



Couplet-refrein-couplet-refrein-bridge- refrein & de waarheid

*De adaptie van de Anglo-Amerikaanse poptraditie
in Nederlandstalige liedteksten*

Tom Verstappen
Begeleider: Dr. Dennis Kersten
Tweede lezer: Dr. Ivo Nieuwenhuis
Master Europese Letterkunde

4 oktober 2021

Abstract

The origin of pop music lies in the Anglo-American world. In all pop music from 1960 onwards in other parts of the world you can find traces of this Anglo-American pop tradition. One of the most visible traces is the extensive use of English as the common language for pop lyrics. In this thesis I research Dutch pop-lyrics and the way they adapt the dominant Anglo-American pop tradition. I did this by researching the work of four artists: Boudewijn de Groot, MAM, Osdorp Posse and Aafke Romeijn.

I investigated four parts of a song lyric: focalization, the paraphrase & interpretation, language use and the relationship between the lyrics and the music. With every song I showed how they relate to the Anglo-American tradition and how their lyrics refer to Anglo-American, European or Dutch culture.

In this thesis I argue that there are roughly four systems at work in the adaptation of Anglo-American pop music: 1) the use of the sound of the Dutch language as the basis for melodies instead of relying on English sounds 2) the choice for typically Dutch words and phrases and the excluding of Anglicisms 3) stop using themes dominant in the Anglo-American world and use themes and stories dominant in the European/Dutch experience world 4) the use of Dutch sites or landscapes as the decor in the lyrics.

Keywords: Pop music, lyrics, adaptation, the Netherlands, Anglo-American tradition

Voorwoord

Het maken van deze scriptie was vooral verdwalen door de schatkamer van de Nederlandse popmuziek. Niet zelden werd ik tijdens het onderzoeken gegrepen door een mooie zin, een krachtige melodie of ontroerende stilte. Mijn overburen moeten mij de afgelopen tijd hebben aangezien voor een dagdromer van de reinste soort.

Popmuziek is niet per se een kunstvorm van de grote ideeën of de baanbrekende inzichten, maar ze is boven alles de ultieme chroniqueur van het gevoel. Luister bijvoorbeeld eens naar 'Ploegsteert' van Het Zesde Metaal: 'De woorden "'k wil u nooit meer zien", Klinken hard in ieder taal/ 'T es dooddoen zonder moorden, 'T es zonder advocaat voor 't tribunaal'.¹ In klare taal, twee zinnen sterk, wordt een liefdesverdriet gevat zoals de beste poëzie dat kan doen. En dat is nog niet alles, de zinnen gaan gepaard met een prachtige melodie die door merg en been gaat. Het is niet voor niets dat mensen teruggrijpen op een break-up-song na een verbroken relatie en niet een relatiebreuk-roman of falende-liefde-film gebruiken om gevoelens een plaats te geven. Popmuziek verbindt, ontroert en shockeert, al generaties lang.

In popmuziek is authenticiteit en het vinden van je eigen weg, of in ieder geval de schijn daarvan, een van de belangrijkste thema's.² Toch vinden horden liedjesmakers het niet gek om iets op te schrijven in een taal die niet de jouwe is, vaak met beelden die niet de jouwe zijn. Het is iets dat mij mateloos fascineert en intrigeert. Begin je een bandje: dan zing je Engels. Zo is het al lang (en zo zal het nog lang zijn).

Met deze scriptie heb ik juist de andere kant proberen te beschrijven en hoop ik aandacht te vestigen op al het prachtige dat mogelijk is met het Nederlands als taal voor liedteksten. Liedjes hebben een onverwoestbare kracht waar zelfs de grootste cynicus zich op den duur aan gewonnen moet geven. Het is tijd voor een serieuze waardering voor popmuziek als kunstvorm. Misschien neemt popmuziek zichzelf dan ook eindelijk eens serieus, want dat verdient ze.

Veel leesplezier!

Tom Verstappen

Oktober 2021

¹ Het Zesde Metaal (2011)

² Cook, N. (1998) pp.6-14.

Inhoudsopgave

Abstract	3
Voorwoord	4
Inleiding.....	7
'Spreek met twee woorden, stel je netjes voor en zeg u'	7
De grote drie: Bach, Beatles en Bizzy?	10
Status quaestionis: de gettoblaster in de ivoren toren.....	13
Methode.....	17
Van rappen over de getto's, naar spitten over de Amsterdam Nieuw-West.....	21
Hoofdstuk 1: Boudewijn de Groot.....	22
1.1 Boudewijn, de protestzanger	23
1.2 Boudewijn, de intuïtieve wetenschapper	29
1.3 Boudewijn en Invisible Republic.....	33
1.4 Deelconclusie.....	37
Hoofdstuk 2: Kabbel, kabbel, aa ei grr grr, hoe Nederlands rockt bij MAM	39
2.1 Moederliefde is een boterham met kaas	40
2.2 Bakstenen en stoeptegels	43
2.3 Ik heb je nooit begrepen	45
2.4 Deelconclusie.....	47
Hoofdstuk 3: schelden in Anglicismen en Amsterdams met Osdorp Posse.....	39
3.1 Moederneukende politie.....	51
3.2 De Originele schooier	56
3.3 Deelconclusie.....	60
Hoofdstuk 4: Reizen door Nederland met Aafke Romeijn	49
4.1 Het toneel met een puberend publiek.....	63
4.2 Liefdesverdriet op de vluchtstrook	67
4.3 Alleen op een eiland	70
4.4 Deelconclusie.....	72
Hoofdstuk 5: Conclusie & discussie.....	74
Conclusie	74
Kritische reflectie.....	75
Verder onderzoek.....	77
Woord van dank	79
Bibliografie	80

Discografie	86
Bijlage 1: 'Typologie van rocklyrische betoog- en presentatiestrategieën'	87
Bijlage 2: Alle liedteksten	89
Bijlage 3: Link naar de liederen uit de scriptie	102

Inleiding

‘Spreek met twee woorden, stel je netjes voor en zeg u’³

Het begin van de popmuziek is bijna net zo mytisch als de oerknal van het heelal. Waar is popmuziek ontstaan? Was het bij ‘Rocket 88’, ‘Rock Around The Clock’ of heeft popmuziek altijd al bestaan? Wat is popmuziek überhaupt precies? Vraag het in een café en er zullen ongetwijfeld evenveel meningen zijn als dat er mensen aan de toog de vraag kunnen verstaan. Net zoals de vraag waar popmuziek ontstond is ook de vraag wanneer een bepaalde cultuuruiting de jouwe wordt lastig te beantwoorden. Popcultuur is een aaneenschakeling van associaties en elementen van het voorgaande in een andere context, met een twist of een nieuw element. Popmuziek in de vorm zoals we die nu kennen komt uit Amerika (van Elvis en Little Richard tot RUN-DMC en Michael Jackson) en Groot-Brittannië (van The Beatles & The Rolling Stones tot David Bowie en Ed Sheeran) en veroverde de wereld daarna. Er zijn altijd invloeden geweest uit andere windrichtingen,⁴ maar de afgelopen eeuw was de Anglo-Amerikaanse poptraditie veruit het meest invloedrijk.⁵

Toen de rock-'n'-roll uit Amerika over kwam waaie, werd dit gezien als een noviteit, een exotisch product om gefascineerd naar te luisteren, maar niet Nederlands. De eerste groepen die de Amerikaanse muziek in Nederland op het toneel brachten waren afkomstig uit het voormalige Nederlands-Indië. Deze vorm van rock-'n'-roll was voornamelijk instrumentaal en werd *Indorock* genoemd.⁶ Deze eerste rock-'n'-roll stukken uit Nederland en Vlaanderen waren dan ook vooral (vaak zeer virtuoze) stijlkopieën, zoals het werk van de Tielman Brothers.⁷ De eerste pogingen om dit eigen te maken, in een Nederlandse context, eindigden vooral in een parodie of een carnavaleske vernederlandsing, zoals de uit 1960 afkomstige ‘Kom van dat dak af’ van Peter en zijn Rockets.⁸

Pas later in de jaren '60 wordt de rol van Nederlandse taal dominanter binnen de popmuziek. Dit gebeurt onder invloed van de uit Amerika overgewaaide folktraditie, waar nog meer dan bij de rock-'n'-roll, originaliteit en eigen traditie een invloedrijke rol speelt.⁹ Ook schreef een nieuwe generatie (protest)zangers liederen over Nederland en de maatschappelijke en politieke situatie. De waardering en hoeveelheid Nederlandse liedteksten lijken in fases te gaan. Zo is er een duidelijke opleving in de jaren '80 met bands als Doe Maar, de Frank Boeijen Groep en Toontje Lager, tijdens de jaren '90 groeit de markt van de volksmuziek en in de late jaren '00 en de jaren '10 is er onder

³ Doe Maar (1983).

⁴ Denk aan het Berlijn van Kraftwerk. Zie: Blokhuis (2019).

⁵ Keunen, G. (2015).

⁶ Blokhuis, L. (2012) p.11.

⁷ Steenma, F. (Ed.) (2014), p.349.

⁸ Peter en zijn Rockets (1960).

⁹ Lomacx, A. (1978).

invloed van het succes van de Nederlandstalige hiphop en Spinvis een nieuwe golf aan Nederlandstalige acts.¹⁰

Het is interessant om te zien hoe de Nederlandstalige pop steeds evolueert, van Peter Koelenwijns 'Kom van dat dak af' is het een lange weg naar de teksten van Spinvis, die in 'Bagagedrager' op een zeer poëtisch en persoonlijke manier in iemands gedachten kruipt.

't is altijd wat en altijd spijt/ Van al het geld en alle tijd/ Op de onverharde wegen/ Die je naar hier hebben geleid/ De ochtenden zijn wit en koud/ En hoe je ook je stuur vasthoudt/ De wind komt door je handschoenen heen/Je vingers zijn versteend/ Zo is er altijd iets wat je verlamt/ En is het niet de wiet/ Dan is het wel de drank of zo/ Het spookt maar in je hoofd/ Het was lang geleden een eeuwigheid/ Je fietste op de Afsluitdijk/ Ik weet niet wat je er nu van vindt/ Als je luistert naar de wolken/ Als je luistert naar de wind¹¹

Het is een tekst die nergens anders gemaakt zou kunnen worden, de Nederlandse cultuur sijpelt er doorheen. Kijk bijvoorbeeld naar de locatie (Afsluitdijk), de liberale omgang met softdrugs (de alledaagheid van 'wiet' in de tekst) of het typische beeld van een fietser die met tegenwind en verkleumde handen zijn weg vindt. De vorm die hij gebruikt is eigen, maar staat niet ver van de Amerikaanse traditie van Lo-Fi indie uit de jaren '90.¹² Spinvis staat met beide voeten in de Nederlandse klei terwijl hij goed luistert naar de Anglo-Amerikaanse pop. Deze combinatie van invloeden die samen komen in het adaptatieproces zijn fascinerend. Daarom wil ik bij Nederlandstalige liederen op een tekstueel niveau gaan kijken hoe de adaptatie plaatsvindt. De vraag die ik daarbij wil beantwoorden is:

Hoe wordt de Anglo-Amerikaanse popmuziektraditie geadapteerd in Nederlandstalige popmuziek van 1960 tot heden op een tekstueel niveau?

Voor ik verderga, is het goed om de terminologie te verklaren. Om het proces te beschrijven dat plaatsvindt wanneer je aspecten uit een andere cultuur overneemt, zijn verschillende termen in omloop. Culturele toe-eigening (vaak gebruikt in de Engelse variant *cultural appropriation*) en adaptatie zijn de bekendste daarvan. In mijn scriptie heb ik ervoor gekozen 'adaptatie' te gebruiken en niet 'culturele toe-eigening'. Dit doe ik omdat die tweede term een zeer negatieve connotatie

¹⁰ Hitters (2018) p.163.

¹¹ Spinvis (2002).

¹² Hibbett, R. (2006), pp.55-77.

heeft die niet passend is bij mijn onderzoek. Het wordt gebruikt om het proces te beschrijven waarin een dominante cultuur elementen overneemt uit een niet-dominante cultuur. Het gaat hier bijvoorbeeld om het dragen van dreadlocks als wit persoon. De term verwijst naar het gebrek aan respect richting een andere cultuur. Je gebruikt eigen cultuur als uitgangspunt en verrijkt deze (ongevraagd en soms vrij agressief) met elementen uit andere (vaak niet-dominante) culturen.¹³

Bij adaptatie gaat het ook om het eigen maken van een vorm of culturele uiting, maar is er ook sprake van het eigen maken van een dominante cultuur in plaats van een dominantie cultuur die elementen 'leent' uit een niet-dominantie cultuur. Adaptatie is daardoor een veel neutralere term die passender is bij de popmuziek die ik onderzoek. Gert Keunen laat in zijn boek *Een eeuw pop* zien hoe verschillende stijlen en culturen elkaar beïnvloeden en dat er lastig gesproken kan worden van één oorsprong.¹⁴ Ook Keith Negus beschrijft in *Popular Music in Theory* hoe confuus de grens is.¹⁵ Voormalig hoogleraar popmuziek René Boomkens gaat zelfs zo ver dat hij stelt dat 'in feite is alle popmuziek het resultaat [is] van cross overs, van geslaagde kruisbestuivingen van van oorsprong zeer verschillende culturele elementen en praktijken'.¹⁶ Toch wijst Negus erop dat ondanks deze diffusie en veelheid aan oorsprongen er wel bepaalde tradities te ontwarren zijn, die op hun beurt invloed uitoefenen op elkaar. Vanuit dat perspectief kunnen we volgens Negus wel spreken over een Anglo-Amerikaanse traditie.¹⁷

Het is belangrijk om nog iets langer stil te staan bij het veld van de adaptatiestudies. In *Adaptation and Appropriation* geeft Julie Sanders een overzicht van verschillende vormen van adaptatie en zet ze het onderzoeksgebied uiteen. In haar boek gaat dit vooral over literatuur en film en transmediale adaptatie, maar over het algemeen is de theorie die ze beschrijft toepasbaar op het onderwerp van mijn scriptie. Adaptatie is de bewerking, recontextualisering of herijking van een tekst, verhaal of traditie, hierbij is er altijd een spanningsveld tussen een werk en een (aantal) intertekst(en). Volgens sommigen is het proces van maken altijd een vorm van adaptatie, omdat je altijd voortbouwt op bestaande werken en interteksten. Roland Barthes gaat zo ver dat hij elke tekst een intertekst noemt. Een bekende vorm van adaptatie is een boekverfilming. Hierbij wordt het verhaal in een ander medium omgezet en vaak worden er om dit te laten slagen aanpassingen gemaakt. Binnen de popmuziek zijn duidelijke vormen van adaptatie een cover van een ander lied, of een verhaal bewerken tot een lied, zoals gebeurt bij 'Wuthering Heights' van Kate Bush. Een adaptatie staat op zichzelf en via echo's klinken andere werken of verhalen door.

¹³ Young, J. (2008).

¹⁴ Keunen, G. (2015).

¹⁵ Negus, K. (1996), p.173.

¹⁶ Boomkens (2000), p.32.

¹⁷ Negus, K. (1996), p.175.

Een belangrijk begrip om de adaptatie te begrijpen is 'hybriditeit'. Dit is het samenvoegen van verschillende teksten en tekstuele tradities gezien vanuit een postkoloniaal perspectief. Volgens Homi Bhabha worden dingen en ideeën van een dominante cultuur herhaald, verplaatst en vertaald onder het mom van traditie. Bij dit proces van 'relocation' ligt homogenisering en verlies van de minder dominante traditie op de loer, maar het stimuleert ook nieuwe uitingen en creativiteit. Op het gebied van popmuziek is dit kader interessant om te bekijken. In haar boek haalt Sanders een pop-genre, hiphop, aan om te laten zien dat de adaptatie van de dominantere cultuur kan leiden tot een unieke, eigen cultuur. De Anglo-Amerikaanse poptraditie is de dominante stem binnen de popmuziek in Nederland, maar zoals in deze scriptie getoond zal worden, stimuleert het adaptatieproces van deze traditie op het gebied van poplyriek nieuwe creatieve vormen.

De grote drie: Bach, Beatles en Bizzy?

Om het onderzoeksgebied goed af te bakenen is het van belang te weten wat popmuziek is. De term is net zo ongrijpbaar als literatuur of kunst. Het is belangrijk om een onderscheid te maken tussen twee verschillende begrippen die vaak door elkaar lopen, popmuziek en populaire muziek. Dat laatste begrip wordt gebruikt om commerciële of mainstream muziek aan te geven.¹⁸ Dit is muziek die enkel als gemene deler de populariteit heeft, en verder niet in vorm of inhoud overeenkomsten hoeft te hebben. Popmuziek is een paraplueterm die rond 1960 geïntroduceerd is om muziek uit de Anglo-Amerikaanse wereld te definiëren die in de hitlijsten terechtkwam.¹⁹ Uiteindelijk groeide deze term uit tot een bredere term met bepaalde (vage) stijlkenmerken. Door deze paraplueterm kan zowel een lied van Madonna als muziek van de Raggende Manne tot popmuziek worden gerekend.

In zijn boek *Een eeuw popmuziek* probeert Gert Keunen in kaart te brengen hoe popmuziek zich ontwikkeld heeft en welke vormen van popmuziek er bestaan.²⁰ In het boek valt op hoe veelzijdig de muziek is die tot popmuziek gerekend mag worden. In zijn boek maakt hij inzichtelijk hoe deze muziek allemaal in relatie tot elkaar in een bredere traditie te zien is. Over het algemeen is de meeste popmuziek gericht op een breed publiek, heeft het een herhaling in structuur (couplet-refrein-couplet-refrein etc.) en is de lengte ergens tussen de twee en vijf minuten per nummer. Daarnaast zijn bepaalde muzikale elementen oververtegenwoordigd zoals drum, bas en een melodisch instrument als een gitaar of een piano en is de meeste popmuziek voorzien van zang. Op tekstueel gebied zijn er ook gemene delers te ontwarren, zoals Paul Rutten aangeeft in *Hitmuziek in Nederland*.²¹ Het thema liefde is zeer dominant in popmuziek, alsmede dat de thematiek bezongen

¹⁸ Boomkens (2018), p.6.

¹⁹ Boomkens (2018), p.6.

²⁰ Keunen, G. (2015).

²¹ Rutten, P. (1992).

wordt vanuit een jeugdig perspectief. Ook zit er in de tekst vaak een vorm van rebellie en zet men zich in popmuziek vaak af tegen de gevestigde orde. Dit was nadrukkelijk het geval bij vroege popmuziek, maar ook in moderne popmuziek is een intergenerationeel relletje aan de orde van de dag.²²

Volgens René Boomkens is het popmuziek eigen dat er geen vaste esthetica is, en ook geen duidelijke canon of meetlat waartegen popmuziek beoordeeld wordt. Hiervoor draagt hij een aantal oorzaken aan. Als eerste wordt veel afgemeten aan de hand van de populariteit en het effect dat popmuziek teweegbrengt.²³ Daarnaast draagt de houding en het imago van het muzikantenbestaan eraan bij dat dit in stand gehouden wordt. Er is volgens Boomkens 'een scherpe scheidslijn te trekken tussen een als gevestigde orde ervaren wereld aan de ene kant en een geromantiseerde werkelijkheid van een muziekpraktijk'.²⁴ Hierbij wordt er door de muzikanten op alle mogelijke manieren het industriële verhuld. Door een bepaalde rol aan te nemen, wordt geprobeerd *street credibility* te waarborgen. Boomkens onderschrijft overigens wel dat dit karakter een objectieve kern bevat, veel ontwikkelingen in de popmuziek zijn ontstaan in een kleinschalige context en het *do it yourself* idee speelt een grote rol in de evolutie van popmuziek. De combinatie van het in stand houden van die mythe, en de objectieve kern die aan de mythe ten grondslag ligt, zorgen voor een afkeer van het creëren van een vaste esthetica.

De derde oorzaak is in het ontbreken van een canon in de popmuziek. Volgens Boomkens heeft deze de volgende functie:

Een dergelijke canon is in de meeste gevallen het gecombineerde resultaat van intern-professionele criteria van artistieke én extern-wetenschappelijke verantwoordingen van hetzelfde. Een canon is met andere woorden altijd het product van professionalisering én verwetenschappelijking van een bepaald cultureel genre tot artistieke discipline. Wat tot de canon behoort, onttrekt zich aan de wisselingen in het smaakoordeel van het publiek, of zoals Frith het onder woorden brengt: je kunt wel van mening verschillen over de betekenis van het werk van Kafka, beweren dat het geen literatuur is, is onmogelijk. De canon waakt over de artistieke autonomie van een kunstwerk.²⁵

²² Denk hierbij bijvoorbeeld aan 'Drank en Drugs' van Lil' Kleine & Ronnie Flex uit 2015. Dit nummer verhaalt zeer expliciet over drank- en drugsgebruik bij tieners, tot grote ergernis van onder andere veel ouders. Zie hiervoor ook: Hoenders, J. Hindriks, M (2015).

²³ Boomkens (2000), p.9.

²⁴ Idem.

²⁵ Boomkens (2000), p.10.

Dat deze canon niet bestaat komt door de eerdergenoemde redenen, maar ook een aantal andere basisbenodigdheden ontbreken. Om een canon te vormen is er wetenschappelijk onderzoek nodig naar de productie- en receptiegeschiedenis van culturele producten, het ontwikkelen van een soort *received view* is nodig en daardoor een verantwoorde en op een zekere consensus berustende reeks regels en criteria voor de beoordeling van een kunstwerk. Hiervoor is een goede traditie van kunstkritiek nodig, artistieke vakopleidingen en wetenschappelijke instituten die kunsthistorisch en esthetisch onderzoek verrichten. Deze ontbreken grotendeels in de popmuziek, iets waar langzaam verandering in komt.

Hoewel Ter Bogt beargumenteert dat er geen canon is binnen de popmuziek, kan het tegendeel ook worden beweerd. Er zijn duidelijk albums of nummers die meer worden gewaardeerd. The Beatles staan ontegenzeggelijk op een voetstuk en ook in de vroege popmuziek was er, zoals socioloog Hans Abbing schrijft, al sprake van een traditie die als referentiekader of canon werd gebruikt.²⁶

Nu al is het proces van canonisering en herijking te vinden in de popmuziek. Zo werd het album *Berlin* (1973) van Lou Reed aanvankelijk zeer slecht ontvangen. Het gezaghebbende blad *The Rolling Stone* schreef over *Berlin* dat het een “disaster” was. De recensent besluit met “Reed's only excuse for this kind of performance [...] can only be that this was his last shot at a once-promising career. Goodbye, Lou’.”²⁷ Door de jaren heen werd het album toch meer en meer genoemd en steeg de waardering in het blad, waarna het verscheen in hun lijst met 500 beste albums ooit gemaakt. Dit soort processen van canonisering zie je geregeld, maar ze zijn duidelijk anders van aard dan de canonisering in andere kunstvormen. In een ‘normale’ canon is de uitkomst een wisselwerking tussen critici, academici en een populariteit bij de goegemeente. In de popcanon ligt de nadruk veel meer op wat de gemiddelde consument vindt. Als er onder professionals (critici, academici en professionele makers van muziek) gevraagd zou worden wat het beste nummer is, is de kans groot dat niet een van de nummers die tot nu toe bovenaan de Top 2000 stonden als beste uit de bus komt. Volgens Abbing speelt ook mee dat de lijn van professional en niet-professional binnen de popmuziek vele malen diffuser is dan binnen andere kunstvormen. Iemand van een goedlopend muziekblog kan zichzelf uitroepen tot gezaghebbende stem. Ook stelt Abbing dat popmuziek vorm kreeg in een tijd dat er een beweging van onthiërarchisering voet aan de grond kreeg. De canon is per definitie een vorm van hiërarchie waar steeds meer kritiek op is. Omdat er van de klassieke muziek, literatuur en beeldhouwkunst al canons bestaan is het lastiger om daar vanaf te komen.

²⁶ Abbin (2011), p.170.

²⁷ Davis, S. (1973).

Volgens Abbing is het ondenkbaar dat er in dit tijdsgewricht nog ooit een echte canon ontstaat: 'De tijd van officiële canons is definitief voorbij'.²⁸

De laatste oorzaak die Boomkens beschrijft, vindt zijn oorsprong in de vorm die popmuziek heeft. Muziek heeft een bijzondere uitgangspositie tegenover andere kunsten. Boomkens stelt dat in de muziek betekenissen opgeslagen worden die zich op een andere wijze niet laten uitdrukken. 'Dat heeft alles te maken met de abstractie én met de directe emotionaliteit van muziek. Anders dan muziek is bijvoorbeeld literatuur vooral gebaat bij concreetheid'.²⁹ Muziek heeft een bepaalde abstractie nodig en in de abstractheid zit een bepaalde zeggingskracht verscholen. Als je dit combineert met het commerciële of instrumentele karakter van popmuziek kom je tot een laatste barrière voor het ontstaan van de gemeenschappelijke esthetiek en canon. Boomkens noemt 'De commercialiteit van de popmuziek [...] de belangrijkste historische barrière voor de vorming van een popcanon'.³⁰ Deze barrière had drie culturele en theoretische vertogen: 1) 'een traditioneel-burgerlijk esthetisch vertoog dat alle nadruk legde op de autonomie van de kunst'³¹ 2) 'een sociaal-pedagogisch vertoog dat popmuziek decennialang benaderde als een louter generationeel fenomeen'³² 3) 'een klassiek links, maatschappijkritisch vertoog dat popmuziek beschouwde als product van een cultuurindustrie die de bevolking diende om te vormen tot een kritiekloze, gewillige massa consumenten zonder eigen, onafhankelijke cultuur'.³³

Ik heb proberen uiteen te zetten wat popmuziek is. Het is lastig om kaders te schetsen, zeker omdat popmuziek er alles aan doet deze kaders zelf te ondermijnen. Ik ben van mening dat mijn onderzoeksobjecten allemaal in meer of mindere mate de elementen van pop herbergen, ondanks het feit dat ze inhoudelijk en op gebied van stijl ver uit elkaar lopen. Juist door de variatie in casussen probeer ik recht te doen aan het concept van popmuziek.

Status quaestionis: de gettoblaster in de ivoren toren

Door de jaren heen is popmuziek steeds meer geaccepteerd in de academische wereld, tot zelfs het creëren van een leerstoel voor bijzonder hoogleraar popmuziek aan toe.³⁴ Toch blijft het onderzoek, op een een paar musicologen die zich aan het onderwerp wagen na, voornamelijk hangen in de sociologische sfeer. Een belangrijk onderdeel van popmuziek, de tekst, verkeert vaak op de achtergrond. Dit hiaat zal ik met mijn onderzoek proberen op te vullen. In de komende alinea's zal ik een status quaestionis geven van mijn onderzoeksveld.

²⁸ Abbing (2011), pp.171-172.

²⁹ Boomkens (2000), p.11.

³⁰ Boomkens (2000), p.12.

³¹ Idem.

³² Idem.

³³ Idem.

³⁴ Redactie Trouw (1997).

De musicologie is lange tijd sterk gefocust geweest op klassieke muziek. Lange tijd werd populaire muziek als inferieur en minder interessant gezien. In zijn boek *Studying Popular Music* beweert musicoloog Richard Middleton dat er tot de jaren negentig, op een paar voorbeelden na, in zowel de theoretische als historische muziekwetenschap geen aandacht werd besteed aan populaire muziek.³⁵ Musicologen hadden er volgens Middleton geen oog voor door een neerbuigende en minachtende houding. Hij stelt dat deze houding komt doordat populaire muziek niet volgens traditionele methodes kan worden geanalyseerd. Traditionele methodes zijn volgens Middleton de methodes en terminologie die worden gebruikt voor het analyseren van westerse klassieke muziek. Dit probleem is ook aanwezig bij het onderzoek naar populaire muziek uit de 19^e eeuw. De methodes zijn er enkel op gericht de 'hogere' klassieke muziek te onderzoeken.

Het eerste probleem dat Middleton signaleert is dat de terminologie die gebruikt wordt in het discours van klassieke muziek niet geschikt is voor het analyseren van populaire muziek.³⁶ De ideologische waarden waaruit de terminologie ontstaan is zorgen ervoor dat het vocabulaire niet goed genoeg aansluit. Zo zijn er niet genoeg termen ontwikkeld om bepaalde elementen uit de populaire muziek te omschrijven, zoals timbre, vrije ritmes en nuances in toonhoogte.

Het tweede dat Middleton signaleert is dat de methodes van de traditionele muziekwetenschap gefocust zijn op gedrukte muziek. Elementen die in notatie kunnen worden uitgedrukt komen hierdoor meer onder de aandacht dan elementen waarbij dat niet kan. Er is daardoor ook weinig aandacht voor de praktijk, het performatieve van de muziek. Daarnaast zorgt deze focus op genoteerde muziek ervoor dat de bladmuziek wordt gezien als representatie en als ideale vorm van de muziek.³⁷

Middletons laatste probleem gaat over de ideologische waarden die in de negentiende eeuw werden geformuleerd rondom muziekwetenschap en de canon.³⁸ 'Goede' of 'waardevolle' muziek zou autonoom, transcendent en artistiek moeten zijn. Deze voorwaarden zorgden ervoor dat deze muziek vooral een klein, elitair, publiek bereikte. Deze waarden hebben nog steeds invloed op de kijk op muziek van vandaag de dag. Doordat veel populaire - of volksmuziek buiten deze categorie viel is er lange tijd weinig aandacht voor geweest binnen de academische wereld. De ideologische waarden gaan volgens Middleton ook voorbij aan elementen die belangrijk zijn voor de populaire muziek zoals de ervaring van de luisteraar.³⁹

³⁵ Middleton, R. (1990), p. 103.

³⁶ Middleton, R. (1990), p.104.

³⁷ Middleton, R. (1990), p. 105.

³⁸ Middleton, R. (1990), p. 106.

³⁹ Middleton, R. (1990), p. 107.

Een soortgelijk standpunt komt naar voren in een artikel van Susan McClary en Robert Walser.⁴⁰ Ze stellen dat er vaak alleen oppervlakkig naar de liedtekst gekeken wordt bij de analyse van populaire muziek omdat de analyse van populaire muziek nog zo slecht geëmancipeerd is. Dit terwijl het voor veel genres van belang is om niet alleen naar de tekst te kijken, het is voor veel genres niet het belangrijkste onderdeel. Muziek is geen poëzie en dient daarom ook niet alleen als platte tekstvorm bestudeerd te worden.⁴¹

Een onderzoeker die de stellige positie van hiervoor iets nuanceert is John Covach.⁴² Hij neemt het standpunt in dat veel populaire muziek wel degelijk interessant is om te bestuderen met gebruikmaking van traditionele methodes. Walser en McClary schrijven bijvoorbeeld het analyseren van bladmuziek bij voorbaat af, terwijl je volgens Covach hier ook interessante conclusies uit kunt trekken. Via de traditionele methodes kun je op een andere, en soms betere, manier kijken naar de ontwikkeling van een lied op gebied van stijl of tonaliteit.⁴³ Met de nuance van Covach zijn deze uitgangspunten heel interessant en bruikbaar om te gebruiken.

Toen de eerste bijzonder hoogleraar popmuziek van Nederland, René Boomkens, werd aangesteld in 2000, wees hij erop dat het wetenschappelijk veld van popmuziek in Nederland begon met een internationale achterstandssituatie.⁴⁴ In de jaren daarna is door onder andere Tom ter Bogt, Wilfred Dolfma, Jeroen de Kloet, Lutgard Mutsaers, Paul Rutten, Ger Tillekens, Gert Keunen en Mir Wermuth wetenschappelijk onderzoek gedaan naar verschillende aspecten van popmuziek. Een belangrijke publicatie over popmuziek in de Nederlandse en Vlaamse context is het boek *Made in the Low Countries*, samengesteld door Lutgard Mutsaers en Gert Keunen.⁴⁵ In dit boek staat de popmuziek in Nederland en Vlaanderen centraal. Hierdoor kan er heel specifiek op deze context ingegaan worden en komen voor Nederland specifieke onderwerpen aan bod als de volksmuziek, de invloed van onafhankelijke labels en het spanningsveld tussen liedjes in het Nederlands, Engels en in dialect.

Popmuziek is misschien wel de meest breed verspreide vorm van cultuur in onze maatschappij. Het heeft de kwaliteit zowel de wereld om ons heen te documenteren, als te beïnvloeden. René Boomkens sprak in zijn oratie als bijzonder hoogleraar popmuziek dat de popmuziek 'een belangrijk, zo niet het belangrijkste voertuig is geweest, en nog steeds is, in het voortgaande proces van culturele globalisering'.⁴⁶

⁴⁰ McClary, S. & Walser, R. (1990), p.281.

