

LET-ACWB300 “Bachelorwerkstuk poging 2”
05 08 2022
s1086155 Joey Bos
“De Meedogenoze Muzikale Manifestatie van de Machine”
joey.bos@ru.nl
Dhr. Vincent Meelberg
woorden: 7988

Hoofdvraag: Op welke manier wordt popmuziek beïnvloed door de conventies van dance?

Inhoudsopgave	pag. 1
1. Inleiding	pag. 2
1.1 Theoretisch Kader	pag. 5
2. Hoe onderscheiden dance- en Popmuziek zich als genre?	pag. 10
2.1 pop	pag. 10
2.2 dance	pag. 12
3. Wat zijn muzikale conventies van dance en in welke vorm komen ze voor in pop?	pag. 15
3.1 Sequencing	pag. 15
3.2 Sampling	pag. 17
3.3 Stabs	pag. 19
4. Welke conventies buiten de muzikale context zorgen voor het groeiende aandeel dance in pop?	pag. 22
5. Conclusie	pag. 25
6. Bibliografie	pag. 28
7. Bijlagen	pag. 35
7.1 Figuren	pag. 35
7.2 Tabel	pag. 39

1.1 Inleiding

“At first, new technologies seem foreign, artificial, inauthentic, once absorbed into culture, they seem indigenous and organic” (Thornton 53).

De uitvinding van het telharmonium in 1897 is het begin van een nieuw tijdperk. Door het gebruik van toonwielen werd op een ongekende manier muziek gemaakt én beluisterd. Nooit eerder kon er geluid gestreamd worden over telefoonlijnen. Het instrument zelf was geen succes, het was veel te groot. Maar het apparaat werd het rolmodel voor de hammond-orgel en de techniek werd uitgewerkt tot wat men later een synthesizer is gaan noemen. De synthesizer staat symbool voor een nieuwe generatie muziek. *Switched-On Bach* (1968) was het eerste album met commercieel succes waarin een synthesizer gebruikt werd. Het album stond in de Billboard Classical Album Chart van 1969 tot 1972 (*Switched-On Bach: How the World Met Moog*). Veel muzikanten werden door dit album geïnspireerd om de ontelbare mogelijkheden van audiosynthese te gaan ontdekken.

Deze mogelijkheden bleken voor een bepaalde muziekstijl een heel vruchtbare grond, namelijk dancemuziek. Nu, iets meer dan zestig jaar en vele hits later is dance groter dan ooit tevoren. Ieder jaar zijn er wereldwijd meer dancefeesten en -festivals (Watson 29). Met de opkomst van het genre ontstond gelijktijdig een cultuur daaromheen: de dancecultuur.

De dancecultuur ontstond in de discotheken van Parijs in de jaren zestig. Hier was ruimte voor innovatieve ideeën die resulteerde in een nieuwe muziekstijl die “aan de draaitafel” werd uitgevonden (Jowers 384). Deze nieuwe muziekstijl ontwikkelde zich tot een zelfstandige economie. De waarde van de mondiale dancesector wordt in 2018 - voor COVID-19 - op 7.2 miljard dollar geschat (Watson 29). Dat dance populair is, wordt wel duidelijk. Maar behoort dancemuziek daarom ook tot popmuziek? Je zou zeggen van wel. Dance is enorm populair en daarom ook popmuziek. Toch blijken ze in de praktijk gescheiden te worden, als twee verschillende muziekgenres.

Zo gebruikt Spotify de genres pop en dance om onderscheid te maken tussen verschillende afspeellijsten van de streamingdienst (Spotify 1a; Spotify 1b). Onderzoeksrapporten van The Nielsen Company en het SNEP - het Buma/Stemra van Frankrijk - gebruiken de genres dance en pop in hun rapporten om de populariteit te weergeven (Le CNM Publie Les Cefifications Export CNM/SNEP - Annee 2022; Year-end music report: U.S. 2019 35). Tot slot gebruiken radiostations als [last.fm](https://www.last.fm) en BBC radio respectievelijk de banners “Dance” en “Pop&Chart” op hun website om hun muziek en afspeellijsten in deze categorieën te promoten (Music [[last.fm](https://www.last.fm)]; Music [BBCradio]).

Deze informatie wordt belangrijk door de volgende zin “Genre organizes the production and consumption of cultural material, including organizational procedures” (698). Dit is de definitie van een genre volgens Jennifer Lena en Richard Peterson. In de hierboven genoemde voorbeelden worden muziekstukken ingedeeld in de categorieën pop en dance. Daarom zijn het volgens deze omschrijving twee verschillende genres. Ook als, zoals in het laatste voorbeeld, het woord genre niet genoemd wordt. Muzieksoorten, -stromingen, -categorieën of -stijlen worden vaak aangeduid met het woord genre. Daarom zijn ze in deze tekst inwisselbaar gebruikt. Het is niet de bedoeling van deze scriptie om de woorden onderling te vergelijken, of het gebruik van een bepaalde term te verdedigen. Belangrijker is het volgende. Als het twee verschillende genres zijn, wat is dan de invloed van dance op pop? Geformuleerd als hoofdvraag staat dan: Op welke manier wordt popmuziek beïnvloed door de conventies van dance? Deze vraag heb ik opgedeeld in drie delen. Allereerst zal ik de vraag beantwoorden op welke manier de genres dance en pop verschillen. Vervolgens zal ik muzikale conventies bespreken door middel van drie productietechnieken die ontstonden in dancemuziek maar inmiddels een prominente plaats hebben veroverd in popmuziek. Namelijk: Sequencers, Samples en Stabs. Als laatste worden de sociale conventies besproken, waar de invloed van technologie en de invloed van de dance gemeenschap op pop en de popcultuur aan bod komt. Het woord conventies zal in deze text geïnterpreteerd worden als een verzamelnaam voor

ongeschreven regels die worden bepaald door alle mensen die betrokken zijn bij een muziekgenre en waar in theorie alle betrokkenen even veel invloed op hebben.

Het indelen van muziek op genre is een manier om muzikale producten te organiseren en te categoriseren. Maar wat nu popmuziek of juist geen popmuziek is, is voor veel mensen verschillend. Dat verschil wordt duidelijk wanneer de praktijkvoorbeelden naast teksten van wetenschappers worden gelegd. Want alhoewel Lena en Peterson een genre definiëren, ontkennen ze het bestaan van het popgenre. Maar zoals hieronder te lezen valt beargumenteren zij dat met stellingen die niet zo zeer het bestaan van een popgenre ontkennen, maar eerder de pluraliteit van genres weergeven. Lena en Peterson stellen ten eerste dat pop slechts een manier is van zakendoen (700). Ten tweede schrijven ze dat popmuziek bestaat uit verschillende genres die op dat moment populair zijn (700). Vooral de laatste stelling is interessant. Door deze beargumentatie zou dance juist wel tot popmuziek behoren. Toch blijken deze uitspraken geen exclusieve karaktereigenschappen van popmuziek. Ten eerste, vandaag de dag maakt bijna elke artiest, ongeacht het muziekgenre, gebruik van een vorm van sociale media. Het delen van content op sociale media ter promotie is al een vorm van zakendoen. Ten tweede zijn alle genres en hitlijsten opgebouwd uit andere populaire genres van het moment. Volgens Lena en Peterson bestaat pop onder andere uit muziek van het genre rap (700). Toch bestaat ook rap uit genres die op dat moment populair zijn zoals bijvoorbeeld: old-school, drill of grime. Deze muzieksoorten kunnen ook als genres gezien worden omdat ze op hun beurt manieren zijn om muziek te organiseren en daarnaast voor sommige artiesten een manier van zakendoen zijn.

De literatuur zegt dus niet veel over wat pop of dance is. Daarom bepaal ik het genre van een muziekstuk door middel van verschillende internetbronnen. Ik laat me leiden door de informatie die te vinden is op websites als Spotify, Discogs, en Billboard. Doordat Discogs een crowdsourced database is, gaat het niet door als een academische bron. Toch ben ik van mening dat het in dit onderzoek een waardevolle toevoeging heeft. Deze website heeft een database van miljoenen

nummers. Deze database wordt beheert door een grote gemeenschap. Veel mensen gebruiken de informatie van deze website in het bepalen van het genre van een muziekstuk. Nu beweer ik niet dat deze informatie daarom altijd correct is, maar het geeft wel een goed beeld van een breed gedeelde mening. Dat heeft te maken met de autoriteit van de website, iets waar ik in het theoretisch kader op terug zal komen.

Tot slot wil ik benadrukken dat ik in dit stuk praat over dance en pop alsof het twee genres zijn die elkaar uitsluiten. Maar dit is niet het geval. Er zijn geen harde grenzen tussen muziekgenres. Alle muziekgenres zijn als een web onderling verbonden. Zo bespreek ik bijvoorbeeld het hybride subgenre dancepop niet, terwijl dat wel een logische stap lijkt. Ik laat dit achter wegen omdat ik ergens een grens moet stellen. Deze grens bepaal ik dus aan de hand van de praktijkvoorbeelden. Op de meeste websites worden genres als dancepop niet apart benoemd of vermarkt. Dance en pop zijn daarentegen wel termen die afzonderlijk regelmatig voorkomen.

