van de zwarte R&B waren voor een wit publiek immers nieuw en de jongeren gebruikten die muziek om de ouders met hun amusementsmuziek op stang te jagen. Het apartheidsregime (rassenscheiding) deelden ze immers niet langer.

Toch was het tienerverzet in die tijd nog klassegebonden. Arbeiderskinderen gingen op hun vijftiende al werken en vertoefden vooral op straat. Rebelse en opstandige tieners waren het, met vetkuiven, bakkebaarden, leren motorjacks, broeken met smalle pijpen en punt-schoenen. Sommigen groepeerden zich in rivaliserende jongerenbendes die met elkaar op de vuist gingen. Tegenover de straatcultuur van de arbeidersklasse stond de schoolcultuur van de middenklasse: 'keurige' tieners die naar het *American football* en de bijbehorende *cheerleaders* keken, op het strand cola dronken of met hun *date* naar de dansavonden van de *highschool* trokken. Toch was rock-'n-roll voor beiden het middel om het juk van het ouderlijk huis van zich af te schudden. Door de kracht en het identiteitsbevestigende karakter van de nieuwe muziek vonden de studerende en werkende jongeren elkaar.

Bovendien waren de VS – dankzij het wederopbouwwerk na de oorlog door 'de bevrijder' – in de jaren 50 economisch welvarend: gezinnen werden kapitaalkrachtiger en gingen in de voorsteden wonen, auto's werden goedkoper en raakten bijgevolg meer ingeburgerd, er was een lage jeugdwerkloosheid en voor studenten ontstonden weekend- en vakantiebaantjes. De **consumptiemaatschappij** kreeg vorm en tal van nieuwe producten overspoelden de markt (de koelkast, het hamburgerrestaurant, eten uit automaten, enzovoort). Jongeren kregen toen ook voor het eerst zakgeld (als ze de auto van hun ouders wisten bijvoorbeeld). Daardoor hadden ze een hoger besteedbaar inkomen dan ooit tevoren, en dat geld besteedden de jongeren aan rock-'n-rollplaten, films, kleding en uitgaan. Behoeftbevredestiging op korte termijn en een hedonistische kijk op de dingen illustreerden de vrijetijdscultus die hen zo dierbaar was.

## Cultuurindustrie

De cultuurindustrie zag brood in deze nieuwe categorie consumenten en zorgde voor de opkomst van de commerciële tienercultuur. De jeugd kocht gretig de producten die speciaal voor hem gemaakt werden. In de jaren 50 werd nogmaals duidelijk dat de **cultuurindustrie** een omvangrijke economische tak is, waarin platenfirma's, filmstudio's, radio- en tv-stations gemeenschappelijke belangen hebben en samen smaken of behoeften kunnen dirigeren (zie ook het vorige hoofdstuk). Radio- en tv-shows bleken immers het ideale promotiemiddel voor de nieuwe muziek te zijn, terwijl het gebruik van popmuziek in films tienersterren kon creëren. Door hun complementaire belangen te bundelen – radiostations, filmstudio's of fabrikanten van afspeelapparatuur en tv's beginnen een eigen platenlabel – werden de kiemen gelegd voor de grote entertainmentconcerns die de muziekindustrie van tegenwoordig kenmerken: multinationale bedrijven die actief zijn op alle markten van de media- en entertainmentwereld.

Door rock-'n-roll kreeg de muziekindustrie voor het eerst oog voor popmuziek en jongeren. Tot dan toe waren majorfirma's alleen geïnteresseerd in klassieke muziek, crooners, enkele countrysterren en andere 'M.O.R.' (*middle of the road*). De rock-'n-rollrevolutie ging aanvankelijk zelfs aan de gevestigde muziekindustrie voorbij. Meer nog, ze probeerde die muziek de kop in te drukken. Daardoor kregen kleine, onafhankelijke firma's (zoals Sun, Ace, Essex en het blueslabel Chess) vrij spel. Nadat zij de eerste rock-'n-rollhits hadden gescoord en de opmars van de rock-'n-roll niet te stuiten was, zagen ook de grote firma's er brood in en begonnen ze het geluid – in een aangepaste vorm – te promoten. Zo verwierf Elvis pas landelijke populariteit nadat RCA ermee begon te werken: een mechanisme dat door de hele popgeschiedenis heen steeds opnieuw terugkeert.