⁴¹ McClary, S. & Walser, R. (1990), p.285.

⁴² Covach, J. (1997), pp.75-89.

⁴³ Covach, J. (1997), p.83.

⁴⁴ Boomkens, R. (2000).

⁴⁵ Mutsaers, L. & Keunen, G. (eds.) (2018).

⁴⁶ Boomkens (2000), p.8.

Het ‘probleem’ van deze bronnen is dat tekstanalyse meestal alleen op een sociologisch niveau wordt gebruikt. Tot nu toe is het meeste onderzoek naar popmuziek afkomstig van sociologen, musicologen en een enkele econoom geweest. Er wordt onderzocht welk effect ze hebben op de jeugd, commercie of vervlakking van de samenleving. Dat de rol van liedteksten wordt onderschat blijkt ook uit onderzoek van Valerie Stratton. Uit haar onderzoek blijkt dat tekst niet alleen op rationeel niveau, maar ook op het niveau van affect in popmuziek een prominente rol heeft.⁴⁷ Te weinig nog wordt tekst onderzocht als betekenisdragend onderdeel van popmuziek, en popmuziek als autonome kunstvorm. Buiten een stuk uit 1991⁴⁸ en een masterscriptie uit 2012⁴⁹ is er nauwelijks diepgravend onderzoek gedaan naar popmuziek met een letterkundige insteek (met als kanttekening dat er ook sporadisch een artikel over liedteksten uit popmuziek, meestal meer van cultuurwetenschappelijke aard, zoals stukken van Annelot Prins).⁵⁰

Hier is duidelijk een leemte waar de letterkunde in zou kunnen stappen. Omdat mijn onderzoeksgebied de letterkunde is, breng ik een specifieke set aan *tools* mee naar dit onderzoek, waarover meer onder het kopje ‘methode’. Niet alleen de insteek is anders dan we kennen van eerder onderzoek, maar ook de vaardigheden waarmee dit gebeurt. Als er in eerder onderzoek gekeken werd naar de tekst, globaal of in een analyse, ontbrak hier de diepgang die letterkunde kan bieden op dit gebied. In mijn scriptie zal ik via deze analyse vorm en inhoud beter kunnen bestuderen, en hiermee conclusies kunnen trekken die in eerder onderzoek nog niet mogelijk waren. Zo heb ik veel betere competenties om vormaspecten als klank, ritme en rijm te bekijken. Ook inhoudelijk kan ik veel beter een gedegen analyse uitvoeren. In de letterkunde is een breed onderzoeksveld en een rijke traditie waarop ik kan voortbouwen in het ontwikkelen van een gedegen songtekstanalyse. Verdere uitleg hierover is te vinden onder het kopje methode.

Zodoende ontbreken goede methodes die breed toepasbaar zijn. Liedteksten waren altijd secundair aan een analyse over de massa,⁵¹ werden weggezet als futiel⁵² of werd slechts oppervlakkig bekeken.⁵³ Dit geldt zeker voor Nederlandstalige teksten. Lang is popmuziek niet gezien als een volwaardige kunstvorm en diens teksten zeker niet als literatuur. Dit is langzaam gekanteld met als katalysator de toekenning van de Nobelprijs voor de literatuur aan Bob Dylan in 2016. Ook op andere gebieden krijgen liedteksten steeds meer de waardering die ze verdienen. In invloedrijke bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de twintigste en de eenentwintigste eeuw in 1000 en enige gedichten* zijn ook liedteksten opgenomen, en steeds vaker verschijnen liedteksten in gedrukte vorm of zijn ze

⁴⁷ Stratton, V. (1994).

⁴⁸ Behrendt, M. (1991).

⁴⁹ Dumont, M. (2012).

⁵⁰ Prins, A. (2017).

⁵¹ Boomkens (1994).

⁵² Frith (1988), pp. 117-118.

⁵³ Von Appen, R. e.a. (eds.) (2015).

onderdeel van discussies en essays,⁵⁴ zoals andere vormen van literatuur als poëzie al lang zijn. Toch lijkt deze aandacht nog niet helemaal te zijn doorgedrongen tot de academische wereld. Binnen letterkunde opleidingen is er nauwelijks aandacht voor liedteksten. Het mag een wonder heten dat een cultuurvorm die, zoals Boomkens al beschreef, zo belangrijk en invloedrijk is, zo weinig onderzocht is. Deze scriptie kan helpen de aandacht voor liedteksten in de letterkundige wereld aan te zwengelen.

Methode

In 2012 verscheen de masterthesis *Als je luistert naar de wolken* van Maurice Dumont. In deze scriptie zet hij, voor zover ik weet, de eerste stappen in Nederland om popmuziek vanuit de letterkunde te onderzoeken. Hiervoor heeft hij een zeer bruikbaar model gecreëerd, waar ik nog een belangrijke aanvulling op zou willen doen. De liedteksten zijn geen platte teksten, zo zijn ze niet gemaakt. Het zijn teksten die op muziek staan, een bepaalde melodie herbergen, en in combinatie met de performance pas echt tot leven komen. Door alleen de platte teksten te analyseren negeer je een complete betekenislaag. Soms kan de muziek of de manier van zingen een andere betekenis of nuance geven aan de tekst. Mijn scriptie vult deze leemte door verder bouwend op de letterkundige insteek muzikale elementen verder in kaart te brengen en mee te nemen in de analyse. Het is geenszins de bedoeling hierbij de musicologische kant op te gaan, maar om de letterkundige methode aan te scherpen. Het is belangrijk flexibel te blijven in onderzoek, door stram vast te houden aan enkel de letterkundige discipline doe je geen recht aan een transmediaal medium als popmuziek.

Voor de methode bouw ik voort op de scriptie van Maurice Dumont. In deze scriptie heeft hij geprobeerd een model op te stellen voor het analyseren van liedteksten. Zijn model heeft vier verschillende pijlers:

1. een beschrijving van epische, lyrische en dramatische elementen, het perspectief en elementen die wijzen op presentatie- en betoogstrategieën;
2. een parafrase en/of een interpretatie van de tekst aan de hand van thema's en motieven;
3. een beschrijving van opvallende formele aspecten als (al dan niet poëtisch) taalgebruik, rijm en metrum;
4. een beschrijving van de verhouding tussen tekst en muzikale aspecten als zang, arrangement en compositie.⁵⁵

Ik zal alle vier even kort beschrijven en daarbij mijn toevoegingen aan het systeem beschrijven.

⁵⁴ Middag (2019), pp. 110-121.

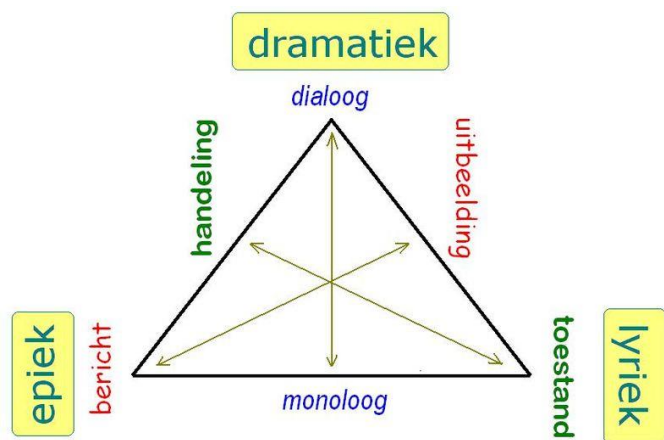
⁵⁵ Dumont (2012).

Epische, lyrische en dramatische elementen, het perspectief en presentatie- en betoogstrategieën

In de literatuurwetenschap wordt onderscheid gemaakt tussen verschillende vormen zoals proza, poëzie en liedteksten. Vaak worden via deze weg liedteksten buiten de literatuur geplaatst. Volgens de invloedrijke Simon Firth zijn 'songs more like plays than poems'.⁵⁶ Ook Rene Boomkens stelt in *Kritische massa* dat 'popsongs [...] geen gedichten [zijn]'.⁵⁷

Maurice Dumont stelt terecht dat termen als poëzie en proza moeilijk te definiëren zijn en zeer modegevoelig. De discussie of liedteksten literatuur zijn leidt af en ondergraaft pogingen om ze serieus te analyseren. Hij stelt daarom voor om een analyse van liedteksten te beginnen vanuit de drie literaire hoofdgenres: epiek, dramatiek en lyriek. Deze hoofdgenres zijn een stuk eenvoudiger te definiëren en beschrijven de

communicatieve- of taalsituatie. Om de genres en onderlinge samenhang te schetsen heeft de Duitse literatuurwetenschapper Julius Petersen nevenstaand schema gemaakt. Zo zien we dat lyriek een monoloog is zonder sprake van handeling waarbij een toestand wordt uitgebeeld. Vanuit deze genres kunnen we tonen welke uitgangspositie de liedtekst heeft die geanalyseerd wordt.



Het perspectief bestaat uit twee onderdelen: vertelsituatie en focalisatie. Wie er spreekt bepaalt de vertelsituatie, focalisatie gaat over wiens gevoelens of visie centraal staan. Er is sprake van een subjectief vertelperspectief als deze samenvallen, als dat niet zo is spreken we over een objectief vertelperspectief. Bij popmuziek valt het aan het woord laten van meer dan een spreker (dramatische encenering) ook onder objectief perspectief, tenzij er sprake is van een wijperspectief, dat is te definiëren als subjectieve vertelperspectief. Vanuit dit perspectief kunnen bepaalde uitspraken in een context worden gezien, wat kan helpen met het ontrafelen van de betekenis van een liedtekst.

Voor popmuziek is er iets interessants aan de hand met het perspectief. Vaak komt de maker als (al dan niet bewust aangenomen) persona terug in de teksten. Op dit vlak is vergelijking met toneel soms raker dan andere (literaire) vormen. De rol die een popartiest speelt gaat soms een interactie aan met de tekst, waardoor de tekst nog verder uit de vaste kaders wordt gehaald en een brug gevormd wordt tussen de wereld in de tekst en de uitvoering.

⁵⁶ Firth (1983), p.35.

⁵⁷ Boomkens (1994), p.135.

In teksten gebruikt een maker bepaalde strategieën om een boodschap over te brengen. Het onderzoeken van deze strategie kan een goed aanknopingspunt zijn voor een interpretatie. Binnen de popmuziek kunnen meerdere boodschappen en strategieën zitten. Deze vinden plaats op verschillende niveaus binnen de tekst. Om achter de strategie te komen is het goed te beginnen bij de verschillende niveaus waarop taal kan werken. Dit zijn de zes verschillende varianten die Roman Jakobson onderscheidt:

1. *referentieel* niveau - het overdragen van informatie over de wereld om ons heen
2. *poëtisch* niveau - het uitdrukken van de schoonheid van de taal zelf
3. *emotief* niveau - het uitdrukken van (de gevoelens van) de spreker
4. *conatief* niveau - het veroorzaken van handelingen bij de luisteraar
5. *fatisch* niveau - het controleren van het spraakkanaal zelf
6. *metataling* niveau - het spreken over de taal zelf⁵⁸

Om een voorbeeld te geven, het conatief niveau kun je herkennen in een protestlied, of in een lied waarbij wordt opgeroepen om te gaan dansen. Het spreekt de luisteraar direct aan. De Duitse literatuurwetenschapper Michael Behrendt heeft aan de hand van de niveaus waarop taal werkt en een groot en gevarieerd corpus tot een lijst van presentatie- en betoogstrategieën. Ik heb deze achterin opgenomen in bijlage 1. Deze lijst aan presentatie- en betoogstrategieën geeft een kader waarin teksten en de strategieën bekeken kunnen worden.

Interpretatie van de tekst aan de hand van thema's en motieven

Liedteksten zijn over het algemeen kort en schetsmatig van aard. Daarnaast zijn de non-tekstuele elementen vaak dubbelzinnig en vertroebelen ze een duidelijke boodschap. Daarom is vat krijgen op de betekenis soms lastig. Een manier van betekenis onderzoeken die in liedteksten goed werkt is om motieven en isotopen te ontwarren. Motieven zijn betekenisdragende eenheden in een tekst. Samenhang tussen die motieven noem je *isotopie*. Via het in kaart brengen van de motieven en isotopie is een interpretatie te onderbouwen; dit gebeurt op het niveau van '1) de boodschap of betekenis van het werk van een artiest, waaronder terugkerende thema's, rode draden of doorlopende verhaallijnen, 2) de boodschap of betekenis van de afzonderlijke liedtekst, 3) metaforen of allegorieën en andere meerduidige elementen binnen de liedtekst'.⁵⁹

⁵⁸ Dumon (2012), p.23.

⁵⁹ Dumon (2012).

Formele aspecten taalgebruik

Een tekst kan op poëtisch of metatalig niveau boodschappen bevatten die ook weer invloed kunnen hebben op de boodschappen die op andere niveaus in de tekst zitten. Op dit niveau verwacht ik ook verschillen te zien tussen de teksten uit de Anglo-Amerikaanse wereld en uit Nederland. Ik zal gaan kijken naar wat onder andere Van Boven en Dorleijn *foregrounding* noemen,⁶⁰ alle afwijkingen van het alledaagse, puur functionele taalgebruik, zoals stijlfiguren als herhaling, beeldspraak, dubbelzinnigheid, versierende klankwoorden, barbarismen, neologismen. Het is niet zo dat al deze afwijkingen een boodschap bevatten, ze kunnen ook in een tekst terecht komen omwille van metrum en rijm, die belangrijke componenten zijn van een liedtekst. Popmuziek is een bijzondere balanceeract tussen de taal van het alledaagse en het afwijken hiervan. Firth noemt deze 'the ordinariness of language'⁶¹ een van de belangrijkste argumenten om liedteksten als poëzie te diskwalificeren. Ik denk dat bij nadere bestudering zal blijken dat ook met het alledaagse taalgebruik genoeg ruimte zal zijn om een interessante, verrassende en poëtische tekst te creëren.

Op dit niveau zal ik ook kijken naar de meer non-verbale elementen in een nummer die wel stem gerelateerd zijn. Hieronder valt zuchten, aarzelingen en non-talige stemklanken. Deze komen vaak niet terecht in de geschreven tekst maar zijn soms van belang voor de betekenis. Ze kunnen bepaalde zinnen nuanceren, benadrukken of in twijfel trekken.

Verhouding tekst en muziek

In de scriptie van Dumont stelt hij dat hij als letterkundige niet goed is toegerust om een muziekanalyse te maken. Ik denk dat het van essentieel belang is om ook de muzikale aspecten mee te nemen in een analyse. Door deze achterwege te laten verlies je een hele betekenislaag. Volgens Susan McClary en Robert Walser is een tekst niet de enige betekenisdrager van een lied.⁶² Om een gedegen analyse van een performatieve vorm als een lied te kunnen maken is het ook van belang de muzikale elementen zelf mee te nemen.⁶³ Hiervoor komt *Song Interpretation In 21st-century Pop Music* van pas. In dit boek worden aan de hand van diverse casussen *tools* aangereikt om popliederen te analyseren. Het gaat hier voornamelijk om het nauwgezet bekijken van bepaalde formele muzikale elementen. Zo zal ik een aantal aspecten nadrukkelijker meenemen in mijn analyse: de klankkleur, het instrumentarium, zangmelodie, toonaard, ritme en tempo van het nummer. Deze zeggen allemaal iets over de manier waarop een lied en diens tekst gezien moet worden. Als een lied in majeure staat, een BPM heeft van meer dan 130 en een melodielijn die omhoog, gaat is het veilig te

⁶⁰ Van Boven en Dorleijn (2003), p.44.

⁶¹ Frith (1983), p. 37.

⁶² McClary, S. & Walser, R. (1990).

⁶³ Idem.

zeggen dat de muziek een bepaalde uitbundigheid en vrolijkheid herbergt. Als dit gecombineerd wordt met een tekst over het mooie weer zal dit de betekenis verder benadrukken. Ook de handvaten van Middleton, zoals ik ze eerder beschreef, komen goed van pas.

Van rappen over de getto's, naar spitten over de Amsterdam Nieuw-West

Om alle stijlen die de pop rijk is te onderzoeken, is de pop te omvangrijk en deze scriptie te kort.

Daarom wil ik vier verschillende casussen nader bekijken, die elk op hun eigen manier een stijl representeren en een beweging in de popmuziek. Ik zal van deze artiesten allemaal een paar nummers die exemplarisch zijn voor hun carrière en muziek tegen het licht houden om zo een goed beeld te krijgen op de verschillende manieren waarop adaptatie plaatsvindt in de Nederlandstalige context.

Als eerste ga ik Boudewijn de Groot (met tekstschrijver Lennart Nijgh) onderzoeken. De Groot en Nijgh begonnen hun muziek in de kleinkunst/Franse traditie. De eerste hit 'Meisje van zestien' was een bewerking van 'Une enfant', geschreven door Charles Aznavour.⁶⁴ Vrij snel daarna hebben de twee zich op de Amerikaanse folk- en Britse beat- en psychedelica-traditie gericht. Nummers behandelden thematiek uit Amerika ('Welterusten meneer de president') en muzikale elementen uit Engeland (het album *Picknick*, dat geënt was op *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* van The Beatles). De Groot is een van de meest invloedrijke en succesvolle artiesten in het Nederlands taalgebied. Samen met Nijgh schreef hij ook talloze hits voor collega artiesten als Hans de Booij ('Annabel') en Rob de Nijs ('Malle Babbe' en 'Jan Klaassen de trompetter'). In het oeuvre van De Groot wordt geflirt met verschillende stijlen en invloeden, mede daarom is het interessant om te kijken naar hoe hier van de Anglo-Amerikaanse invloeden gebruik wordt gemaakt. Uiteindelijk zie je in het oeuvre een duidelijke inhoudelijke link met Nederland en de Nederlandse cultuur.

De tweede artiest waar ik op inzoom is de band MAM. Deze Tilburgse formatie rondom bassist Tom America is geen bekende artiest, maar is zeer invloedrijk gebleken, vooral in Nederland. MAM is een experimentele band die in de muziek de mogelijkheden van de Nederlandse taal opzoekt. Ze beginnen vaak vanuit het Nederlands, om via die klanken en betekenissen te zoeken naar de popmelodie die daarbij past. Een van de meest gewaardeerde Nederlandstalige artiesten van de jaren '00 en '10, Spinvis, noemt deze band de directe aanleiding om op het Nederlands over te stappen. Dit deed hij in een tijd waarin Engels veel populairder was en meer gewaardeerd werd. Ook hun gebruik van *found footage* en samples is interessant. Hierbij maken ze nadrukkelijk gebruik van de Nederlandse cultuur en traditie om teksten te schrijven. Zo wordt er gebruik gemaakt van opnames van Nederlandse dichters of gesprekken aan de keukentafel.

⁶⁴ Zie: https://nl.wikipedia.org/wiki/Een_meisje_van_16 (geraadpleegd op 02-05-2021).

Vervolgens zal ik Osdorp Posse nader bekijken. Deze hiphopgroep is een van de pioniers van het genre in Nederland. Ze waren de eersten die de term ‘Nederhop’ gebruikten en een groot voorbeeld voor generaties rappers in Nederland. De ontwikkeling van de groep is opvallend. Ze begonnen eerst met het nadoen van hun Amerikaanse helden in het Engels, om vervolgens op het Nederlands over te stappen. Binnen het Nederlands hebben ze ook veel veranderingen doorgebracht, van het gebruiken van bijna pure anglicismen (‘moederneukende politie’ in plaats van ‘motherfucking police’) naar het gebruiken van meer nuance in de taal (zoals het nadrukkelijk gebruik van het Amsterdams dialect in ‘Origineel Amsterdams’).⁶⁵

Als laatste zal ik het werk van Aafke Romeijn bekijken. Haar muziek bevindt zich op een kruispunt van verschillende belangrijke popstijlen van de jaren ‘10 en begin jaren ‘20. In haar teksten gebruikt ze vaak heel concrete plekken in Nederland, zoals de A12 of Ameland, als decor. Het is bij deze casus interessant hoe deze plekken Nederlandse plekken in deze nummers hun plek zoeken in het Anglo-Amerikaanse popidroom.

Via deze casussen besla ik een breed gebied binnen de pop, van oud (De Groot) naar nieuw (Romeijn), van hiphop (Osdorp Posse) tot experimentele pop (MAM). Deze casussen gaan allemaal op een eigen manier om met het Nederlands en de oorsprong van de popmuziek.

Mijn scriptie zal naast deze inleiding uit vier hoofdstukken bestaan uit een conclusie met ruimte voor kritische zelfreflectie en ideeën voor verder onderzoek. In elk hoofdstuk zal ik een van de hierboven genoemde artiesten behandelen. Ik zal een korte biografie en beschrijving van het werk geven en vervolgens liedteksten van de artiest analyseren. Ik zal per artiest op een bepaald onderdeel van het werk focussen, om een herhaling van inzichten te vermijden. Na ieder hoofdstuk zal ik een korte conclusie en samenvatting geven. In mijn conclusie zal ik deze tussentijdse conclusies samenvoegen om een antwoord te kunnen geven op mijn hoofdvraag.

⁶⁵ Osdorp Posse (2000).

Hoofdstuk 1: Boudewijn de Groot

In april 2021 maakte Boudewijn de Groot bekend dat hij stopt met optreden.⁶⁶ Daarmee stopt een van de meest indrukwekkende muziekcarrières in het Nederlandse taalgebied. Van zijn eerste nummers in 1963 tot het in de herfst van zijn carrière verschenen ‘Avond’, de muziek van Boudewijn de Groot is de soundtrack van menig leven in Nederland. De invloed van De Groot op de Nederlandse muziek is bijna niet te onderschatten. Zijn nummer ‘Het land van Maas en Waal’ was in 1967 het eerste Nederlandstalige nummer dat op de nummer 1-positie in de Top-40 terechtkwam, een mijlpaal in de Nederlandstalige popmuziek.⁶⁷ ‘Het Nederlands in de popmuziek was in het begin vooral een kwestie van wennen’ zei De Groot bij De Wereld Draait Door in 2018.⁶⁸ Tegelijkertijd was ‘Avond’ het eerste (en tot op heden enige) nummer 1 in de canonvormende Top-2000 op Radio 2.

De muziek van De Groot kent invloeden uit alle windrichtingen. Hij vermengt Anglo-Amerikaanse pop met Franse invloeden en is zich altijd zeer bewust van de verschillende trends en stijlen. In dit hoofdstuk zal ik verschillende fases van zijn carrière laten zien en steeds een nummer kiezen dat exemplarisch is voor bepaalde keuzes. De teksten in De Groots oeuvre zijn veelal geschreven door Lennaert Nijgh. De twee schreven samen de liedjes, Lennaert de teksten, Boudewijn de muziek. Samen maakten ze ook veel werk voor andere artiesten zoals Rob de Nijs (‘Malle Babbe’ & ‘Jan Klaasen de trompetter’) en Ramses Shaffy & Liesbeth List (‘Pastorale’).⁶⁹ In dit hoofdstuk zal ik drie liedjes uit de beginperiode van De Groot bekijken, dit was zijn meest succesvolle, invloedrijke en vernieuwende periode. Bij elk nummer zal ik het kader schetsen waarin deze liedjes geanalyseerd worden om ze vervolgens op de vier niveaus die ik in de inleiding heb beschreven te analyseren. Bij ieder nummer zal ik in mijn analyse kijken naar de verhouding met de Anglo-Amerikaanse poptraditie in de teksten. Aan het einde van het hoofdstuk zal ik mijn bevinden samenvatten en een korte deelconclusie geven.

1.1 Boudewijn, de protestzanger

De liedjes op de eerste plaat van Boudewijn de Groot, uit 1966, vallen in twee categorieën uiteen. Aan de ene kant staan er nummers op die sterk beïnvloed zijn door de Franse chansontraditie, deze liederen schetsen vaak het reilen en zeilen van een bohemien figuur.⁷⁰ Voorbeelden hiervan zijn ‘Meisje van 16’ (een bewerking van Charles Aznavours ‘Une enfant’)⁷¹ en ‘Élégie prénatale’. Schrijver Bart van Loo beschrijft deze Franse chansontraditie als een tweevoetige geschiedenis. Met de ene

⁶⁶ ANP (2021).

⁶⁷ Stuyvenberg, M. (2015), p.26.

⁶⁸ DWDD (2018).

⁶⁹ Nijgh, L. (2000).

⁷⁰ Loo, B. van (2011), p.20.

⁷¹ Nijgh, L. (2000), p.160.

voet staat ze in de kleine geschiedenis van het alledaagse. Met de andere voet staat ze in de grote geschiedenis van maatschappelijke stromingen en eeuwenlange tradities.⁷² Vanuit deze tradities komt een muziekstijl die put uit oude Europese (volks)muziekmelodieën afkomstig uit een oude Europese traditie (als bijvoorbeeld de melodie van Charles Aznavours 'La bohème' op een hoger tempo wordt gespeeld wordt het een melodie die niet zou misstaan in volksmuziek uit de Balkan). Door deze wortels is de muziek vaak iets conservatiever in instrumentarium en (van oorsprong) literairder qua teksten. Tegenover de bandjescultuur van de jaren '60 uit de Anglo-Amerikaanse wereld stond in Frankrijk nog lange tijd een deftig orkest.⁷³ Deze invloeden zijn nog goed te horen in de aanpak van 'Meisje van 16'. De chansontraditie is van oorsprong gebouwd op poëzie. Lang werd een bekend gedicht op muziek gezet en diende dat als nummer. Dit is een wezenlijk andere aanpak dan de Anglo-Amerikaanse ideeën van teksten in popmuziek. De thematiek gaat in die Anglo-Amerikaanse traditie vaker over liefde vanuit een adolescente blik, bij de Franse chansontraditie wordt er vaker gebruik gemaakt van poëtische vertellingen en is er meer aandacht voor andersoortige verhalen, denk aan liederen over de dood en de nasleep van de Tweede Wereldoorlog.⁷⁴

Aan de andere kant zijn er de nummers die sterk beïnvloed zijn, of direct afkomstig uit de (Amerikaanse) folktraditie. Deze nummers zijn vaak protestliederen en bekritiseren bijvoorbeeld woningnood (in het gelijknamige nummer) of de (Vietnam)oorlog ('Een Meeuw'). Folkmuziek is een moeilijk te definiëren begrip dat meerdere betekenissen kent. De term vindt zijn oorsprong bij de Duitse filosoof Johann Gottfried Herder. Hij bedacht 'Volkslied' dat in het Engels 'Folksong' werd waar dan weer 'folk' als begrip vandaan komt. Herder wilde een term vinden voor de muziek die de stemmen van het volk in zich droegen. Daarmee doelde hij op liederen die van generatie op generatie overgedragen werden en de gemeenschap reflecteren.⁷⁵ Het is van oorsprong vooral regionale muziek, met eigen tradities, taal en verhalen. Een bekende, en voor het begrijpen verhelderende, uitleg is dat een folklied niet door één iemand wordt geschreven, maar door een gemeenschap.⁷⁶ In die gedachte zit de hele filosofie van de originele folk verborgen. Een ander bekend kenmerk is dat het vaak akoestisch gespeeld wordt. Dit maakt het een breed inzetbaar en toegankelijk genre, het kan in kroegen, op staathoecken en begrafenissen zonder technische restricties gespeeld worden.

⁷² Loo, B. van (2011), p.16.

⁷³ Loo, B. van (2011), p.30.

⁷⁴ Loo, B. van (2011), pp.17-25.

⁷⁵ Herder, J.G.V. (1778).

⁷⁶ Crawford, R. (2001), p. 369.

Folk in deze definitie komt overal voor; er is folkmuziek uit Afrika, China en Ierland.⁷⁷ Deze varianten hebben allemaal een eigen accent, in thematiek, instrumentarium en liedstructuur. Buiten de eerder genoemde (vrij globale) kenmerken lijken deze stijlen niet op elkaar. Tegenwoordig is het gangbaar om de term te gebruiken voor de 20^{ste} eeuwse Anglo-Amerikaanse variant van deze stroming. In dit stuk zal ik mij ook richten op deze stroming. Deze folkbeweging wordt de *American Folk Revival* genoemd en kwam op gang na de Tweede Wereldoorlog. De hernieuwde aandacht voor het genre ontstond uit de maatschappelijke onvrede die er indertijd heerste. Een hele generatie vond in folkmuziek een middel om zich te uiten. Muzikanten en activisten als Pete, Mike en Peggy Seeger en Alan Lomax inspireerde jongeren om vanuit de folktraditie werk te maken en zo zichzelf in de traditie te schrijven. Rond deze tijd ontstond er een hybride vorm waarin het idee dat een nummer door een gemeenschap geschreven wordt zich vermengde met een individueel kunstenaarsidee. Een voorbeeld hiervan vinden we bij de meest invloedrijke artiest uit deze beweging, Bob Dylan. Geïnspireerd door de vooroorlogse liederen van Woody Guthrie schrijft hij 'Talkin' New York', dat verschijnt op Dylans debuut. Hiervoor leent hij van Guthrie's 'Talkin' Columbia' onder andere de liedstructuur en opbouw van de tekst. Ook refereert hij aan diens 'Pretty Boy Floyd'. Toch maakt Dylan het eigen en beschrijft hij New York zoals hij het persoonlijk aantreft in de jaren '60. Dit was een zeer gebruikelijke methode in de folkscene in New York.⁷⁸ Dat Dylan en de muziektraditie waar hij vandaan komt belangrijk was voor De Groot en tekstschrijver Nijgh blijkt wel uit het feit dat hij een Dylancover op zijn debuut heeft staan, 'Er komen andere tijden', een cover van 'The Times They Are a-Changin'".

Een ander interessant aspect aan deze folktraditie is het maatschappijkritische element. Vooral net na de tweede wereldoorlog grijpen jongeren terug op de vooroorlogse liederen van mensen als Woody Guthrie, Pete Seeger en Lead Belly. Zij gaven middels een persoonlijke blik op de maatschappij voorzichtig vorm aan wat later het 'protestlied' zou worden.⁷⁹ De artiesten die in de jaren '60 voortborduurden op het vooroorlogse werk, mensen als Bob Dylan, Joan Baez en Tim Buckley, maakten het nog individualistischer en persoonlijker. Ze grepen de traditie aan om de wereld, die na de Tweede Wereldoorlog en door alle technische en maatschappelijke veranderingen op de schop lag, opnieuw vorm te geven.⁸⁰ De paradox is dat ze door hun liederen persoonlijker te maken, ze vaker over de maatschappelijke problemen gingen. Zo kwam de stroom aan protestliederen tot volle wasdom. Een belangrijk onderwerp waar veel maatschappelijke onrust over

⁷⁷ Lomax, A. (1978), p.9.

⁷⁸ Blokhuis (2009), pp.92-94.

⁷⁹ Keunen, G (2015), p.85.

⁸⁰ Keunen, G (2015), p.86.

was, ook bij de folk-artiesten, was de Vietnamoorlog. Het bleek een populair onderwerp voor literatuur, film en muziek.⁸¹

In het kader van het onderwerp van deze scriptie zal ik de eerste categorie links laten liggen en me focussen op de door folk beïnvloede (protest)nummers. In dit stuk zal ik de tekst van 'Welterusten meneer de president' op vier niveaus ontleden. 'Welterusten meneer de president' verschijnt in 1966 als single nadat het op het album *Boudewijn de Groot* uitkwam. Het wordt een bescheiden hit en bereikt de 9^{de} plaats in de hitlijst.⁸² De tekst van het nummer is van de hand van Lennaert Nijgh en de muziek wordt door De Groot zelf gecomponeerd.⁸³

Perspectief en hoofdgenre

De tekst is een lange monoloog die de verteller opdraagt aan 'meneer de president'. Schertsend wordt in de tekst op gebiedende toon gevraagd niets te veranderen. De handelingen die in de tekst voorkomen 'slaap zacht' zijn eigenlijk geen handelingen, maar dienen als een instandhouding van een situatie. Hierdoor kunnen we spreken van het hoofdgenre lyriek. De focalisatie ligt ergens anders dan bij de verteller, het is daarom een objectief vertelperspectief. De tekst zorgt door de cynische toon over heftige problematiek voor een wrange nasmaak die aan het denken zet. Het werkt daarom op een referentieel en emotief niveau.