1.2 Theoretisch kader

Elk object heeft twee eigenschappen. Essentiële en incidentele eigenschappen of terwijl stof en vorm, aldus Aristoteles (Alders 142-43). Essentiële eigenschappen maken iets tot wat het is. Zo is een essentiële eigenschap van een appel dat het een klokhuis heeft. De incidentele eigenschappen van een appel zijn de toevallige kenmerken die een appel uniek maken, zoals de kleur. Alle appels hebben een klokhuis, maar niet alle appels zijn rood. Kunst kan op een soortgelijke manier bekeken worden. Schrijver John Cawelti stelt dat alle kunstobjecten iets herkenbaars maar ook iets vernieuwends in zich hebben (Berger 45). Alle kunst balanceert tussen deze twee uitersten. De extremen komen zelden voor. Een muziekstuk of genre wat compleet vernieuwend - en dus niet herkenbaar - is, zal voor veel mensen als buitenaards klinken, als we al een voorstelling kunnen maken van hoe muziek zou klinken als het op geen enkele manier herkenbaar is. Het andere uiterste is een muziekstuk of genre dat op geen enkele manier vernieuwend is en alleen maar herkenbaar. In dat geval is het iets wat iemand al eerder heeft gehoord, of plagiaat in de puurste vorm. Toch is een

muziekstuk altijd meer herkenbaar dan vernieuwend. Dat komt omdat bewust of onbewust iedereen wordt beïnvloed door hetgeen wat hij/zij eerder heeft gehoord. Als een muzikant beïnvloed wordt door een bepaalde artiest, of zich laat inspireren door naar een bepaald genre te luisteren wordt diegene beïnvloed door de muzikale keuzes die gemaakt worden. Het herkenbare in een muziekstuk bouwt dus voort op eerder uitgebrachte muziek. Alle elementen in een genre of muziekstuk kunnen dienen ter inspiratie, en kunnen daardoor onderdeel worden van iets waar op voortgebouwd wordt. Het voortbouwen op een bepaald element uit een voorgaand werk noemt Philip Ennis een “stream” (Lena en Peterson 699). Het is een soort stamboom waar iedere nieuwe generatie leert van zijn voorgangers. Semioticus Umberto Eco gebruikt voor dit fenomeen de term “Echo”. Elk werk is volgens hem een echo van een voorgaand werk. Samenvattend komen ze neer op een quote van Walter Benjamin: “storytelling is always the art of repeating stories” (Hutcheon en O’Flynn 2).

Zoals net is uitgelegd heeft een muziekstuk doorgaans meer herkenbaarheid dan vernieuwing. Toch is het vernieuwende in een muziekstuk erg belangrijk, want dit draagt bij aan de authenticiteit. De authenticiteit is misschien wel de belangrijkste graadmeter voor het succes van een muziekstuk of genre. Een werk wordt als authentiek beschouwt wanneer het ‘echt voelt’, geloofwaardig is, of als onvervalst overkomt, aldus socioloog Sarah Thornton (49). Dit hoeft trouwens niet te betekenen dat het ook onvervalst is. Soms komt het voor dat een luisteraar niet bekend is met hetgeen waarop de vervalsing gebaseerd is, en kan het als een authentiek ervaren worden. Een gegeven waar vooral danceproducers erg makkelijk mee omgaan, zoals later verteld zal worden. De authenticiteit van muziek of een genre is vaak bepalend voor het succes. Het succes kan in verschillende fases worden uitgedrukt.

Het succes kan, volgens Lena en Peterson ingedeeld worden in vier fases: “Avant-Garde”, “Scene-based”, “Industry-based” en “Traditionalist” (701). Idealiter belooft een genre alle vier de fases. Bijvoorbeeld: in het begin is er een kleine groep muzikanten die experimenteert met een bepaalde vorm of kenmerk van muziek waardoor een genre ontstaat, dat is de avant-garde. Als het

genre succesvol is, krijgt het meer aandacht. Hierdoor belandt het in de “scene-based” fase, wat gekenmerkt wordt door het samenbrengen van een lokale gemeenschap. De “industry-based” fase is de volgende stap. Iets is “industry-based” wanneer er mondiaal commercieel succes wordt behaald. Uiteindelijk zal er een moment komen dat het grote succes vervaagt en het genre wordt vervangen door andere, nieuwere genres. Als de gemeenschap rondom het genre betrokken blijft bij de muziek, wordt de muziek vaak in kleinere gemeenschappen in leven gehouden. Dit is het laatste stadium, de “traditionalist” fase. Volgens Lena en Peterson is rock-’n-roll een voorbeeld van een genre wat in de “traditionalist” fase zit (708). Rock-’n-roll heeft alle vier de fases doorlopen. Het genre vierde zijn commerciële hoogtij in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw. Toch heeft het vandaag de dag nog een kleine groep aanhangers die samenkomen om de muziek levend te houden. Voor een compleet overzicht van de eigenschappen van deze fases verwijs ik naar figuur 1 in de bijlage.

Wat uit deze onderverdeling blijkt is dat niet alleen de muziek of muzikant belangrijk is voor het succes van een genre. Naast de muzikant heeft de gemeenschap daaromheen grote invloed. Het publiek is even belangrijk voor het succes en het behoud van een genre als de makers. Dat schrijft ook Franco Fabbri. Zijn definitie van een genre komt overeen met die van Lena en Peterson. Alle drie stellen ze dat een genre de productie en consumptie van cultureel materiaal organiseert en dat een genre bepaalde verachtingen vormt (Lena en Peterson 698; Fabbri 1). Fabbri voegt hieraan toe door te schrijven dat de conventies rondom een genre in stand gehouden worden omdat ze worden geaccepteerd door een gemeenschap die deelneemt in soortgelijke muzikale evenementen (5). Het komt regelmatig voor dat critici, fans, muzikanten en distributeurs zelf genres verzinnen, maar velen zijn niet relevant en worden niet breed gedeeld binnen een gemeenschap. Toch mag er volgens Fabbri geen onderscheid gemaakt worden door wie een genre wordt bedacht. Een genre wat gevormd wordt door intensief contact tussen componisten, artiesten, publiek, critici en organisatoren is even belangrijk als een genre wat - bij wijze van spreken - gevormd wordt door een arbitraire overeenkomst van eigenaardige regels tussen twaalf journalisten en een muziekproducer

(Fabbri 2). Ze kunnen even veel impact hebben, wat te maken heeft de autoriteit van de bedenkers en de acceptatie binnen een gemeenschap. Want alhoewel iedereen vrij is om een genre te verzinnen, hebben instanties als Spotify of Discogs veel meer invloed op de beeldvorming over een bepaald genre en de inhoud daarvan. Mensen die deze bronnen gebruiken zullen deze informatie overnemen. De autoriteit van een persoon of instantie is niet alleen relevant voor de beeldvorming van een genre. Ook in de muzikaleer komt het voor. John Shepherd legt dit uit aan de hand van een muzikaal voorbeeld, namelijk een harmonisch raamwerk (I-IV-V) wat veel muziek deelt:

“A harmonic-rhythmical framework compromised of three chords [tonic, sub and dominant] and simple rhythmic meters, such was common to both classical and pop musics. ... Those with power and influence could manipulate this framework. Those with less power tended to live within these social musical environment, taking it for granted, and to develop musical complexity intensionally through individualized sounds or timbres” (Clayton et al. 243).

Dit geldt overigens niet alleen voor een harmonisch raamwerk. Door invloedrijke musici zijn in de afgelopen decennia de traditioneel melodische en harmonische componenten vervangen door ritme en timbre. Sindsdien is er een grotere focus op ritmische continuïteit en herhaling, gespeeld op hoge volumes die het lichaam in beweging brengen (Jowers 385).

In ieder mens heerst een fundamentele drang om dingen te organiseren en te classificeren. Toch is enige vorm van waakzaamheid op zijn plaats. Het categoriseren op genres kan leiden tot reductionisme en formalisme volgens Carolyn Miller (151). In tegenstelling tot het product bekijkt ze een genre vanuit de actie die het teweegbrengt. Een genre krijgt vorm en evolueert door het gebruik, of zoals Miller zegt: “a rhetorically sound definition of genre must be centered not on the substance or the form of discourse but on the action it is used to accomplish” (151). Dorothy E. Smith voegt toe door te zeggen dat teksten —en muziek dus ook— onderdeel zijn van sociale organisatie (Andersen 3). De sociale organisatie die een genre voortbrengt is belangrijk. Zoals net

verteld is wordt elk genre onder andere gedefinieerd door een gemeenschap die de conventies accepteren en op verschillende manieren participeren tijdens een muzikaal evenement (Fabbri 5).

Naast dat elementen in de muziek zoals harmonie of ritme rechtstreeks bepaalde sociale, culturele of individuele realiteiten kunnen aanspreken, (Clayton et al. 246) kunnen kleding, een bepaald kapsel of een uitgebreide platencollectie - en dus kennis over de muziek - de sociale of culturele plaats van een persoon verraden. Thornton geeft de naam "Subcultural capital" aan deze uitingen.

Het laat zien dat iemand op de hoogte is van de conventies binnen een gemeenschap (27).

Subcultureel kapitaal bouwt voort op de theorie van Pierre Bourdieu over sociaal en cultureel kapitaal. Cultureel kapitaal betreft de kennis die is verworven door opvoeding en educatie. Sociaal kapitaal omvat niet zo zeer *wat* je kent, maar *wie* je kent - en wie jou kent - (Thornton 25-26).

Subcultureel, cultureel en sociaal kapitaal zijn belangrijk voor de sociale status van een individu of groep. Ze kunnen exclusiviteit of inclusiviteit uitstralen. Dat resulteert uiteindelijk vaak in de binaire oppositie van hoge en lage cultuur. Hoge cultuur wordt over het algemeen vaak gezien als intellectueel met een nadruk op esthetische waarden. Lage cultuur wordt daarentegen vaak afgeschilderd als vlakke volkscultuur (Thornton 22). De vlakke volkscultuur wordt ook vaak popcultuur genoemd.

2. Hoe onderscheiden dance- en popmuziek zich als genre

2.1 popmuziek

Popmuziek is muziek die in de Billboard magazine's hot 100 chart staat (Lena en Peterson 699). Billboard magazine was de eerste die in 1936 een hitlijst van popmuziek publiceerde (To... Sinatra). De meest bekende en langst lopende hitlijst van Nederland is de top40 (Geschiedenis). Deze lijsten bevatten de populairste singles van het moment. Ze worden periodiek, meestal wekelijks geactualiseerd. Muziek in het popgenre is volgens Theodor Adorno gericht op standaard reacties (Thornton 60). Elementen in muziekstukken die voor de popmarkt bedoeld zijn worden meestal opzettelijk verdoezeld of gedempt om zo een bredere aantrekkingskracht te hebben (Lena en Peterson 699). De brede aantrekkingskracht van popmuziek maakt dat het geschikt is voor een internationale markt waar het economisch belang voorop staat. Doordat elementen in popmuziek meestal opzettelijk verdoezeld worden komt de authenticiteit van popmuziek vaak van de artiest die de muziek opdraagt. De popmuzikant, of soms popster genoemd, is meer dan een muzikant. Het is een marketinginstrument (Loy 3). Naast muziek van de popmuzikant willen fans ook alles weten over het leven van de artiest. Deze persoonlijke verhalen zijn belangrijk voor de geschiedenis van de popcultuur. Ze geven een blik op de cultuur van een bepaalde tijd (Wall 2).

