



Academiejaar 2013-2014

Hier laat ik je los

EEN HISTORISCHE EN MUSICOLOGISCHE
STUDIE VAN DE VLAAMSE KLEINKUNST

Casus: Wim De Craene

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,

Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,

voor het verkrijgen van de graad van Master

door Sven Sabbe (01006051).

Promotor: prof. dr. Bruno Forment

Het moeilijkste Nederlandse woord is 'kleinkunst'.¹

¹ Jan Delvaux, *Belpop: de eerste vijftig jaar* (Gent: Borgerhoff & Lamberichts, 2011), 125.

INHOUDSOPGAVE

Dankwoord	5
Inleiding	6
Onderzoeksmethode	8
Stand van het onderzoek.....	9
1. Kleinkunst in Vlaanderen	10
1.1. Geschiedenis van de Vlaamse kleinkunst.....	11
1.1.1. De pioniers.....	11
1.1.2. De tweede generatie.....	17
1.1.3. Popkleinkunst	24
1.2. Het Franse chanson.....	31
1.2.1. Het klassieke chanson.....	31
1.2.2. Invloeden uit VS en Engeland	35
1.2.3. Yé-yé-singers.....	38
1.3. Het Nederlandse chanson	40
1.4. Het chanson en popmuziek.....	42
2. Popkleinkunst. Casus: Wim De Craene	44
2.1. Inleiding.....	45
2.2. Wim De Craene: carrière-overzicht.....	47
2.2.1. Start van een carrière (1970).....	47
2.2.2. Eerste album: <i>Wim De Craene</i> (1973).....	50
2.2.3. Zoektocht naar een band (1974)	53
2.2.4. Tweede album: <i>Brussel</i> (januari 1975).....	56
2.2.5. Derde album: <i>Alles is nog bij het oude</i> (juni 1975).....	62
2.2.6. Vierde album: <i>... is ook nooit weg</i> (1977).....	69
2.2.7. <i>Help, ik win een miljoen!</i> (1978)	72
2.2.8. Vijfde album: <i>Perte totale</i> (1980).....	74
2.2.9. <i>Ik kan geen kikker van de kant afduwen</i> (1982)	77
2.2.10. Zesde album: <i>Kraaknet</i> (1983)	80
2.2.11. Televisiespecial (1986).....	85
2.2.12. Zevende album: <i>Via Dolorosa</i> (1988)	87
2.2.13. De laatste jaren: live en <i>Enkel in een broekje</i> (1990)	92

3. Popmuziek of kleinkunst? Musicologische analyse van het oeuvre van Wim De Craene.....	95
3.1. Inleiding.....	96
3.2. Muziek.....	98
3.2.1. Melodie.....	98
3.2.2. Arrangement.....	101
3.3. Tekst.....	115
4. Conclusie.....	118
5. Bibliografie.....	122
5.1. Boeken.....	122
5.2. Wetenschappelijke artikels.....	123
5.3. Licensiaatsverhandelingen.....	124
5.4. Interviews.....	124
5.5. Documentaire.....	125
5.6. Persartikels.....	125
5.7. Internetlinks.....	126
6. Bijlagen.....	127
6.1. Transcripties interviews.....	
6.1.1. Interview Jean Blaute met Koen Fillet, 2012.....	128
6.1.2. Interview Wim De Craene met Viona Westra, 1982.....	130
6.2. Muziekteksten.....	
6.2.1. <i>De kleine man</i> (Wim De Craene, 1973).....	131
6.2.2. <i>Kraaknet</i> (Kraaknet, 1983).....	134
6.2.3. Dimitri Van Toren – <i>Wim De Craene</i> (En dan dat nog, 1992).....	135
6.2.4. Hans De Booi – <i>De dood van een zanger</i> (Vlaamse helden, 1992).....	136

DANKWOORD

Een masterscriptie schrijven doe je niet zomaar, dat mocht ik de voorbije maanden aan den lijve ondervinden. Het onderwerp is echter meer dan meeslepend genoeg om mij er het voorbije academiejaar in te verdiepen.

Daarvoor wil ik prof. dr. Bruno Forment bedanken. Hij gaf mij de vrijheid om een niet voor de hand liggend onderwerp te kiezen. Zijn expertise steunde mij de voorbije twee jaar en gaf richting aan de structuur van deze thesis.

Daarnaast wil ik mijn vrienden, familie en collega's bedanken die mij het voorbije academiejaar hebben gesteund, zowel inhoudelijk als mentaal. Jullie blijvende interesse gaf mij het gevoel dat ik met dit onderzoek op het juiste spoor zat. Bijzondere dank aan Jonas Bruyneel, die deze thesis nalas.

Mijn laatste dankbetuiging richt ik aan Ramses De Craene. De muziek van je vader is cultureel erfgoed. Bedankt om er zo'n goede zorg voor te dragen.