Parafrase en interpretatie

Het lied van De Groot is heel duidelijk een anti-Vietnamoorlogslied. De 'meneer de president' die aangesproken wordt is vermoedelijk Lyndon B. Johnson, de Amerikaanse president toen het lied geschreven werd. Dat het gaat om de president van de Verenigde Staten wordt duidelijk in de tweede regel, waarin het 'Witte Huis' wordt genoemd, een duidelijk symbool voor de Amerikaanse president. Vervolgens wordt de situatie geschetst waarin de soldaten zitten 'eenzaam, ver van huis' aan 'al die verre kusten'.⁸⁴ Vervolgens worden situaties aangehaald die specifiek aan Vietnam te linken zijn in die tijd. Nijgh maakt halverwege het eerste couplet een opmerkelijke fout. Hij draagt de president op 'het vierde van die tien geboden' te vergeten.⁸⁵ Het is logisch om hierbij aan te nemen dat hij hier 'gij zult niet doden' mee bedoelt. Het vierde gebod is echter 'eert uw vader en uw moeder' (rooms-katholieke kerk) of 'gedenk de sabbatdag' (protestantisme).⁸⁶ Aangezien deze beide geboden niet inhoudelijk te rijmen zijn met de context, is het veilig te stellen dat er een verkeerde

⁸¹ Franklin B. (1996), pp.1-7.

⁸² Stuyvenberg, M. (2015).

⁸³ Nijgh, L. (2000).

⁸⁴ De Groot, B. (1966).

⁸⁵ De Groot, B. (1966).

⁸⁶ Labuschagne, C. J. (2000).

bron is gebruikt. Het einde van dit eerste couplet is typerend voor de snedige ironie van Nijgh en De Groot waarin de jonge frontsoldaten eenzaam sterven in de verre tropennacht.

Deze ironie, die tegen het cynisme aan schuurt, wordt in het tweede en derde couplet doorgezet. In deze coupletten worden de oogkleppen van Johnson beschouwd en belachelijk gemaakt. De overwinning en het mooie vredesideaal van Johnson krijgen eenzelfde soort behandeling. Het lied eindigt met 'Droom maar niet te veel van al die dode mensen/droom maar fijn van overwinning en van macht', een laatste sneer waarbij het fijn dromen een schril contrast vormt met de dode mensen en de overwinning en macht.⁸⁷

Deze ironisch strategie is een bekende manier om in bedekte termen waarin een leider bekritisieren. In de tweede helft van de jaren '60 hebben mensen in de cel gezeten voor het roepen van 'Johnson moordenaar'.⁸⁸ Het was indertijd ten strengste verboden om een bevriend staatshoofd te beledigen, 'artikel 117: belediging van een bevriend staatshoofd' werd daarom veelvuldig ingezet.⁸⁹ Dit kan eraan bijgedragen hebben dat er voor een minder directe, meer ambigue toon gekozen werd.

Het lied maakt de idealen van Johnson belachelijk en is een sterke voorvechter van een meer pacifistische levensvisie. Er worden situaties en beelden gebruikt om de ideeën van Johnson onderuit te halen. Het doet in deze opzet sterk denken aan de protestliederen in de Anglo-Amerikaanse folktraditie. Een lied als 'Masters of war' van Bob Dylan maakt gebruik van een zelfde soort ironie en biedt in de eerste plaats kritiek. Deze inhoud en deze inhoudelijke benadering is anders dan wat dominant was in de Franse traditie indertijd. In die Franse traditie werd maatschappijkritiek nog vaak vermeden of verhuld. Het duurde tot begin jaren '70 tot er met 'Non, Non, Rien N'a Changé' van Les Poppys een protest-hit van formaat was in Frankrijk.

Daarnaast is er in de structuur van het lied een duidelijke link naar de Amerikaanse traditie. De tekst is opgebouwd met de 'American songbook structure'. Dit is een structuur die afwijkt van de standaard couplet-refrein-structuur door lange coupletten te hebben, met één zin aan het eind van de coupletten die steeds herhaald wordt. In dit geval is het 'meneer de president, slaap zacht'. Deze structuur is de dominante structuur in Anglo-Amerikaanse folkmuziek.⁹⁰

Buiten de structuur, toon en manier van kritiek is het thema zelf ook zeer Amerika-gericht. Inhoudelijk gezien lijkt er weinig gedaan te worden om de gekopieerde inhoud te adapteren of te recontextualiseren. Hoewel Nederland, als lid van de NAVO, een bondgenoot was van Amerika, is de rol van Nederland in de Vietnamoorlog zeer marginaal. Ook het grootschalige protest tegen de

⁸⁷ De Groot, B. (1966).

⁸⁸ Maar, R. van der (2007), p.64.

⁸⁹ De Bruijn, M. (2018), p.4.

⁹⁰ Lomax, A. (1978).

Vietnamoorlog kwam pas in 1968 echt op gang.⁹¹ Het waren dus thema's die indertijd typisch Amerikaans waren, zeker omdat het protest in het grootste deel van de Nederlandse cultuur en identiteit geen plaats had (hoewel de mythevorming rond de protestgeneratie daar anders over denkt).⁹² Deze anti-(Vietnam)oorlog retoriek lijken De Groot en Nijgh direct van hun voorbeelden hebben overgenomen. In diverse interviews rondom het verschijnen van het lied en in reactie op de kritiek op de inhoud ervan, lijken De Groot en Nijgh niet lang te hebben nagedacht over hun boodschap. Op 7 mei 1966 verklaarde De Groot in *de Volkskrant* zichzelf niet te zien als protestzanger en lijkt hij niet meer achter zijn harde toon te staan.⁹³ Op 28 mei 1966 liet hij in het NCRV-programma *Attentie* zelfs optekenen dat hij het lied te eenzijdig vond en zijn eigen mening over de situatie genuanceerder lag. In alles lijkt het erop dat De Groot niet zijn best doet de inhoud van zijn lied te verdedigen. Tekstschrijver Lennaert Nijgh ging later dat jaar in *de Volkskrant* nog verder door afstand te doen van de tekst.⁹⁴ Het mag door deze publieke afwijzing van De Groot en Nijgh geen wonder heten dat ze met hun volgende plaat, *Voor de overlevende*, een nieuwe weg in sloegen en zich qua stijl gingen spiegelen aan platen als *Revolver* van The Beatles.⁹⁵

Taalgebruik

In *Op de vuist* beschrijft literatuurwetenschapper Laurens Ham De Groots vroege werk als een balanceer-act tussen verschillende stromingen en tonen. Het is kritisch, maar deftig in bewoording. Het is hip, maar gebaseerd op oude muziek.⁹⁶ In het taalgebruik van 'Welterusten meneer de president' is dit terug te zien. Hoewel De Groot met dit nummer kritiek wil overbrengen en protest in zich heeft, en daarmee aansluit bij de provo's en ruige protestbeweging, is de tekst zeer verzorgd en netjes, in tegenstelling tot generatiegenoten zoals Armand.⁹⁷ Armand sprak van 'een klootjesvolk' en was soms zeer grof in zijn taalgebruik. In het nummer komen geen shockerende scheldwoorden voor, het taalgebruik is hier en daar zelfs wat tuttig. Toch zit de venijnigheid zeker in het lied. Ham typeert deze stekeligheid als 'beschaafde ironie'.⁹⁸ Er is sprake van een sterk metrum en vast rijmschema van ABAB. Dat het lied vormtechnisch zo strak in elkaar zit, in tegenstelling tot de nummers van veel andere popacts, heeft ongetwijfeld te maken met het schrijfproces. Lennaert Nijgh schreef de teksten altijd zonder muziek te hebben, deze werd er later door De Groot bij gecomponeerd. Daarom koos Nijgh ervoor de teksten zo zingbaar mogelijk te maken en een strak metrum aan te houden. Ook

⁹¹ De Bruijn, M. (2018), p.4.

⁹² De Bruijn, M. (2018), p.5.

⁹³ Redactie De Volkskrant (1966).

⁹⁴ Redactie De Volkskrant (1966).

⁹⁵ Ham, L. (2020), p.37.

⁹⁶ Ham, L. (2020), p.30.

⁹⁷ Ham, L. (2020), pp.32-34.

⁹⁸ Ham, L. (2020), p. 35.

blijkt dat Nijgh in zijn werk door veel vormvaste poëten is beïnvloed, zo zijn er zelfs sporen van de rederijders in zijn werk terug te vinden.⁹⁹

Verhouding muziek en tekst

Het lied is een crescendo, de muziek bouwt geleidelijk op in intensiteit en volume. Het begint met een tokkelende akoestische gitaar en als de zang begint, vallen de drum en bas in. Centraal in de mix staat de stem, deze zit op de voorgrond en overstemt de instrumenten. Tussen het eerste en tweede couplet begint een trombone, deze versterkt het ritme. Als in het tweede couplet de zang begint komt ook een elegante vioolpartij erbij. Deze geeft verdere muzikale inkleuring en geeft de muziek meer cachet. Ook na de toevoeging blijft de zang voorop staan. Wat opvalt is dat De Groot zijn zang met iets meer nadruk en kracht gaat zingen. Tijdens het tweede couplet nemen de violen meer plek in. In het derde couplet verandert er iets in het drumpatroon. Waar het hiervoor een elegant Bossanova ritme betrof, verandert het hier in een mars drum, met een roffelende snare drum. Dit past thematisch bij de tekst, het doet denken aan marcherende soldaten. Ook de stem zwelt verder aan, tot de laatste zinnen, die snedig gespuwd worden 'Meneer de president, slaap zacht'. De tegenstelling tussen de toon en de muziek enerzijds en de letterlijke betekenis van de woorden zijn een duidelijke marker van de ironie die in de tekst zit. Het versterkt de beleving hiervan en zet de luisteraar op het pad van deze lezing.

1.2 Boudewijn, de intuïtieve wetenschapper

Totaal overrompeld door *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* van The Beatles besluiten Lennaert Nijgh en Boudewijn de Groot met hun nieuwe plaat een Nederlands antwoord te formuleren. Dit wordt *Picknick* (1968), daarmee breekt De Groot met zijn oude muzikale traditie. In een interview in *Het Vrije Volk* zegt hij dat: 'het is geen beat, geen pop, geen hip chanson, geen luisterlied, het is in Nederland nog nooit gemaakt'.¹⁰⁰ De Groot probeerde dus iets nieuws te doen in Nederland, maar, zoals hij zelf ook toegeeft, gemodelleerd en geïnspireerd door het nieuwe werk van The Beatles.

Om deze verbanden goed te onderzoeken zal ik eerst wat meer uitleggen over *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, de thematiek en vorm van het album. Met dit kader kan ik met behulp van mijn methode vervolgens concreet op de letterkundige inhoud ingaan en vervolgens een nummer van *Picknick*, 'Cinderella' analyseren. 'Cinderella' is het derde nummer van *Picknick*. De tekst is geschreven door Lennaert Nijgh, de muziek door Boudewijn de Groot.

⁹⁹ Hoddes, W. (2000).

¹⁰⁰ Radio- en Tv-redactie *Het Vrije Volk* (1968).

Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band verscheen in 1967 als eerste album nadat The Beatles opgehouden waren met live spelen. Hierdoor hadden ze bergen tijd om hun nummer nog uitgebreider te arrangeren dan normaal. Ook zorgde het feit dat ze stopten met optreden ervoor dat er een nieuwe wind waaide, waarin andere ideeën de ruimte kregen. Zo ontstond het idee om een conceptplaat te maken rondom het thema van een fictieve band. Hoewel het uiteindelijk wat minder één thema had zoals van te voren was bedacht, bleek het album baanbrekend. Muzikaal is er al veel over dit album geschreven; het heeft ontegenzeggelijk de limieten en mogelijkheden van studio-opnames opgerekt en technieken geherdefinieerd.¹⁰¹ Over de teksten is veel minder geschreven. Terwijl The Beatles, door het afdrukken van de teksten op de achterkant van de hoes, dat zij als een van de eersten deden, de teksten een prominente plek gaven in het werk. Ze volgen het gevoel van de muziek en er wordt veel geput uit surrealistische zienswijzen. Dit is al eerder begonnen, op *Revolver*, maar komt pas tot echte wasdom op dit album. Dit surrealisme wordt vaak toegeschreven aan het drugsgebruik van die vier, die was vaak hallucinant van aard en werd in grote hoeveelheden geconsumeerd. Toch is het te kort door de bocht om het alleen daarop af te schuiven. De surrealistische tactieken zorgden voor nieuwe mogelijkheden en nieuwe gebieden om te onderzoeken.

John Lennon en Paul McCartney, die (op 'Within you Without You' na) alle nummers van Sgt. Peppers schreven, maakten voor hun teksten vaak gebruik van een objet trouvé.¹⁰² Een alledaagse situatie, voorwerp of verhaal dat gebruikt werd in een lied. Volgens Beatle-kenner Ian MacDonald is 'A Day In The Life' het pièce de résistance van het album, het nummer waar alles op samenkomt.¹⁰³ Ook hier wordt gebruik gemaakt van een objet trouvé. Het eerste en laatste deel van het lied is gebaseerd op dingen die John Lennon in de krant las. Allerlei nieuwsfeiten worden samengevoegd tot een brei, een film komt langs en de ik-persoon mijmert over het aantal gaten in de weg. Te midden van deze brij zit in het middenstuk nog een kleinburgerlijke situatie die door Paul McCartney wordt bezongen. Door het vermengen van dagelijkse, vrij normale scènes en beelden zorgen Lennon en McCartney ervoor dat er een soort droomwereld ontstaat, waarin dingen net niet naast elkaar kunnen bestaan, maar dat toch, in de wereld van de tekst, logischerwijs doen. De beelden en scènes die hiervoor gebruikt worden, wortelen overduidelijk in de Anglo-Amerikaanse cultuur. Zo gaat het over 'The House of Lords', 'the English army', 'Blackburn' en 'The Albert Hall'. De teksten zijn op en top Brits, maar verruimen de Britse realiteit door toevoeging van surrealistische elementen en methodes. Deze verruiming van de realiteit, zowel in teksten als muziek, wordt ook wel psychedelica genoemd in de popmuziek. Het woord psychedelica betekent zoiets als geest (*psyche*) onthullen

¹⁰¹ Macdonald, I. (2005), p.234.

¹⁰² Bindervoet, E. & Henkens, R. (2018), p.154.

¹⁰³ Macdonald, I. (2005), p.227.

(*delos*) en wordt vaak met drugs geassocieerd.¹⁰⁴ Volgens Kathryn Cox niet geheel ten onrechte, maar wel een nauwe interpretatie van de ideeën. Het is vooral een manier om de eigen psyche en cultuur te onderzoeken. Volgens Ian MacDonald waren er verschillende nuances in de manier waarop de psychedelische ideeën gebruikt werden en waar de nadruk op lag.¹⁰⁵ Waar Amerika meer inzoomde op liefde en drugs, hadden de teksten in Groot-Brittannië een nostalgische en kinderlijke insteek. Ze verhaalden over het keizerrijk dat in verval is, de grootmacht die geen grootmacht meer is. Vaak refereerden The Beatles aan plekken uit hun jeugd ('Lucy In The Sky With Diamonds', 'Penny Lane' en 'Strawberry Fields Forever', in dezelfde tijd opgenomen als *Sgt. Peppers*), aan Victoriaanse circussen ('The beniefit of mr. Kite') of ouderwetse blazersensembles (de kleding van de Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band). Deze vorm van psychedelica is een op en top Britse vorm, waarbij fantasierijke methodes gebruikt werden om vanuit de dagelijkse belevingswereld buiten gebaande kaders te treden en daarmee een nieuwe vorm van zelfonderzoek te veroorzaken. Met deze plaat voelden ze perfect de tijdsgeest aan en veroorzaakten ze een culturele revolutie, er wordt wel eens gezegd dat deze plaat de *Summer of Love* inluidde.¹⁰⁶ Tegen het licht van deze invloeden zal ik naar 'Cinderella' kijken.

Perspectief en hoofdgenre

In de tekst is er sprake van het hoofdgenre dramatiek. De handelingen en beelden zijn de drijvende kracht van de tekst. Dit is voor het eerst dat we dit zien als hoofdgenre. De tekst draait om een ik-persoon die langs verschillende scenes en plekken komt. De focalisatie zoomt in en uit van de ik-persoon. Soms staat de ik en diens handelingen centraal, twee zinnen later verschuift de focus totaal en lijken we meer te maken te hebben met een beschouwende stem. Hierdoor ontstaat er in de tekst zowel een subjectief als een objectief vertelperspectief. In het lied werkt de tekst op twee verschillende niveaus. Ten eerste op poëtisch niveau. Er ligt een bepaalde nadruk op formulering en beelden die de taal oproept. Dit verdringt soms de coherentie van het verhaal, maar laat het poëtische tot volle wasdom komen. Daarnaast werkt de tekst op een emotioneel niveau. De ik-persoon laat meermaals gevoelens zien en communiceert hierover.

Parafrase en interpretatie

'Cinderella' is een hallucinante tekst die van hot naar her springt. Alles wordt fragmentarisch aangestipt, om dat goed te onderzoeken zal ik stuk voor stuk de verwijzingen in een breder kader zetten. Om te beginnen met de titel. 'Cinderella' is de Engelse naam voor het sprookje Assepoester.

¹⁰⁴ Cox K. (2020), p.271.

¹⁰⁵ Cox K. (2020), p.274.

¹⁰⁶ Bindervoet, E. & Henkens, R. (2018).

Buiten de naam vinden we andere verwijzingen naar het sprookje terug in het lied. Vooral in het tweede deel van het eerste couplet zijn er nog vrij duidelijke verwijzingen naar het verhaal, zij het met een kwinkslag. Zo rijdt een 'wagen [...] verder als een pompoen' en heeft niet Assepoester maar de prins 'sokken vol gaten en één glazen schoen'. Ook is een andere bekende transformatie teruggedraaid, de paarden zijn weer muizen geworden. Een laatste motief dat hier op de schop genomen wordt, is het wensen/dromen-motief uit Assepoester. De Groot zingt dat hij 'spot met al zijn zielige dromen'. Ook hier haalt hij dit idee van Assepoester dus onderuit, zij gelooft vol in haar dromen, tot het naïeve aan toe.

In het tweede couplet wordt het Assepoester motief verder los gelaten. In die scène rijdt de ik-persoon naar een plek, zich druk makend over de persoon voor hem, die niet zo goed kan rijden. In het tweede deel wordt het weer vager, komt een vuurtorenwachter en een in een boom zingende dochter langs. Op die plek regeren leeuwen met ijzeren hand. Op het einde van het couplet keert de ik-persoon zich weer naar binnen. Hij verbergt zijn gezicht in een droom, voelt zich onzeker van binnen. Hier zien we het idee van de psychedelica in volste terugkomen. Zoals ik al eerder beschreef kan de psychedelische ervaring ervoor zorgen dat de wereld anders gezien wordt, maar bovenal zorgt het voor reflectie en introspectie, precies wat aan het einde van dit couplet gebeurt.

In het laatste, kortere, couplet wordt duidelijk waar de reis naartoe ging; het kasteel van Reinaert de Vos. Met dit kasteel is echter ook iets bijzonders aan de hand. Het lijkt gemodelleerd te zijn naar het huis van de heks van Hans en Grietje. Het heeft een dak van kaneel en grendels van suikergoed. Hier komen worden dus twee andere verhalen, die van *Reinaert de Vos* en *Hans en Grietje*, vermengd met de Assepoester motieven. Hier komen verschillende, oude, Europese volksverhalen samen.

Als laatste wil ik nog de refreinen behandelen. Lennaert Nijgh heeft in de geschreven tekst enkel drie maal 'Cinderella' staan.¹⁰⁷ Als we naar de versie van De Groot luisteren valt op dat er iets is toegevoegd aan de tekst. Een vrouwenstem declameert, via een soort megafoon geluid, na iedere 'Cinderella' een paar woorden. In het eerste refrein is dit een soort boodschappenlijstje, 'Vergeet de eieren niet' 'anderhalf ons cervelaatworst'. Bij het tweede refrein horen we een lijst huishoudelijke klusjes 'bed opmaken' 'schone lakens' 'gordijnen dicht' en 'licht uit'. Bij het derde refrein zijn dit klanken van verbazing als 'ooh' of 'ahaa'. De tekst van de vrouw, inclusief de intonatie doet zeer alledaags aan.

¹⁰⁷ Nijgh, L. (2000), p. 56.

Taalgebruik

Net als bij de andere nummers van De Groot is hier weer sprake van een strak metrum en een vast rijmpatroon. Hier is het ABCABC DEDEFF voor de coupletten. Het is dus een opvallend, weinig voorkomend rijmpatroon. Hoewel hier een vaste structuur in zit verrast het als je het voor het eerst hoort. Dit zorgt bij de luisteraar voor verrassingen en maakt het geheel iets minder conventioneel. Het zijn precies dit soort ideeën, vertrouwde elementen (eindrijm) in een nieuwe context plaatsen (het onconventionele rijmpatroon), die in de psychedelica veel voorkomen. Het taalgebruik is verzorgd en ook enigszins ouderwets. Het doet geenszins hip of fris aan en is door het strakke metrum en vaste vorm ook kunstig te noemen, Nijgh bedient zich hier van poëtische taal die niet zomaar gesproken wordt.

Verhouding muziek en tekst

De zang begint direct. Hierdoor voelt het voor de luisteraar alsof je in medias res erin valt. Het heeft een broeierige, ingehouden sfeer. Dit komt door de zang, die zich inhoudt, maar ook door de vioolpartij, die nerveuze tonen aanslaat. In de tweede helft van het couplet breek er iets open, er komen hoge vioolpartijen bij kleine belletjes. Ook de zanglijn van De Groot wordt hoger en uitgesprokener. Tegen het einde van het couplet zakt deze vrolijkheid weer weg door het introduceren van een reeks mineurakkoorden. Ook de vioolpartij maakt een beweging omlaag. Bij het laatste woord van het couplet wordt er nadrukkelijk gebruik gemaakt van effecten over de zang. Een delay die over de zang zit gaat oscilleren. Dit geeft een futuristisch geluid dat door blijft gaan. Langzaam gaan de originele woorden verloren in de oscillatie en worden het klanken. In het geluid van de oscillatie komt de drum er met een *fill* in en doet een scheurende gitaar zijn intrede. De oscillerende delay wordt plotseling uitgezet wanneer de zang van het refrein begint. De drum en gitaar nemen nu vastere vormen aan en ondersteunen de uitroep van De Groot. 'Cinderella' wordt lang gerekt en qua opbouw van de melodie valt het binnen de conventies van de psychedelica. Na het refrein wordt er weer gas terug genomen en vallen de drum en gitaar weer weg. Het symfonische begin komt terug. Deze opbouw herhaalt zichzelf drie maal.

De muziek versterkt de sfeer van de tekst, net als de tekst is het verrassend, vervreemdend en lopen beelden en klanken in elkaar over. De *hook* van het nummer is de oscillerende delay en een goed voorbeeld van hoe de tekst terugkomt in de sonische aspecten.

1.3 Boudewijn en Invisible Republic

Voor ik een conclusie zal geven wil ik nog een concept introduceren waarin we de teksten van De Groot kunnen vatten. In zijn veel besproken boek *Invisible Republic* introduceert auteur Greil Marcus het gelijknamige concept. Het boek gaat over Bob Dylan en dan vooral de muziek die hij met The

Band maakte, *The Basement Tapes*. De muziek op dit album verscheen pas in 1975, maar werd al in 1967 opgenomen nadat Dylan door een motorongeluk thuis kwam te zitten. De sessies begonnen als een gezellig samenkomen waarin gewoon liedjes gespeeld werden. Langzaamaan veranderde dit in een schrijfproces waarbij Dylan steeds dicteerde wat er moest gebeuren. Gitarist Robbie Robertson zei over deze sessies: '[Dylan] would pull these songs out of nowhere. We didn't know if he wrote them or if he remembered them. When he sang them, you couldn't tell'.¹⁰⁸ Dylan, die vlak voor hij zich terugtrok last had van grote kritiek op zijn nieuwe muzikale weg, probeerde in de sessies met The Band zijn plezier terug te vinden. Daarvoor dook hij diep in de Amerikaanse muziektraditie. Hij bewandelde hiermee een voor hem en voor de heersende traditie nieuw pad. Tekstueel laat hij zich ook beïnvloeden door de rijke geschiedenis. In de teksten worden landschappen geschilderd, beelden en personen uit Amerika. Ze bestaan naast elkaar, leven in een tijd die historisch niet klopt, maar geografisch wel. Uit het boek van Marcus wil ik graag twee concepten kort bespreken, *Invisible Republic* en *The Old, Weird America*. De Groot en Nijgh waren, zoals ik al eerder schreef, sterk beïnvloed door de ideeën van Dylan. Ook deze concepten zijn volgens mij in de teksten van De Groot en Nijgh doorgedrongen.

Door nieuwe media, een toenemende acceptatie van bevolkingsgroepen, minder segregatie en een nieuwe jeugdcultuur werden bepaalde verhalen en muziekopnames voor een veel groter publiek beschikbaar in de jaren '50 en '60. Hele bevolkingsgroepen hoorde voor het eerst artiesten als Robert Johnson en ballads uit de jaren '20 en '30.¹⁰⁹ Voor andere delen van Amerika waren deze liederen gemeengoed. Hierdoor ontstond een parallelle cultuurervaring waarin tijd niet uitmaakte, wat alles verbond was het geografische. Vanuit deze ervaring ontstaat de *Invisible Republic*, een beleving en representatie van Amerika die niet ingegeven wordt door chronologie, maar geografie. In de teksten van Dylan kan Kennedy een biertje drinken met Stagger Lee omdat ze in de beleving van Dylan samenkomen. Dat ze een paar decennia van elkaar hebben geleefd maakt niet uit, in de realiteit van Dylan hoort hij op hetzelfde moment van ze en nog belangrijker, ze leven in hetzelfde land. Dit combineren van verhalen, het simultaan bestaan van tijdperken wordt getypeerd als de *Invisible Republic*, een nieuwe manier om het verhaal van Amerika te vertellen en de ziel te laten zien.

Een ander concept van Marcus hangt hiermee samen, *The Old, Weird America*. Voor dit begrip put hij uit de muziek van de invloedrijke verzamelaar *Anthology of American Folk Music*, die een belangrijk en invloed beeld schetst van de vooroorlogse folkmuziek. De folkmuziek zoals die gemaakt is tussen 1927 (elektronische opnames werden zeer accuraat en breed beschikbaar) en 1932 (tot de grote depressie de verkoop van muziek tot 7% van het originele volume deed dalen)

¹⁰⁸ Marcus, G. (1997), p. xvi.

¹⁰⁹ Marcus, G. (1997), p. 20.

komt in aanmerking om op deze *Anthology of American Folk Music* terecht te komen.¹¹⁰ Dylan covert of bewerkt meermaals nummers van deze verzamelaar.¹¹¹ De verhalen en figuren die in deze tijd figureren in de Amerikaanse folk typeert Marcus zijn voor de naoorlogse luisteraar als vreemd, raar en ontegenzeggelijk uit een andere tijd. Het zijn de verhalen van criminelen als Henry Lee en Stagger Lee. Ze zijn ongecensureerd, vol geweld en seks. Bovenal representeren ze een niet dominant onderdeel van de Amerikaanse cultuur. De figuren uit *The Old, Weird America* komen meermaals terug in Dylans werk als representatie van Amerika. De term heeft in 2003 een tweede leven gekregen in de stroming New Weird America, die zijn naam ontleent een woordspeling op het begrip van Marcus.

In een interview met Lennaert Nijgh zei Ischa Meijer dat de teksten van Nijgh 'altijd iets van verloren tijden in zich dragen' en vroeg zich af of hij zich niet thuis voelt in deze periode. Nijgh antwoordt dat hij een waterman is en 'gek van computers en knoppen'. Hij is het ook niet eens met 'verloren tijden', 'het is een historische periode, niet verloren' zegt Nijgh.¹¹² Dit idee van het doorleven van verhalen lijkt op het simultane bestaan van verhalen in de *Invisible Republic*. Een bekend voorbeeld is bijvoorbeeld het door Rob de Nijs tot hit gemaakte 'Malle Babbe'. Malle Babbe is een personage afkomstig van een schilderij van Frans Hals.¹¹³ Lennaert Nijgh fabuleerde verder over dit personage en schreef de tekst voor het nummer. Er zijn twee versies van het nummer. Origineel werd het geschreven voor Adèle Bloemendaal en was in het ik-perspectief. Toen Rob de Nijs het opnieuw opnam maakt hij er een jij-perspectief van. Later zien we dat vrouwelijke vertolkers het ik-perspectief aannemen en mannelijke vertolkers het jij-perspectief.¹¹⁴ Ik zal hier de versie van De Nijs behandelen, dit is de meest invloedrijke en bekende versie van de verschillende varianten en ook zo later door De Groot zelf opgenomen.

Perspectief en hoofdgenre

In het lied wordt er gebruik gemaakt van een jij-perspectief. Bij het personage Malle Babbe ligt de focalisatie. De focalisatie ligt dus niet bij de verteller, het is daarom een objectief vertelperspectief te noemen. Het hoofdgenre is lyriek, de tekst is vooral een omschrijving van Malle Babbe als personage en de sfeertekening. De tekst functioneert op een referentieel en emotief niveau.

¹¹⁰ Marcus, G. (1997), p.93.

¹¹¹ Marcus, G. (1997), p.88.

¹¹² Zie bijvoorbeeld: <https://www.youtube.com/watch?v=lma1QKGP3VM>.

¹¹³ Grimm, C. (1990), p.193.

¹¹⁴ Zie bijvoorbeeld: <https://www.youtube.com/watch?v=JK4loa2wWQ4>.

Parafrase en interpretatie

In het lied is geen sprake van een chronologische vertelling, maar een karakterschets van Malle Babbe en haar plaats in de maatschappij. Malle Babbe komt voor op een schilderij van Frans Hals uit 1635.¹¹⁵ Het betreft hier wel een vrije interpretatie van Malle Babbe. Op het schilderij is ze niet blond en is geen kont te zien, iets wat Nijgh wel beschrijft. Malle Babbe is in dit lied een vrouw van lichte zeden, ze lonkt naar iedere man, drukt ze dronken en geil tegen zich aan en pleziert ze. Toch zit er een bepaald verdriet in Malle Babbe, ze wordt door de buitenwereld als inferieur gezien en moet in het donker ergens achteraan staan in de kerk. Dit verandert in het laatste couplet, dan vindt er voor het eerst een interactie plaats tussen de ik-persoon en Malle Babbe. Ze gaat trouwen en ze worden samen gelukkig. Malle Babbe wordt in het refrein tekstueel en muzikaal gevierd. Dat is een van de weinige plekken waar Malle Babbe onproblematisch plezier heeft en als lichtpunt wordt geschetst.

Naast de karakterschets van Malle Babbe is het belangrijkste thema in dit lied schijnheiligheid. De benaming 'heren van fatsoen' lijkt door de manier waarop ze beschreven worden ironisch van aard voor de mannen die langs komen. Er wordt een contrast geschetst tussen hoe ze zich in de nacht gedragen, wanneer niemand ze ziet en hoe ze later 'bang [zijn] voor hun wijf' en hun schulden afkopen in de kerk. Het toont ook de hypocrisie van de kerk. De ik-persoon denkt dat je je ziel terug kunt kopen voor één cent. Deze kritiek past goed bij de tijd waarin het gemaakt werd, de jaren '60. Het was een tijd van verdere ontkerkelijking en ontzuiling waarin kritiek op kerk en maatschappij veel gehoord was. Ook een bepaalde ondermijning van het kleinburgerlijke, een bekend thema in kunst uit die tijd. Om dit indertijd populaire thema uit te werken werd een historische figuur gebruikt, Malle Babbe. De omgeving waar ze in leeft heeft iets tijdloos, er is geen specifieke indicatie uit welke tijd het komt. In dit opzicht past dit goed in het kader van de *Invisible Republic*. Het land in al zijn pluraliteit staat centraal, niet een duidelijke chronologie of historische schets. Wat verschilt van de *Invisible Republic*, zoals beschreven door Marcus, zijn de figuren die langs komen. Het betreft geen Amerikaanse cowboys, maar in dit geval een Nederlands historisch figuur van een schilderij. Hiermee worden bepaalde ideeën en technieken uit de Anglo-Amerikaanse gebruikt, maar dan volledig Nederlands gemaakt.

Taalgebruik

In de tekst worden ietwat archaïsche woorden en uitdrukkingen als 'dievenspoor' en 'ik schuim de straten af' gebruikt. Ook de een beetje ouderwets aandoende zinsneden als 'heren van fatsoen' kleuren de tekst en dragen bij aan de sfeer. Er is wederom sprake van een strak metrum en vast rijmpatroon. In de coupletten is dit een ABCB patroon, in de refreinen een ABCCDDDD patroon. In

¹¹⁵ Grimm, C. (1990), p.193.

het refrein neemt de rijm dus steeds toe. Dit zorgt voor een groter meezinggehalte en ondersteunt de inhoud van de tekst. Dit meezinggehalte en de veelvuldige rijm benadrukken namelijk de vrolijkheid en olijkheid van Malle Babbe als persoon.