Het begon allemaal in de eerste helft van de negentiende eeuw, toen grootschalige muziek distributie toegankelijk werd voor de burgerlijke markt. Muziek die in het begin van de negentiende eeuw synoniem was voor pop is de ballade, oftewel de "drawing-room ballad" (Middleton 4). Later in de eeuw wordt ook folk beschouwd als popmuziek (Middleton 4). Nog weer later, toen academici in de jaren zestig en zeventig schreven over popcultuur, waren binnen academische en journalistieke verslagen de termen rock-'n-roll en rock synoniemen voor popmuziek (Wall 9). Waar het op neer komt is, of zoals Nick Prior stelt, dat popmuziek nooit stilstaat. Het is een bewegend object (11). Tot ongeveer de jaren tachtig werd popmuziek sterk beïnvloed door de Anglo-Amerikaanse cultuur, of cultureel imperialisme zoals Martin Stokes het

noemt (Clayton et al. 108). Alex Seago schrijft dat dit te maken heeft met het “hub and spokes model” (90). De “hub” is een instantie die alle “spokes” verbindt, en daarom ook veel macht heeft. De Anglo-Amerikaanse cultuur had de overhand in de muziekbranche omdat de westerse landen er als eerste in slaagde om een mondiale markt te realiseren. In werkelijkheid lag de macht bij enkele organisaties. Tot 1998 waren er zes platenmaatschappijen die vrijwel alle muziek opnamen en distribueerde (Lynskey; Mike”Trauma”D). Ze waren groot, machtig en vrijwel de enige hubs die muziek op internationale schaal naar de mensen - de spokes - konden brengen. Tegenwoordig, door de opkomst van het wereldwijde web, is de hub niet meer nodig om de spokes te verbinden, daardoor is de machtspositie van deze platenmaatschappijen afgenomen. Hierdoor ontstond er ruimte voor een diverser aanbod aan muziekdistributeurs met meer zelfstandige artiesten, labels en collectieven. Dit diversere aanbod aan distributeurs heeft de laatste decennia geresulteerd in technologische en esthetische vernieuwingen in popmuziek van buiten het Anglo-Amerikaanse centrum (Seago 88-89).

Ook popmuziek balanceert altijd tussen herkenbaar en vernieuwend. Maar, pop richt zich op standaardreacties. Daarom worden er vaak soortgelijke veilige muzikale keuzes gemaakt. Deze soortgelijke keuzes zijn de “streams” van dit genre. Allereerst bevat pop vaak een vaste songstructuur, namelijk A-B-A-B-C-B. Daarnaast bevatten de meeste popproducties een zanger(es). In de Billboard Hot Top 100 van 12 mei 2022 bevatten alle 100 muziekstukken een vocalist (Billboard Hot 100). Het leeuwendeel van deze vocalisten trekken alle aandacht naar zich toe. Deze vocalisten zijn niet alleen muzikanten, maar ook reality sterren met veel online clout zoals Justin Bieber, Ed Sheeran of Harry Styles. Doordat popmuziek vaak draait om deze persona’s is een andere belangrijke “stream” van popmuziek de harmonie. Het zijn eenvoudige harmonieën die altijd goed in het gehoor liggen. Dit is het herkenbare in popmuziek. Het vernieuwende komt uiteindelijk van de manier waarop de band deze harmonieën speelt, of de zanger de melodie zingt. Neem John Lennon’s “Imagine” (1971). Het I-V-VI-IV akkoorden systeem is hetzelfde als “Someone like You”

van Adele (2011). Voor meer “4-chord songs” raad ik aan te luisteren naar *Axis of Awesome - 4 Four Chord Song* (Youtube). Zij demonstreren dit perfect. Ze zingen om de beurt een bekend pop nummer over dezelfde vier akkoorden. Wat betreft de invloed van de popartiest, het is uiteindelijk Lennon of Adele die met hun teksten, zanglijnen maar vooral ook persona de authenticiteit creëren. De popster als marketinginstrument voegt door zijn persoonlijkheid waarde toe aan het eindproduct. Net zoals Ed Sheeran of Harry Styles houden fans niet alleen van de muziek van Adele, maar ook van haar personaliteit. Zo zijn er al meerdere documentaires over het leven de zangeres gemaakt, bijvoorbeeld *The Only Way Is Up* uit 2012 (IMDB).

2.2 dancemuziek

Muziek in het genre dance is muziek die voornamelijk wordt gedraaid in clubs en discotheken (Thornton 114). Dancemuziek wordt ook vaak “electronic” genoemd. De repetitieve ritmische continuïteit van de muziek nodigt het uit om te gaan dansen (Jowers 395). Participatieve muziek, waar dancemuziek toebehoort, heeft de neiging om ritmisch complexer te zijn, in tegenstelling tot contemplatieve muziek, die harmonisch complexer is (Jowers 395). Hoewel het dance heet, heeft het genre geen exclusieve aanspraak op dansen. Rockpubliek zit bijvoorbeeld ook niet stil. Maar volgens rockpubliek kan het repertoire van lichaamsbewegingen die geassocieerd worden met rockmuziek niet gecategoriseerd worden als dansen. Het dansen wordt door hun niet beschouwd als de optimale reactie, vooral omdat dansen vaak wordt gezien als kritiekloos en gedachteloos (Thornton 114). Deze stigma’s passen goed bij de vlakke volkscultuur, of popcultuur. Toch zijn de bezoekers van clubmuziek zoals ravers juist vaak tegen de popcultuur. Ze zetten zich actief af tegen de massa. In de “underground” cultuur is “selling-out” een synoniem voor verraad (Thornton 191). De dance gemeenschap kan daarom elitair overkomen. Ze zijn tegen de massacultuur, en er heerst een hardnekkig contrast tussen “ons” en de “mainstream” (Thornton 17). Daarnaast staat, in tegenstelling tot pop, de dance artiest niet per definitie in het centrum van de belangstelling. Of zoals Thornton zegt: “As cultural figures, dj’s are known by name rather than

face” (104). Bij veel dance evenementen - festivals, clubs of raves - staat de artiest niet in het middelpunt van de belangstelling; in plaats daarvan is het de rol van de artiest om de energie van de menigte te kanaliseren en de juiste achtergrond te creëren voor hun sociale interactie. Een idee dat jarenlang door de avant-garde werd verkend maar nooit dezelfde impact had (Neill 4).

Het publiek omarmt deze avant-gardistische gebruiken. Dance kan mede daardoor gezien worden als een genre wat in alle vier de fases, zoals beschreven door Lena en Peterson, past. Waarom het een “industry-based” genre is wordt duidelijk door de muzikale voorbeelden in hoofdstuk drie. Op de “traditionalist” fase zal ik terugkomen in de conclusie. “Scene-based” is het genre omdat blijkt dat dance genres de meest wereldse vorm van muziek is (Seago 95), maar daarnaast toch de omvang van een lokaal publiek kan hebben. Dit amalgaam van lokaal en mondiaal is wat Seago “glocal” noemt (95). “Glocal” genres hebben zich de afgelopen jaren gemanifesteerd door de oprichting van tal van lokale onafhankelijke labels en distributiebedrijven (Seago 97). Zoals ik in het stuk over popmuziek ook vertelde, de “hubs” in het “hub and spokes model” zijn niet langer dezelfde organisaties die een homogene cultuur verspreiden. Kleinere groepen mensen kunnen gemakkelijk online bijeenkomen. De opkomst van dancemuziek is daarnaast bijzonder kenmerkend voor de nieuwe productiegeografie die door de digitalisering van muziek is ontstaan (Seago 94). Steeds meer mensen, vanuit alle hoeken van de wereld hebben toegang tot het internet, en daarmee toegang tot muzieksoftware, en een plek om de muziek te uploaden en te beluisteren.

Makers van dancemuziek hebben de mogelijkheden van elektrische muziekinstrumenten verkend. De authenticiteit van dancemuziek wordt daardoor gevonden in de openbaring van de gebruikte technologie (Thornton 116). Producers gebruiken de muziekapparatuur vaak niet op de manier waarop het bedoeld is. Zo ‘ontdekte’ de band Phuture de klassieke acid sound van de Roland TR303 door tegen de aanbevelingen van de fabrikant in in real-time met de knoppen te spelen (Prior 9). Daarnaast gebruiken danceproducers bijvoorbeeld autotune om te experimenteren met het

bewerken van stemgeluiden in plaats van een valse noot van de leadzanger te corrigeren (Thornton 116). Ze gebruiken dus nieuwe apparatuur niet om geluiden te imiteren, maar om nieuwe geluiden te verkennen en te creëren (Thornton 116). Dancemuziek is, vandaag de dag, redelijk snel en goedkoop te componeren. Je kunt als producer op allerlei manieren snel muzikaal resultaat behalen door te samplen, lopen, of met apparatuur als sequencers of drummachines te spelen. De composities kunnen vervolgens snel op het web worden gezet en ze kunnen bijna direct, in elke hoek van de wereld worden gedownload (Saiber 1618).

3. Wat zijn de muzikale conventies van dance en op welke manier komen ze voor in pop?

Door middel van samples, loops, synthesizers of drummachines kun je tegenwoordig eenvoudig geluiden maken en arrangeren. Wat belangrijk is, is dat in moderne muziek vooral de ritmiek en het timbre naar de voorgrond getreden zijn. Het ritme is een belangrijk element van dance. Zowel de mono- als polyfone elementen die dit muzikaal gereedschap kan opwekken laat producers op een andere manier nadenken over muziek maken, maar daarnaast ook over de authenticiteit. Of het nu Sampling, remixing, looping of sequencing is, het zijn allemaal vormen van wat deze analoge of digitale processen kunnen voortbrengen (Saiber 1620). Dit zijn technologieën die sommige traditionele vormen van muzikant-schap overbodig hebben gemaakt en zorgde voor nieuwe esthetische waarden (Thornton 16). In de volgende stukken bespreek ik drie van deze technologieën: Sequencing, Sampling en Stabs.