Ook **Hollywood** ontdekte in de jaren 50 de jeugd. Met acteurs als Marlon Brando (*The Wild One*, 1954) en James Dean (*Rebel Without A Cause*, 1955) werden rebelse tieners opgevoerd met wie jongeren zich konden identificeren. Door daarna rock-'n-roll als basis voor een film te gebruiken, ontstond een nieuw fenomeen: de rockfilm. *Rock Around The Clock* (1956) was de eerste en in zijn kielzog volgden talloze snel ingeblikte films (*Shake, Rattle And Rock!*, *Go Johnny Go*, enzovoort). Dat de verhaaltjes mager en banaal waren stoorde niet, zolang de idolen van het moment maar in actie te zien waren. Vooral de troeven van Elvis werden ook in de film uitgespeeld. Maar liefst 33 prenten werden aan The King gewijd. Films als *Loving You* en *Jailhouse Rock* lieten de Elvis zien zoals hij op het podium was. Het waren haast videoclipps avant la lettre en Colonel Parker had het goed gezien: de films stimuleerden de verkoop en brachten Elvis een nieuwe lading fans. Een artiest die – op een tournee in Canada en zijn



legerdienst in Duitsland na – nooit de VS verlaten had, kon op die manier toch een internationaal publiek bereiken. En wat Parker ook introduceerde: een ver doorgedreven **merchandising**. Werkelijk alles – van handdoeken en sjaals tot behangpapier en scooters – werd verkocht met de beeltenis van Elvis erop.

Intussen heeft Elvis meer dan een miljard platen verkocht, waaronder honderd gouden singles en vijftig gouden albums. In de annalen wordt hij 'The King of Rock And Roll' genoemd. Maar de zelfbewuste zwarte muzikant Vernon Reid (Living Colour) die de beweging *Black Rock Coalition* oprichtte, uitte in 1990 zijn verontwaardiging:

*Het Elvis-delirium dat zich na zijn dood over het hele land verspreidde, zegt heel veel over een bepaald segment van de Amerikaanse psyche. Een heleboel mensen hielden van Jimi Hendrix, maar niemand zegt dat ze h m na zijn dood in de lokale supermarkt of wasserette zagen. De meerderheid van de Amerikanen kon zich alleen met Elvis identificeren, omdat de maatschappij indertijd zo radicaal gepolariseerd en gescheiden was. Wat me altijd gestoord heeft, is dat hij uitgeroepen werd tot The King of Rock And Roll. Dat gedoe degradeerde mensen als Chuck Berry en Little Richard in  n klap tot voetvolk, tweederangsburgers in een rijk dat zij zelf nota bene gecreëerd hadden.* (Van der Horst 22.09.1990)

Internationaal succes

Tal van hitsingles en films deden rock-'n-roll **internationaal** doorbreken en vergrootten de Amerikaanse invloed op de westerse cultuur. Een muziekgenre kan immers wortel schieten buiten de context waarin het is ontstaan. Zo hadden ook andere landen hun rock-'n-rollsterren. Eerst de buurlanden van de VS, met de Mexicaan Ritchie Valens ('La Bamba', 'Donna') en de Canadees Jack Scott, daarna ook Groot-Brittannië met Tommy Steele en Cliff Richard. Vooral Cliff Richard ('Move It') werd de Britse tegenhanger – en vaak ook een kopie – van Elvis. Daar streden ze voor de titel van 'beste rock-'n-rollzanger'.

Toch was de invloed van de Amerikaanse muziek in de jaren 50 nog anders dan tegenwoordig. Pas vanaf de jaren 70 maken majorplatenfirma's deel uit van internationaal vertakte concerns die ervoor zorgen dat prioriteitsreleases wereldwijd ongeveer gelijktijdig op de consument worden losgelaten. Ten tijde van de rock-'n-roll waren er nog afzonderlijke Amerikaanse en Europese majors – zoals RCA-Victor, CBS en de kleinere Decca USA, Capitol en Mercury in de VS en EMI, Philips, Siemens en Teldec in Europa – waardoor Amerikaanse releases niet zonder slag of stoot in Europa konden doorbreken.

In **Groot-Brittannië** wilden vooral de media het land behoeden voor de amerikanisering van de popmuziek. Typerend is deze uitspraak in het Britse muziekblad *Melody Maker* van 10 oktober 1956: 'En ik vrees voor dit