Verhouding muziek en tekst

‘Malle Babbe’ schakelt muzikaal sterk tussen verschillende registers, het gaat van een ballade, naar een carnavalesk refrein en een uptempo bridge. Het begint met een piano die qua een opvallend harde aanslag heeft. Na een paar aanslagen begint de zang. De melodielijn van de zang gaat omlaag, de laatste zinnen worden beduidend lager gezongen dan het begin. Dit heeft een bijna onheilspellend, duister effect. Het versterkt het effect van de tekst. In de stukken tekst waar dit gebruikt wordt gaat het vaak over donkere, nachtelijke taferelen. Het vormt daarnaast ook een contrast met de laatste drie zinnen van elk couplet. De melodie van ‘En bij nacht [...] blond schuimend bier’ heeft een boogvorm. Hier gaat de melodielijn eerst omhoog om vervolgens weer lager te worden. Daarnaast opent die sectie met een majeurakkoord, waar alle voorgaande maten met mineurakkoorden opende. Dit schept een verwachting, een prelude van het vrolijke refrein.

Het refrein breekt met de sfeer van daarvoor en resulteert in een uitbundig stuk carnavaleske muziek. In dit stuk hebben de majeurakkoorden voor het eerst de overhand en doet een drum zijn intrede. Deze drum benadrukt de maatsoort, drie-vierde. Het zorgt voor een walsritme waar je lekker op kunt deinen. De zang wordt intenser en wordt hier zelfs door achtergrond zang ondersteund. Dit refrein bezingt Malle Babbe in al haar glorie en schoonheid. Hiermee zorgt de muziek dus ook voor het contrast dat in de tekst zit.

Het eerste deel van het tweede couplet is een voortzetting van de uptempo sfeer van het refrein, maar wel met meer snedige toon. Dit zit vooral in de performance van de zang en het meer stuwende ritme van de drum. De maatsoort is hier in een 4/4 verandert en het tempo omhoog, dat zorgt voor meer stuwung.

1.4 Deelconclusie

Aan het begin van de carrière van Boudewijn de Groot zien we vooral buitenlandse invloeden op zijn werk. Qua thematiek wordt er gekopieerd uit de Amerikaanse of Franse traditie en ook muzikaal bevindt De Groot zich op dit snijvlak. Er is inhoudelijk nog weinig sprake van *hybriditeit*. Vanaf het begin zien we wel een enorme taalvaardigheid die eigen en niet gekopieerd is. Later veranderend de manier waarop invloeden een plaats krijgen en worden deze, op tekstueel gebied, meer eigen gemaakt. Er is bijvoorbeeld plaats voor historische figuren en verhalen uit Nederland. Daarnaast krijgen geografische plaatsen meer plek in de nummers, denk hierbij bijvoorbeeld aan ‘Het land van Maas en Waal’. Bij De Groot en zijn tekstschrijver Nijgh is vooral te zien hoe ze bepaalde tactieken en

denkbeelden (zoals psychedelica en het concept *Invisible republic*) toepassen op de Nederlandse context en daarmee adapteren uit de Anglo-Amerikaanse traditie. Zo is er sprake van een vorm van *hybriditeit*. Ook blijkt uit de enorme taalvaardigheid van de tekst dat ze zich op dat vlak nooit hebben overgegeven aan de Anglo-Amerikaanse traditie, maar een eigen poëtisch idioom hebben bedacht voor hun verhalen.

Hoofdstuk 2: Kabbel, kabbel, aa ei grr grr, hoe Nederlands rockt bij MAM

Toen MAM in 1994 ontbonden werd sprak de Utrechtse cultuurpaus Henk Westbroek van Het Goede Doel de fameuze woorden ‘De belangrijkste Nederlandstalige band van deze eeuw is niet meer’.¹¹⁶ MAM had tot dan een rijke, weliswaar commercieel succesloze, carrière achter de rug. De Tilburgse formatie rondom bassist Tom America ontstond uit de as van America’s vorige band, Gasphetti. In die band speelde ook Henny Vrienten, de latere bassist en zanger van Doe Maar. Toen de stem van America het liet afweten stopte hij met Gasphetti en richtte hij MAM (Muziek Als Middel) op, waar hij bas ging spelen. Het eerste album, *Sammie America’s MAM* (1983), bestaat nog grotendeels uit Engelstalige nummers, maar er wordt voor het eerst geëxperimenteerd met de Nederlandse taal in ‘Wat is dit?’.¹¹⁷ Op de volgende albums, komt de nadruk steeds meer te liggen op de Nederlandse taal. Het gebruik van Nederlands wordt hierna door het hele oeuvre van MAM gethematiseerd. Van de vormexperimenten rondom de Nederlandse taal zoals ‘Ontwik’ tot het nummer ‘Look Nederlands’. Op dit laatste nummer wordt het meest expliciet het Nederlands als onderwerp van een nummer gebruikt en de omgang met Engels als voertaal in de pop geïroniseerd. In het kader van de focus van deze scriptie zal ik alleen de Nederlandstalige kant van MAM behandelen. Het Nederlandstalige werk van MAM valt grofweg in drie categorieën uiteen. Ik zal deze categorieën kort uiteenzetten en dit verduidelijken met een voorbeeld. Deze voorbeelden zal ik later in het hoofdstuk analyseren om zo de categorie en diens implicaties verder uit te diepen.

Als eerste zijn er nummers waar *ready mades of found footage* centraal staat. Een voorbeeld hiervan is het nummer ‘Maternité’. De basis van dit nummer is een opgenomen gesprek van Tom America met zijn moeder. Dit geluidsfragment wordt in de intro van het nummer verwerkt. Later in het nummer wordt de tekst uit dit gesprek gebruikt als gezongen liedtekst.

De tweede categorie is een groep nummers waarin de klank van woorden centraal staat. Een verhaal of eenduidig narratief ontbreekt hier vaak, in plaats daarvan worden klanken gethematiseerd. Voorbeeld hiervan is ‘Ontwik’, een nummer dat vijf verschillende woorden heeft die steeds herhaald worden.

De laatste categorie is een meer traditionele benadering van een lied waarbij er een verhaal of persoon centraal staat. Dit zijn meestal nummers over onderwerpen uit Nederland. Een voorbeeld hiervan is ‘Jan Schoonhoven’, een nummer over de gelijknamige kunstenaar.

Van elke categorie ga ik een nummer analyseren en kijken hoe de Nederlandse taal wordt gebruikt. Ik zal dit doen door op de in de inleiding beschreven vier niveaus in de liedteksten te

¹¹⁶ Van Dyck (2019), p. 416.

¹¹⁷ MAM (1983).

duiken, en de context waar ze in staan. Ik zal proberen een concrete interpretatie en duiding te bieden en deze vervolgens afzetten tegen de Anglo-Amerikaanse traditie om te kijken hoe MAM de Anglo-Amerikaanse poptraditie adapteert.

2.1 Moederliefde is een boterham met kaas

Het bekendste nummer van MAM is het in 1986 verschenen ‘Maternité’. Het nummer was onderdeel van een project van Henk Hofstede, de zanger van de Nits. Hij vroeg bevriende muzikanten om een nummer te maken bij een werk uit de tentoonstelling La Grande Parade in het Stedelijk museum.¹¹⁸ ‘Maternité’ is geïnspireerd op het gelijknamige schilderij van Pablo Picasso.¹¹⁹ Het nummer begint met een opname van een gesprek tussen Tom America en zijn moeder. Het is een gesprek dat aan de keukentafel plaatsvond en opgenomen is door America.¹²⁰ Vervolgens plukt hij voor de gezongen tekst zinsneden uit dit gesprek. Hij herhaalt vooral de zin ‘Mam, weet jij nog wanneer ik voor het eerst een boterham met kaas gegeten heb?’ waar het nummer zijn bekendere bijnaam door kreeg, ‘Boterham met Kaas’.¹²¹

Perspectief en hoofdgenre

De tekst bestaat uit drie delen. Het eerste deel is de opname van het gesprek tussen America en zijn moeder die een gesprek hebben over de eerste boterham met kaas, het tweede deel is het zingend herhalen van zinnen uit dat gesprek. Het nummer eindigt met een vermenging van het sample en de gezongen tekst. Door de dialoog die in dit nummer zit kunnen we dramatiek als hoofdgenre aanwijzen. Het tweede deel heeft door de herhaling van onbeantwoorde vragen een lyrisch karakter, maar door het nummer af te sluiten met een samenspel van samples en gezongen zinnen is dramatiek het hoofdgenre.

De tekst bevat twee perspectieven die beide vanuit zichzelf vocaliseren. Omdat er in de tekst meerdere sprekers aan het woord zijn die niet samenvallen spreken we van een objectief vertelperspectief. De tekst drukt geen duidelijke gevoelens uit, maar beschrijft vooral situaties en gesprekken. Het werkt dus vooral op een referentieel niveau.

Parafrase en interpretatie

De tekst van ‘Maternité’ is, zoals ik al eerder schreef, vrij beknopt in omvang. De tekst is heel plat gezien een uitgesponnen variant van de dialoog tussen America en zijn moeder. Om een goede

¹¹⁸ Raaphorst, M. (2018).

¹¹⁹ Raaphorst, M. (2018).

¹²⁰ Raaphorst, M. (2018).

¹²¹ America, T. (2021).

interpretatie van de tekst te geven is daarom het belangrijk de titel mee te nemen in de analyse en de herhaling en nadruk van bepaalde woorden te duiden.

Het schilderij waar het lied zijn naam aan ontleent toont een moeder met kind aan haar borst, 'Maternité' betekent dan ook moederschap. Het schilderij uit 1971 is in de voor Picasso zo kenmerkende kubistische stijl geschilderd. Zonder het schilderij uitvoerig te willen analyseren kunnen we stellen dat Picasso geen (fysiek) realistische weergave van een tafereel probeert neer te zetten, maar een onderzoek doet naar wat moederschap betekent, hoe het voelt.¹²² Dit idee en dit gevoel kunnen we terugvinden in het nummer van MAM.

Deze intertekstuele verwijzing en titel legt de nadruk op het moederschap en de liefde van een moeder voor een kind. De zin 'Mam, weet jij nog wanneer ik voor het eerst een boterham met kaas gegeten heb' wordt in het nummer tot vervelens toe herhaald. Het doet denken aan een zeurend kind dat steeds maar aan moeders mouw trekt. In deze regel, en in de rest van het lied, ligt de nadruk op het woord 'mam'. Dit benadrukt het thema 'moederschap'. De boterham met kaas wordt door die nadruk minder belangrijk, hoewel alleen de losse zin en de dialoog anders zou suggereren. Onderwerp van de platte tekst is de handeling van het achterhalen van de eerst gegeten boterham met kaas. Wanneer, hoe en waar dat zou zijn. Door de herhaling van de vraag in het middenstuk en het opknippen van de dialoog tegen het einde wordt dit onderwerp aan de zijlijn geplaatst. De eerste boterham met kaas gaat voor iets veel groters staan: moederschap. Ook de non-tekstuele elementen dragen hieraan bij, hier kom ik zo op terug.

Er zit nog een intertekstuele verwijzing in het nummer. Tegen het einde komt de zin 'Waat sjteit te gebeure' langs. Een zin in het Limburgse dialect die voorkomt in het nummer 'Loeënde Klokken' van Frits Rademacher.¹²³ Dit populaire jaren '50 nummer gaat over de luidende klokken van een kerk. Het nummer wordt vaak geïnterpreteerd als een uiting van melancholie en verdriet. De klokken worden geluid omdat er iemand dood is, en er wordt in het nummer vaak gerefereerd aan Limburg en de weemoed naar Limburg. Van America is bekend dat hij uit Limburg komt, de moeder van America heeft een sterk Limburgs accent. De intertekstuele verwijzing naar dit nummer voegt nog een laag toe aan 'Maternité', de weemoed naar Limburg en de angst om ooit zonder de moeder en het moederschap te moeten stellen.

Taalgebruik

Het taalgebruik van het nummer is alledaags, dit komt doordat de basis van de tekst uit een gesprek aan de keukentafel afkomstig is. Er worden geen opvallende of moeilijke woorden gebruikt, behalve dat een zinsnede als 'een boterham met kaas' in het popidioom opvallend is. De kernzin heeft een

¹²² Wilde, E van. (1984), p.280.

¹²³ Rademacher, F. (1955).

voor popbegrippen onorthodox metrum. De melodie lijkt volledig op de zin te zijn aangepast om het goed te laten lopen, in plaats van de wisselwerking die het normaal aangaat.

Verder wordt er in dit nummer geen gebruik gemaakt van rijm. Dit versterkt het karakter van het alledaagse. Hoewel er enerzijds dus alledaags taalgebruik is, gebeurt er door het verknippen van de dialoog en het herhalen van bepaalde zinnen en woorden iets interessants. Door het 'gewone' schijnt het 'gemaakte' heen. Het krijgt iets kunstmatigs en wordt daardoor meer dan een dialoog tussen een moeder en een zoon. Dus hoewel er, zowel in metrum, rijm als poëtische woordkeuze geen opvallende effecten zijn, zorgt de manier van de ordening van de woorden ervoor dat de tekst uit het alledaagse getrokken wordt.

Verhouding muziek en tekst

Het stuk begint met een synthesizer die aanzwelt en langzaam de luisteraar deel maakt van het nummer. Tijdens de dialoog met zijn moeder is de muziek timide, aftastend. Er is een klein basisritme en een tokkelende elektrische gitaar. Na de dialoog begint de slaggitaraar en wordt het woord 'mam' vaak herhaald. Het nummer barst pas echt goed los na ongeveer 1:16. Dan komt de drum prominenter naar voren en krijgt de zang een prominentere melodie. Door deze manier van aanpak ligt de nadruk in het dialoog-deel op de tekst en in het gezongen deel op het samenspel tussen tekst en muziek.

Een opvallend niet-tekstueel element van het lied vinden we op ongeveer driekwart van het nummer. Er is dan een muzikale break waarbij langzaam de intensiteit teruggeschroefd wordt. Op 2:55 blijft alleen de drumcomputer over. We horen vervolgens een klein kind 'aahhajaaa' schreeuwen. Dit komt later nog een keer terug. Het geluid van het jonge kindje, zeker in combinatie met vlak daarna de moeder die praat versterkt het thema van het moederschap.

Een andere manier waarop het thema moederschap wordt benadrukt is via de nadruk op het woord 'mam'. Het woord wordt als het gezongen wordt altijd uitgerekt en via de melodie benadrukt. Het woord, hoewel het één lettergreep heeft, wordt uitgerekt en herbergt een eigen melodielijn. Het krijgt veel meer ruimte in de zang dan de andere woorden, er is meer intensiteit.

De keuze voor de zin 'mam, weet jij nog wanneer ik voor het eerst een boterham met kaas gegeten heb', is duidelijk ingegeven door het materiaal uit het gesprek met zijn moeder. In een normaal popliedje zou deze zin waarschijnlijk niet snel gekozen worden, door het aparte metrum (dat ritmisch niet goed past op veel conventioneel opgebouwde popmelodieën) en de lengte (het is vrij lang voor een coherente kernzin in een poplied).

In een interview met America vertelt hij meer over het werkproces. Hij vertelt dat het gesprek met zijn moeder de kern van het nummer was. Nadat hij dat gesprek opgenomen had begon

hij melodieën en akkoorden rond de tekst te zoeken.¹²⁴ Dit levert onconventionele akkoordenprogressies en melodieën op. Het metrum van die tekst, de nadrukken die deze uiting van de Nederlandse taal herbergen stuwende de melodie in een jasje dat niet meer gedomineerd wordt en ontsprongen is uit de Engelse taal. Het instrumentarium is duidelijk van Anglo-Amerikaanse oorsprong, alsmede de invulling van bepaalde arrangementen (de baspartij doet bijvoorbeeld denken aan de new wave muziek van de Talking Heads). Toch wordt er iets gedaan met de muzikale mal van de Anglo-Amerikaanse poptraditie. In plaats van een Nederlandse tekst daarin te proppen wordt de Nederlandse taal de vormgever en het uitgangspunt van de muziek. Hier zien we op detailniveau hoe de Anglo-Amerikaanse poptraditie wordt geadapteerd.

2.2 Bakstenen en stoeptegels

‘Ontwik’ is een typisch MAM nummer. De tekst bestaat uit vijf verschillende woorden die geen coherent verhaal vormen en duurt ongeveer 3 minuten. Het lied voegt zich duidelijk naar bepaalde standaarden in de pop, maar conformeert zich daar niet volledig aan. De tekst interpreteren is lastig door het ontbreken van samenhang of een narratief. Toch gebeurt er iets heel interessants in dit nummer waardoor het een opvallende schakel vormt in de adaptatie van de Anglo-Amerikaanse poptraditie. Zoals ‘Ontwik’ heeft MAM meer nummers, in deze categorie passen ook ‘Ongelooflijk’ en in mindere mate ‘Nederland’.

Perspectief en hoofdgenre

In het nummer is er sprake van één stem en een handeling is niet terug te vinden. Het valt dus in het hoofdgenre lyriek. Het is lastig om bij ‘Ontwik’ te spreken over perspectief. Het is niet meer dan een collectie van woorden en klanken. Omdat het door één zanger gezongen wordt en er geen indicatie is dat het verhaal vanuit iemand anders wordt gefocaliseerd kunnen we stellen dat het om een subjectief vertelperspectief gaat.

Parafrase en interpretatie

Het is lastig om een heldere parafrase of interpretatie te geven van ‘Ontwik’. De tekst lijkt eerder door vormkeuzes te zijn ingegeven dan door een narratief of systeem van betekenisvorming. Het eerste dat opvalt is de titel het en centrale woord in het nummer, ontwik. Het woord komt niet voor in een woordenboek. Het kan het begin zijn van het woord ‘ontwikkeling’ of een variant daarvan.

Andere woorden in het nummer, ‘baksteen’ en ‘stoeptegels’, zijn thematisch met

¹²⁴ Raaphorst, M. (2018).

elkaar verbonden. Het zijn producten van steen om iets mee te bouwen of te maken. De 'ja' in het nummer wordt hier ingezet als klank, niet als betekenis dragend woord.

Uit de vorige analyse van MAM blijkt dat zij hun onderwerp schetsmatig behandelen. Door de herhaling van het woord 'ontwik' en dito titel wordt het duidelijk dat dit de kern van het nummer is. Als we in die denkrichting meenemen dat ontwik een niet afgemaakte variant is van ontwikkeling lijkt het nummer rond dit thema te spelen. Bakstenen en stoeptegels zijn ook geen eindproducten, ze zijn bouwstenen om iets groters te maken, bijvoorbeeld een stoep of een huis. Zo is ontwik ook nog niet af, het is de weg naar ontwikkeling. Het fragmentarische van de tekst wordt door formele en muzikale aspecten benadrukt, daarover later meer.

Een andere lezing vinden we in het boek *Watskebur, lage landen* van Peter van Dyck. Dit lijvige boek is een van de weinige werken dat aandacht besteedt aan MAM en diens plek in de muziekgeschiedenis. Van Dyck noemt 'Ontwik' een 'Dadaïstisch pareltje' en plaatst het nummer tekstueel in deze traditie.¹²⁵ Het dadaïsme is een stroming die eind jaren '10 van de 20^e eeuw op zijn hoogtepunt was, maar daarna via verschillende wegen invloed is blijven houden. Dada bediende zich vaak van improvisatie en vormen van anti-kunst. In dadaïstische poëzie wordt er vaak gebruik gemaakt van klanken om een gedicht op te bouwen. De klanken worden boven inhoud gezet, of, de klanken worden de inhoud. Kijk bijvoorbeeld naar 'Oote', een gedicht van Jan Hanlo dat later door MAM op muziek werd gezet. In dit gedicht worden bestaande woorden zelfs los gelaten en met alleen klanken een gedicht gecomponeerd.¹²⁶

Hoewel MAM niet zover gaat als Hanlo, is de parallel duidelijk te trekken. In 'Ontwik' zijn de klanken en het gevoel van de woorden veel belangrijker dan de samenhang en het verhalende aspect. Andere belangrijke onderdelen van veel dadaïstische kunst waren collage en spontaniteit. De bekende kunstenaar Kurt Schwitters maakte bijvoorbeeld een collage op basis van een advertentie met de woorden 'KOMMERZ UND PRIVATBANK'. Na het nodige knip en plakwerk bleef alleen MERZ over.¹²⁷ Deze aanpak, van het opknippen en fragmenteren van woorden, lijkt America ook gebruikt te hebben bij het creëren van het woord 'ontwik'. Via deze weg is het dadaïstische erfgoed herkenbaar.

Voor beide analyses valt iets te zeggen, de dadaïstische insteek en de meer klassieke poëzieanalyse. Ik denk dat door deze beide te combineren een goed beeld ontstaat van de tekst.

Taalgebruik

De vier woorden in het nummer worden allemaal op een ritmische manier ingezet. Er wordt gebruikt gemaakt van de formele aspecten van de woorden. In het nummer wordt gebruik gemaakt van het

¹²⁵ Van Dyck, P. (2019), p.416.

¹²⁶ Berg, H. van den & Buelens, G. (2014), pp.223-232.

¹²⁷ McBride, P. (2007), pp.249-267.

metrum dat in de woorden zit. 'Ontwik' heeft een aantal harde klanken. MAM maakt hier handig gebruik van door ze in te zetten om de puntigheid van de melodie te benadrukken. Dit gebeurt ook bij 'Baksteen'. Hier wordt de harde k-klank gebruikt om een korte pauze in te laten vallen in de zang. In het nummer wordt geen gebruik gemaakt van rijm. Dit draagt bij aan het fragmentarische en onsaamhangende karakter dat eerder beschreef. De woordenschat is wederom vrij alledaags (op 'ontwik' na). De woorden die MAM kiest kun je zien als typisch Nederlandse woorden (geen gebruik leenwoorden uit het Engels of Frans) en voor de karakteristieke klanken van het Nederlands gaat.

Verhouding muziek en tekst

Zoals ik hierboven al beschreef is de tekst verre van conventioneel op gebied van de tekst, toch doet de structuur van het lied denken aan die van een poplied. Er is sprake van een intro, dat moeiteloos overloopt in een couplet (ontwik). Vervolgens werkt het toe naar een uitbarsting (baksteen-stoeptegel). Daarna weer terug naar het couplet, het refrein en naar een bridge (ja ja ja). Dan komt nog een keer het refrein om te eindigen met de outro. Er is dus sprake van de vrij conventionele intro-couplet-refrein-couplet-refrein-bridge-outro structuur.

Een interessant productioneel trucje zit in de intro. In die intro wordt vier keer ontwik gezongen. Deze vier zijn niet op dezelfde manier gemixt. De eerste is alleen te horen via de rechterkant, de tweede via de linkerkant en de laatste twee via beide kanten. Dit zorgt voor een aanzuigend effect, er is van alle kanten iets te horen en hierdoor trekt de intro gelijk je aandacht. Daarnaast benadrukt dit in de performance het fragmentarische wat gethematiseerd wordt.

Qua instrumentarium is het vrij conventioneel, het past perfect in de popmuziek van de jaren '80. De prominentste instrumenten zijn de basgitaar en de drumcomputer. Deze vormen de basis van het nummer en geven de akkoorden en het ritme aan. Verder kleuren de toetsen en gitaar de rest van het nummer. Dit doen ze door af en toe een akkoord mee te spelen, soms door een klein melodisch lijntje toe te voegen. Op momenten dat het ritme extra benadrukt wordt gebeurt dat door alle instrumenten tegelijk één akkoord te laten spelen. De basgitaar en drumcomputer benadrukken vooral in de coupletten de staccato woorden en zorgen voor een strak ritme.

2.3 Ik heb je nooit begrepen

'Jan Schoonhoven' is een nummer uit 1987 en gaat over de gelijknamige kunstenaar. In het lied wordt vanuit een ik-perspectief gekeken naar de werkwijze en zijn werk van een afstand beschouwd. Op zijn site zegt Tom America, die het schreef, over dit lied: 'Een blijmoedige ode aan dat wat je nog niet begrijpt, maar wie weet ooit gaat begrijpen. En de inspiratie die deze energie oplevert. En aan het werken aan keukentafels. En natuurlijk aan Jan Schoonhoven zelf, de beroemde kunstenaar met

maar één kraantje in zijn huis in Delft'.¹²⁸ Een deel van het oeuvre van MAM thematiseert Nederlandse personen en verhalen door persoonlijke getuigenissen. Deze categorie is minder prominent dan de vorige twee die ik behandelde en maakt de adaptatieslag op een andere manier, het gaat hier minder om de vorm en meer om de inhoud.

Perspectief en hoofdgenre

Het nummer wordt (op ondersteunende achtergrond zang na) door één persoon gezongen en de tekst is ook vanuit datzelfde personage gefocaliseerd. Er is hier dus sprake van een subjectief vertelperspectief. Door het beschrijvende karakter en het ontbreken van handelingen kunnen we spreken van lyriek als hoofdgenre. De tekst werkt op een referentieel en emotief niveau. Het is een combinatie van een beschrijving van de kunstenaar Jan Schoonhoven, zijn zienswijze en een uitdrukking van de gevoelens van de ik-persoon daarbij.

Parafrase en interpretatie

In het nummer wordt Jan Schoonhoven bezongen. Jan Schoonhoven was een beeldend kunstenaar en onderdeel van de invloedrijke 'Nul-beweging'. In zijn werk, dat hij naast zijn baan in avonduren en weekenden maakte, streefde hij naar objectieve kunst, die van elke emotionele waarde werd ontdaan. Het gaat niet zozeer allen om de persoon en diens werk, maar hoe er tegen de kunstenaar en diens werk aangekeken wordt vanuit de ik-persoon. Vanuit het subjectieve vertelperspectief wordt er van een afstand gekeken naar het werk, en de ik-persoon geeft aan er niets van te begrijpen. Er klinkt ondanks dit onbegrip een vorm van waardering door. De kunstenaar wordt niet gebagatelliseerd ('Ik weet [...]/Dat hij [...]/Beroemd [...] is / En in [...] / De belangrijkste musea hangt'), maar neergezet als een gelauwerd kunstenaar. Het huiselijke van Jan Schoonhoven wordt ook sterk benadrukt. Dit zien we in het begin, waar zijn werk bij de PTT wordt genoemd, en later als zijn werken aan de keukentafel wordt benadrukt.

Deze twee elementen die als vanzelfsprekend naast elkaar staan in het nummer zorgen ervoor dat ze met elkaar verbonden worden, op een natuurlijke manier. Al met al lijkt het een oproep om dingen gewoon te laten zijn. Het maakt niet uit dat je iets niet snapt, schoonheid is niet te begrijpen. Erik de Jong zei ooit over de teksten van MAM 'niemand wil een ondergaande zon proberen te snappen, mensen vinden dat gewoon mooi. Toch denkt iedereen dat je kunst moet begrijpen om het mooi te vinden'.¹²⁹ Dit idee past mooi bij het onbegrip in combinatie met de waardering voor het werk van Schoonhoven en vormt de kern van het nummer.

¹²⁸ America, T. (2021).

¹²⁹ Raaphorst, M. (2018).

Taalgebruik

‘Jan Schoonhoven’ is qua taalgebruik niet poëtisch en laat in vergelijking met de vorige nummers die ik hier besprak de opvallende details die de andere liederen kleurden achterwege. Er zit geen heel opvallend of verzonnen woord in. Er is geen sprake van rijm in het lied. Onder andere door de herhaling van de woorden is er een soepel metrum in de tekst. De woorden en melodie lopen vrij soepel. Het aantal lettergrepen is per zin vrij gelijk en er zijn dus geen kunstgrepen nodig om het aantal lettergrepen te laten passen.

Verhouding muziek en tekst

De twee belangrijkste pijlers qua muzikale inkleuring zijn een akoestische gitaar en een synthesizerpartij. Ze spelen vooral mineurakkoorden en varianten daarvan. Het nummer krijgt daardoor een melancholisch gevoel. Dit wordt versterkt door de ruimte in en de kaalheid van de muziek. De leegte die de synthesizerpartij vaak nog over laat zorgt ervoor dat de akkoorden en melodieën nog naklinken en tijd krijgen na te dreunen voor een nieuw stuk muziek wordt geïntroduceerd.

Op het gebied van de verhouding tussen tekst en muziek levert de melodie en instrumentarium een interessant punt op. In deze tekst zitten in het begin zinnen die met een andere intonatie of performance een andere betekenis zouden kunnen krijgen. Als ‘Ik heb je nooit begrepen’ boos gezongen zou worden, met hardcore metal en met een minder melancholieke melodie zou de zin een bepaald ongenoegen kunnen uitdrukken. Daar is hier echter geen sprake van. Deze muzikale benadering helpt mee met het interpreteren van het lied.

2.4 Deelconclusie

In mijn analyse van het werk van MAM komt naar voren dat de band in hun oeuvre vooral gebruik maakt van het Nederlands als taal op klankgebied. Een klein deel van het oeuvre verhaalt over thematiek uit de Nederlandse cultuur zoals ‘Jan Schoonhoven’, ‘Hee Kees’ of ‘Nederland’. In mijn analyses heb ik laten zien hoe MAM het Nederlands niet in de mal van de Anglo-Amerikaanse pop propt, maar de Anglo-Amerikaanse popelementen rond de Nederlandse taal kneed.

Veel nummers van MAM zijn zeer fragmentarisch; er worden slechts een handvol woorden gebruikt die vaak herhaald worden. Ze lijken weinig samenhang te hebben. Toch is er, zoals ik heb laten zien bij mijn analyse van ‘Ontwik’ over het een thema te ontwarren en zo tot een interpretatie te komen. In de aanpak van dit thema zijn bepaalde modernistische strategieën, zoals die van het dadaïsme of sporen van surrealisme, te vinden. De samples die veelvuldig in het werk van MAM te vinden zijn zorgen voor een vervagende grens tussen de kunst en de werkelijkheid en geven een

bepaalde *couleur locale* aan de popmuziek. De meer conventionele nummers van MAM gaan over zeer particuliere ervaringen en meningen. Door zo in te zoomen, vallen ze niet in herhaling, gebruiken ze geen standaard verwoordingen of thematiek uit het de Anglo-Amerikaanse pop.

MAM adapteert de Anglo-Amerikaanse poptraditie dus door Nederlands als uitgangspunt te nemen en door middel van samples en extreem persoonlijke onderwerpen ook inhoudelijk minder te bouwen op de Anglo-Amerikaanse poptraditie.

Hoofdstuk 3: schelden in Anglicismen en Amsterdams met Osdorp Posse

Tegenwoordig is hiphop het belangrijkste popgenre in Nederland, zowel artistiek als commercieel.¹³⁰

In de jaren '80 was dat nog anders. De eerste sporadische hits van de Def Jam generatie (Run DMC, LL Cool J, The Beastie Boys en Public Enemy) wisten nog geen aardverschuiving te veroorzaken.

Indertijd kwam de meeste hiphop uit Amerika en werd er, op een paar underground rappers na, geen hiphop in Nederland geproduceerd.¹³¹

Hoewel elke popstijl zijn eigen esthetiek en creatieve uitingen heeft, is hiphop nog meer dan andere genres onderdeel van een levenswijze.¹³² Volgens Gert Keunen is hiphop meer dan een reeks stijkenmerken, het is onderdeel van een cultuur.¹³³ Hiphop ontstond in de arme delen van de New Yorkse Bronx. Het waren delen van de stad waar met muziek en hiphopcultuur structuur en betekenis aan hun leven werd gegeven. Nieuwe vormen van hiphop ontstonden en floreerden in wijken en stadsdelen die sterke overeenkomsten vertonen met de Bronx. Om een goed beeld te geven van Osdorp Posse is het van belang het achtergrondverhaal goed te kennen. Dit zal later helpen de liedteksten en progressie van de groep te analyseren.

Osdorp was in de jaren '80 voor de jeugd een troosteloze buitenwijk van Amsterdam waar niks te beleven viel. Het was een wijk waar mensen uit de lage sociaal economische klasse terecht kwamen.¹³⁴ In deze tijd van verveling sloeg hiphop in als een bom voor de jonge Pascal Griffioen, beter bekend onder zijn alias Def P. De later voorman van Osdorp Posse kwam begin jaren '80 in aanraking met hiphop. In 1986 begon Griffioen zijn helden uit Amerika (denk aan Just Ice, the 2 live crew, Roxanne Shanté, Eric B & Rakim, Schoolly D)¹³⁵ te imiteren en in het Engels eigen raps te schrijven. Dit gebeurde in het begin vrij primitief met oude apparatuur op de kamer van zijn vriend DOV die een oude spelcomputer had omgebouwd tot drumcomputer. Langzaamaan verschoof de aandacht van Griffioen naar de metal en tekstueel hardere *West Coast* rap. Deze gewelddadige *West Coast* lyriek werd later voor Osdorp Posse belangrijk. De eerste demo's werden zeer provisorisch opgenomen met goedkope apparatuur die voorhanden was. Dit bepaalde de sound van Osdorp Posse's eerste nummers. Dat nummers, zowel qua sound als thematiek, bepaald worden door

¹³⁰ Dam, Y. (2021).