3.1 Sequencing

Elektronische muziekinstrumenten zijn niet altijd voor iedereen beschikbaar geweest. Toch hebben ze, vooral toen ze goedkoper werden veel teweeggebracht in het muzikale landschap. Om dat te begrijpen gaan we terug naar 1968. Het album *Switched-On Bach* liet veel mensen voor het eerst liet kennismaken met een elektronisch muziekinstrument, in dit geval de Moog Modular. Zo ook producer Giorgio Moroder (Schmidt). Moroder heeft altijd geloofd in het futuristische karakter van de synthesizer, het zou volgens hem de nieuwe generatie muziek worden. Enkele jaren later, in 1977, zat hij in de studio met producers Pete Bellotte en Robbie Wedel. Pete Bellotte vertelt hierover het volgende verhaal:

“...That’s when we got Robbie Wedel in. He came in with four cases containing the Moog and set it all up. Giorgio had the idea for how the bass should go, and we explained the concept to Robbie that the whole song had to be done with the Moog. He said this meant we would need to lock or sync the Moog to the Studer [een merk multitrack

recorder], and when we asked, 'What do you mean, sync?' Robbie replied, 'Well, whatever you play now will then play in perfect time with the first take.' We said, 'How's that possible?' and he said, 'It's something I've figured out that even Bob Moog didn't know his machine was capable of, and now I've told him how it's done... Here's how: first, we need to record a reference pulse on track 16 of the tape, and from that we can then lock in the Moog so that the rest of the tracks are perfectly synchronised' (Buskin).

In deze blokquote vertelt Robbie Wedel dat hij de Moog Modular via de CV/Gate input heeft gesynchroniseerd met een click-track. Dat dit mogelijk was had zelfs de bedenker Robert Moog niet bedacht. Dit betekent echter niet dat Wedel de eerste was die dit toepaste. Wel was dit het begin van een enorm succes. Dit idee werd gebruikt voor de baslijn van “I Feel Love”. Het synchroniseren van een synthesizer zodat er een stabiel rime of harmonische lijn ontstaat noemt men ook “sequencing” (Holmes 20-1). Moroder sloeg in het refrein van “I Feel Love” alleen maar hele noten aan. De synthesizer verdeelde dit, door middel van de click-track, onder in in acht toonherhalingen per hele noot die tussen twee octaven wisselde. Die magie werd versterkt toen de audio engineer een achtste noot echo op de bas plaatste. Moroder vertelt: “...And then, when we mixed it down, Jurgen Köppers added a delay and suddenly [imiteert baslijn], that was a key moment” (Beaumont-Thoma). Door de echo waren er dus geen acht noten per hele noot te horen, maar zestien! Zo werd “I Feel Love” geboren. Het nummer, ingezongen door Donna Summer, werd een grote hit. Zowel in Nederland als de Verenigde Staten (zie tabel 1). Moroder vertelt dat producer Brian Eno in 1977 gezegd zou hebben: “This is it, look no further. This single is going to change the sound of club music for the next 15 years.” (Buskin).

Vijftien jaar blijkt zelfs een flinke onderschatting te zijn geweest. Er doken in de jaren daarna diverse nummers op in de hitlijsten met een soortgelijke bas. Deze unieke benadering was de start van een “stream”. Veel producers namen deze uitvinding over, waardoor de baslijn kenmerkend werd voor veel dancemuziek. Kort na “I Feel Love” verschenen nummers als Divine

“Shoot your shot” (1983), Bronski Beat “Tell Me Why” (1984) en New Order “Blue Monday” (1988). Dit zijn nummers die in de jaren tachtig in de Nederlandse top40 stonden (zie tabel 1). Tot op de dag van vandaag blijven hits met dit soort baslijnen verschijnen, in allerlei vormen. In de “underground”, maar ook in de hitlijsten. Niet alleen varianten met zestiende noten, ook achtste noten en combinaties tussen deze twee zoals de baslijn van Sylvester “Do You Wanna Funk” (1982), Trans-X “Living on Video” (1983), SNAP! “The First the Last Eternity” (1995), 4 Strings “Take Me Away Into The Night” (2002) kwamen voor. Mede door de uitvinding van MIDI werd het eenvoudiger om creatief met deze repetitieve baslijn om te gaan. Er verschijnen dan ook antimetrische varianten als triplets in bijvoorbeeld: Infected Mushroom “Groove Attack” (2017) of Gabry Ponte, LUM1X, Rezioso “Thunder” (2021). Alle nummers behalve “Groove Attack” hebben een geschiedenis in de Nederlandse top40, en velen daarnaast zelfs in de Billboard hot 100 (zie tabel 1). Dat ik een antimetrisch voorbeeld uit de “underground” benoem weergeeft het feit dat muziek uit de hitlijsten constant leent van technieken die in de “underground” of avant-garde voorkomen. Net als Infected Mushroom “Groove Attack” (2017) gebruikt Space Tribe “Beyond The Subatomic” (1998) een antimetrisch figuur. Alleen dan al in 1998. Een antimetrische bas wordt vaak gebruikt in de genres GOA of psytrance. Deze genres ontstonden in Goa, India. Gabry Ponte, LUM1X, Rezioso lijken er echter groot succes mee te behalen met de hit “Thunder” (2021).

3.2 Sampling

Niet alleen Giorgio Moroder werd geïnspireerd door *Switched-On Bach* van Wendy Carlos. Ook Peter Vogel, uitvinder van de Fairlight CMI (Channel 9). De Fairlight CMI was de eerste digital audio workstation - DAW - en-sampler-in-1 (The sound that connects Stravinsky to Bruno Mars). De sampler was een ware “game-changer”. Vogel vertelt: “it was the first time that you could press the keyboard and then [sample] came out” (Channel 9). Je had de keuze om eigen opgenomen samples of meegeleverde preset samples af te spelen met het keyboard van de CMI. En dat een decennium voordat de thuiscomputer zijn intrede maakte. In de jaren 80 had Vogel

muzikanten als Quincy Jones en Herbie Hancock al voorzien van een CMI. Ze mochten wel wat kosten. Zo zou een nieuw model in de jaren zeventig ongeveer zeventigduizend dollar hebben gekost. Voor dat geld was het dus helemaal niet erg om deze meegeleverde presets te gebruiken. Michael Jackson's wereld hit "Beat it", geproduceerd door Quincy Jones, start met een van de presets van de Fairlight CMI (Channel 9; 9:44). Een ander voorbeeld is de "Orch hit2". Het is een sample van het eerste tutti in Igor Stravinsky's "Infernal Dance of King Kastchei" (The sound that connects Stravinsky to Bruno Mars). Deze sample komt in veel hits voor zoals Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force "Planet Rock" (1982), Yes "Owner of a Lonely Heart" (1983) en Michael Jackson's "Dangerous" (1991).

De Fairlight was heel prijzig en daardoor enkel beschikbaar voor de elite van de muziekbranche. Toch werd elektronische muziekapparatuur door revolutionaire technologieën als MIDI en de computer steeds beter betaalbaar. In de daarop volgende jaren werd het voor steeds meer mensen mogelijk om thuis muziek te produceren. In 1987 kwam bijvoorbeeld de Amiga homecomputer uit. Deze computer heeft de mogelijkheid om een geluidskaart aan te sluiten. Met extra software kan er op een goedkope manier thuis muziek gemaakt worden. Alle apparatuur wat je vertelt werd nodig te hebben om thuis een studio te beginnen kostte een hoop geld (Amiga Samplers: Budget dance music in 1990). Dat kon nu allemaal thuis op één computer gemaakt worden, zoals YouTuber Debuglive demonstreert in zijn video *Amiga Samplers : Budget dance music in 1990* (Youtube). Eind jaren tachtig was het dus al mogelijk om thuis muziek te maken. Maar dat was hoogstwaarschijnlijk niet mogelijk zonder zijn voorganger, de Fairlight CMI. De Fairlight CMI was een voorbeeld voor vele samplers die in de jaren daarop volgde. De sound van de sampler werd kenmerkend voor dancemuziek uit de jaren negentig. Nummers als La style "James Brown is Dead" (1991), C&C Music Factory (featuring Freedom Williams) "GONNA MAKE YOU SWEAT (EVERYBODY DANCE NOW)" (1991) of N-Trance "Set You Free" (1995) bestormden nationale en internationale hitlijsten (zie tabel 1).

Dat dance, of het nu schaamteloos is of niet, andere muziek hergebruikt is goed te horen in de muziek van Daft Punk. Het Franse duo zegt voor hun album *Discovery* een Roland S-760 en Akai MPC3000 gebruikt te hebben (figuur 2; figuur 3). Dit zijn elektronische samplers van hoge kwaliteit. Hiermee hebben ze onder andere het redelijk onbekende nummer van Eddie Johns “More Spell On You” (1979) gesampled. Het resultaat was de megahit “One More Time” (2001). Het muziekstuk stond in dat jaar zowel in de Billboard hot 100 als in de top40 (zie tabel 1). De meeste mensen kennen het originele nummer niet en zullen daarom denken dat de gehele compositie aan Daft Punk toegeschreven kan worden. Door informatie over hoe het Franse duo Eddie Johns schaamteloos gesampled heeft zou je kunnen twijfelen aan de authenticiteit van Daft Punk. Toch is, zoals ik net in het stuk over dance schreef, het samplen een kern van de creativiteit en authenticiteit van een elektronische muziekproducer. Daft Punk gebruikten de sampler niet om bijvoorbeeld een hoogwaardige drumkit samen te stellen, maar kozen ervoor om hele stukken uit een nummer te samplen. Daarnaast speelden ze met autotune waardoor een passende vocalhook ontstond. Nog een voorbeeld van een adaptatie is “We No Speak Americano” van Yolanda Be Cool, DCUP (2010). De muzikanten sampleden Renato Carosone’s “Tu Vuo' Fa' L'Americano” (1956). Zonder bekend te zijn met het originele nummer zou je dus de versie uit 2010 als authentiek kunnen beschouwen. “We No Speak Americano” stond in 2010 in de Billboard hot 100 en de Nederlandse top40 (zie tabel 1). Toch zal, zeker in het laatste geval, een ervaren muzikant of producer horen dat dit om gesampled muziek gaat. Toch hoeft het niet altijd zo nadrukkelijk naar voren te komen. Het kan ook genuanceerder.