¹³¹ Def P (1999), p.8.

¹³² Guru (1995).

¹³³ Keunen (2015), p. 371.

¹³⁴ Claus, S. (2018).

¹³⁵ Def P (1999), p.8.

beperkingen is volgens Shadrach Kabango typisch aan de hiphop.¹³⁶ Het is een genre dat is geboren uit beperkingen en evolueert door creatieve oplossingen, net zoals Osdorp Posse dat deed.

Toen Osdorp Posse zijn eerste stappen zette, was de *hiphopsce* in de marge al aardig aan het groeien in Nederland, maar, op hier en daar een *verse* na, werd er geen Nederlands gebruikt. Als er al Nederlands gerapt werd, was dit vaak humoristisch bedoeld.¹³⁷ De tante van Griffioen woonde indertijd in Amerika, en via haar kreeg hij de nieuwste hiphopuitgaves en -trends relatief goed mee. In 1988 reisde Griffioen af naar Amerika, om zijn tante te bezoeken. De Amerikaanse tak van zijn familie had banden in de *hiphopsce* aan de *West Coast* (Compton, South Central L.A. en Watts) en zodoende kwam de jonge Griffioen in de contreien waar zijn grote voorbeelden vandaan kwamen. Vol vertrouwen liet hij zijn eigen nummers horen en nummers van andere groepen uit Nederland. De respons viel tegen voor Griffioen. De toehoorders vonden het accent hinderlijk en de woordenschat veel te gering. Daarnaast waren de Amerikanen van mening dat het inhoudelijk te simpel en te veel van de Amerikaanse stijl gejat was.¹³⁸

In de pop wordt authenticiteit als zeer belangrijk gezien en binnen de hiphop is tekst hét onderdeel om dit in te verwezenlijken.¹³⁹ Het horen van de Amerikaanse mening en de ontdekking dat latino's aan de West Coast vaak in het Spaans rappen, deed Griffioen realiseren dat het veel logischer was te gaan rappen in zijn eigen taal.¹⁴⁰ Eenmaal terug in Nederland bracht hij dit steeds consequenter in de praktijk. In het begin was dit nog naast het Engelstalige werk, maar in 1991 stopte dit helemaal.¹⁴¹ Een van de eerste nummers die hij volledig in het Nederlands schreef was het nummer 'Moordenaar'; dit werd een kleine underground hit, mede door de aandacht die de VPRO eraan schonk. Op 25 februari 1990 verscheen er een reportage van Bram van Splunteren in het programma 'Onrust' van VPRO waarin het lied centraal stond. Hiermee werd de Nederlandse rap definitief landelijk gelanceerd. Het betekende een kantelpunt voor Osdorp Posse dat steeds meer aandacht en optredens kreeg.¹⁴²

Osdorp Posse heeft, met Griffioen voorop, als mentor gediend voor vele andere Nederlandse hiphoppers en als promotor van Nederlands als taal binnen de hiphop.¹⁴³ In 1996 kreeg het de prestigieuze onderscheiding de Popprijs toegekend voor de pioniersrol die Osdorp Posse had.

¹³⁶ Kabango, S. (2016).

¹³⁷ Def P (1999), p.9.

¹³⁸ Def P. (1999), p.10

¹³⁹ Keunen (2015), p. 371.

¹⁴⁰ Def P. (1999), p.10.

¹⁴¹ Def P (1999), p.23

¹⁴² Def P (1999), p.19

¹⁴³ Zo hebben ze bijvoorbeeld met andere hiphopgroepen laten debuten op hun verzamelaar 'De Posse' en 'De Posse deel 2'. Onder andere de eerste commercieel succesvolle rapper Extince is zo in het Nederlands gedebuteerd.

Tijdens hun hele carrière hebben ze zich verder ontwikkeld en zijn ze meer gaan experimenteren met de taal. In hun eerste mainstream hit 'Orgineel Amsterdams' komt dit het best tot uiting.

Osdorp Posse liep dus voorop met het adapteren van de hiphop in het Nederlands. Het was de eerste groep die systematisch Nederlands gebruikte om te rappen en zo de weg vrij maakte voor de alle hiphop die nu populair is. Het is een lang traject geweest om het van bijna letterlijke vertalingen te emanciperen naar een eigen stem en vocabulaire. Langzaam is het taalgebruik unieker en eigener geworden en maakte het de weg vrij voor een hele reeks aan Nederlands talige rappers. In de volgende casussen zal ik dit traject laten zien. Dit doe ik door twee nummers, een uit de beginperiode en een van hun latere carrière, naast elkaar te leggen en op vier niveaus te onderzoeken. Ik zal hierbij nadrukkelijk kijken naar sporen van de Engelse taal en echo's van de bronteksten: de Amerikaanse hiphop.

3.1 Moederneukende politie

Het eerste nummer dat ik zal behandelen is 'Moordenaar'. Nadat het als single en met clip uitkwam, verscheen het op hun debuutalbum *Osdorp stijl* in 1992. Ik zal in de analyse vooral op de formele taalaspecten focussen: hierin zijn de sporen uit het Engels duidelijk te zien.

Perspectief en hoofdgenre

Het verhaal wordt grotendeels vanuit het ik-perspectief gerapt. Een enkele keer is een andere stem te horen, maar deze stem staat altijd in dienst van de verteller Def P. en dient als een citaat. Zo rapt Osdorp Posse-lid DJ Ijsblok (Marco Moolhuizen) de volgende onderstreepte tekst: 'M'n neef zei: Jij vuile pleurispoot/ wie neukt met Ijsblok, die gaat dood/ En hij sloeg hem zo hard op z'n bek'. Op het eerste oog lijkt er dus sprake van een objectief vertelperspectief, twee stemmen die een verhaal vertellen. Omdat het perspectief samenvalt met de focalisator, de zinnen die door iemand anders gerapt als quote functioneren en dienen om het verhaal van de ik-persoon te ondersteunen, gaat het hier toch om een subjectief vertelperspectief.

Mijn redentie hierboven volgend is het hoofdgenre epiek. Het is een monoloog waarin handelingen beschreven worden en een verhaal verteld. Verder vindt de tekst plaats op referentieel en emotief niveau. De ik vertelt een verhaal, vervlecht dit met zijn perspectief en zijn gevoelens bij de situatie. Live heeft het lied een conatieve werking, het nodigt toeschouwers uit om mee te zingen en te deinen met de muziek, maar dat zit niet in de tekst. Dit is dus een effect van de muziek en performance en werkt dus niet op talig niveau mee.

Parafrase en interpretatie

‘Moordenaar’ bestaat uit drie coupletten die voor een liedtekst makkelijk te parafraseren zijn. Elk couplet schetst een (gewelddadige) scène, om vervolgens in het refrein met de pointe de karakters samen te vatten: ‘Je vindt me misschien een beetje raar/ maar ik ben gewoon een moordenaar’.¹⁴⁴

In het eerste couplet heeft de ik-persoon een aanvaring in een tram. Hij wil niet opstaan voor een ‘oud wijf’ en wordt daarbovenop berispt omdat hij geen kaartje heeft voor de tram. Ondertussen beziet de ik-persoon ‘een geil wijf’ dat hij wil aanranden. Als er gedreigd wordt de politie te bellen, schiet de ik-persoon iedereen dood en ontsnapt hij net aan de politie.

In het tweede couplet loopt de ik-persoon verder en komt hij zijn neef, DJ Ijsblok tegen. Deze staat wat mensen te vermoorden en stelt voor om naar de disco te gaan omdat hij ‘trek’ heeft in een ‘discowijf’.¹⁴⁵ In de disco vermoorden ze de ‘garderobeman [...] met z’n vette kop’ en beginnen ze vrouwen te verkrachten. Iemand die daarover zijn beklag doet wordt neergestoken en nog iemand anders die terug probeert te slaan wordt neergeschoten. Nadat iedereen dood is drinken ze nog gratis bier.

In het laatste couplet gaan Def P. en Ijsblok naar de kerk, omdat daar gratis wijn is. Ijsblok wurgt de dominee en Def P. steekt de kerk in brand met een molotovcocktail. Het couplet eindigt met het cynische ‘Ik dacht nog wel, wie kan zo snel/ een kerk veranderen in een hel’.¹⁴⁶

De heftige scènes gaan maar door en hebben een aanzuigend effect dat doet denken aan een gewelddadige Quentin Tarantino-film. De oorsprong van dit thema is waarschijnlijk te vinden in de West Coast gangster rap. Veel voorbeelden van Osdorp Posse gebruikten geweld en misogynie om te choqueren. Het geweld van de politie vormt in Amerika, onder andere in de raps van N.W.A., een belangrijk thema.¹⁴⁷ Het verschil tussen de Amerikaanse voorbeelden en Osdorp Posse is de herkomst van deze gewelddadige taal. Waar het bij groepen als N.W.A. vaak een maatschappijkritisch element bevat, gaat het bij Osdorp Posse meer om vermaak. Politicoloog Clarence Lusane stelt in zijn artikel ‘Rap, Race and Politics’ dat hiphop ‘the voice of alienated, frustrated and rebellious black youth who recognize their vulnerability and marginality in post-industrial America’ is.¹⁴⁸ Een belangrijk kenmerk van de vroege hiphop was een vorm van protest dat ook wel *raptivism* wordt genoemd.¹⁴⁹ Deze vorm van protest zet zich vooral af tegen racisme. Vanuit dit *raptivism* kwam de thematiek van groepen als N.W.A. voort. Osdorp Posse neemt de vorm over, maar gaat niet in op de achterliggende inhoud. Dit is ook niet verwonderlijk, het overdadige gang- en

¹⁴⁴ Osdorp Posse (1992).

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Kijk bijvoorbeeld naar ‘Fuck tha police’ (1988).

¹⁴⁸ Lusane, C. (2004), pp.351-363.

¹⁴⁹ Idem.

politiegeweld uit Amerika kennen wij in Nederland niet in die mate en de groep is ook wit. Ze hebben dus geen last van racisme tegen de zwarte gemeenschap. Dit kan de reden zijn dat Osdorp Posse de thematiek ironiseert en als vermaak presenteert.

Osdorp Posse is vaak aangerekend dat ze zoveel geweld gebruiken en zo'n hard taalgebruik bezigen. Diverse feministische en pacifistische bewegingen hebben een kritisch geluid laten horen over de inhoud. Zelf heeft Osdorp Posse altijd volgehouden dat het om een ironisering van het geweld gaat en dat het vooral vermaak is. Het overduidelijk overdreven karakter van de tekst biedt aanleiding om hierin mee te gaan. In de tekst wordt gespeeld met de taal om dit overdreven karakter te benadrukken, als hij zijn neef D.J. Ijsblok introduceert doet hij dat bijvoorbeeld zo: 'Ik ben een moordenaar maar hij is moordenaarder'.¹⁵⁰ Het motief van geweld wordt met dit soort typering en door het algemeen bekende feit dat de leden van Osdorp Posse geen moordenaars waren ondergraven en minder serieus. De misogynie houding van de 'ik' in het lied en het extreme geweld hebben de functie om te shockeren en de luisteraar uit te dagen. Maar meer dan een knuppel in het hoenderhok gooien doet Osdorp Posse niet.

Taalgebruik

In 'Moordenaars' wordt consequent gepaarde eindrijm gebruikt. Het eind van elke zin wordt benadrukt. Daarnaast wordt er regelmatig, maar niet consequent soms in een zin nog een eindrijm toegevoegd dat ook rijmt op het laatste woord in de zin. Dit gebeurt bijvoorbeeld al in de eerste zin: 'Ik zat in tram vijf en m'n lul stond stijf / want naast me zat een lekker wijf' (onderstreept door auteur). Andere vormen van rijm, zoals assonantie en alliteratie worden nauwelijks gebruikt. De enkele keer dat het gebeurt ('dus geef je geld of ik gebruik geweld' of 'en ik bleef schieten op de kliëk') wordt er geen nadruk op gelegd. Er is geen sprake van een strak metrum, tijdens het rappen wordt er soms met de *flow* (manier van rappen) gespeeld om een lopend geheel te krijgen. Hierdoor krijgt het op de plaat wel een metrische vorm. De benadrukte lettergrepen komen meestal tegelijk met de bassdrum of de snaredrum. In de hiphop is dit een standaard trucje om de tekst in een bepaald ritme te zetten. Los van de beat is de tekst daardoor niet heel ritmisch, maar met de beat en de juiste performance komt er toch een *flow* op gang.

Het taalgebruik in 'Moordenaars' is onpoëtisch, rauw en hard. Dit is bijvoorbeeld te zien in de scheldwoorden in het nummer. Ook bevat de tekst veel lompere varianten van bepaalde woorden. Zo wordt er niet over vulva of vagina gesproken, maar over 'rimpelkut' en 'scheur'.¹⁵¹

¹⁵⁰ Osdorp Posse (1992).

¹⁵¹ Idem.

Zoals ik al eerder schreef, is de tekst een opeenvolging van een aantal gewelddadige scènes. Hiervoor wordt er gebruik gemaakt van een aantal typische proza woorden en zinsconstructies zoals ‘ik zei:’. De tekst zit vol met handelingen en beschrijvingen, zoals je meer bij proza dan een gemiddelde liedtekst zou verwachten. Dit is een opvallend onderdeel van de tekst, de prozaïsche benadering komt soms voor in chansons of de folktraditie, maar in de pop zie je dit minder.¹⁵²

Een ander opvallend aspect aan de tekst is de hoeveelheid anglicismen die er in het nummer zitten. Anglicismen zijn ‘woorden, zinsconstructies en uitdrukkingen die gevormd zijn naar het Engels en niet stroken met het Nederlandse idioom’.¹⁵³ Ik zal een paar bespreken en de herkomst onderzoeken.

Een van de meest aangehaalde fragmenten van Osdorp Posse is ‘Het was de moederneukende politie/ met hun moederneukende justitie’.¹⁵⁴ Het woord ‘moederneukende’ is een heel letterlijke vertaling van ‘Motherfucking’ in het Engels. Het woord is een krachtterm, om iemand uit te schelden, of om iets meer nadruk te geven. Def P. vertaalde dit woord vrij letterlijk naar het Nederlands en gebruikte dit.

‘Schietpistool’ is weer een letterlijke vertaling, dit keer van het samengestelde woord ‘shotgun’, een wapen dat vaak terugkomt in de West Coast gangsterrap. Een andere zinspelende op de West Coast rap is de artiestennaam van Marco Moolhuizen, DJ Ijsblok. Deze artiestennaam is een vertaling van IceCube, een van de voormannen van N.W.A., de voornaamste hiphopgroep in die tijd uit de West Coast scene.¹⁵⁵ Dat D.J. Ijsblok een klok heeft, lijkt weer te komen van een andere legendarische hiphopgroep, Public Enemy. Deze groep trad met klokken om hun nek op en had, net als Osdorp Posse en N.W.A., opruiende teksten.

Voor ‘je weet zeker niet tegen wie de neuk je praat’ is iets soortgelijks aan de hand als ‘moederneuker’. In het Engels is ‘fuck’ ook een krachtterm om nadruk te leggen in een zin. Def P. gebruikt deze bewoording om ook in het Nederlands deze hardheid en nadruk te bewerkstelligen.

In ‘maar wij zijn ook niet van de ouwe school’ lijkt op het eerste oog niks raars aan de hand, maar binnen de hiphop is ‘old school’ een bekende term.¹⁵⁶ ‘Old school’, ook wel als ‘Oldskool’ geschreven, is een multi-interpretabel begrip dat gebruikt wordt om een bepaalde tijdsperiode binnen de hiphop aan te duiden. Dit kan de periode 1979 tot 1983 zijn,¹⁵⁷ of de hiphop uit Amerika van midden jaren ’80 tot midden jaren ’90, ook wel de ‘golden age’ van hiphop genoemd.¹⁵⁸ Naast deze periodeaanduiding staat het vooral voor een soort aanduiding van stijl en cultuur. Het is in de

¹⁵² Lomacx, A. (1978).

¹⁵³ Wikipedia (2021).

¹⁵⁴ Osdorp posse (1992).

¹⁵⁵ Steenma (2014), p.254.

¹⁵⁶ Hess, M. (2007), p. 341.

¹⁵⁷ Toop, D. (2000).

¹⁵⁸ Hess, M. (2007), p. 341.

muziek vaak op oude soulsamples gebaseerde beats. Osdorp Posse, die veel samples uit harde drumcomputer en metal haalde, passen hier minder goed tussen.¹⁵⁹ Ook de harde teksten van Osdorp Posse passen minder goed in dit oldschool-ideaal, waarin verbinding belangrijk was. Met deze zin zetten ze zich dus af tegen die traditie.

Op het eerste oog kunnen deze anglicismen lui en onorigineel lijken, maar ik ben van mening dat ze een belangrijke en innovatieve stap zijn in het adapteren van een traditie. In de taal van de rap, maar ook daarbuiten, zijn veel woorden letterlijk overgenomen als leenwoord. Zo is het woord 'dissen' niet meer weg te denken uit de moderne hiphop.¹⁶⁰ 'Dissen' is als woord gewoon overgenomen zonder er iets mee te doen. Een anglicisme is een eerste stap in het proces van vernederlandsen.

Als laatste taalelement wil ik de aandacht op woordspel van Def P. leggen. Halverwege het eerste couplet rapt Def P. 'toen sprong er een mafkees door het ruit'.¹⁶¹ Hij gebruikt hier vrij opzichtig het lidwoord voor ruit verkeerd.¹⁶² Het 'verkeerd' gebruiken van lidwoorden zie je vaker terug in hiphop in Nederland. Na Osdorp Posse zie je dit terug bij de Nederlands/Vlaamse groep De Hoop die in 'Waar is de meisje?'¹⁶³ consistent lidwoorden 'verkeerd' gebruikt of bij Sefs 'De Leven'.¹⁶⁴ In de meeste gevallen dat een lidwoord 'verkeerd' gebruikt wordt, wordt 'het' vervangen door 'de'. Volgens taalwetenschappers is dit een natuurlijke reactie. Uit onderzoek blijkt dat kinderen eerst het lidwoord 'de' begrijpen en gebruiken om vervolgens het verschil tussen 'de' en 'het' te leren. Sommige taalwetenschappers gaan zelfs zo ver om te voorspellen dat 'het' als lidwoord uiteindelijk zal verdwijnen.¹⁶⁵ Osdorp Posse heeft dus een vrij opvallende keuze gemaakt door hier 'het' te gebruiken. Het verkeerd gebruiken van lidwoorden levert vaak irritatie op, bij puristen, maar ook bij een gewone luisteraar. Het komt slordig over en legt nadruk op de taal. In het geval van dit nummer zou 'de' zelfs beter hebben geklonken, omdat het zou allitereren met het voorgaande woord 'door'. Het betreft hier dus een vrij opvallende keuze die de aandacht trekt. Dit uitdagende karakter van deze woordkeuze onderschrijft bij intentie van 'Moordenaars'. Het foutief gebruik van lidwoorden draagt bij aan het provocerende karakter van het nummer.

¹⁵⁹ Voor de metal samples zie: Def P. (1999), p.64.

¹⁶⁰ Dissen is het in een rap voor aap zetten van iemand. Je probeert in een dis al rappend iemand af te kraken en op een spitsvormige manier te beledigen.

¹⁶¹ Osdorp Posse (1992).

¹⁶² Redactie welklidwoord.nl (2021).

¹⁶³ De Hoop (2011).

¹⁶⁴ Sef (2011).

¹⁶⁵ Kolkman, M. (2011).

Verhouding tekst en muziek

Het nummer begint met ruis van een tram of trein en een dreigende synthesizer eronder. Als Def P. begint te rappen komt de drum erin. De drum die te horen is, is schel en heel uptempo. Het is op een onverfijnde, lofi manier gemixt. Het sample van de synthesizer blijft constant doorlopen in het eerste refrein. De beat blijft bezig als Def P. aan het rappen is, maar stopt als een andere stem aan het woord komt. Hierdoor krijgt de tekst van Def P. een gehaaster en opgejaagd karakter. Op bepaalde momenten wordt door middel van een geluidsfragment een bepaalde actie kracht bij gezet. Zo zijn de gierende banden van de politie te horen, het 'schietpistool' van Def P. en in het tweede couplet is tijdens 'gebroken nek' het breken van botten te horen.

Het synthesizersample van het eerste couplet wordt in het tweede couplet vervangen door een ander synthesizersample dat wat hoger is. In het laatste couplet wordt het vervangen door een elektronisch kerkorgelsample. Dit zorgt voor wat variatie in de muziek en een opbouw in het nummer. Het hogere sample maakt het nog driegender en het elektronische kerkorgel doet daar nog een schepje bovenop.

De muziek draagt bij aan het harde en dreigende karakter van de tekst. De stuwende, schelle drum in combinatie met de steeds opruiendere samples stuwten en zijn een weergave en versterken van de sfeer van de tekst. Daarnaast geeft de beat een handig houvast voor Def P. om zijn tekst in een bepaalde mal te gieten.

3.2 De Originele schooier

De eerste mainstream hit voor Osdorp Posse was 'Origineel Amsterdams'. Zowel muzikaal als tekstueel heeft Osdorp Posse een veel eigener geluid gevonden. In de jaren '90 kwam er in Nederland meer aandacht voor dialectgroepen en lokale dialecten en werd het geaccepteerder hiermee bezig te zijn en popnummers mee te maken.¹⁶⁶ 'Origineel Amsterdams' is Osdorp Posses nummer over het Amsterdamse accent. In deze analyse zal ik dieper duiken in de taal die ze bezigen en hoe dit onderwerp gethematiseerd wordt.

Perspectief en hoofdgenre

Er zijn geen handelingen of dialogen in het nummer, het gaat om een beschrijving van een bepaald thema. We kunnen dus spreken van lyriek als hoofdgenre. Het is geschreven vanuit een ik-perspectief maar de focalisatie ligt niet helemaal bij die 'ik'. Soms is er sprake van een duidelijke ik die dingen benoemt ('alle meissies noem ik wijven'), en op andere punten verdwijnt die 'ik' meer

¹⁶⁶ Marle (1995), p.261.

naar de achtergrond ('het is de originele Amsterdamse taal / zonder bekakte 'r' maar ouderwets normaal'). Er is hier dus sprake van een objectief vertelperspectief. In het nummer wordt de taal als zodanig gethematiseerd en benadrukt. Ook wordt de schoonheid van de taal bezongen. Als laatste is het een oproep voor het gebruik van het Amsterdams. Daarom werkt de tekst op drie niveaus; het poëtisch, conatief en metatalg niveau.

Parafrase en interpretatie

Het belangrijkste thema van het nummer is het Amsterdamse dialect, de taal en de connotaties die erbij horen. Een groot deel van de tekst is een opsomming van Amsterdamse woorden die worden uitgelegd, zoals 'Een snifter is een zadelruiker, sigaretten saffies/ en opgewarmd eten klikjes of lif-laffies'.¹⁶⁷ Deze woorden en uitdrukkingen hebben geen inhoudelijke relatie tot elkaar, behalve dat ze allemaal onderdeel zijn van hetzelfde idioom, het Amsterdams dialect. Doordat dit het overkoepelende motief is, kunnen we stellen dat dit het thema van het nummer is.

Daarnaast worden er dialectwoorden gebruikt zonder uitleg zoals in de volgende zin: 'en lever geen Haarlemmerdijkies als het om vakwerk gaat'.¹⁶⁸ Dit zorgt ervoor dat het nummer de Amsterdamse taal normaliseert. Door deze manier van taalgebruik, komt er iets te staan naast de uitleg van woorden, de dagelijkse praktijk. Hierdoor komt het nummer met beide benen in de Amsterdamse traditie te staan.

Een andere belangrijke aanwijzing voor het thema van de taal is te vinden in het veelvuldig gebruiken van spitsvondigheden binnen de taal. Door het nummer heen komen een groot aantal woord- en taalgrappen voor. Een voorbeeld hiervan is bijvoorbeeld 'het verschil tussen kennen, kunnen, kunnen we niet'.¹⁶⁹ Het is een speling op het ingebakken foutief gebruiken van 'kannen'. Deze woordgrappen zijn zelfreferentieel; ze verwijzen niet direct naar iets in de rest van de tekst. Hierdoor trekken ze de aandacht als opzichzelfstaande uitingen. In deze uitingen samen is weer het taalmotief te vinden.

Het laatste onderdeel is een afrekening met het algemeen beschaafd Nederlands (ABN) en daartegenover een meer letterlijke ode aan de eigenheid van het Amsterdams. Dit zit vooral in het refrein 'het is de originele Amsterdamse taal/ zonder bekakte 'r' maar ouderwets normaal'/ [...] / Hier in Amsterdam zegt iedereen waar het op staat'.¹⁷⁰ Het refrein is het meest pakkende deel van het nummer en daar ligt de meeste nadruk. Het vat samen wat de rest van het nummer doet.

¹⁶⁷ Osdorp Posse (2000).

¹⁶⁸ Osdorp Posse (2000).

¹⁶⁹ Osdorp Posse (2000).

¹⁷⁰ Osdorp Posse (2000).

Binnen de hiphop is de connectie met waar je vandaan komt altijd sterk aanwezig. Het is geen toeval dat Osdorp Posse zich heeft vernoemd naar het stadsdeel waar ze vandaan komen. Communicatiewetenschapper Murray Forman introduceert de term *represent* om de verzameling referenties aan de thuisbasis van een hiphopartiest te vatten.¹⁷¹ Dit zijn vaak verwijzingen naar lokale gebruiken, gebouwen, geschiedenis of, zoals bij 'Origineel Amsterdams' gebeurt, lokale taal. Volgens Forman heeft *represent* twee doelen. Ten eerste heeft het een emanciperende werking. De hiphop teksten moeten een tegenwicht bieden aan negatieve beelden en de eigen stad of buurt in de schijnwerpers zetten. Daarnaast is *represent* een manier om een identiteit te construeren en een authentiek beeld neer te zetten van de rapper of posse. In 'Origineel Amsterdams' zijn beide doelen aanwezig. Het plat Amsterdams wordt in het nummer op het schild gehesen, iets wat Def P. later zal blijven doen, ook na Osdorp Posse.¹⁷² Daarnaast heeft Osdorp Posse het altijd heel belangrijk gevonden authentiek over te komen. Ze hebben zich vaak afgezet tegen commerciële rappers zoals Extince en probeerden hiermee een authentiek imago te construeren.¹⁷³ Het claimen van een buurt of stad draagt hier verder aan bij. In het begin konden ze authentiek zijn omdat ze de enige waren die in het Nederlands rapten. In de tijd dat 'Origineel Amsterdams' verscheen moesten ze opnieuw die eigen positie claimen.

Taalgebruik

In 'Origineel Amsterdams' wordt, net als in 'Moordenaars,' consistent gepaarde eindrijm gebruikt. Er is geen strak metrum in het nummer. Net als bij de vorige casus varieert Def P. de snelheid van rappen om de zinnen op de muziek te krijgen. Hij baseert zijn *flow* wederom op het combineren van beklemtoonde lettergrepen en de bas- en snaredrum.

Het taalgebruik valt op door het veelvuldig gebruik van Amsterdamse dialectwoorden. Het nummer zit vol met de typische Amsterdamse knauwende klanken en de woorden en uitdrukkingen afkomstig uit het Jiddisch ('Jajem') en het Bargoens ('Hij heeft een tuin op zijn buik').¹⁷⁴ Dit zijn twee talen of dialecten die veel voorkwamen in Amsterdam en duidelijke sporen hebben nagelaten. Het Jiddisch is via de Joodse gemeenschap terecht gekomen in Amsterdam door de goede assimilatie van de Joden voor de Tweede Wereldoorlog vind je dit overal in terug. Het Bargoens is een taalvariatie die voornamelijk door daklozen, zogenoemde landlopers, rondtrekkende handelaren, (markt)kooplieden, kermisklanten en onderwereldfiguren werd gebruikt. Het stamt uit de eerste

¹⁷¹ Forman, M. (2004), pp. 201-223.

¹⁷² AT5 (2020).

¹⁷³ In distrack 'Braakwater' (1996) vallen ze hem expliciet aan.

¹⁷⁴ Moormann (2008).

helft van de 20^{ste} eeuw en heeft na verdwijning op twee plekken in Nederland zijn sporen achter gelaten, in het Amsterdams en in het Nijmeegse dialect.

Zoals ik in het eerder schreef maakt Osdorp Posse veel gebruik van anglicismen. Ook dit nummer, dat gaat over de eigenheid van het Amsterdams, is niet gespeend van anglicismen. Zo rapt de groep over 'het stierenooi', als een vertaling van bullseye en is 'rijms' een heel letterlijke vertaling van 'rhymes', wat een woord is uit de hiphopgemeenschap voor een raptekst.

Verhouding muziek en tekst

In de coupletten rapt Def P. en wordt het laatste woord van een zin benadrukt door het dubbel te rappen. Voor de refreinen is de zang dubbel opgenomen en zijn de twee sporen zang helemaal links en rechts in de mix gezet. Hierdoor krijg je een heel breed effect op de zang. Dit maakt het refrein groter en zorgt dat het meer aandacht trekt. Door deze muzikale keuzes wordt de rijm aan het einde van de zin en het refrein benadrukt. Dit legt wederom nadruk op de talige aspecten en de boodschap uit het refrein.

Het nummer heeft een voor hiphop begrippen onconventioneel melodisch instrument; de accordeon. Het is een instrument dat vooral in veel volksmuziek belangrijk is. Je ziet dit in muziek van de Balkan tot in Frankrijk. In Nederland is het instrument het meest gebruikt in het levenslied, een typisch Nederlands muziekgenre.¹⁷⁵ Binnen de popmuziek kennen we het instrument nauwelijks. De melodieën die op de accordeon gespeeld worden in 'Origineel Amsterdams' zijn afkomstig uit het Jordaanse levenslied.¹⁷⁶ Het is een sample van Bolle Jan's 'Ze zeggen, dat ik een schooier ben', dat verknipt wordt in de beat. Dit wordt duidelijk aan het einde van het nummer. We horen daar Bolle Jan een stuk zingen uit het lied 'Ze zeggen dat ik een schooier ben'. Dit is een klassieker in het Jordaanse repertoire. Het sample benadrukt de link met Amsterdam. In 'Origineel Amsterdams' vindt een symbiose plaats tussen de Amerikaanse hiphop en de Amsterdamse, of breder: de Nederlandse, muziekcultuur.

Het nummer eindigt met een stuk gezongen tekst uit het nummer waar ook de accordeon uit gesampled is. Dit sample heeft een culturele betekenis. Bolle Jan (echte naam: Jan Froger, vader van René Froger) was een kroegbaas en bekende zanger uit de Jordaanse muzikscene in de jaren 60.¹⁷⁷ Bolle Jan was een zanger met een schunnig oeuvre, dat in de Jordaanse muziekanon is opgenomen. Door een sample uit deze traditie te nemen zet Osdorp Posse zich in deze traditie van typische Amsterdamse muziek die provocerende teksten gebruikt om vermaak te brengen. Het is geen lukraak

¹⁷⁵ Rövekamp, B. (1995) p.125.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Idem.

gekozen sample, het door middel van samples via intertekstuele betekenissen tot stand brengen is een bekend fenomeen in de hiphop.

3.3 Deelconclusie

Het werk van Osdorp Posse heeft een traject afgelegd waarin de van oorsprong Amerikaanse raptraditie steeds meer eigen wordt gemaakt. Het begint met raps die vol staan met anglicismen en situaties overnemen uit de Amerikaanse gangsterrap (de gewelddadige scènes van 'Moordenaars') verandert in raps waarin de eigen cultuur en taal gethematiseerd wordt ('Origineel Amsterdams').

Op taalniveau wordt er door de carrière heen meer gebruik gemaakt van eigen, Amsterdamse, woorden en uitdrukkingen. In 'Moordenaars' is nog te zien hoe veel woorden en zinsneden letterlijk uit het Engels vertaald worden, met name uit de Amerikaanse gangsterrap. In 'Origineel Amsterdams' wordt juist het eigen aan het Amsterdams gebruikt en gethematiseerd. Bepaalde vormelementen blijven overeind, maar ze worden gerecontextualiseerd in het werk van Osdorp Posse. In het oeuvre van Osdorp Posse is er dus sprake van een proces van adapteren van de hiphop in een Nederlandstalige context.

Hoofdstuk 4: Reizen door Nederland met Aafke Romeijn

In dit laatste hoofdstuk zal ik de aandacht vestigen op hedendaagse popmuziek en liedteksten. Er zijn een aantal interessante veranderingen geweest binnen de popmuziek. Op basis van deze ontwikkelingen heb ik een passende casestudy gezocht.

Ten eerste is er, zowel in Nederland als wereldwijd, veel meer plek voor vrouwen, gemarginaliseerde groepen en verschillende invullingen van vaste rolpatronen. In diverse artikelen wordt aan deze verandering gerefereerd. De nieuwe (voornamelijk vrouwelijke) sterren aan het firmament worden op een hoop gegooid en als groep gepresenteerd. Hoewel dit soms gebeurt in ietwat seksistische benamingen, zie bijvoorbeeld hoe journalist Atze de Vries de hele generatie Nederlands zingende vrouwen ‘Spinvismeisjes’ noemt,¹⁷⁸ is er ontegenzeggelijk een momentum voor vrouwelijke artiesten en perspectieven in de popmuziek.¹⁷⁹ Bij (onderzoek naar) vrouwen in de popmuziek lag voorheen de nadruk op feministische kritiek, begrippen als *the male gaze* en de voorbeeldrol van vrouwen in popmuziek.¹⁸⁰ Zo wordt er geschreven over hun rol als seksicoon¹⁸¹ of hoe vrouwelijkheid gepresenteerd wordt in hun werk.¹⁸² De laatste tijd verandert de focus, naast de feministische insteek komt er ook meer aandacht voor andere thema’s van vrouwelijke kunstenaars. Dit kan ermee te maken hebben dat er een hele generatie vrouwelijke popsterren is waar de nadruk niet meer op uiterlijk vertoon ligt, maar op sfeer & productie (Lorde), thematiek (Lizzo) en provocatie (Cardi B & Megan Thee Stallion). Vanuit deze tweede benadering zal ik dit hoofdstuk insteken.

Een tweede recente ontwikkeling is de verminderde focus op hiphop. Yordi Dam vond aan de hand van data dat de dominantie van Nederlandstalige hiphop in de hitlijsten minder wordt.¹⁸³ In 2017 en begin 2018 was het niet ongebruikelijk dat dit genre de helft van de hitlijst bezette. De jaren daarna verschuift de nadruk van de hiphop naar andere vormen van popmuziek. Zowel op artistiek (in de eindlijst van de gezamenlijke pop-pers van Nederland neemt hiphop een steeds minder prominente plek in) als in de hitlijsten (die het onderzoek van Yordi Dam) zakt hiphop weg als het dominante popgenre en krijgen andere genres meer ruimte. Overigens is er geen heel nieuwe muziekstijl ontstaan zoals punk in de jaren ’70, hiphop in de ’80s of britpop in de jaren ’90. Artiesten lijken terug te grijpen op oude muziekstromingen en ideeën om het popidoom van nu vorm te geven.¹⁸⁴

¹⁷⁸ Vrieze, A. de. (2014).

¹⁷⁹ Engelshoven, T. (2018).

¹⁸⁰ Lister, L. (2001), p.1-10.

¹⁸¹ Jackson, S., Vares, T. (2015), pp.480-498.

¹⁸² Monnot, C. (2010), pp.283-297.

¹⁸³ Dam, Y. (2021).

¹⁸⁴ Engelshoven, T. (2019).

Een ander belangrijk gegeven om de Nederlandstalige liedteksten van nu in een goed kader te zetten is de invloed van Spinvis. Binnen de Nederlandstalige muziek van nu is de invloed van Spinvis bijna niet te overschatten. In 2002 sloeg het eerste album van Erik de Jong, zoals Spinvis echt heet, in als een bom. Vele artiesten zijn sterk beïnvloed door De Jong; Aafke Romeijn (stapte over op het Nederlands na een concert van Spinvis)¹⁸⁵, Ronnie Flex (winnaar van de popprijs 2018 tweette naar een fan ‘Spinvis is where I got my whole style from!’).¹⁸⁶ Vooral de teksten van Spinvis worden alom geroemd. Zijn teksten verschenen in boekvorm en worden vaak op een lijn gezet met poëzie.¹⁸⁷ Daarnaast is er ook veel invloed van Spinvis binnen andere vormen van literatuur te vinden. Zo inspireerde hij onder andere Griet op de Beeck (Spinvis duikt meermaals in haar romans op) en Philip Huff (de titel van diens roman *Dagen van gras* komt van een Spinvis lied). In de popmuziek is Spinvis een aanvoerder van een nieuwe tekstuele insteek. Het Nederlandstalige lied kende tekstueel een lange traditie van kleinkunst of feestmuziek. De vanuit kleinkunst afkomstige teksten hadden een verhaal, duidelijk verloop of heldere karakterschets.¹⁸⁸ De feestmuziek was vaak humoristisch en qua thematiek weinig uitdagend. Met de populariteit van Spinvis kwam er definitief een sterke tegenstroming waarbij de vorm, het experiment en de ervaring belangrijker is. Bij Spinvis, maar ook bij artiesten als Eefje de Visser, is er meer ruimte voor een impressie zonder doel, een beeld zonder verhaal.¹⁸⁹ Zo zijn de stream of consciousness-teksten van Amerikaanse artiesten als Joanna Newsom en Frank Ocean van grote invloed op de teksten van Eefje de Visser.¹⁹⁰ Met deze verandering werden nieuwe poëtische middelen acceptabel binnen de Nederlandstalige popmuziek en de mening over wat een liedtekst moest zijn veranderde hierdoor.¹⁹¹

Een laatste trend is de toenemende invloed van elektronica in popmuziek. In de jaren '80 en '90 was elektronische dansmuziek voornamelijk instrumentaal, op een enkele catchphrase na. Onder de noemer EDM ontstond er in de jaren nul en vroege jaren '10 een commercieel succesvolle tussenweg, waarin er meer ruimte was voor tekst, maar waar de nadruk nog steeds lag op de muzikale hook, ook wel de drop genoemd. De laatste jaren zien we een paradigma verandering hierin. Veel artiesten die ooit akoestisch of analoog begonnen, denk aan Lucky Fonz III, Eefje de Visser of meer internationaal Bon Iver en Anohni, maken voor arrangementen en liedstructuren steeds meer gebruik van invloeden uit de dance en hiphop. Dit is overigens geen onbekend fenomeen voor de popmuziek, in de jaren '90 maakte de Britse band Radiohead al een succesvolle combinatie van alternatieve rock en elektronica en in de jaren '80 hadden diverse synthpopbands

¹⁸⁵ Vries, A. de. (2014).

¹⁸⁶ Stapele, S. van. (2016).

¹⁸⁷ Kakkerlakjes webshop (2019).

¹⁸⁸ Stapele, S. van. (2016).

¹⁸⁹ Knooihuizen, K. (2020).

¹⁹⁰ Poll, A. (2020).

¹⁹¹ Kool, G. (2020).

succes, maar de schaal waarop dat heden ten dage gedaan wordt en de manier waarop akoestische instrumenten vermengd worden met de elektronica is iets van deze tijd. Dat in Nederland de invloed van elektronica zo groot is, is niet gek. Europa, met Nederland als hofleverancier, was het centrum van de meeste artiesten die op de piek van de EDM-hype het populairst waren.¹⁹²

Op het kruispunt van deze invloeden vinden we een exemplarisch voorbeeld van deze trend in de Nederlandstalige popmuziek: Aafke Romeijn. De in uit Overasselt afkomstige Romeijn debuteerde in 2011 met het Engelstalige album *Stella Must Die!*(2011). Drie jaar later maakte ze met *Chin. Ind. Spec. Rest.*(2014) de overstap naar het Nederlands. In totaal bracht Romeijn tot op heden vijf albums, een handvol singles en EP's uit. Naast popartiest is Romeijn ook zeer actief als opiniemaker en verscheen de roman *Concept M* van haar hand. Haar muziek kenmerkt zich door een vermenging van een paar akoestische met veel elektronische elementen en Nederlandstalige liedteksten die een bepaalde abstractie herbergen die voorbij een concrete herleidbare situatie gaan. Zelf noemt Romeijn dit 'nieuwe vaagheid'. Popjournalist Atze de Vrieze omschreef het als volgt: 'Net als veel van haar collega's zoekt ze spanning in een fictioneel randje of poëtische omschrijving, zodat je het net niet helemaal begrijpt'.¹⁹³ In haar teksten sippelen beelden van het dagelijks leven door, de setting is vaak Nederlands en niet zelden zijn er directe verwijzingen naar Nederlandse literatuur.

In dit hoofdstuk zal ik drie liedjes tegen het licht houden, die allemaal op hun eigen manier exemplarisch zijn voor het werk van Romeijn: 'Bint' met verwijzingen naar de Nederlandse literatuur, 'Ameland' en 'A12' met een keuze voor een setting in Nederland. Ik zal deze op vier niveaus tegen het licht houden, waarbij ik zal inzoomen op de manier waarop Romeijn Nederlandse locaties en referenties gebruikt binnen een poptekst. Daarnaast besteed ik aandacht haar manier van een onderwerp benaderen, die uit de Anglo-Amerikaanse traditie afkomstig is.

4.1 Het toneel met een puberend publiek

Op het eerste Nederlandstalige album van Aafke Romeijn, *Chin. Ind. Spec. Rest.* (2014) staat het lied 'Bint'. Dit lied vormt samen met 'Karakter' op hetzelfde album een tweeluik dat refereert aan het werk van F. Bordewijk. Voordat we naar het lied gaan wil ik even kort stilstaan bij de titel van het album. *Chin. Ind. Spec. Rest.* is de veelgebruikte afkorting voor 'Chinees Indisch specialiteiten restaurant'. Volgens Mark van Wonderen is dit een typisch Nederlands product dat nergens anders op de wereld voorkomt.¹⁹⁴ Het Chinese restaurant in Nederland ontstond begin 20^e eeuw en kreeg op veel plekken na de Tweede Wereldoorlog zijn definitieve vorm met de invloeden van Indonesiërs, die naar Nederland trokken. Inmiddels staat er sinds 2010 een restaurant in het Openluchtmuseum

¹⁹² Regev, M. (2013), p.40-41.

¹⁹³ Vrieze, A. de. (2014).

¹⁹⁴ Wonderen, M van (2018).

en is het op 1 juli 2020 op de lijst Inventaris Immaterieel Erfgoed terecht gekomen.¹⁹⁵ De titel van het album is dus al een verwijzing naar de Nederlandse cultuur.

Perspectief en hoofdgenre

De vertelstem is ferm en zelfverzekerd. In de tekst spreekt de 'ik' een 'je' toe. Deze 'je' krijgt nergens de ruimte in de tekst, maar wordt alleen toegesproken. Toch draait het lied wel om die 'je'; alles dat de 'ik' zegt gaat om het definiëren, vormgeven of beschrijven van de 'je'. Omdat het allemaal verteld wordt vanuit één perspectief en er geen ruimte is voor andere perspectieven kunnen we spreken van een subjectief perspectief.

Dit lied valt binnen het hoofdgenre lyriek, het is een monoloog waarbij de uitbeelding van de situatie centraal staat. In het lied wordt de 'je' en diens gevoelens vooral beschreven, er zijn geen handelingen die het verhaal een spanning geven of voortstuwten.

De functie van de tekst is vooral referentieel en emotief. Het lied geeft een artistieke weergave van het gevoel van docent te zijn en zegt op deze manier iets over de wereld om ons heen en wekt door het inzichtelijk maken van emoties van de docent gevoelens op bij de luisteraar.

Parafrase en interpretatie

Om 'Bint' goed te interpreteren en vat te krijgen op de betekenis zal ik inzoomen op de intertekstuele relatie met de gelijknamige roman van Bordewijk. Daarin volgt de lezer het verhaal van schoolleraar De Bree. Op een grauwe ochtend in november gaat hij aan de slag op de school die onder leiding staat van directeur Bint. Hij wordt docent van Bints prestigeproject klas 4D, een onhandelbare klas die mede door De Bree gekneed moet worden naar Bints ideaalbeeld: volgbaar en streng in de leer. De roman heeft in feite twee grote thema's: tucht en het schoolsysteem. Hoofdpersonage De Bree heeft een groot ontzag voor Bint, een schooldirecteur die over lijken gaat om zijn systeem door te drukken, en die geen empathie heeft voor leerlingen die niet goed in het systeem passen. Om deze reden wordt de roman in verband gebracht met het fascisme.¹⁹⁶ Deze thematiek komt in het lied onder andere voor in de toon waarop de 'je' wordt aangesproken. Deze is streng en onverzettelijk. Niet alleen wordt de wereld vanuit één perspectief bekeken, er is in de toon ook geen plaats voor empathie of ruimte voor de ander. Dit begint al gelijk aan het begin van de tekst: 'Vertel me/ in welk lokaal je zit/ en ik zeg je/ wie je bent'.¹⁹⁷ In de refreinen, die tekstueel door de steeds wisselende tekst atypisch zijn, komt deze meedogenloze tucht het sterkst naar voren. Het tweede couplet bijvoorbeeld begint met 'Dit is waar je kauwt', een vaststelling die nog niet veel

¹⁹⁵ Redactie Meer dan babi pangang (2020).

¹⁹⁶ Dupuis, M. (1980), p.11.

¹⁹⁷ Romeijn, A. (2014).

connotaties in zich draagt. De tweede en derde zin zijn hard en kil 'dit is waar je faalt/ dit is waar je sterft'. De laatste zin staat hier weer haaks op: 'Dit is waar je straalt'. Deze tegenstelling in zo'n stellige taal doet denken aan de taal die Bint of De Bree soms bezigen in de roman; standvastig, vol overtuiging en alleen onderworpen aan de wil van diens tucht.

Het andere hoofdthema uit Bordewijks roman komt ook duidelijk naar voren in het lied. Er staat een docent centraal. Dit blijkt onder andere uit 'hoe je je les begint', 'het nakijkwerk dat in je postvak wacht' en 'de kleine pauze om half elf'. In het lied worden verschillende scènes van de docent beschreven. In de eerste twee coupletten zijn dit situaties waarin de docent zich bang of ongemakkelijk voelt. De vertelstem heeft hierin iets treiterigs en onsympathieks. In het laatste couplet is er meer berusting voor de docent die centraal staat. Net als Romeijn was Romeijn docent, maar waar Bordewijk zelf zeer streng was en tucht hoog in het vaandel had, hield Romeijn er een andere visie op na.¹⁹⁸ In het laatste couplet is meer plek voor sentimentaliteit en gevoel. De docent mijmert over de klassen die komen en gaan. De kinderen die elk jaar als achttienjarigen eindexamen doen ('Altijd maar achttien als de zon schijnt in mei') en een onderhuids gevoel dat net niet expliciet wordt 'Maar net als bij Shakespeare speelt het ware verhaal zich af buiten het zicht van het toneel'.¹⁹⁹

Het lied laat middels verschillende perspectieven zien hoe het verhaal van doceren kan zijn en vormgegeven wordt. De tucht en strengheid enerzijds en een meer sentimenteel en gevoelig perspectief daartegenover. Het is te lezen als een reactie en adaptatie van *Bint*, hiervoor kun je ook kijken naar de naam van de klas, in het lied is het '3B', in het boek '4B'. Dit is niet hetzelfde, maar lijkt op elkaar.

Taalgebruik

De verteller maakt veel gebruik van gebiedende wijs met subjectvorm bijvoorbeeld in: 'Vertel me in welk lokaal je zit'. Deze modus van het werkwoord wordt vaak gebruikt in een dwingende of negatieve context.²⁰⁰ In deze tekst zorgt dit voor een dwingende en strenge sfeer. De tekst bevat vooral hele korte, staccato zinnen. Dit wordt in de performance van de zang extra aangezet door de tonen kort te houden en hard af te kappen. Dit is een opvallende manier van zingen en zinsopbouw in een lied, waarbij het gebruikelijk is tonen te rekken en te benadrukken. In deze zinsopbouw is een parallel te trekken met het proza van Bordewijk. Zijn proza staat bekend om heldere, korte zinnen. Hoogleraar Michel Dupuis omschrijft Bordewijks stijl ten tijde van *Bint* als 'Taalkernachtig, herhaling van woorden en zinsneden, het plastisch zichtbaar maken van een geestelijke inhoud, een strakke

¹⁹⁸ Bakker, S. (1991), p.19.

¹⁹⁹ Romeijn, A. (2014).

²⁰⁰ Dit hoeft niet altijd, denk maar aan 'Eet smakelijk' of 'Droom zacht'.

hoofdstukkenbouw'²⁰¹. Th. Govaart onderschrijft de observatie van de stijlmutatie van Bordewijks werk richting *Bint*: 'De soms ingewikkelde, bijna altijd gelede zin maakt plaats voor een eenvoudige, bij voorkeur zelfs eenvoudige zin'.²⁰² Woordgroepen gebruikt ter versiering verdwijnen en 'lyrische stijlelementen worden achtergehouden. – Kortom, er treedt een sterke versobering van het taalgebruik in'.²⁰³ Govaart noemt dit 'stijltucht',²⁰⁴ wat inhoudelijk weerklank vindt bij de roman die vaak wordt omschreven als 'de roman van de tucht'.²⁰⁵

August Hans den Boef schrijft in zijn analyse over *Karakter* dat de stijl van Bordewijk in deze roman sterk verschilde van *Bint*.²⁰⁶ In *Karakter* koos Bordewijk voor langere zinnen en verdween de 'korte afgebeten vertelstijl van *Blokken of Bint*'.²⁰⁷ In het nummer 'Karakter' neemt Romeijn, ook een reactie op het werk van Bordewijk, een heel andere stijl aan dan die van 'Bint'. Hier lijkt ze haar transitie te spiegelen aan het werk van Bordewijk; ze gebruikt langere zinnen en maakt gebruik van een iets minder sober woordenpalet. Dat ze in dit andere lied ook stijl en thematiek van dezelfde schrijver gebruikt versterkt het vermoeden dat dit ook het geval is in 'Bint'.

Daarnaast verwijst Den Boef naar 'de eigenaardigheid om series zinnen met dezelfde woordvolgorde te beginnen', dit is typisch voor Bordewijk.²⁰⁸ Dit zien we ook terug in de zinsbouw van 'Bint'. In het eerste couplet zie je bijvoorbeeld: 'Vertel me in welk lokaal je zit / En ik zeg je wie je bent / Vertel me hoe je je les begint / En ik teken je uit', of in het derde couplet: 'Zie ze komen / Zie ze gaan / Altijd maar schreeuwen / Altijd ruimbaan'. Deze herhaling van vorm doet denken aan een bepaalde eentonigheid van het schoolwezen; rijtjes woorden leren, tafel van vier onthouden. Op deze manier wordt de taalvorm thematisch ingezet om het onderwerp te ondersteunen. Daarnaast stelt Den Boef terecht dat dit ook een bepaald ritmisch en muzikaal effect heeft in het proza van Bordewijk.²⁰⁹ Dit muzikale effect is uitermate bruikbaar voor de liedjes van Romeijn.

Verhouding muziek en tekst

Centraal in het nummer staat de synthbaslijn die in aan het begin wordt geïntroduceerd samen met de drum. Deze is vrij hard gemixt en staat veel prominenter in het nummer dan andere instrumenten. Het is een vrij droge baslijn, zonder *delay*, lange *release* of *reverb* opgenomen. Het is ook een baslijn met ruimte tussen de noten voor korte stiltes. Deze baslijn versterkt het staccato

²⁰¹ Dupuis, M. (1980), p.12.

²⁰² Govaart. (1980), p.24.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ Bakker, S. (1991), p.21.

²⁰⁶ Den Boef, A. H. (1988), p.29.

²⁰⁷ Idem.

²⁰⁸ Idem.

²⁰⁹ Idem.

gevoel van de tekst en de puntigheid van de woorden. Pas bij het refrein komt er een variatie in het instrumentarium en doen synthesizer strijkers hun intreden. De melodielijn van Romeijns zang krijgt hier meer ruimte en wordt langgerechter. De stem is hier dubbel opgenomen en er is een tweede stem toegevoegd. De stem is door deze toevoegingen op meer plekken in het geluidsbeeld te horen, en minder *in your face*. Het breekt de staccato voordracht in tweeën en zorgt voor ademruimte in de compositie. Daarnaast verschuift, door de andere manier van zanggebruik en muzikale omlijsting, de aandacht van de zang en de woorden richting de muzikale compositie als geheel. De tekst die hier gebruikt wordt is hier dan ook minder belangrijk voor het verhaal en de betekenis van het lied. Het ondersteunt het gevoel dat de protagonist wordt toebedeeld in de coupletten en brengt hier geen nieuwe informatie. Zo wordt er via muzikale middelen de nadruk gelegd op de belangrijke informatie van de tekst.

4.2 Liefdesverdriet op de vluchtstrook

Een rode draad in het oeuvre van Aafke Romeijn is het verwijzen naar Nederlandse snelwegen.²¹⁰ Dit doet ze in meerdere liedjes verspreid over meerdere albums. Het liedje A12 is hier een voorbeeld van. Het is de afsluiter van het album *Chin. Ind. Spec. Rest.* (2014).

Perspectief en hoofdgenre

De tekst is een verzameling aan indrukken die samen los-vast een scène uitbeelden tussen twee geliefden. De beelden en handelingen worden gezien vanuit een ik-perspectief. Deze 'ik' vertelt in de verleden tijd wat diegene zei en zag. Doordat de handelingen, gedachten en beelden samenvallen met de vertelstem spreken we van een subjectief vertelperspectief. Het hoofdgenre van de tekst is epiek. In sommige coupletten vinden handelingen plaats, iemand die iets tegen de ander zegt, er wordt gelopen en de wereld om hun heen beschouwd. Dit gebeurt vanuit een subjectivistisch perspectief en van een echte interactie tussen de twee personen kun je niet spreken. De ander komt niet aan het woord. De tekst werkt vooral op een emotioneel niveau. De gevoelens van de ik-persoon worden gereflecteerd middels de tekst bij de luisteraar. De tekst is vrij introvert en gaat geen directe relatie aan met de luisteraar.

Parafrase en interpretatie

In 'A12' staat een relatie tussen twee personen centraal. Deze worden vormgegeven aan de hand van een scène tussen een 'ik' en een 'jij'. Er zijn kleine aanwijzingen dat het gaat om een intieme- en

²¹⁰ Op *Chin. Ind. Spec. Rest.* (2014) en *M* (2019) komen liedjes voor met snelwegen als thema of in de titel.

(mogelijk) liefdesrelatie. De vanzelfsprekendheid van een aanraking: 'En jij, jij hield mijn hand vast/ Zoals je dat eigenlijk altijd hebt gedaan' of het aanvoelen van elkaar zonder woorden: 'Ik hoef je niet te zeggen waar het was'. Dit duidt op een sterke band tussen de twee personen. Het lied begint met de ik-persoon die teveel gedronken heeft en een impressie van wat die persoon ziet. Het lijkt erop dat die van de weg is geraakt 'De mensen, het donker en het licht / De weg, ik weet niet waar hij lag / Maar niet in zicht'. Verderop in het lied refereert de ik aan hechtingen, wat kan duiden op een ongeluk. Na de introductie van de situatie komt er een spanning aan de oppervlakte. De 'ik' verwijderd zich van de 'jij' en zet de verhoudingen op scherp: 'Maar opeens was dat niet meer genoeg/ Ik liet los en keek je aan'. Snel daarna wordt de spanning ingelost: 'Is het niet ironisch, wij / Hetzelfde verdriet, allebei/ Maar ik om jou en jij / Om hem'. Hierop reageert de jij-persoon verbaasd en ontredderd. De 'jij' komt duidelijk achter een geheim: '[...]en ik wist / Je weet het, dit keer'. Waar de 'jij' achter komt, welk geheim onthuld wordt is onduidelijk. De spanning die hierin zit vormt de kern van het lied. Hoewel er later in het nummer aanwijzingen zijn die, in combinatie met het verdriet en de innige band die de twee personages hebben, kunnen duiden op vreemdgaan ('Het is waar: ik heb aan je gedacht / En nooit iets tegen je gezegd / Ik geloof dat men dat verraad noemt'), wordt dit nooit helemaal uitgesproken. Door de hiervoor geciteerde passage lijkt het alsof de ik-persoon de 'jij' heeft bedrogen, maar dit lijkt niet helemaal te rijmen met de passage waarin het verdriet dat de twee personages kennen met elkaar wordt vergeleken. Bij het zevende couplet (waar een muzikale verandering plaats vindt, zie de volgende paragraaf) vertrekt de ik-persoon en loopt ze op de vluchtstrook weg van de 'jij'. Die scène loopt over in een droomsequentie waardoor het impressionistische karakter verder benadrukt wordt. Op het einde wordt de 'ik' weer wakker en denkt aan de 'jij'. Hij is er niet meer, maar sporen zijn nog overal te vinden 'En toen ik wakker werd droeg ik je kleren / En je naam'. De A12 dient in het lied van Romeijn als een decor. De vluchtstrook van een snelweg benadrukt het troosteloze karakter van de thematiek, maar had evengoed een andere vluchtstrook van een andere snelweg kunnen zijn. Dat ze specifiek voor de vluchtstrook van de A12 kiest zorgt voor een herkenbaarheid bij de Nederlandse luisteraar.

Het gevoel van vaagheid, grenzeloosheid en geen goed onderscheid tussen goed en fout kunnen maken staat centraal in dit lied. Het is duidelijk dat er iets mis is gegaan tussen de twee karakters, het is niet precies duidelijk wie, hoe of wat, dit laat Romeijn open. Door dit openhouden is er ruimte voor interpretatie door de luisteraar en lijkt het op de poëtica van Spínvis die ik eerder in dit hoofdstuk beschreef. Het doet ook denken aan de theorieën van Michael Riffaterre. In zijn boek *Semiotics of Poetry* gaat hij in op manieren waarop poëzie werkt en te interpreteren is. De basis van zijn ideeën is het oplossen van wat hij 'ongrammaticaliteiten' noemt. Dit zijn onregelmatigheden in de tekst waardoor hij niet via de 'realistische code', of in letterlijke zin te lezen is. Door middel van een *matrix*, een gedachte, zin of andersoortig missend puzzelstuk waarmee de ongrammaticaliteiten

op te lossen zijn, kan de tekst geïnterpreteerd worden. Deze kern, of de *matrix*, is niet aanwezig in de tekst, maar de onzichtbare kern geeft vorm aan alles eromheen.²¹¹ De ongrammaticaliteiten zijn te vinden in de fragmentatie en vaagheid in de teksten van Romeijn en lijkt bijna één op één overeen te komen met wat Spinvis over zijn teksten zegt 'de kern wordt er uitgesneden, zodat alleen datgene dat er naartoe leidt, nog overblijft'.²¹² Bij Romeijn zorgt het proces van zoeken naar de *matrix* voor de betekenisvorming bij de luisteraar. Zoals ik al eerder schreef is er veel ruimte voor de luisteraar om zelf te zoeken naar een betekenis in de tekst.

Taalgebruik

Het vocabulaire in 'A12' is over het algemeen niet heel opvallend, de woorden zijn niet hoogdravend, obscuur of uitgesproken poëtisch. In sommige zinnen krijgen de 'normale' woorden wel een nieuwe functie. In het op één na laatste couplet staat de volgende frase: 'Vannacht droomde ik van vogels / En van hechtingen en een feest'. 'Hechtingen' krijgt in deze droomcontext een verstorende functie, het houdt de luisteraar bij de les en valt op tussen de zachtere beelden van vogels en een feest. In de tekst zijn er opvallend veel woordgroepen te vinden die een bijna proza-achtige functie vervullen zoals 'en toen', 'Ik zag' en 'ik nam'. Dit zijn meestal woordgroepen die gebruikt worden om een bepaalde koppeling te maken in een tekst; iets gebeurde 'en toen' iets anders. In de tekst van Romeijn is deze koppeling echter veel vager, moeilijker te vatten. Dit komt doordat de woordgroepen die deze koppelwoorden met elkaar verbinden niet duidelijk op elkaar aansluiten. Doordat er toch een koppeling wordt gesuggereerd moet de luisteraar deze verbinding zelf maken. Daardoor ontstaat, via talige middelen, een mechanisme zoals ik dat eerder aan de hand van Riffaterre analyseerde.

Verhouding muziek en tekst

Tijdens het lied ondersteunt een stemmige piano de zang van Romeijn. Het tempo van de ballade ligt vrij laag en het staat in mineur. Romeijn zingt het eerste deel van het lied laag, wat het treurige karakter van het lied verder benadrukt. Pas tegen het einde (bij 'Ik ben gaan lopen') gaat haar vocale melodie een octaaf omhoog. Hierdoor ligt er nadruk op dit einde. Het gevoel van de coupletten die hoger gezongen worden voelen na de bedompte sfeer allerm minst euforisch of hoopgevend, eerder wanhopig. Dit komt door de hogere melodielyn die met aanzienlijk meer volume wordt gezongen, in combinatie met de melodie in mineur. De muzikale elementen versterken het karakter en de thematiek van de tekst. De muzikale elementen nemen verder geen plek op de voorgrond in, er is geen sprake van opvallend instrumentarium of veranderende toonsoorten of ritmes. Door de heldere

²¹¹ M. Riffaterre (1978), p. 97.

²¹² Claes, S. (2012).

dictie van Romeijns stem en de traagheid van het lied krijgen de woorden alle ruimte om tot de luisteraar door te dringen. In het geval van A12 versterken de muzikale elementen de woorden van de tekst. Het zorgt niet voor een andere interpretatie van de betekenis, hoewel het door de nadruk wel bijdraagt aan de kracht van de woorden.

4.3 Alleen op een eiland

Haar album *M* (2019) omschrijft ze zelf als een soundtrack voor bij haar roman *Concept M* (2018).²¹³

Dit is een sciencefictionboek over een fictieve samenleving waarin de ziekte 'kleurloosheid' een groot probleem is.²¹⁴ Het werpt vragen op over de grenzen van solidariteit binnen een maatschappij en gebruikt de sciencefiction om dit engagement vorm te geven. De liedjes op *M* (2019) gaan los-vast over thema's of scènes uit de roman. Het lied 'Ameland' heeft verband met het einde van de roman. De hoofdpersoon Hava lijdt aan de ziekte 'kleurloosheid' en moet daarvoor dagelijks medicijnen slikken. Deze medicijnen kosten de maatschappij veel geld en daardoor komt de gezondheidszorg onder druk te staan. Als protest daartegen wil Hava stoppen met de medicijnen, wat haar dood zal betekenen. Ze besluit te sterven op een rustige plek, ver van alle maatschappelijke onrust die haar dood teweeg zal brengen en reist hiervoor naar Ameland. In 'Ameland' staat de sfeer van het verlaten eiland en de eenzaamheid centraal. Op de opname is naast Romeijn ook Spinvis te horen.

Perspectief en hoofdgenre

De tekst wordt tweestemmig gezongen door Romeijn en Spinvis. De verteller is een onduidelijke instantie. De liedtekst heeft een verteller die niet alwetend is maar ook niet duidelijk in een ander perspectief staat. Door de refreinen komt de tekst nog het dichtst in de buurt bij een jij-perspectief. De tweestemmige zang wordt consequent doorgevoerd waardoor er geen sprake is van een dialoog. Toch kunnen we spreken van een objectief vertelperspectief, omdat het door twee personen gezongen wordt. Het hoofdgenre van de tekst is lyriek. De tekst gaat over een locatie en een staat van zijn zonder een vorm van dialoog, ontwikkeling of interactie tussen personages. De tekst werkt op een referentieel niveau. Het geeft een impressie van een leeg Ameland. Hierdoor vertelt het iets over de wereld om ons heen, het beschrijft Ameland en hoe de plek eruitziet. In de tekst worden veel dingen niet duidelijk voor de verteller, dit duidt op een persoonlijk oogpunt, dat vaak gepaard gaat met een emotief niveau. Toch is dit niet het geval in dit lied, de luisteraar komt vrijwel niks te weten over de verteller en over diens emoties. Daarom is er geen sprake van een emotief niveau.

Parafrase en interpretatie

²¹³ Verdonschot, L. (2019).

²¹⁴ Romeijn, A. (2018).