3.3 Stabs

Samples en stabs hebben veel gelijkenissen. Ze worden afzonderlijk besproken omdat ik de muzikale verschijning wil benadrukken. Naast dat ik niet van alle voorbeelden hard kan maken dat er daadwerkelijk samples gebruikt zijn, kan het wel degelijk als een sample klinken. En daar bedoel ik mee dat een stab lijkt op bijvoorbeeld de samples uit de Fairlight. Het zijn harde, intense sounds

die weinig dynamiek hebben. Elke noot klinkt hetzelfde, met dezelfde intensiteit en dynamiek. Dat is een aparte keuze aangezien de meest gebruikte synthesizers uit de jaren tachtig en negentig allemaal velocity sensitivity hebben. Hierdoor wordt bewezen dat ritmiek en timbre in dancemuziek op de voorgrond treedt. Stabs zijn de basis van heel veel dancemuziek, en daarom een waardevolle “stream” van het genre. Een van de bekendere stabs in de producer wereld is de “Landlord stab”, uit de plaat Landlord “I like it (Blow out Dub)” (1989). Je hoort het de eerste paar seconden van het nummer. Op verschillende fora zijn fans al jaren bezig om de bron van het geluid te achterhalen, zonder succes.

Toch lijkt een pianogeluid in veel dancemuziek de voorkeur te krijgen. Deze “stream” begon redelijk voorzichtig begin jaren negentig met nummers uit de “underground” als: Awesome 3 “Don’t Go” (1992), Madonna “Out of My Head” (1994), of met lokale successen in het Verenigd Koninkrijk als in Tyree Cooper “Turn Up The Bass” (1989), Bizarre Inc “Playing with Knives” (1991), Control “Dance with Me (in your ecstasy)” (1991). Maar de sound had ook internationaal succes in bijvoorbeeld: Livin’ Joy “Don’t Stop Movin’” (1996) of La bouche “Be My Lover” (1995) (zie tabel 1). De stream ontwikkelt zich en is vandaag de dag nog steeds te vinden in de hitlijsten, wel aangepast aan geschikte timbres en muziekstructuren van vandaag de dag zoals te horen in Eric Prydz “Pjanoo” (2008), Tim Berg “Seek Bromance (Avicii mix)” (2010) of Sam Feldt, Rita Ora “Follow Me” (2021). Voor een overzicht van de hitlijst posities van de genoemde nummers verwijs ik naar tabel 1 in de bijlage.

Samenvattend kunnen “streams”, zoals beschreven door Ennis, ontstaan door toeval zoals in het geval van Moroder, maar ook uit eenvoud, zoals bij de Fairlight CMI. Het succes wat deze technieken teweegbrachten zal velen geïnspireerd hebben om te gaan experimenteren met deze methodes. Want, naast dat er meer goedkopere mogelijkheden komen om muziek te produceren, wordt het ook eenvoudiger om oude muziek te recyclen. De angst om als vervalser over te komen lijken producers niet af te schrikken. Dat komt doordat de traditionele vormen van musiceren en

muzikale authenticiteit door het gebruik van elektronische apparaten worden uitgedaagd en vervangen.

4. Welke conventies buiten de muzikale context zorgen voor het groeiende aandeel dance in pop?

Dance is een goed muzikaal voorbeeld van onze technologisch afhankelijke samenleving. Een enquête van de International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) rangschikt dance als derde meest populaire genre ter wereld (Watson 5). Meer mensen dan ooit tevoren bezoeken deze muziekevenementen. Dancefestivals laten in 2018 de grootste stijging van alle soorten festivals op jaarbasis zien (Watson 17). Daarnaast groeit de online muziekdistributie. DJ platform Beatport verkocht in 2018 17% meer nummers via de website (Watson 23). Grote tech fabrikanten als Apple focussen zich ook steeds meer op dancemuziek. Zo heeft de techgigant in samenwerking met Dubset de focus op dancemuziek vergroot met de introductie van een reeks “DJ Mixes” en exclusieve afspeellijsten (Watson 24). Dat grote bedrijven zich er in mengen is geen toeval. Thornton schrijft dat wat uiteindelijk zowel cultureel als subcultureel kapitaal definieert de inwisselbaarheid met economisch kapitaal is (27). Oftewel, zoals Tammy Anderson beschrijft, de “industrie produceert cultuur” (308). De vrijetijdsbedrijven werken met kunstenaars of brengen goederen op de markt die voldoen aan kapitalistische principes en commerciële criteria. Tijdens dit proces wordt een genre vervormd door de culturele kenmerken of producten te manipuleren en kenmerken of karakteristieken te dempen (Anderson 308). Door de karakteristieken te dempen worden ze veelal aantrekkelijker voor een groter publiek.

Buiten de financiële motivatie om dance te verkennen is in de muziekbranche dance het gezicht van de moderne samenleving. Want zoals Thornton zegt, de authenticiteit van dancemuziek wordt vaak gevonden in de openbaring van technologie (116). Technologie die de manier waarop we verhalen vertellen en muziek beleven veranderd heeft (Cook 2; Hutcheon en O’Flynn xxi). De geluiden die genres als dance of techno karakteriseren worden mogelijk gemaakt door digitale technologieën zoals bijvoorbeeld samplers of sequencers. Dit zijn allemaal voorbeelden van de meedogenloze “technische rationaliteit”. Max Weber profeteerde dat technologie in toenemende

mate het sociale leven zou gaan bepalen (Seago 100/101). Onze afhankelijkheid van technologie is wat Nick Prior omschrijft als “technological determinism”. Dit is de veronderstelling dat technologieën menselijke activiteiten vormgeven en veranderen (7). Dat is ook terug te zien in de manier waarop festivals vormgegeven worden. Festivalpodia worden steeds uitgebreider. De plek voor de artiest is daarentegen minder belangrijk. Dit staat op een lijn met wat Neill beschrijft, dat de artiesten in het dance genre niet in het middelpunt van de belangstelling staan; in plaats daarvan is het de rol van de DJ om de energie van de menigte te kanaliseren en de juiste achtergrond te creëren voor hun sociale interactie (4).

Vergelijk bijvoorbeeld de thematiek van het podium van Rock Werchter (figuur 4) - een begrip in de rock scene - met dance gigant Ultra tijdens hun Europa editie (figuur 5). Twee gevestigde namen die het podium totaal anders aankleden. Bij Rock Werchter is te zien dat door de grote schermen de nadruk ligt om voor zoveel mogelijk mensen de artiest op het podium te weergeven. Hoe anders is dat bij Ultra Europe, waar het hele podium is volgebouwd met led-schermen die in combinatie met de lichten een spectaculaire lichtshow creëren. Dancemuziek performers brengen geen specifieke soort creatieve boodschap naar hun publiek, maar zijn eerder een dimensie van een bepaalde collectieve beweging (Ferreira 18). De collectieve beweging kan in het geval van dance muziek heel letterlijk genomen worden. Op de puls van de muziek dansen de mensen non-stop. Dancemuziek behoort daarmee tot de kern van het moderne leven. Namelijk de relatie tussen het menselijk lichaam en de machine. De repetitieve bewegingen van de dansende menigten maken zichtbaar wat machinegeluiden hoorbaar maken (Ferreira 18). Daarnaast maakt het publiek van deze evenementen het dansen deel van hun sociale interactie (Demers 401). De sociale interactie zorgt ook voor een versteviging van het subcultureel kapitaal. De aantrekkingskracht van festivals en clubs komt voornamelijk door de mogelijkheid om bijeen te komen met mensen die op jezelf lijken. Dit creëert een gevoel van verbondenheid (Thornton 172-3). Subculturele ideologie geeft alternatieve interpretaties en waarden aan een ondergeschikte status; het herinterpreteert de

sociale wereld van een individu (Thornton 18). Tegenwoordig beleeft het publiek de muziek anders omdat de productie en consumptie van elektronische muziekgenres de manier waarop muziek wordt ervaren heeft veranderd (Holmes 1).

5. Conclusie

Zoals ik in de introductie al aangaf hebben pop en dance geen karakteristieken die elkaar uitsluiten. Alle genres zijn verbonden in een web waar de onderlinge categorieën elkaar beïnvloeden. Popmuziek wordt sterk beïnvloed door dance op verschillende manieren. De belangrijkste zijn de drie productietechnieken die besproken zijn. Door hun aanwezigheid in de hitlijsten bewijzen ze dat elektronische muziekinstrumenten hun plek hebben veroverd in popmuziek.

Om terug te komen op de hoofdvraag: Op welke manier wordt popmuziek beïnvloed door de conventies van dance? Zoals verteld worden de conventies van dance gevonden in de manier waarop en door wie muziek beleefd en gemaakt wordt. Dancemuziek heeft musici laten nadenken over nieuwe manieren van muzikant-schap, meer ruimte gegeven aan andere culturele invloeden en als laatste festival organisatoren laten nadenken over een verandering in de festival ervaring.

Ieder nummer in zowel pop als dance balanceert tussen herkenbaar en vernieuwend. Deze balans komt echter in beide genres op een andere manier naar voren. De vernieuwing of authenticiteit van popmuziek wordt vaak bepaald door een individu, de authenticiteit van dancemuziek wordt gevonden in de openbaring van gebruikte technologieën. Technologieën die traditionele vormen van muzikant-schap overbodig hebben gemaakt en zorgen voor nieuwe esthetische waarden. Dit betekent niet dat de authenticiteit van dancemuziek nooit bepaald wordt door een persona. Maar dit is vaker uitzondering dan regel. Want zoals Thornton stelde: “As cultural figures, dj’s are known by name rather than face”.