De tekst wordt gevormd door een opeenstapeling aan impressies, beelden en onafgemaakte gedachten. Het vaakst terugkomend zijn de verwijzingen naar de zee en het zand/strand. Deze passen naadloos bij de titel, Ameland. Ook het refereren aan de wind past bij het beeld dat veel mensen van een eiland hebben. De titel is overigens ook de enige concrete aanwijzing dat het om specifiek Ameland gaat, met de overige beelden had het net zo goed een ander (Wadden)eiland of een kustplaats kunnen zijn. De gemene deler in de impressies is de eenzaamheid, leegte en stilte. In de eerste twee coupletten staat 'niemand' centraal als onderwerp; 'Niemand woont hier / niemand blijft hier/ niemand houdt de wacht'. In het refrein wordt deze kern verder uitgewerkt: 'Als je goed kijkt zie je niemand / Ook niet in de verte'. Dit ontbreken van personen wordt verder benadrukt door wat er wel is: de leegte en stilte. 'Alles houdt zijn adem in / Rechte lijnen in het zand' en 'Hier heeft het geregend / Kijk, de duinen liggen stil' laten dit mooi zien. In de tekst zit geen progressie of ontwikkeling in de geschetste situatie, dat lijkt ook niet het doel van de tekst. De beelden schetsen een sfeer, die samen met de muziek bij de luisteraar wordt opgeroepen zonder dat er sprake is van het expliciteren hiervan. Nergens vallen woorden als 'melancholie', 'verdriet' of 'weemoed' maar worden ze door beelden bij de luisteraar opgeroepen. Dit zorgt ervoor dat de interpretatie verscholen ligt in de betekenissen en connotaties van de beelden. In combinatie met elkaar maken de beelden een nieuwe betekenis. Het maakt dat de luisteraar (net zoals ik eerder beschreef) in het proces van betekenisvorming betrokken wordt. Dit is een strategie die veel gebruikt wordt in poëzie en Anglo-Amerikaanse liedteksten, maar voor Spinvis nog relatief onbekend was in het Nederlandse taalgebied.²¹⁵ Hier zien we dus een vorm van adaptatie van de Anglo-Amerikaanse poptraditie.

Taalgebruik

De tekst kenmerkt zich op taalniveau door korte zinnen, waarin regelmatig het onderwerp of werkwoorden ontbreken. Een voorbeeld hiervan is 'Golven op het strand'. In deze zin is het niet duidelijk of 'golven' een onderwerp of werkwoord is. Door het gebruik van multi-interpretabele woorden en zinnen die niet helemaal af zijn wordt er een openheid gecreëerd voor de luisteraar. Door de taaltechnische keuzes ontstaat ruimte voor eigen interpretatie. Pas in de refreinen komt duidelijk naar voren waar de focalisatie ligt en komt een concreet personage in de vorm van een 'je'. Hoewel het hier iets concreter wordt, is er nog steeds de ruimte die ik eerder beschreef. Ook hier ontbreekt hier en daar een onderwerp of een werkwoord, zoals in deze zin: 'Rechte lijnen in het zand'. Dit is een situatieschets zonder duidelijke inbedding in de directe omgeving van die zin. In het lied worden veel woorden herhaald en lijken de zinsconstructies vaak op elkaar, zoals bij de eerste

²¹⁵ Bradley, A. (2017), p.19.

drie zinnen: 'Niemand woont hier / Niemand blijft hier / Niemand houdt de wacht'. Verder is er geen opvallend woordgebruik.

Verhouding muziek en tekst

In de opname van 'Ameland' wordt er gebruik gemaakt van een elektronische drumcomputer, een basgitaar, een gitaar, meerdere synthesizers en een elektronische klavecimbel. De drum en bas vormen de basis van het instrumentarium, deze blijven het nummer constant voortstuwende en hebben weinig variatie. Een paar synthesizerpads zorgen voor zachte, warme klanken die het lied tijdens de intro en de refreinen iets meer body en textuur geven. Het klavecimbel vormt in de intro het meest in het oog springende element. Het vormt een mooie tegenstelling met de pads, waarbij het klavecimbel een harde *attack* en korte *sustain* heeft en een rafelig geluid voortbrengt. Dit is precies het tegenovergestelde van de pads, waardoor er een diepere textuur ontstaat in de sound. De gitaar verschijnt in het couplet en speelt een uptempo, *groovend* lijntje. Dit draagt bij aan de electropop sfeer van de plaat en houdt het tempo erin. Dit lijntje is in het eerste en het tweede couplet hetzelfde. Tijdens de refreinen is er meer ruimte voor melodielijnen die uitgerekt worden, de pads zwellen aan en ook de zangmelodie is langgerechter. Hierdoor krijgen de refreinen een rustiger, opener karakter waar meer nadruk op ligt.

De zang is vrij hoog en dun, en wordt tweestemmig gezongen, daarnaast staat het lied in mineur. Dit draagt bij aan het melancholische karakter van het instrumentarium. Deze melancholie draagt bij aan de betekenisvorming van de tekst. De leegheid en eenzaamheid die daarin besproken wordt krijgt meer diepgang en het helpt mee om die betekenis eruit te halen. Mocht er nog twijfel zijn geweest over hoe het niemandsland geïnterpreteerd moet worden, dan wordt het allemaal duidelijk door het karakter van de muziek.

4.4 Deelconclusie

In het werk van Aafke Romeijn krijgt het popidroom een recontextualisering. Echo's van verschillende popliedertjes, alsmede thematieken klinken door, maar ze krijgen een nieuwe betekenis in de wereld geschapen door Romeijn. Ze doet dit bijvoorbeeld door de verhaalwereld in Nederland te plaatsen ('A12' of 'Ameland') of door een universeel thema (het schoolwezen) in te bedden in de Nederlandse literatuurgeschiedenis ('Bint').

In dit hoofdstuk had ik ook aandacht voor de paradigmaverandering onder leiding van Spinvis, die de weg plaveide voor een nieuwe generatie Nederlands zingende artiesten. Voor zijn poëtica van ruimte scheppen voor de luisteraar voor een eigen interpretatie heeft hij goed naar de Anglo-Amerikaanse poptraditie gekeken. Romeijn neemt deze van oorsprong Anglo-Amerikaanse

manier van schrijven over, maar vult het met eigen taal en verhalen die niet voorkwamen in die traditie. Het levert een *hybriditeit* van de twee culturen.

Hoofdstuk 5: Conclusie & discussie

Conclusie

In deze scriptie heb ik aan de hand van vier casestudies onderzoek gedaan naar invloeden van de Anglo-Amerikaanse poptraditie op Nederlandse liedteksten uit de popmuziek. Ieder van deze casestudies was exemplarisch voor een grotere stroming of invloed binnen de popmuziek. Door middel van dit onderzoek heb ik antwoord gegeven op mijn hoofdvraag:

Hoe wordt de Anglo-Amerikaanse popmuziektraditie geadapteerd in Nederlandstalige popmuziek van 1960 tot heden op een tekstueel niveau?

In mijn onderzoek stuitte ik op vier verschillende vormen van adaptatie van de Anglo-Amerikaanse popmuziektraditie in Nederlandstalige muziek op een tekstueel niveau. Ik zal deze hieronder kort uiteenzetten en vanuit de casestudies een voorbeeld geven waaruit dit blijkt. De manieren zijn grofweg in te delen in twee categorieën: een inhoudelijke of thematische adaptatie en een taal- of vormtechnische adaptatie.

De eerste manier van adaptatie gaat over het vinden van een eigen onderwerp. Omdat veel popmuziek uit de Anglo-Amerikaanse wereld komt, wordt er veel gezongen over onderwerpen die daar spelen en relevant zijn voor die wereld. Door dit soort onderwerpen los te laten en op zoek te gaan naar verhalen en onderwerpen die spelen in Nederland adapteer je de popmuziek naar de Nederlandse context. Bij Boudewijn de Groot is dit terug te zien bij zijn overgang van de thematiek van 'Welterusten meneer de president' naar die van 'Malle Babbe'.

De tweede wijze van adaptatie gaat over de locatie waar verhalen in nummers zich afspelen. Een plek als New York is zo vaak bezongen in liedjes dat het, net zoals bijvoorbeeld Abbey Road, een sterke plek in de popcanon heeft verkregen, het voelt logisch om dit soort plekken te gebruiken als decor in popmuziek. Het gebruik van plekken in Nederland, zoals de Afsluitdijk ('Baggedrager' van Spinvis), het Kronenburgerpark ('Kronenburg park' van Frank Boeijen) of Den Helder, Den Briel, Alkmaar en de Mookerhei ('Jan Klaassen de Trompetter' van Rob de Nijs), plaatsen een lied gelijk in een andere culturele context. Dit gebeurt ook in 'A12' van Aafke Romeijn. Deze plekken kunnen zowel fysiek als imaginair zijn. In 'Cinderella' van Boudewijn de Groot en 'Bint' van Aafke Romeijn wordt er gebruik gemaakt van een imaginair decor uit verhalen en romans.

De volgende wijze waarop de Anglo-Amerikaanse poptraditie wordt eigengemaakt gaat over de taal die gebezigd wordt in de liederen. Bij Osdorp Posse is duidelijk te zien hoe ze in het begin van hun carrière de Amerikaanse *West Coast-hiphop* na probeerden te maken in het Nederlands. Ze

vertaalden sommige passages letterlijk uit het Engels waardoor er veel anglicismen ontstonden. De taal die ze bezigen is daardoor zeer sterk beïnvloed door de Anglo-Amerikaanse cultuur en taal en staat hierdoor verder van het Nederlands. Later kozen de leden van Osdorp Posse ervoor om hun afkomst en de bijbehorende taal te omarmen. In het oeuvre verdween de Anglo-Amerikaanse taalinvloed langzaam ten faveure van taalexperimenten met het Nederlands.

De laatste variant die ik heb kunnen ontdekken gaat over de klanken die het Nederlands herbergt. Hoewel Engels en Nederlands beide tot de Germaanse taalfamilie horen,²¹⁶ zijn er verschillen in de klanken en klankopbouw binnen een lied. Door deze verschillen kunnen we stellen dat er bij het een-op-een overnemen van popstructuren moeilijkheden kunnen ontstaan. Bekende popmelodieën werken goed bij klanken en woorden die in het Engels breed gebruikt worden, maar minder bij typische Nederlandse klanken en woorden. De Tilburgse muziekgroep MAM draaide het proces daarom om: ze begonnen met de Nederlandse taal en klanken en vormde vervolgens muziek in het popidroom daaromheen. Hierdoor ontstaan nieuwe popstructuren die meer gebaseerd zijn op het Nederlands. Zo ontstond er meer ruimte voor het Nederlands in de popmuziek en werd de Anglo-Amerikaanse poptraditie eigen gemaakt.

In deze scriptie heb ik, met behulp van de methode ontwikkeld door Maurice Dumont, liedteksten onderzocht via de letterkundige weg. Ik hoop hiermee te hebben bijgedragen aan dit, nog onderbelichte, onderwerp binnen de letterkunde. Daarnaast hoop ik mee te hebben geholpen aan het onderzoek over transnationale transitie van popmuziek en hoe in de schaduw van de grote Anglo-Amerikaanse poptraditie een eigen stroming liedteksten is ontstaan en ontwikkeld in Nederland.

Kritische reflectie

Onder dit kopje zal ik kritisch reflecteren op de resultaten uit mijn conclusie en het werkproces dat daaraan vooraf ging. In deze scriptie stond een letterkundige benadering van popmuziek centraal. Ik heb in mijn scriptie laten zien hoe de letterkunde een waardevolle bijdrage kan leveren aan het onderzoek naar dit culturele fenomeen. Een terechte kritiek op deze aanpak is dat deze zich op een (klein) onderdeel van de popmuziek richt en daarmee andere onderdelen van de vorm buiten beschouwing laat. Ik heb dit in mijn scriptie proberen te ondervangen door muziekanalyse een rol te geven en aandacht te schenken aan de brede context waar popmuziek zich in bevindt. Onder het volgende kopje geef ik een paar aanbevelingen hoe andere aspecten van popmuziek verder onderzocht kunnen worden.

Het bestaande onderzoek naar liedteksten vanuit de letterkunde is, zoals ik al aangaf in mijn status quaestionis, vrij gering. Daardoor had ik weinig theoretisch kader om op voort te bouwen. Het

²¹⁶ Diepeveen. A. (2003).

had mijn scriptie een sterkere basis kunnen geven als er meer literatuur beschikbaar was. Dat er vrij weinig is, hangt natuurlijk samen met het feit dat dit een relatief nieuw onderzoeksgebied is. In mijn scriptie heb bijgedragen aan de ontwikkeling van het onderzoeksveld en heb ik door de methode van Maurice Dumont in de praktijk te brengen getoond hoe methodes voor een specifieke invalshoek gebruikt kunnen worden.

Voor mijn onderzoek naar de Nederlandse popmuziek van na 1960 heb ik het werk van vier verschillende artiesten tegen het licht gehouden. Ze zijn in mijn ogen allemaal exemplarisch voor een specifiek onderdeel van de popmuziek. Daarom heb ik deze casestudies gekozen om de verschillende aspecten van de Nederlandstalige popmuziek te onderzoeken. Ik heb niet de illusie dat ik met deze vier de veelheid aan vormen, genres en thema's van popmuziek volledig in kaart heb kunnen brengen. Om tot mijn selectie te komen heb ik naast deze vier nog vele andere artiesten en oeuvres doorgespit, waarbij ik mij vanuit mijn hoofdvraag heb gefocust op de adaptie van de Anglo-Amerikaanse poptraditie. Deze scriptie biedt helaas niet de ruimte om verslag te doen van deze verkenningstocht, om zo mijn keuze voor deze vier verder te rechtvaardigen. Door zo'n groot onderwerp terug te brengen tot vier artiesten zijn ongetwijfeld sommige nuances en uitzonderingen verloren gegaan. Maar via de gekozen casestudies heb ik getracht het proces van adaptie zo goed mogelijk in kaart te brengen.

Daarnaast sprak ik in mijn thesis vaak over de Anglo-Amerikaanse poptraditie, terwijl het lastig spreken is over één afgebakende traditie. Nieuwe genres en vormen volgen elkaar in rap tempo op en ontwikkelingen vinden niet zelden simultaan plaats. Het narratief van één traditie kan beklemmend en vernauwend werken. Hoewel ik denk dat het voor mijn onderzoek productief was om met dit narratief te werken is een kritische kanttekening op zijn plaats. Rond elke casestudy heb ik veel onderzoek gedaan naar de muziek waar de desbetreffende artiest zich door liet inspireren en heb ik de context waarin de liederen tot stand kwamen in kaart gebracht. Zo heb ik het probleem van een te platte interpretatie van de Anglo-Amerikaanse poptraditie proberen te ondervangen. Desalniettemin zou meer onderzoek om mijn theoretisch kader te onderbouwen het in kaart brengen van deze poptraditie verstevigen.

Mijn laatste punt van kritiek hangt samen met het vorige punt. In de huidige sterk geglobaliseerde wereld weten subculturen en liefhebbers van verschillende muziekgenres elkaar steeds makkelijker te vinden, en is het steeds lastiger te spreken over een duidelijke adaptatie. Muzikaal is er daarom steeds meer sprake van een geglobaliseerde traditie, een tendens waar liedteksten zich aan onttrekken. Want hoewel Engels als *lingua franca* een grote invloed heeft op de talige uitingen is er tegelijkertijd een groot draagvlak voor Nederlands in de popmuziek. Daarom denk ik dat mijn scriptie op dit vlak een wezenlijke bijdrage kan leveren.

Verder onderzoek

Hoewel er veel moois geschreven is over liedteksten en popmuziek in Nederland, waande ik mij tijdens mijn onderzoek soms in een moeras van onontgonnen onderzoeksgebied. In dit hoofdstuk wil ik een aantal onderwerpen aanstippen die nog verder onderzocht kunnen worden.

De methode die ik gebruikt heb leent zich goed om liedteksten te analyseren, hoewel het interessant kan zijn om deze methode verder aan te scherpen. Ik kan mij bijvoorbeeld voorstellen dat er vanuit poëzietheoretische hoek nog technieken zijn die tot diepere inzichten kunnen leiden. Daarnaast zijn er ook liedteksten die een veel prozaïscher insteek hebben, denk bijvoorbeeld aan liedjes uit de folk waarin hele dialogen zijn verwerkt. Voor dit soort liederen zou een verrijking van mijn methode met proza-analyse mogelijk tot interessante inzichten kunnen leiden.

In mijn scriptie heeft een reeks genres de revue gepasseerd. Deze genres hebben allen overeenkomsten in de mechaniek van adaptatie, maar toch zijn er ook verschillen. Om deze verschillen goed in kaart te brengen is nader onderzoek, gefocust op één genre of een vergelijking tussen twee genres, nodig.

Een interessant onderwerp dat ik omwille van focus links heb laten liggen is de rol van dialect en streektaal. Ook Boomkens besteedt aandacht aan streektaal.²¹⁷ Dit is een zeer interessant fenomeen binnen de Nederlandse taal en zeker ook in de Nederlandse popmuziek. Streektaal is niet zomaar een variatie op het Nederlands, maar heeft soms een eigen, andere identiteit. Kijk bijvoorbeeld naar wat Jack Poels van Rowwen Hèze zei tijdens een interview. Hoewel hij vroeger heeft getwijfeld of hij in het Engels of in dialect zou gaan zingen, peinsde hij er nooit over om te kiezen voor Nederlands: 'Nederlands vind ik een kitscherige taal om in te zingen'.²¹⁸

Verder is de invloed van migratie in de jaren '90 bijzonder interessant om te onderzoeken. Vanaf die tijd zie je dat leenwoorden uit niet dominante culturen op grote schaal hun intrede doen in de popmuziek.²¹⁹ Dit komt onder andere door hiphop, waarin veel gebruik gemaakt wordt van straattaal, een soort dialect met veel invloeden uit het Papiament, Marokkaans en Arabisch.²²⁰

In mijn onderzoek breng ik poptradities in kaart en zet deze tegen elkaar af. Hierbij heb ik dankbaar gebruik gemaakt van verschillende theoretici. Zo ben ik in mijn paragraaf over psychedelica Kathryn Cox en Ian MacDonald schatplichtig voor de analyse over de betekenisvorming in liedteksten uit dit genre. Op dit vlak is er eveneens nog heel veel te onderzoeken. Sommige topoi komen in bepaalde genres of poptradities veel meer voor dan in andere. Over hoe deze te interpreteren en contextualiseren is nog weinig onderzoek gedaan, dit kan zeer bruikbare en interessante resultaten opleveren.

²¹⁷ Boomkens (2018), p.12

²¹⁸ Grijp, L. P. (1995), p.316.

²¹⁹ Boomkens (2018), p.11.

²²⁰ Marle, J. (1995).

In mijn laatste hoofdstuk stipte ik tevens een aantal dingen aan die volgens mij nader onderzoek verdienen. Ten eerste is de invloed van Spinvis heel relevant en interessant om te bestuderen. In mijn onderzoek refereer ik er al kort aan, maar ik denk dat een hele generatie Nederlandstalig zingende artiesten sterk door hem beïnvloed is. Ook stip ik aan dat er veel onderzoek wordt gedaan naar vrouwelijke artiesten vanuit een feministisch kader. Dat is althans het geval voor de internationale context, maar veel minder voor de Nederlandse context. Het zou interessant zijn om dat Nederlandse veld verder uit te diepen.

Een andere bijzonder aspect dat opvalt als je de popjournalistiek erop naslaat is de nadruk op het autobiografische. Meer dan bij andere kunstvormen wordt er bij het interpreteren van liedteksten in de popmuziek constant het autobiografische gezocht, gevonden en benoemd. Het is een aspect waar ik deze scriptie niet veel aandacht aan heb besteed, maar dat zeker meer onderzoek behoeft.

Tot slot de fundamentele aanpak van het onderzoek. In dit stuk stond de letterkundige aanpak centraal, maar het kan interessant zijn als ditzelfde onderwerp vanuit een musicologische of cultuurwetenschappelijke invalshoek zou worden onderzocht. Daarnaast is een onderzoek vanuit de visuele cultuur ook een mogelijkheid, aangezien er op dit gebied denk ik soortgelijke processen gaande zijn. Toch vermoed ik dat er hier in mindere mate sprake zal zijn van adaptie vanwege de niet-taligheid en de verdere globalisering van die disciplines. Het zou interessant zijn om deze mechaniek gedetailleerd in kaart te brengen.

Woord van dank

Bij het maken van deze scriptie ben veel hulp verschuldigd aan Dennis Kersten, mijn begeleider met wie ik vele uren over popmuziek heb mogen praten. Niet alleen in de context van de scriptie, maar allerlei outtakes van The Beatles en Bowie in het Italiaans kwamen voorbij. Voor de kijkers thuis het grappigste commentaar in de kantlijn: 'Je roept hier trouwens hoge verwachtingen van je eigen onderzoek op. Maar dat is rock 'n' roll'. Yeah!

Bedankt aan iedereen waarmee ik zelf muziek mag maken. De gesprekken met jullie maakte mij scherper, kritischer en enthousiast om weer aan mijn scriptie te gaan zitten. De Toonkunsttiggers, De Nijmeegse Revue, Misprint en De Naakte Waarheid; grote dank. Mam, zonder jou zouden er nog steeds duizend spelfouten instaan, pap, bedankt voor het inzicht dat dit onderzoek of te veel nadenken over cultuur niet het belangrijkste op de wereld is en Bas bedankt voor alle boeken en het steeds verlengen daarvan. En Ine: 'Terwijl daar ergens verderop een stad ontwaakt/ Lig jij hier, naast mij'.

Bibliografie

- Abbing, H. (2011) 'Een speelse canon voor de popmuziek' in: *De muziek zegt alles*. Amsterdam: L.J. Veen.
- America, T. (2021) *MAM downloads*. <http://tomamerica.nl/mam-downloads/>.
- ANP (2021) 'Boudewijn de Groot stopt met optreden, blijft wel muziek maken en teksten schrijven' op: NOS <https://nos.nl/artikel/2377862-boudewijn-de-groot-stopt-met-optreden-blijft-wel-muziek-maken-en-teksten-schrijven> (geraadpleegd op 24-09-2021).
- Appen, R. V. e.a. (eds.) (2015) *Song Interpretation In 21st-century Pop Music*. New York: Routledge.
- AT5 (2020) *Waarom wordt er steeds minder Jordanees gesproken?* <https://www.youtube.com/watch?v=CQAwmluAoz0> (geraadpleegd op 04-06-2021)
- Bakker, S. (1991) *Ik ben maar een dilettant*. Nijmegen: Uitgeverij Quine.
- Behrendt, M. (1991) *Englische und amerikanische Rocklyrik, 1950-1975. Ästhetische und historische Strukturen*. Frankfurt am Main.
- Bennett, A. Shank, B. Toynbee, J. (eds.) (2006) *The popular music studies reader*. Londen & New York: Routledge.
- Berg, H. van den & Buelens, G. (ed.) (2014) Nijmegen: Vantilt.
- Bindervoet, E. & Henkens, R. (2018) *Alle 214 goed – The Beatles in hun liedjes*. Amsterdam: Uitgeverij Rainbow.
- Blokhuis, L. (2012) *Haags Speelkwartier*. Amsterdam: Ambo.
- Blokhuis, L. (2020) *Berlijn: Muzikale Revolutie*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Den Boef, A. H. (1988) *Karakter*. Laren: Walva-Boek.
- ter Bogt, T. (2004). *Tijd onthult alles... Popmuziek ontwikkeling, carrières*. (Oratiereeks). Amsterdam: Vossiuspers UvA.
- Boomkens, R. (1994) *Kritische Massa; over massa, moderne ervaring en popcultuur*. Amsterdam: Van Gennep.
- Boomkens, R. (2000). *Sign of the times: De popsong als volkslied van de globalisering*. (Oratiereeks). Amsterdam: Vossiuspers AUP.
- Borthwick, S. & Moy, R. (2004) *Popular Music Genres*. New York: Routledge.
- Boven E. V. & Dorleijn G. (2003) *Literair Mechaniek*. Bussem: Uitgeverij Coutinho.
- Bradley, A. (2017) *The poetry of pop*. New Haven & Londen: Yale university press.
- De Bruijn, M. (2018) *Nederland en de Vietnamoorlog*. Universiteit Utrecht.
- Byrne, D. (2016) *Hoe muziek werkt*. Amsterdam: Xander.

- Claes, S. (2012). 'Op zoek naar Justine Keller: een gesprek met Erik De Jong (Spinvis)' op: *skyline rev.* <https://www.skylinerev.com/op-zoek-naar-justine-keller-een-gesprek-met-erik-de-jong-spinvis/> (geraadpleegd op 14-09-2021).
- Claus, S. (2018) 'De hardnekkige achterstand van Amsterdam-Osdorp' in *Trouw* <https://www.trouw.nl/nieuws/de-hardnekkige-achterstand-van-amsterdam-osdorp~b80003ec/> (geraadpleegd op 29-05-2021 en 13-06-2021).
- Connell, F. & Gibson, C. (2003) *Sound Tracks*. Londen & New York: Routledge.
- Cook, N. (1998) *Music: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Covach, J. (1997) 'We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis' in: *Theory Only* 13/1-4 (1997): p. 119-41.
- Cox K. (2020) "'Swining London, " psychedelic , and the summer of Love' in: Womack, K. (2020) *The Beatles in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crawford, R. (2001) *Introduction to America's Music*. New York & Londen: W. W. Norton & Company.
- Dam, Y. (2021) 'Hoe Nederlandse pop de kroon overneemt van de hiphop', *3voor12* <https://3voor12.vpro.nl/artikelen/overzicht/2021/juni/Hoe-Nederlandse-pop-de-kroon-overneemt-van-de-hiphop.html> (geraadpleegd op 24-08-2021).
- Davis, S. (1973) 'Berlin' in: *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/berlin-248992/> (geraadpleegd op: 14-05-2021).
- De Wereld Draait Door (2018) <https://www.bnnvara.nl/dewerelddraaitdoor/videos/479818>
- Diepeveen. A. (2003) *Verwantschappen in de Germaanse talen*. Antwerpen: universiteit Antwerpen.
- Dumont, M. (2012) *Als je luistert naar de wolken*.
- Dupuis, M. (1980) *Ferdinand Borderwijk*. Nijmegen: Uitgeverij B. Gottmer.
- Engelshoven, T. (2018) 'Janelle Monáe: woman on top', in: *OOR*, Jaargang 47, pp. 67-74.
- Engelshoven, T. (2019) 'De jaren '10: decennium van de verstoppende beschikbaarheid', in: *OOR*, Jaargang 47, pp. 65-69.
- Firth, S. (1988) 'Why Do Songs Have Words?' In: *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge. p. 105-128.
- Firth, S. Goodwin, G. (eds.) (1990) *On Record*. Londen: Routledge.
- Firth, S. (1996) *Performing Rites*. Oxford: Oxford University Press.
- Forman, M. (2004) "'Represent": Race, Space and Place in Rap Music'. In: M. Forman & M.A. Neal (eds.), *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York/Londen: Routledge: 201-223.

- Franklin, B. (1996) *The Vietnam War*. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.
- Govaart, T. (1982) *Meesterschap over het monster*. 's-Gravenhage: Uitgeverij BZZTôH.
- Grijp, L. P. (1995) 'Is zingen in dialect Normaal? In: in: *Volkskundig Bulletin* 21.2. Z.p.: Het Meertens instituut.
- Grijp, L. P. (Ed.) (2001) *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Grimm, C. (1990) *Frans Hals: Complete Works*. New York: Harry N. Abrams, INC.
- Guerrero, J. (2015) 'An Ambigious Murder: Questions of Intertextuality in PJ Harvey's 'The Words That Maketh Murder' In: Von Appen, R. e.a. (eds.). (2015) *Song Interpretation In 21st-century Pop Music*. New York: Routledge, p. 178.
- Hall, M. (2000) *Vietnam War*. Harlow: Pearson Education Limited.
- Ham, L. (2020) *Op de vuist*. Amsterdam: Ambo | Antos.
- Herder, J.G.V. (1778) 'Stimmen der Völker in Liedern' in: *Volkslieder*, ii (1778–9/R) http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Pegg-Folk_music-New_Grove.pdf.
- Hess, M. (2007) *Icons of Hip Hop [Two Volumes] [2 volumes]: An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture (Greenwood Icons)*, Greenwood Publishing Group
- Hibbett, R. (2006) 'What Is Indie Rock?' In: *Popular Music and Society*, 28, No. 1: 55-77.
- Hoddes, W. (2000) 'Ik doe wat ik doe' in: *De Morgen*. Jaargang 22.
- Hodgkinson, P. (2017) *Media Culture and Society*. Londen: Sage.
- Hoenders, J. Hindriks, M. (2015) 'Zomerhit 'Drank & Drugs' ter discussie' in: *EenVandaag*. <https://eenvandaag.avrotros.nl/item/zomerhit-drank-drugs-ter-discussie/> (geraadpleegd op: 14-05-2021).
- Howard, K. (2020) 'Equity in Music Education' in: *Music Educators Journal*. Z.p.: National Association for Music Education.
- Jackson, S. & Vares, T. (2015) "Too many bad role models for us girls': Girls, female pop celebrities and 'sexualization'" in: *Sexualities* 18:4, p.480-498.
- Jinek (2016) https://www.npostart.nl/jinek/05-02-2016/KN_1676777.
- Kabango, S. (2016) *Hip-Hop Evolution*. Los Gatos: Netflix.
- Kakkerlakjes webshop (2019) 'Kom terug', *Kakkerlakjes*, <https://kakkerlakjes.nl/komterug/> (geraadpleegd op 24-08-2021).
- Keunen, G. (2015) *Een eeuw popmuziek*. Tiel: Lannoo.
- Knooihuizen, K. (2020) 'Eefje de Visser: 'het dancepubliek is zó positief, ik hou van dat optimisme'', in: *OOR*, Jaargang 49 pp. 42-47.
- Kolkman, M. (2011) 'De paard kijkt naar ons' in *Onze Taal* <https://onzetaal.nl/uploads/editor/1111%20het.pdf>.

- Kool, G. (2020) ‘‘Ontroerende liedjes en grappige verhalen’ van Lucky Fonz III voor het eerst in Parkvilla’, *AD.nl* <https://www.ad.nl/alphen/ontroerende-liedjes-en-grappige-verhalen-van-lucky-fonz-iii-voor-het-eerst-in-parkvilla~a59e6041/> (geraadpleegd op 25-08-2021).
- Labuschagne, C. J. (2000). De Bijbelse geboden: hun herkomst, status en relevantie. In EPRINTS-BOOKTITLE.
- Lister, L. (2001) ‘Divafication: The deification of modern female pop stars’ in: *Popular Music & Society*, 25:3-4, p.1-10.
- Logam, B. Kositsky, A. Moreno, P. (2004) Semantic analysis of Song Lyrics in: *IEEE International conference on multimedia and Expo*. Z.p. s.n.
- Lomacx, A. (1978) *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick: Transaction Books.
- Loo, B. V. (2011) *Chanson, een gezongen geschiedenis*. Antwerpen: De Bezige Bij.
- Lowe, P. (1998) *The Vietnam War*. Londen: Macmillan Press LTB.
- Lusane, C. (2004) ‘Rap, Race and Politics’. In: M. Forman & M.A. Neal (eds.), *That’s the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York/Londen: Routledge:351-363.
- Maar, R. V.D. (2007) *Welterusten meneer de president*. Amsterdam: Boom.
- Macdonald, I. (2005) *Revolution in the head*. Londen: Vintage Books.
- Machin, D. (2010) *Analysing Popular Music*. Londen: Sage.
- Marcus, G. (1997) *Invisible Republic*. New York: Henry Holt And Company.
- Marle, J. (1995) ‘Standaardtaal of dialect’ in: in: *Volkskundig Bulletin* 21.2. Z.p.: Het Meertens instituut.
- Martin, G. (1984) *Popmuziek*. Londen: Pan Books Ltd.
- Mayer, R. & Neumayer, R. & Rauber, A. (2008) ‘Rhyme and style features for musical Genre Classification by Song Lyrics’ in: *ISMIR 2008 – Session 3a – Content – Bases Retrieval, Categorization and Similarity*. Z.p. s.n.
- McBride, P. (2007) ‘The Game of Meaning: Collage, Montage, and Parody in Kurt Schwitters’ Merz’ In: *Modernism/modernity*. Volume 14, Number 2, April 2007, pp. 249-272.
- McClary, S. & Walser, R. (1990) ‘Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock.’ In: *On Record: Pop, Rock, the Written Word*, red. Simon Frith en Andwer Goodwin, 277-292. Londen: Routledge.
- Middag, G. (2019) *De wereld is weer plat ja: De poëzie van tegenwoordig*. Amsterdam: Van Oorschot.
- Middleton, R. (1990) *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Monnot, C. (2010) ‘The Female Pop Singer and the “Apprentice” Girl’ in: *Journal of Children and Media*, 4:3, p.283-297.
- Moormann, J. (2008) *De geheimtalen*. Amsterdam: L.J. Veen.

- Mutsaers, L. & Keunen, G. (eds.) (2018) *Made in the Low Countries*. New York & Londen: Routledge.
- Negus, K. (1996) *Popular Music in Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Omar Ali, S. Peynircioglu, Z. (2006) 'Songs and emotions: are lyrics and melodies equal partners?' in: *Psychology of Music*. Nr. 34 p. 511-521.
- Pettijohn, T. (2009) 'the language of lyrics' in: *Journal of Language and social Psychology* (2009) p.297-208. Thousand Oaks: SAGE publication.
- Poll, A. (2020) 'Hoe Eefje de Visser steeds meer teruggaat naar de essentie', *nieuweplaat.nl* <https://www.nieuweplaat.nl/b-kant/interviews/hoe-eefje-de-visser-steeds-meer-teruggaat-naar-de-essentie/> (geraadpleegd op 24-08-2021).
- Prins, A. (2017) 'Feeling Myself' in: *Vooys*. 35.1/2 Utrecht.
- Raaphorst, M. (2018) *Vervormer*. [audio documentaire].
- Radio- en tv-redactie (1968). 'Nieuwe plaat van Boudewijn de Groot' in: *Het Vrije Volk* 25-01-1968.
- Redactie Meer dan babi pangang (2020) 'Chinees-Indische restaurantcultuur is immaterieel Nederlands erfgoed' op: *Meer dan babi pangang*. <https://www.meerdanbabipangang.nl/chinees-indische-restaurantcultuur-is-immaterieel-nederlands-erfgoed/> (geraadpleegd op 14-09-2021).
- Redactie Trouw (1997) 'Popmuziek krijgt hoogleraar' In: *Trouw*. <https://www.trouw.nl/nieuws/popmuziek-krijgt-hoogleraar~bc343b33/> (geraadpleegd op: 02-04-2021).
- Redactie welklidwoord.nl (2021) *Ruit*. <https://www.welklidwoord.nl/ruit> (geraadpleegd op 02-06-2021).
- Regev, M. (2013) *Pop-rock Music* Cambridge: Engeland.
- Riffaterre, M. (1978) *Semiothics of poetry*. Methuen: London.
- Romeijn, A. (2018) *Concept M*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Rövekamp, B. (1995) 'Levende muziek in Amsterdamse café's in: in: *Volkskundig Bulletin* 21.2. Z.p.: Het Meertens instituut.
- Rutten, P. (1992) *Hitmuziek in Nederland: 1960-1985*. Nijmegen: Otto Cramwinckel Uitgever.
- Rutten, P. (1995) 'Nederlandstalige popmuziek' in: *Volkskundig Bulletin* 21.2. Z.p.: Het Meertens instituut.
- Sanders, J. (2006) *Adaptations and Appropriation*. Londen & New York: Routledge.
- Stapele, S. V. (2016) 'Hoe Nederlands nieuwste popsensatie Ronnie Flex inspiratie vindt bij de muzikale experimentalist Spinvis', *De Correspondent* <https://decorrespondent.nl/4165/hoe->

nederlands-nieuwste-popsensatie-ronnie-flex-inspiratie-vindt-bij-de-muzikale-experimentalist-spinvis/703358156655-99772c37 (geraadpleegd op 24-08-2021).

- Steenmeijer, M. (2006) 'Gelegenheidswerkjes en hobbyboekjes' in: *Biografie Bulletin*. Z.p. s.n.
- Steenma, F. (Ed.) (2014) *Oor's Pop-Encyclopedie 2014*. Nieuw-Vennep: Argo Special Media BV.
- Stratton, V. (1994) 'Affective impact of music vs. Lyrics' in: *Empirical studies of the arts*, vol. 12(2) p.173-184. Pennsylvania State University: Altoona.
- Streevelaar, M. (1995) in: in: *Volkskundig Bulletin* 21.2. Z.p.: Het Meertens instituut.
- Stuyvenberg, M. (2015) *50 jaar top 40*. Utrecht: VBK Media.
- Toop, D. (2000), *Rap Attack* (3rd. ed.), Serpent's Tail, p. Back matter, Old school rap, the music of 1979 to 1983...'
- Van Dyck, P. (2019) *Watskeburt lage landen*. Amsterdam: Lannoo.
- Verdonshot, L. (2019) 'Aafke Romeijn' op: *Kink*. <https://kink.nl/podcasts/aafke-romeijn> (geraadpleegd op 14-09-2021).
- Vrieze, A. D. (2014) Spinvismeisjes aan de macht: Nederlandstalig is de standaard', *3voor12* <https://3voor12.vpro.nl/artikelen/overzicht/2014/Eurosonic-Noorderslag/-ESNS14--Meisjes-aan-de-macht.html> (geraadpleegd op 24-08-2021).
- Wikipedia (2021) *Anglicisme*. <https://nl.wikipedia.org/wiki/Anglicisme> (geraadpleegd op 02-06-2021).
- Wilde, E. V. (1984) *La grande parade*. Amsterdam: Meulenhof.
- Wonderen, M. V. (2018) *CHIN. IND. SPEC. REST.* <https://chin.ind.spec.rest./> (geraadpleegd op 14-09-2021).
- Young, J. (2008) *Cultural Appropriation and the Arts*. Oxford: Blackwell Publishing.

Discografie

- Bush, K. (1970) 'Wuthering Heights' op: *The Kick Inside*. Londen: EMI Music.
- Doe Maar (1983) 'Pa' op: *4us*. Weert: Sky.
- De Groot, B. (1966) 'Meneer de president' op: *Boudewijn de Groot*. Londen: Decca.
- De Groot, B. (1968) 'Cinderella' op: *Picknick*. Londen: Universal international music.
- Guru (1995), 'Jazzalude III: Hip hop as a way of life'? op: *Jazzmatazz- Volume II*, Chrysalis/warner.
- Het Zesde Metaal (2011) 'Ploegsteert' op: *Ploegsteert*. Eigen beheer.
- De Hoop (2011) *Waar is de Meisje*.
- Lil' Kleine & Ronnie Flex (2015) 'Drank en Drugs' op: *New Wave*. Amsterdam: Top Notch.
- MAM (1986) *Maternité*. Brugge: Werf Records.
- MAM (1987) 'Ontwik' op: *Ontwik*. Den Haag: Soss Music.
- MAM (1987) 'Jan Schoonhoven' op: *Ontwik*. Den Haag: Soss Music.
- MAM (1983) *Sammie America's MAM*. Tilburg: Volop Violon Producties.
- N.W.A. (1988) 'Fuck Tha Police' op: *Straight Outta Compton*. Compton: Ruthless.
- De Nijs, R. (1974) 'Malle Babbe' op: *In het uren van de middag*. Londen: Universal international music.
- Osdorp Posse (1992) 'Moordenaars' op: *Osdorp Stijl*. Amsterdam: Djax.
- Osdorp Posse (1992) *Osdorp Stijl*. Amsterdam: Djax.
- Osdorp Posse (1996) 'Braakwater' op: *De Posse – Deel Twee*. Amsterdam: Djax.
- Osdorp Posse (2000) 'Origineel Amsterdams' op: *Kernramp*. Amsterdam: RAMP Records.
- Osdorp Posse (2000) *Kernramp*. Amsterdam: RAMP Records.
- Peter en zijn Rockets (1960) *Kom van dat dak af*. Londen: Imperial Records.
- Rademacher, F. (1955) *Loeënd Klokken*. Hilversum: Universal Music.
- Romeijn, A. (2014) 'A12' op: *Chin. Ind. Spec. Rest*. Amsterdam: V2 records Benelux.
- Romeijn, A. (2014) 'Bint' op: *Chin. Ind. Spec. Rest*. Amsterdam: V2 records Benelux.
- Romeijn, A. (2014) *Chin. Ind. Spec. Rest*. Amsterdam: V2 records Benelux.
- Romeijn, A. (2019) 'Ameland' op: *M*. Eigen beheer.
- Romeijn, A. (2019) *M*. Eigen beheer.
- Sef (2011) 'De leven' op: *De Leven*.
- Spinvis (2002) *Spinvis*. Amsterdam: Excelsior.

Bijlage 1: ‘Typologie van rocklyrische betoog- en presentatiestrategieën’

naar Michael Behrendt.²²¹

1) Conventionele betoog- en presentatiestrategieën:

1. inventarisatie:
 - een tegenstelling presenteren;
 - een verwijt formuleren;
 - retorische vragen & *statements*;
 - vraag-en-antwoordspel;
 - betoog en oplossing(-svoorstel);
 - oproep of aanmaning;
2. lineaire ontwikkeling met hoogtepunt, keerpunt, conclusie en moraal
3. geleidelijke onthulling van de stand van zaken;
4. het ontvouwen van een bedrieglijke situatie;
5. levensverhaal in de vorm van een terugblik;
6. het ontvouwen van een retorische dynamiek (op overtuiging gericht);
7. retoriek vermomd in de vorm van een andere tekstsoort (bijv. een recept);
8. ketting van losse episoden/gedachten;
9. fragmentarische of schetsmatige tekening van een situatie of omgeving;
10. het doorlopen van een ordeningsprincipe of reeks (bijv. de uren van de klok);
11. het beschrijven van een ‘parade’ (van bijv. personages)

2) Specifieke combinaties van perspectief en presentatiestrategie:

1. spiegelmonoloog²²² in de vorm van een ironische zelfbeschrijving;
2. spiegelmonoloog in de directe rede;
3. narratieve spiegelmonoloog in ik-perspectief.
4. meervoudig perspectief dat een situatie schetst of een intrige ontvouwt;
5. meervoudig perspectief dat contrasten of tegenstellingen presenteert.

3) Tekstvormen waarbij het taalspel het perspectief verdringt:

1. syntactisch-semantische patronen, die een ordeningsprincipe of reeks doorlopen
2. complexe, en daardoor multi- of juist non-interpretabele syntactisch-semantische patronen;
3. patronen waarin klanken of ritmes centraal staan.

4) Tekstvormen waarbij het (veelal ironische) spel met het perspectief en/of de presentatie centraal staat zonder coherente expliciete boodschap:

1. een opzettelijk banale, melodramatische of spottend-heroïsche presentatie (*bathos*);
2. het opzettelijk gebruiken van een veelvoud aan clichés;

²²¹ Zie Behrendt (1991) p. 364-368. Vertaald uit het Duits door Maurice Dumont.

²²² In een spiegelmonoloog wordt een bepaald menstype een – vaak karikaturale – spiegel voorgehouden.

3. onzinnige of metatekstuele wendingen en/of het thematiseren van de eigen betekenisloosheid;
4. het verwoorden van fantasieën of van een droomwereld.

Bijlage 2: Alle liedteksten

Boudewijn de Groot - Welterusten meneer de president

(Tekst: Lennaert Nijgh / Muziek: Boudewijn de Groot)

Meneer de president, welterusten.
Slaap maar lekker in je mooie witte huis.
Denk maar niet te veel aan al die verre kusten
waar uw jongens zitten, eenzaam, ver van thuis.
Denk vooral niet aan die zesenvoertig doden,
die vergissing laatst met dat bombardement.
En vergeet het vierde van die tien geboden
die u als goed christen zeker kent.

Denk maar niet aan al die jonge frontsoldaten
eenzaam stervend in de verre tropennacht.
Laat die weke pacifistenkliek maar praten,
meneer de president, slaap zacht.

Droom maar van de overwinning en de zege,
droom maar van uw mooie vredesideaal
dat nog nooit door bloedig moorden is verkregen,
droom maar dat het u wel lukken zal dit maal.
Denk maar niet aan al die mensen die verrekken,
hoeveel vrouwen, hoeveel kinderen zijn vermoord.
Droom maar dat u aan het langste eind zult trekken
en geloof van al die tegenstand geen woord.

Bajonetten met bloedige gevesten
houden ver van hier op uw bevel de wacht
voor de glorie en de eer van het vrije westen.
Meneer de president, slaap zacht.

Schrik maar niet te erg wanneer u in uw dromen
al die schuldeloze slachtoffers ziet staan
die daarginds bij het gevecht zijn omgekomen
en u vragen hoe lang dit nog zo moet gaan.
En u zult toch ook zo langzaamaan wel weten
dat er mensen zijn die ziek zijn van geweld,
die het bloed en de ellende niet vergeten
en voor wie nog steeds een mensenleven telt.

Droom maar niet te veel van al die dode mensen,
droom maar fijn van overwinning en van macht.
Denk maar niet aan al die vredeswensen.
Meneer de president, slaap zacht.

Boudewijn de Groot - Cinderella

(Tekst: Lennaert Nijgh / Muziek: Boudewijn de Groot)

De nacht is eindeloos lang,
de weg is een grot
met groene druipsteenbomen.
Ik spaar de wind die ik vang
om te fluiten, ik spot
met al mijn zielige dromen.

Mijn wagen rijdt verder als een pompoen,
de prins is vanavond op pad.
Hij heeft zijn sokken vol gaten
en een glazen schoen
en zijn laarzen geleend aan de kat.
En onder de motorkap suizen
in een tredmolen zes witte muizen.

Cinderella... Vergeet de eieren niet.
Cinderella... Anderhalf ons cervelaatworst.
Cinderella... Kreeft met gebakken fruit.
Cinderella... Alweer haaievinnsen-soep.

En daar rijdt voor mij een man
met zijn hoofd in zijn hoed
die werkelijk niet kan rijden.
Ik wed dat ik het wel kan,
ik kan het dubbel zo goed,
ik zal hem zo dadelijk snijden.

De vuurtorenwachter daalt af naar het strand,
zijn dochter zinkt in haar boom.
De leeuwen regeren met ijzeren hand.
Ik verberg mijn gezicht in mijn droom.
Ik voel me onzeker van binnen.
Het is tijd om een list te verzinnen.

Cinderella... Bed opmaken.
Cinderella... Schone lakens.
Cinderella... Gordijnen dicht.
Cinderella... Licht uit.

En boven de bossen
verrijst het kasteel
veroverd door Reinaert de Vos.
Speculaas met zijn knecht
op het dak van kaneel
gooit de grendels van suikergoed los.
Dan duik ik meteen in de veren
om de koelen het kielen te leren.

Aaahhh, aaahhh.

Cinderella... Ja.
Cinderella... Oeh.
Cinderella... Fijn, glitter.
Cinderella... Hoepla.
Cinderella... Gezellig.
Cinderella. Cinderella.

Rob de Nijs – Malle Babbe

(Tekst: Lennaert Nijgh / Muziek: Boudewijn de Groot)

Je schuimt de straten af en volgt het dievenspoor
Met schooiers en soldaten, hun petten op een oor
Je tilt je rokken op en lacht naar iedere man
Die in het donker wel durft wat overdag niet kan

En bij nacht, in de kroegen hier
Gaaf je naam in 't rond bij het blond schuimend bier

Ik ken ze een voor een, de heren van fatsoen
Ik zal ze nooit vergeten, zoals ze jou wel doen
Hoe vaak heb jij zo'n kop, bezopen, stom en geil
Niet aan je borst gedrukt, je lijf nat van z'n kwijl

En bij nacht, in de kroegen hier
Gaaf je naam in 't rond bij het blond schuimend bier

Malle Babbe, kom, Malle Babbe kom hier
Lekker stuk, malle meid, lekker dier van plezier
Malle Babbe is rond, Malle Babbe is blond
Een zoen op je mond, Malle Babbe je lekkere kont

En 's zondags in de kerk, dan zit daar zo'n meneer, stijf als een houten plank
Met spijkers in z'n kop, te kijken in z'n bank
Z'n zwart lakens pak om z'n zondige lijf
Bang voor de duivel en bang voor z'n wijf
Een zuinige cent in het zakje doen
Zo koopt-ie z'n ziel weer terug - en z'n fatsoen

En jij moet achteraan
In het donker ergens staan
Zoals het hoort

Maar eens dan komt de dag, dan luiden ze de klok
Dan draag jij witte bloemen, en linten aan je rok
Wanneer we met elkaar gearmd de kerk uitgaan
Wat zullen ze dan kijken, daar denk ik altijd aan
En bij nacht, in de kroegen hier
Als ik jou naam weer hoor, bij het blond schuimend bier.

Malle Babbe, kom, Malle Babbe kom hier
Lekker stuk, malle meid, lekker dier van plezier
Malle Babbe is rond, Malle Babbe is blond

Een zoen op je mond, Malle Babbe je lekkere kont

MAM- Maternité

(Tekst en muziek- Tom America)

Mam, weet jij nog wanneer ik voor het eerst
'n boterham met kaas gegeten heb?
Nou, dat is moeilijk te zeggen
Wanneer je dat precies gegeten hebt
Maar ik denk dat je toen een jaar of drie was
Toen je bij opa en oma gelogeerd was
Eh... toen Carlo geboren is

Mam (4x)
Mam, weet jij nog wanneer ik voor het eerst
'n boterham met kaas gegeten heb? (4x)

Jaahaaa (2x)

Mam, weet jij nog wanneer ik voor het eerst
'n boterham met kaas gegeten heb? (4x)

Jaaaaaaaaah!!!
Is joed

Nou, dat is moeilijk te zeggen
Wanneer je dat precies gegeten hebt
Maar ik denk dat je toen een jaar of drie was

ik denk dat je toen een jaar of drie was
ik denk denk denk dat je toen een jaar of drie was

Eh... toen Carlo geboren is

Eh... toen Eh... toen Carlo geboren is

Aaahaaa (2x)

Wat steit te gebeuren
Mam (3x)

MAM- Maternité

(Tekst en muziek- Tom America)

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik (één, twee, drie, vier)

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Baksteen, baksteen en

Stoeptegel, stoeptegel

Baksteen, baksteen en

Stoeptegel, stoeptegel

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Ontwik

Baksteen, baksteen en

Stoeptegel, stoeptegel

Baksteen, baksteen en

Stoeptegel, stoeptegel

Ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja

Jaaaaaaaaa

Ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja

Jaaaaaaaaa

Baksteen, baksteen en

Stoeptegel, stoeptegel

Baksteen, baksteen en

Stoeptegel, stoeptegel

Ontwik

Ontwik

Ontwik

MAM – Jan Schoonhoven

(Tekst en muziek- Tom America)

Dit is de ballade, van Jan Schoonhoven

Jan Schoonhoven is een Nederlands beeldend kunstenaar die zijn hele leven bij de PTT gewerkt heeft
S' avonds, en in zijn eigen tijd, maakt hij het werk waarmee hij beroemd geworden is.

Jan Schoonhoven

Ik heb je nooit begrepen

Jan Schoonhoven

Ik weet ik weet,

Dat hij dat hij

Beroemd beroemd is

En in en in

De belangrijkste musea hangt

Jan Schoonhoven

Ik heb je nooit begrepen

Jan Schoonhoven

En dat en dat (En dat en dat)

Hij thuis hij thuis (Hij thuis hij thuis)

Na zijn werk (Na zijn werk)

Gewoon gewoon

Aan de keukentafel werkte

Jan Schoonhoven

Ik heb je nooit begrepen

Jan Schoonhoven

Ik mag hem wel, jawel, jawel

Ik mag hem wel, jawel

Jan Schoonhoven

Ik heb je nooit begrepen

Jan Schoonhoven

Osdorp Posse – Moordenaars

(Tekst – Def P.)

Ik zat in tram vijf en m'n lul stond stijf,
want naast me zat een lekker wijf.
Ik wou net gaan, er kwam een oud wijf aan
en zei: "Zeg zou jij niet eens voor mij opstaan?"
Ik zei: "Luister trut, met je rimpelkut,
Def P. zit hier en ik ben blut.
Dus geef je geld of ik gebruik geweld."
Toen kwam de controle aangesneld.
En zei heel wijs: "Hou je gedeisd
en geef mij eens je plaatsbewijs."
Ik zei: "Luister schat, dacht jij echt dat
de rapper Def P. een tramkaart had?"
Toen kwam de chauffeur en die sloot de deur
en zei toen met zijn grote scheur:
"Ik heb een mobilofoon en jij hebt pech
want de politie is al onderweg."
Ik zei: "Luister maat, ik ben van de straat.
Je weet zeker niet tegen wie de neuk je praat."
Ik gaf hem een dauw en pakte gauw
mijn schietpistool en ging pauw pauw pauw.
Iedereen begon te rennen maar niemand kon er uit,
toen sprong er een mafkees door het ruit.
Iedereen raakte in paniek
en ik bleef maar schieten op de kliek.
De controle, de chauffeur en het oude wijf,
lagen op de grond met lood in hun lijf.
De hele tram droop van het bloed,
het lekkere wijf, die werd niet goed.
Net toen ik haar aan wou gaan randen,
hoorde ik vier gierendende banden.
Het was de moederneukende politie
met hun moederneukende justitie.
Maar ze hadden pech, want ik was al weg,
zie je Def P. al in een cel, kom zeg!

Je vindt me misschien een beetje raar,
maar ik ben gewoon een moordenaar.
Een moordenaar, een moordenaar, een moordenaar..

Ik liep om de blok, ik zag een gozer met een klok,
het was m'n neef, D.J. Ijsblok.
Ik ben een zware jongen, maar hij is zwaarder,
ik ben een moordenaar maar hij is moordenaarder.
Ik liep naar hem toe, ik zei: "Wat doe je?"
Hij zei: "Oh, gewoon wat sukkels uitroeien."
Op de grond lag wel een lijk of vijf,
Ijsblok zei: "Ik heb trek in een discowijf."
Ik zei ok, dus wij met z'n twee,
naar de discotheek met onze wapens mee.

Twee gemene wat? Moordenaars! op pad,
naar een EEN of ander disco gat.
Bij de deur stond een griet, ik kneep in haar tiet
en zei: "Ijsblok en ik betalen niet."
De garderobeman zei met z'n vette kop:
"Jullie mogen niet naar binnen met je petten op."
M'n neef zei: "Jij vuile pleurispoot,
wie neukt met Ijsblok, die gaat dood."
En hij sloeg hem zo hard op z'n bek,
dat ie op de grond viel met een gebroken nek.
Ik brak z'n been, Ijsblok deed mee,
we schopten hem de tering met z'n twee.
De leuke dingen kunnen nu beginnen,
Ijsblok en ik gingen de disco binnen.
We kregen meteen een stijve,
daar stonden wel 50 lekkere wijven.
Maar moordenaars zijn geen type om te sjansen,
en zeker niet om de disco te dansen.
Ijsblok zei: "Yo, tast maar toe."
en liep naar de eerste de beste bitch toe.
Hij begon haar te ontkleden, trok zijn broek naar beneden,
en ramde zijn enorme lul in haar schede.
Ik volgde Ijsblok's voorbeeld,
even later was de disco net een bordeel.
In onze blote kont lagen we op de grond,
en iedereen neukte in het rond.
Op eens kwam er een gozer tussenin
en zei: "Pardon, u neukt mijn vriendin."
Ik zei: "Rot op!" maar hij gaf niet op,
en hij bleef maar zeiken aan m'n kop.
Ik sloot mijn gulp en sloeg hem tot pulp,
toen kwamen zijn vrienden hem te hulp.
Maar Ijsblok laat me nooit in de steek,
hij greep z'n mes en ging steek steek steek.
"Wat fijn, ze schreeuwen van de pijn!"
Ijsblok en ik hadden heel veel gein.
Opeens trok een halve zool zijn pistool,
maar wij zijn ook niet van de ouwe school.
Ik droeg een vest met vering voor de kogelwering,
dus met gemak schoot ik hem de tering.
Ik douwde bij die sukkel m'n loop in z'n kont,
bloed uit z'n mond, darmen op het plafond.
Na een kwartier was iedereen dood als een pier,
dus we dronken nog wat gratis bier.

Je vindt ons misschien een beetje raar,
maar we zijn gewoon een moordenaar.
Een moordenaar, een moordenaar, een moordenaar..

Op zondag wordt er niet gewerkt,
want dan zitten alle mongolen in de kerk.
En volgens mij krijg je daar gratis wijn,

dus laten wij ook eens gaan voor de gein.
Ijsblok zei: "Yeah, dat lijkt me leuk."
en inderdaad we lagen in een deuk.
Hij wurgde de dominee met veel gegorgel,
en ik speelde Dopeman op zijn kerkorgel.
Iemand zei: "Deze plek is heilig."
Ik zei: "Nou niet meer, want ik maak hem onveilig."
Met een Molotovcocktail met een lont,
Ijsblok gooide vast benzine op de grond.
Iemand gilde: "Oh God, ze willen ons vermoorden."
Maar ik denk dat God haar even niet hoorde.
Want we klommen over een wand
en aan de achterkant stak ik de kerk in brand.
Het vuur was zo heet, het smolt de ruiten,
brandende mensen renden naar buiten.
Ik dacht nog wel, wie kan zo snel,
een kerk veranderen in een hel?

Je vindt ons misschien een beetje raar,
maar we zijn gewoon een moordenaar.
Een moordenaar, een moordenaar, een moordenaar..

Osdorp Posse – Origineel Amsterdams

(Tekst – Def P.)

Tien Euro blijft een joetje, honderd piek dat is een meier
Vijfentwintig is een geeltje en je partner is je vrijer
Alle meissies noem ik wijven en voor jongens zeg ik gozers
Geile wijven dat zijn moppies, tortelduifjes noem ik vozers
Een kut is een doos, een korte tijd is een poos
en als ik zeg `Ik raak het stierenooig` bedoel ik de roos
Regen heet ook wel majem, en jenever is jajem
Heb je mokkel nou een scheur in d'r broek? Kom maar ik naai `m!
Dus neem nog een jajem en daarna een gele rakker
en dan heb je een kopstoot. Een gabber is geen hakker
maar je makker! Dus geintjesflikker draai me geen loer!
Een provinciaal dat is een boer en een temeier een hoer
Een drugsdealer is een nachtapoteker of een handelaar
Ik wandel naar de whiskeybar en neem een Jan de Wandelaar
en maak `m soldaat zoals huisbazen huissies melken
Ik stuur je tulpen uit Amsterdam als ze verwelken!

Het is de orginele Amsterdamse taal
zonder bekakte `r` maar ouderwets normaal
Dus lul maar lekker slap als het om een erectie gaat
want het kan me niet verrotten welk dialect je praat
Het is de orginele Amsterdamse taal
zonder bekakte `r` maar ouderwets normaal
Dus lul maar lekker slap als het om een erectie gaat
Hier in Amsterdam zegt iedereen je waar het op staat!

Een homofiele hoer dat is een broodpoot of een schandknaap
en als je wordt geprikt dan heet je nieuwe snee `Jaap`
Schorem moet naar de bajes, da's een grote teil met gajes
De nor, de lik, de bak, de cel alswel de Bijlmerbajes
Stelen heet pikken, jatten, gappen of klauwen
Rijms jatten dat heet bijten en dat zal je berouwen
Want je ouwehoert slap, en mijn rijms maken je wijzer
Een G.S.M. in jouw hand heet meteen een lulijzer!
Een woonboot is een drijfhuis, een bangerik een schijtluis
Jij moet naar het toilet of de W.C., ook plee of schijthuis
Je troel heeft een smoel en met al die make-up erbij
is haar gezicht een verfporem oftewel een schilderij
En als je dood bent dan heb jij een tuintje op je buik
ben jij de hoek om of de pijp uit en zo koud als een ijskruik
Is het tijd om te vertrekken, nou dan smeer ik `m of peer ik `m
Mijn geloof is rap, als ik de paus zie dan bekeer ik `m!

Het is de orginele Amsterdamse taal
zonder bekakte `r` maar ouderwets normaal
Dus lul maar lekker slap als het om een erectie gaat
want het kan me niet verrotten welk dialect je praat
Het is de orginele Amsterdamse taal
zonder bekakte `r` maar ouderwets normaal
Dus lul maar lekker slap als het om een erectie gaat
Hier in Amsterdam zegt iedereen je waar het op staat!

Een souteneur is een pooier, en die schooier maakt het mooier
Zet z'n kip in de vitrine en wordt rijker dan de Gooier
Maar doe een regenjas aan voor jij de kerk in gaat
en lever geen Haarlemmerdijkies als het om vakwerk gaat
Want je hebt zo gonorroë of moet ik zeggen een druiper?
Schaamluizen zijn platjes en een gladjanus een gluiperd
Alleen een stommerd brengt een nieuwe brommert naar de lommert
want je wordt bedonderd omdat niemand zich om jou bekommert
Je autowrak heet koekblik, oude fietsen worden barrels
Jij wil losse relaties, maar wij lullen over scharrels
Rechters zijn befgajes, onderwereld heet penose
Politie is de smeris of de kit, Jantjes matrozen
Een snifter is een zadelruiker, sigaretten saffies
en opgewarmd eten kliekies, prakkies of lif-laffies
Een borstprothese heet gewoon een rubberen tiet,
en het verschil tussen kennen, kunnen, kunnen we niet!

Het is de orginele Amsterdamse taal
zonder bekakte `r` maar ouderwets normaal
Dus lul maar lekker slap als het om een erectie gaat
want het kan me niet verrotten welk dialect je praat
Het is de orginele Amsterdamse taal
zonder bekakte `r` maar ouderwets normaal
Dus lul maar lekker slap als het om een erectie gaat
Hier in Amsterdam zegt iedereen je waar het op staat!

Aafke Romeijn – Bint

(Tekst en muziek- Aafke Romeijn)

Vertel me in welk lokaal je zit.
En ik zeg je wie je bent.
Vertel me, hoe je je les begint.
En ik teken je uit.
Een klap in je handen, een blik op de klok.
Bijna half negen, je pakt je mok.
Een slok lauwe koffie, draai je om naar het bord.
Nog even doen alsof je ze niet hoort.

Dit is wie je bent.
Dit is waar je woont.
Dit is wat je eet.
Dit is jouw gewoonte.

Voel de ogen in je achterhoofd.
Een kleine pauze om half elf .
Zijn het bruggers die lachen om wat jij niet ziet.
Is het 3B of ben je het zelf.
Wordt je bang als je denkt aan het nakijkwerk, dat in je postvak op je wacht.
Wordt je bang van het meisje op de voorste rij, dat steeds iets langer naar je lacht.

Dit is waar je kauwt.
Dit is waar je faalt.
Dit is waar je sterft.
Dit is waar je straalt.

Zie ze komen.
Zie ze gaan.
Altijd maar schreeuwen.
Altijd ruimbaan.
Altijd maar achttien als de zon schijnt in mei.
Werden ze maar één keer zo oud als jij.
Maar net als bij Shakespeare speelt het ware verhaal buiten het zicht van het toneel.
Waarop jij staat.

Dit is wie je bent.
Dit is waar je woont.
Dit is wat je eet.
Dit is jouw gebrom.

Aafke Romeijn – A12

(Tekst en muziek- Aafke Romeijn)

Ik hoef je niet te zeggen waar het was
Of hoeveel ik gedronken had
Vier of vijf teveel

De mensen, het donker en het licht
De weg, ik weet niet waar hij lag
Maar niet in zicht

En jij, jij hield mijn hand vast
Zoals je dat eigenlijk altijd hebt gedaan
Maar opeens was dat niet meer genoeg
Ik liet los en keek je aan

Ik nam een slok en zei
Is het niet ironisch, wij
Hetzelfde verdriet, allebei
Maar ik om jou en jij
Om hem

Ik zag je ogen groot
Je hoofd steeds maar heen en weer
Je deed een stap achteruit en ik wist
Je weet het, dit keer

Het is waar: ik heb aan je gedacht
En nooit iets tegen je gezegd
Ik geloof dat men dat verraad noemt
Maar weet je: het kan me niet eens schelen
Echt

Ik ben gaan lopen
Door het donker en de modder en de tijd
Op de vluchtstrook van de A12
Zat ik, mezelf, jou en de weg kwijt

Vannacht droomde ik van vogels
En van hechtenissen en een feest
Waar we godzijdank geen van beiden
Ooit echt zijn geweest

En toen ik wakker werd droeg ik je kleren
En je naam
En ik weet niet waar je bent
Of zelfs wanneer je bent gegaan

Aafke Romeijn – Ameland

(Tekst en muziek- Aafke Romeijn)

Niemand woont hier
Niemand blijft hier
Niemand houdt de wacht
Jas aan als het waait
Flitsen in de nacht

Niemand hoort iets
Niemand vraagt
Wanneer de boot weer vaart
Golven op het strand
Niemand heeft een plan

Als je goed kijkt zie je niemand
Ook niet in de verte
Alles houdt zijn adem in
Rechte lijnen in het zand
Zie je niemand
Ook niet in de verte
Alles houdt zijn adem in
Niemand weet ervan

Iemand luistert
Iemand twijfelt
De radio vertelt
Ergens is het druk
Alles komt van ver

Hier heeft het geregend
Kijk, de duinen liggen stil
Alles kan nog anders
Maar vandaag is dit het plan

Als je goed kijkt zie je niemand
Ook niet in de verte
Alles houdt zijn adem in
Rechte lijnen in het zand
Zie je niemand
Ook niet in de verte
Alles houdt zijn adem in
Niemand weet ervan

Bijlage 3: Link naar de liederen uit de scriptie

<https://open.spotify.com/playlist/3Dm1ZvuxGm03KUdVjKXEad?si=89517042033447bf>