Digitale technologie is voor steeds meer mensen beschikbaar, elektronische muziekinstrumenten dus ook. De klanken die deze muziekinstrumenten opwekken behoren daarmee steeds meer tot de popcultuur. Dat is terug te horen in de hitlijsten. Door de opkomst van het internet hebben de traditionele “hubs” zoals besproken in het “hub and spokes” model van Seago, veel minder macht dan voorheen. Hierdoor ontstond er ruimte voor producers van buiten het Anlgo-

Amerikaanse centrum om hun culturele invloeden te verwerken in het popgenre. Een kenmerk van dance is juist dat er al ruimte was voor deze invloeden. Dancemuziek is kenmerkend voor de nieuwe productiegeografie die door digitalisering is ontstaan. Iedereen met een computer met internetverbinding kan dancemuziek maken. Het aanschaffen van allerlei instrumenten is dus overbodig. Daarnaast wordt er veel gesampled en geloopt, ook in popmuziek. Het gebruiken van samples heeft de authenticiteit van popmuziek uitgedaagd. Methodes waar in de dance “underground” mee geëxperimenteerd werd, worden nu op grote schaal met commercieel belang ingezet, al dan niet enigszins gedempt in hun karakteristieken.

Het feit dat deze “underground” elementen worden gebruikt voor iets met een groter commercieel belang is een van de belangrijkste redenen waarom dance ook popmuziek is. Maar ook waarom juist dance geen pop is. Deze elementen kennen hun oorsprong in dancemuziek, en worden door slimme popproducers ingezet om groot succes te behalen. Aan de andere kant staat de harde kern van dancemuziek. In deze kringen is “selling-out” een synoniem voor verraad. Ze willen zich niet associëren met de mainstream, en zetten zich er daarom tegen af. Dat de dance gemeenschap meerdere gezichten kent komt doordat dancemuziek weer onder te verdelen is in tal van subgenres. Dit is ook de reden waarom dance in meerdere fases van het model van Lena en Peterson past. Dancemuziek kan een “industry-based” genre zijn, zoals de nummers uit de hitlijsten bewezen hebben. Daarnaast bevat het genre talloze “underground” stijlen, die een kleiner of publiek trekken. Deze avant-gardistische groep bracht innovatie ter aarde die nog steeds talloze popmuzikanten motiveren om de technieken te gebruiken in hun eigen werk. Dancemuziek is daarom, zij het onopvallend, meer in popmuziek te horen dan je in eerste instantie verwacht.

Alhoewel het nog geen zekerheid is dat dancemuziek voor altijd in ons leven zal blijven, wekken de dance hits uit de beginjaren bij velen al nostalgie op. Dus er is een grote kans dat het een permanent plekje in onze gedachte houdt, al dan niet in een traditionalistische vorm. De muziek heeft namelijk al een stempel gedrukt op de popcultuur van die decennia.

Technologie vormt ons leven. Dat is ook terug te zien in de manier waarop een festival gevierd wordt. Grote lichtshows hebben de overhand. De grootse dance evenementen worden ieder jaar groter en blijven zich vermenigvuldigen. Het gaat niet meer om de artiest, maar om de totaalervaring met lichten en bewegend beeld. Dat is iconisch voor de verschuiving van de festival ervaring, van interactie met de artiest naar interactie tussen het publiek. Maar daarnaast voor de technologie die in groeiende mate goedkoper en ook beter beschikbaar wordt voor een groot deel van de wereld. Het grote verschil tussen dance en pop is dat pop altijd streeft naar het grootste succes voor het grootste publiek. Bij sommige dance genres of producers is dit zeker de insteek, maar geen uitgangspunt. Het allerbelangrijkste is dat zowel pop als dance containerbegrippen blijven die iedereen op een andere manier interpreteert, en die met elke nieuwe productie weer iets verandert. Want, zowel pop als dance zijn bewegende objecten. Dat blijkt achteraf ook de valkuil van dit onderzoek. Muziekgenres zijn onderling op een complexe manier verbonden waardoor ze niet altijd binnen het gegeven aantal woorden uit te leggen vallen. Tot slot is het belangrijk om te vermelden dat ik er tijdens dit onderzoek achter kwam dat zelfs binnen de gedeelde Anglo-Amerikaanse cultuur er een groot verschil is in de populaire smaak. Zo is Nederland veel meer dance georiënteerd dan de Verenigde staten. Dit heeft in dit onderzoek niet voor veel belemmering gezorgd, maar zou in een vervolgonderzoek beter gescheiden kunnen worden.

Concluderend is de invloed van dance op pop de technologie die dance een gezicht weet te geven. Computermuziek met high tech lichtshows belichamen het nieuwe tijdperk waarin de mensheid beland is. Dance is niet langer de muziek van de toekomst, maar de muziek van nu.

6. Bibliografie

- 4 Strings. "Take Me Away (Into The Night)." *Take Me Away*, Spinnin' Records, 2002.
- Spotify*, open.spotify.com/track/0EcH1iItB5rVIZaaiQMbsG?si=fac6d27e05b74370.
- "Adele: The Only Way Is Up." Geregisseerd door Thomas Arnold, 2012, *IMDB*, www.imdb.com/title/tt6446606/.
- Alders, Cornelis J. *De wereld vóór God: filosofie van de Oudheid*. Klokwerk-design Amsterdam, 2018. pp. 142-145.
- "Amiga Samplers: Budget dance music in 1990." *Youtube*, geüpload door Debuglive, 31 jan. 2020, www.youtube.com/watch?v=i9MXYZh1jcs.
- Andersen, Jack. "What Genre Theory Does." *Genre Theory in Information Studies*, vol. 11, Emerald Group Publishing Limited, 2015, pp. 1–12. *Emerald Insight*, doi.org/10.1108/S2055-537720140000011002.
- Anderson, Tammy L. "Understanding the Alteration and Decline of a Music Scene: Observations from Rave Culture." *Sociological Forum*, vol. 24, nr. 2, 2009, pp. 307–36.
- "Axis of Awesome - 4 Four Chord Song (with song titles)." *Youtube*, geüpload door random804, 10 December 2009, www.youtube.com/watch?v=5pidokakU4I.
- Awesome 3. "Don't Go." Warner Music, 1992. *Spotify*, open.spotify.com/track/7DOgJIDxCOsPYHXQZIuseF?si=da8e43acdd4e4b8b.
- Beaumont-Thoma, Ben. "Giorgio Moroder: how Star Wars inspired I Feel Love." *Youtube*, geüpload door Guardian Music, 28 feb. 2014, www.youtube.com/watch?v=HVfQcSg96pQ.
- Berger, Arthur A. *Popular Culture Genres: Theories and Texts*. Sage Publications, 1992.
- "Billboard Hot 100." *Billboard*, Geraadpleegd op 12 mei 2022, www.billboard.com/charts/hot-100/2022-05-14/.
- Bizarre Inc. "Playing with Knives {Quadrant mix}." Schnozza Music, 1991. *Spotify*, open.spotify.com/track/3ToxQ1h56CW31A2zcGtODh?si=9a069f6bc5204b53.

- Bronski Beat. “Why.” *The age of Consent*, London Music Stream, 1984. Spotify, open.spotify.com/track/5o2tNiHaS9RrQjYZG29CdE?si=8e4e044fd41e44ac.
- Buskin, Richard. “Donna Summer ‘I Feel Love’ | Classic Tracks.” *Sound on Sound*, Oktober 2009, geraadpleegd op 25 mei 2022, www.soundonsound.com/techniques/donna-summer-feel-love-classic-tracks.
- C&C Music Factory (featuring Freedom Williams). “GONNA MAKE YOU SWEAT (EVERYBODY DANCE NOW).” *Super Hits*, Sony Music Entertainment, 1990. Spotify, open.spotify.com/track/7eheoW4hxrH51ww2QePVwF?si=086845ae690f4224.
- Channel 9. “Peter Vogel demonstrates the Fairlight CMI 30A.”, *Youtube*, geüpload door VCO8, 7 okt. 2015, www.youtube.com/watch?v=yldcZ65PmVU&list=RDTEohvxCyp68&index=8.
- Clayton, Martin, et al. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. 2de ed, Routledge, 2012.
- Cook, Nicholas. “Digital Technology and Cultural Practice.” *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*, 2019, pp. 5–28, doi:10.1017/9781316676639.002.
- Control. “Dance with Me (im your ecstasy).” *Dance With Me (Im your Ecstasy)*, Universal Music Operation, 1991. Spotify, open.spotify.com/track/4E6ZZrYGFd9IniejZwm8c7?si=6782525f21cc4523.
- Daft Punk. “One More Time.” *Discovery*, Warner Music France, 2001. Spotify, open.spotify.com/track/0DiWoI3AO6WpXZgp0goxAV?si=ba74dec1877e4b91.
- Demers, Joanna. “Dancing Machines: “Dance Dance Revolution”, Cybernetic Dance, and Musical Taste.” *Popular Music*, vol. 25, nr. 3, 2006, pp. 401–14. JSTOR, www.jstor.org/stable/3877663.

- Donna Summer. "I Feel Love." *I remember Yesterday*, The Island Def jam Music Group, 1977. *Spotify*, open.spotify.com/track/1vCBk3319HaWp5FOnhSGxk?si=d49f4e722d194508.
- Divine "Shoot Your Shot." *My First Album*, High fashion Music, 1983. *Spotify*, open.spotify.com/track/6DSYHNPQIQ758zUohNuCUt?si=b8ac072908834a71.
- Eric Prydz. "Pjanoo." *Pjanoo*, Data Records/ministry of Sound Recordings, 2008. *Spotify*, open.spotify.com/track/0F2BxpbxH8Yc3pLub48hrb?si=0f9d7474f049402e.
- Fabbri, Franco. "A Theory of Musical Genres: Two Applications." *Popular Music Perspectives*, University of Amsterdam, 1981, pp. 51-81.
- Ferreira, Pedro P. "When Sound Meets Movement: Performance in Electronic Dance Music." *Leonardo Music Journal*, vol. 18, 2008, pp. 17–20. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25578110.
- Gabry Ponte, LUM1X, Reziioso. "Thunder." GEKAI/Subside Records, 2021. *Spotify*, open.spotify.com/track/2USlegnFJLrVLpoVfPimKB?si=61966685ff5d4d8c.
- "Geschiedenis." *Top40*, geraadpleegd op 3 jun. 2022, www.top40.nl/geschiedenis.
- Hirsch, Paul M. "Sociological Approaches to the Pop Music Phenomenon." *American Behavioral Scientist*, vol. 14, nr. 3, januari 1971, pp. 371–88. *SAGE Journals*, doi.org/10.1177/000276427101400310.
- Holmes, Thom. *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. 2nd ed, Routledge, 2002.
- Hutcheon, Linda, en Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. 2de ed, Routledge, 2012. *WorldCat Discovery Service*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=479618.
- Infected Mushroom. "Groove Attack." *Return to the Sauce*, Mushroom Touring, 2017. *Spotify*, open.spotify.com/track/5Eck2AxUqAtKvyMQoWqmok?si=cdc555591f63438c.
- Jowers, Peter. "Timeshards: Repetition, Timbre, and Identity in Dance Music." *Time & Society*, vol. 8, nr. 2–3, sep. 1999, pp. 381–96. *SAGE Journals*, doi.org/10.1177/0961463X99008002009.

Kroese, Sieb. “Exportwaarde Nederlandse populaire muziek.” *Buma Cultuur*. 2019.

www.bumacultuur.nl/wp-content/uploads/2021/01/Exportwaarde-NL-populaire-muziek-2019.pdf.

La Style. “James Brown is Dead.” Orfa Music, 1991. *Spotify*,

open.spotify.com/track/5EEsZl9wCWtPHXoi9l9PY7?si=494e180a6d324b7d.

Landlord. “I like it (Blow out Dub).” Bigshot Records, 1989. *Spotify*,

open.spotify.com/track/7h1hXlZRwSsdIYTnFOhyod?si=ed2fd167a7444003.

“Le CNM Publie Les Cefitications Export CNM/SNEP - Annee 2021.” *SNEP*, 27 april

2022, geraadpleegd op 25 mei 2022, snepmusique.com/chiffres-ressources/le-cnm-publie-les-certifications-export-cnm-snep-2021-annee-2021/.

Lena, Jennifer C. en Richard A. Peterson. “Classification as Culture: Types and Trajectories of

Music Genres.” *American Sociological Review*, vol. 73, nr. 5, 2008, pp. 697–718. *JSTOR*,

<https://www.jstor.org/stable/25472554>.

Livin’ Joy. “Don’t Stop Movin’.” *Don’t Stop Movin’*, Island Records, 1997. *Spotify*,

open.spotify.com/track/2P3cEaLNB0qczz4BDB7Mxc?si=dcead4903ae046f4.

Loy, Stephen, e.a. “Popular Music, Stars and Stardom: Definitions, Discourses, Interpretations.”

Popular Music, Stars and Stardom, ANU Press, 2018, pp. 1–20. *JSTOR*, [www.jstor.org/](http://www.jstor.org/stable/j.ctv301dk8.5)

[stable/j.ctv301dk8.5](http://www.jstor.org/stable/j.ctv301dk8.5).

Lynskey, Dorian. “The ‘Big Three’ record labels are about to make a lot of noise.” *GQ-magazine*, 17

Nov. 2018, geraadpleegd op 9 jun. 2022,

www.gq-magazine.co.uk/article/major-record-labels.

Maradonna. “Out of My Head.” *Out Of My Head*, One Step Music, 1994. *Spotify*,

open.spotify.com/track/0iCy6DoSXh1DKfAAqJP5Jb?si=59c40e3c1ec84115.

Middleton, Richard. *Studying popular Music*. Philadelphia UP, 1990. pp. 3-5.

- Mike”Trauma”D. “The Rise And Fall Of Major Record Labels.” www.arkatechbeatz.com, geraadpleegd op 9 jun. 2022, web.archive.org/web/20210509075939/https://www.arkatechbeatz.com/the-rise-and-fall-of-major-record-labels/.
- Miller, Carolyn. “Genre as Social Action.” *Quarterly Journal of Speech - QUART J SPEECH*, vol. 70, mei 1984, pp. 151–67. *ResearchGate*, <https://doi.org/10.1080/00335638409383686>.
- “Music.” *last.fm*, geraadpleegd op 23 mei 2022, www.last.fm/music.
- “Music.” *BBC*, geraadpleegd op 23 mei 2022, www.bbc.co.uk/sounds/music.
- Neill, Ben. “Pleasure Beats: Rhythm and the Aesthetics of Current Electronic Music.” *Leonardo Music Journal*, vol. 12, 2002, pp. 3–6.
- New Order. “Blue Monday.” *Substance*, Warner Music UK, 1988. *Spotify*, open.spotify.com/track/31MOjWj3CT3dCQsMV2b8Wu?si=a0bef7d5335b4622.
- N-Trance. “Set You Free.” *Electronic Pleasure*, Universal Music Operations, 1995. *Spotify*, open.spotify.com/track/1Gees6TmaSHNkprVFOSiKH?si=d9b17daa886b4f80.
- Patrick Cowley, Sylvester. “Do You Wanna Funk.” *Do You Wanna Funk*, Unidisc Music, 1982. *Spotify*, open.spotify.com/track/708DnJC811b4Bf4xg0GiBv?si=7831c3220cd54304.
- Prior, Nick. *Popular Music, Digital Technology and Society*, Sage Publications, 2018. pp. 1-31. *WorldCat Discovery Service*, search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1717735.
- Renato Carosone “Tu Vuo' Fa' L'Americano.” *Renato Carosone*, Butterfly Music, 1956. *Spotify*, open.spotify.com/track/7HgG6kaNPUItGHFP6aIS4L?si=bb4a88dd022a45cd.
- Saiber, Arielle. “The Polyvalent Discourse of Electronic Music.” *PMLA*, vol. 122, nr. 5, 2007, pp. 1613–25. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25501810.
- Sam Feldt, Rita Ora. “Follow Me.” *Follow Me*, SF Music/Sony Music, 2021. *Spotify*, open.spotify.com/track/2Xy1UIVfOlukyYe6Fd0wrI?si=6609c66f8f8744ab.

- Seago, Alex. "The "Kraftwerk-Effekt: Transatlantic circulation, global networks and contemporary pop music." *Atlantic Studies*, vol. 1, nr. 1, sep. 2004, pp. 85–106, doi.org/10.1080/1478881042000217214.
- Schmidt, Torsten. "Giorgio Moroder - Red Bull Academy Lecture." *Red Bull Academy*, 2013, geraadpleegd op 25 mei 2022, www.redbullmusicacademy.com/lectures/giorgio-moroder.
- SNAP!. "The First the Last Eternity." *Welcome to Tomorrow*, BMG, 1994. *Spotify*, open.spotify.com/track/0bpsXbvXz7yZMS6emgmLFH?si=4e3283e4a0774952.
- Space Tribe Beyond. "The Subatomic." *The Future's Right Now*, Space Tribe Music, 1998. *Spotify*, open.spotify.com/track/7iRfPvkYPjLyFKIIVIPZCk?si=80e9871fc73c45fd.
- Spotify 1a. "Pop." *Spotify.nl*, geraadpleegd op 13 jun. 2022, open.spotify.com/genre/pop-page.
- Spotify 1b. "Dance." *Spotify.nl*, geraadpleegd op 13 jun. 2022, open.spotify.com/genre/dance_party-page.
- "Switched-On Bach: How the World Met Moog" *Moog*, www.moogmusic.com/media/switched-bach-how-world-met-moog.
- "The sound that connects Stravinsky to Bruno Mars." *Youtube*, geüpload door VOX, 15 mei 2018, www.youtube.com/watch?v=8A1Aj1_EF9Y&list=RDTEohvxCyp68&index=2.
- "To... Sinatra." *independent.co.uk*, geraadpleegd op 3 jun. 2022, www.independent.co.uk/life-style/sixty-years-of-hits-from-sinatra-to-sinatra-1322429.html.
- Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press, 1995.
- Tim Berg. "Seek Bromance (Avicii mix)." *Bromance*, Armada Music, 2010. *Spotify*, open.spotify.com/track/7tSO7DrrYpiMXX3zM4b3oM?si=19008cdfa70a4a56.
- Trans-X. "Living on Video." *Living on Video*, Unidisc Music, 1983. *Spotify*, open.spotify.com/track/1sySpMud8bvFU9SVfcrzrc?si=a384590aa7d04932.
- Tyree Cooper. "Turn Up the Bass." Supa Dupa Recordings, 1989. *Spotify*,

open.spotify.com/track/4a2VdX9fRz3mFuEP17TnEn?si=0de276207fc24ca2.

Wall, Tim. "Constructing Histories of Popular Music." *Studying Popular Music Culture*, Second Edition, SAGE Publications, 2013, pp. 2–22. *SAGE Knowledge*, doi.org/10.4135/9781526401960.

Watson, Kevin. "IMS Business report 2019: an annual study of the electronic music industry." *International Music Summit*, 2019. www.internationalmusicsummit.com/wp-content/uploads/2019/05/IMS-Business-Report-2019-vFinal.pdf.

"Year-end music report: U.S. 2019." *Nielsen Music*. 2020, ia902900.us.archive.org/20/items/nielsen-2019-yearendreport/NIELSEN_2019_YEARENDreport.pdf.

Yolanda be cool, DCUP. "We No Speak Americano." *Sweat it Out*, 2010. *Spotify*, open.spotify.com/track/37dYAkMa4lzRCH6kDbMT1L?si=834aaeebae424ef6.

7. Bijlagen

7.1 Figuren

Table 1. Genre Forms and Attributes

Attributes	Genre Forms			
	Avant-Garde	Scene-Based	Industry-Based	Traditionalist
Organizational Form	Creative circle	Local scene	Established field	Clubs, associations
Organizational Scale	Local, some Internet	Local, Internet linked	National, worldwide	Local to international
Organization Locus	Homes, coffee shops, bars, empty spaces	Local, translocal, and virtual scenes	Industrial firms	Festivals, tours, academic settings
Genre Ideal or Member Goals	Create new music	Create community	Produce revenue, intellectual property	Preserve heritage and pass it on
Codification of Performance Conventions	Low: highly experimental	Medium: much attention to codifying style	High: shaped by industry categories	Hyper: great concern about deviation
Technology	Experimentation	Codifying technical innovations	Production tools that standardize sound	Idealized orthodoxy
Boundary Work	Against established music	Against rival musics	Market driven	Against deviants within
Dress, Adornment, Drugs	Eccentric	Emblematic of genre	Mass marketed "style"	Stereotypic and muted
Argot	Sporadic	Signals membership	Used to sell products	Stylized
Sources of Income for Artists	Self-contributed, partners, unknowing employers	Scene activities, self-contributed	Sales, licensing, merchandise, endorsements	Self contributed, heritage grants, festivals
Press Coverage	Virtually none	Community press	National press	Genre-based advocacy and critique
Source of Genre Name	Site or group specific	Scene members, genre-based media	Mass media or industry	Academics, critics

figuur 1. Schema van Lena en Peterson uit "Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres." p. 702.



ENFANTS PRODIGES

Beaucoup de rumeurs ont circulé sur votre second album. On a dit qu'il était prêt depuis des mois, voire des années. Qu'en est-il exactement ?

Nous aimons bien nous exprimer de manière un peu partielle, ne pas tout dire. Les rumeurs, cela fait travailler l'imagination et la création, c'est amusant. Mais si nous avions terminé cet album il y a deux ans, il serait sorti au même moment ! Nous sommes assez impatients de partager notre musique avec les gens...

Quand on vend plusieurs millions d'exemplaires de son premier opus, ressent-on de la pression au moment de la conception du second ?

Le seul type de pression que nous avons pu ressentir a été de notre fait. Les exigences qui nous concernent sont les nôtres, pas celles de l'extérieur. Il était important d'arriver au résultat que nous voulions atteindre et pas celui que l'on attendait de nous.

Pendant ces quatre ans d'absence, vous avez été relativement discrets en tant que duo. Quelles ont été vos occupations ?

Nous avons cinq sociétés de production à gérer, et ce travail de chef d'entreprise est vraiment un plein temps. Nous sommes à la fois producteurs indépendants, artistes, auteurs, éditeurs et compositeurs. C'est à ce prix-là que nous gardons le contrôle sur ce que nous voulons faire et que nous restons proches de notre ligne directrice, de notre intégrité. D'ailleurs, nous estimons ne jamais nous en être vraiment éloignés. Nous ne nous définissons pas uniquement comme musiciens, plus comme des expérimentateurs qui veulent avoir les opportunités de changer des choses. Aujourd'hui, «Discovery» est terminé, et nous sommes prêts à le partager avec les gens.

Le premier choc de «Discovery» est déjà visuel. Vous revenez en robots... Ne pas montrer son visage, c'est un garant d'intégrité ?

Cela l'était peut-être il y a quatre ans. L'intégrité réside dans la possibilité de faire ce que l'on veut. Nous avons démontré que personne n'est obligé de se plier à des lois et des règles que le système désire imposer. Chaque artiste, chaque créateur, chaque individu est, dans une certaine mesure, libre.

Ce nouvel album se distingue dans l'art-work et les titres de morceaux («Superheroes», «Short Circuit»...) par le thème de la science-fiction. Pourquoi ?

Chaque personne peut interpréter «Discovery» comme il le veut. Nous aimons bien faire quelque chose et son contraire. «Homework» n'était pas connoté science-fiction car, à l'époque, la techno était fortement associée à des choses futuristes. Cela nous énervait énormément, nous voulions

donner une image de notre musique différente, plus chaude. Pour «Discovery», cela nous faisait marrer d'aller dans le sens contraire.

Au niveau de la composition, y avait-il une idée à la base de «Discovery» ?

Ne pas refaire ce que nous avons déjà fait et, en même temps, repartir à zéro en essayant d'oublier les expériences précédentes. Avec «Homework», nous cherchions à faire danser les gens, donc le travail sur l'assemblage des sons était assez minimal. Pour «Discovery», nous avons cherché une continuité, tout en voulant donner un caractère plus émotionnel aux morceaux, qu'ils ne s'adressent pas seulement au physique. Il y avait aussi cette envie de travailler avec les voix, d'un mélange

entre le corps et l'harmonie. En anglais, c'est plus facile à exprimer : «to move people» et «make the people move» («émouvoir les gens» ou «les faire bouger»). Les titres devaient également partir dans des directions et des styles différents, en gardant pourtant une cohérence générale. Cela nous amusait de structurer notre album de manière dense et riche, tout en adoptant un format très court pour les morceaux. Il n'y a aucune répétition à part «Too Long», le dernier morceau, chanté par Romanthony qui revient à la définition de la house.

L'aspect fouillé de certains morceaux tranche avec le minimalisme de «Homework» !

Il n'y a pas de version définitive des morceaux. Nous allons avoir beaucoup de plaisir à les sampler pour fabriquer d'autres versions plus minimales...

Votre envie de diversité est manifestement passée par un retour aux instruments traditionnels...

Après avoir débuté dans la musique avec guitare, basse et batterie, nous sommes ensuite passés directement aux sampleurs et aux machines - notre phase de teenagers rebelles. En fait, pour ce deuxième album, nous avons recommencé à jouer et nous avons mélangé ça avec l'électronique.

À quelles machines avez-vous eu recours pour l'élaboration de «Discovery» ?

Pratiquement les mêmes que pour «Homework» : E-mu SP-1200, Emulator III, Ensoniq ASR-10 et ASR-X, Roland S-760, Akai MPC3000 pour les sampleurs, Roland TR-808 et 909, LinnDrum 9000, LM 1, Sequential Circuits Drumtracks côté boîtes à rythmes, et concernant les synthés, Roland Juno-106 et Super Jupiter, Minimoog, Sequential Circuits Prophet 600 et VS, Korg Poly Ensemble. Et en plus de cela, nous avons utilisé des instruments électriques comme le Fender Rhodes, le Wurlitzer, les Fender Stratocaster et Jazz Bass, une Martin...

41

figuur 2. interview met Daft Punk, *Equipboard*,

images.equipboard.com/uploads/source/image/112389/big_2001.03-Keyboards-3.jpg.



figuur 3. interview met Daft Punk, *Mixmag*, i.redd.it/te31d8kbt2e11.jpg.



figuur. 4 Rock Werchter, *maximaltrips*, www.maximaltrips.com/wp-content/uploads/2019/12/rock-werchter-mainstage.jpg.



figuur. 5 Ultra Europe, *DJmag*, djmag.com/sites/default/files/styles/legacy_djmag_landscape_public/public/article/image/ultra%20europe.jpg?itok=CImYSqdJ.

7.2 Tabel 1: Hitlijst noteringen

Naam (artiest "nummer")	Genre volgens Discogs	Hoogste hitlijst notering	Link
Donna Summer "I Feel Love"	Electronic	top40: #1 in 1977 Billboard: #6 in 1977	top40: www.top40.nl/top40/1977/week-37 Billboard: www.billboard.com/charts/hot-100/1977-11-12/
Patrick Cowley, Sylvester "Do You Wanna Funk"	Electronic	top40: #14 in 1982 Billboard: Dance music	top40: www.top40.nl/top40/1982/week-41
Divine "Shoot Your Shot"	Electronic	top40: #3 in 1983 Billboard: Geen	top40: www.top40.nl/top40/1983/week-3
Bronski Beat "Tell Me Why"	Electronic	top40: #2 in 1984 Billboard: Hot Dance	top40: www.top40.nl/top40/1984/week-42
New Order "Blue Monday"	Electronic	top40: #5 in 1988 Billboard: #68 in 1988	top40: www.top40.nl/top40/1988/week-26 Billboard: www.billboard.com/charts/hot-100/1988-05-21/
C&C Music Factory "GONNA MAKE YOU SWEAT (EVERYBODY DANCE NOW)"	Electronic	top40: #2 in 1991 Billboard: #1 in 1991	top40: www.top40.nl/top40/1991/week-6 Billboard: www.billboard.com/charts/hot-100/1991-02-09/
La Style "James Brown is Dead"	Electronic	top40: #1 in 1991 Billboard: #88 in 1992	top40: www.top40.nl/top40/1991/week-43 Billboard: www.billboard.com/charts/hot-100/1992-05-16/
La bouche "Be My Lover"	Electronic	top40: #2 in 1995 Billboard: #6 in 1996	top40: www.top40.nl/top40/1995/week-29 Billboard: www.billboard.com/charts/hot-100/1996-03-02/
SNAP! "The First the Last Eternity"	Electronic	top40: #2 in 1995 Billboard: Geen	top40: www.top40.nl/top40/1995/week-11
N-Trance "Set You Free"	Electronic	top40: #10 in 1995 Billboard: Geen	top40: www.top40.nl/top40/1995/week-14
Livin' Joy "Dont stop Movin'"	Electronic	top40: #21 in 1996 Billboard: Geen	top40: www.top40.nl/top40/1996/week-28
Daft punk "One more time"	Electronic	top40: #11 in 2001 Billboard: #61 in 2001	top40: www.top40.nl/top40/2001/week-14 Billboard: www.billboard.com/charts/hot-100/2001-03-24/
4 Strings "Take Me Away Into The Night"	Electronic	top40: #25 in 2002 Billboard: Geen	top40: www.top40.nl/top40/2002/week-15
Eric Prydz "Pjanoo"	Electronic	top40: #4 in 2008 Billboard: Hot dance	top40: www.top40.nl/top40/2008/week-35
Yolanda be cool, DCUP "We No Speak Americano"	Electronic	top40: #2 in 2010 Billboard: #29 in 2010	top40: www.top40.nl/top40/2010/week-26 Billboard: www.billboard.com/charts/hot-100/2010-11-06/
Tim berg "Seek Bromance (Avicii mix)"	Electronic	top40: #2 in 2010 Billboard: Hot dance	top40: www.top40.nl/top40/2010/week-37
Gabry Ponte, LUM1X, Rezioso "Thunder"	Trance	top40: #8 in 2021 Billboard: Hot dance	top40: www.top40.nl/top40/2021/week-49
Sam feldt, Rita Ora "Follow Me"	Electronic, pop	top40: #28 in 2022 Billboard: Hot dance	top40: www.top40.nl/top40/2022/week-9