INLEIDING

Muziek heeft mij altijd gefascineerd. Zoals zovelen ging ik naar muziekschool - en stopte ik halverwege. Toch liet het mij nooit los. Op de radio's en festivals speelden heel veel mooie liedjes en ik pikte gaandeweg opnieuw een instrument op, ging studeren en kwam meer en meer in aanraking met de muziekgeschiedenis – en dan vooral de recente muziekgeschiedenis. Ik leerde The Beatles kennen en was er onmiddellijk weg van. Ik grasduinde verder en leerde nog meer muziek kennen. Popmuziek is tegenwoordig een wijdverspreid fenomeen, met ontzaglijk grote afzetmarkten en commerciële belangen. Vaak wordt vergeten dat muziek maken ook gewoon iets los kan weken. Muziek heeft een zeker *je ne sais quoi* dat je vanaf de eerste noot, de eerste gitaaraanslag of de eerste welgemeende tik op de *snare drum* ongelofelijk hard kan raken, boeien en geboeid houden.

Muziekjournalisten hebben vaak de kwalijke neiging om muziek in hokjes te steken. Het vergemakkelijkt hun werk, en dat van het publiek. Een reggaefan hoeft, dankzij het label dat een stuk muziek opgeplakt krijgt, zich niet door een cd van pakweg Children of Bodom te sleuren om te beseffen dat het helemaal zijn genre niet is.

Maar tegelijk zijn die etiketten ook vreselijk beperkend. In de jaren zestig krijgen we een eerste mengsel van folk en rock – The Byrds worden zo de eerste folkrockband. Bijster origineel hoeft het natuurlijk allemaal niet te zijn.

Begin jaren zeventig zien we een nieuwe generatie kleinkunstenaars opstaan: Jan De Wilde, Johan Verminnen, Zjef Vanuytsel, Wim De Craene en consoorten. Allen luisteren ze als jongere naar het Franse, Nederlandse en Vlaamse chanson, en allen nemen ze als jongere de gitaar vast en beginnen liedjes te maken. Maar allen luisteren ze ook naar The Beatles, Bob Dylan, Pink Floyd, Deep Purple. De jongeren van Vlaamse chanson puberen en zetten zich af tegen het oude chanson. Een hele hoop versterkers, drums en elektrische gitaren wordt het podium opgesleept.

Dit is dan ook het onderwerp van deze scriptie. Ik probeer in de volgende pagina's te onderzoeken op welke manier deze jonge generatie elementen uit de popmuziek in het genre van het chanson brengen.

Net zoals rock 'n roll zich afzette tegen de crooners van die tijd, kunnen we ook hier dezelfde vraag stellen: is er een wezenlijk verschil tussen de klassieke kleinkunst en de muziek die deze jongeren maken? Zo ja, wat is dan het verschil tussen popmuziek en kleinkunst? Waar

loopt dan de dunne lijn tussen pop en kleinkunst? Zetten onze jonge Vlaamse jongens zich ook af tegen het verleden, of blijft er – dankzij de taal – een band?

De hoofdvraag luidt dan ook: op welke manier beïnvloedt de Angelsaksische popmuziek de Vlaamse kleinkunst?

Omdat deze vraag heel ruim is, is er noodzaak aan een aantal deelvragen.

Op welke manier beïnvloedt het groeiende belang van popmuziek vanaf de jaren zestig

1. de structuur en harmonische basis;
 2. het arrangement en instrumentarium;
 3. de teksten;
 4. het publiek;
- van de Vlaamse kleinkunst?

Deze vragen zijn uiteraard allemaal enorm ruim en moeilijk te interpreteren. Daarom focus ik in dit onderzoek op één muzikant uit het toenmalige circuit. Het lijkt mij interessant om de bovenstaande vragen toe te passen op de carrière van Wim De Craene.

Het is pas de voorbije jaren dat mijn interesse voor Wim De Craene gegroeid is. Uiteraard kende ik al de muziek. Het is een naam die vele mensen verbinden met Radio 1 en zijn twee bekendste nummers: *Tim* en *Rozane*. Dat deze beiden in hetzelfde jaar uitkwamen, weten wellicht niet veel mensen. Dat deze nummers aan het begin van zijn carrière zijn gemaakt nog minder. En dat hij nog veel meer mooie liedjes heeft het minst van allemaal.

Door zijn plotselinge dood – hij stierf op 14 september 1990 in dubieuze omstandigheden – en de waardevolle liedjes die hij achterliet is er een aura rond de persoon Wim De Craene ontstaan. Hij experimenteerde veel, maar kreeg het kleinkunstetiket dat hij na zijn eerste plaat kreeg niet meer van zich af. Hij werd een artiest die er alles aan deed om zijn muziek aan de man te brengen. Hoewel hij stevast tot de kleinkunst wordt gerekend, klinkt hij helemaal niet zo.

ONDERZOEKSMETHODE

Vooraleer we de blik richten op de muziek van Wim De Craene geef ik een kort overzicht van de geschiedenis van de kleinkunst. Het Vlaamse chanson dat midden jaren vijftig ontsproot met ondermeer Will Ferdy en Miel Cools is op zich onderhevig aan enkele interessante evoluties die leiden tot de generatie waarvan hierboven sprake. Door de aandacht te vestigen op een aantal hoofdrolspelers in het genre probeer ik een chronologisch overzicht te geven van de veranderende invloeden binnen de kleinkunst. Hierbij wordt dieper ingegaan op de muziek die voor hen een inspiratie was. Bovendien kijk ik op welke manier deze invloeden effect hadden op de teksten en op de muziek.

Uiteraard komt die Vlaamse kleinkunst niet zomaar uit het niets. Ze is duidelijk terug te brengen op het Franse chanson, dat vanaf de jaren veertig Europa stormenderhand overspoelt. Maar ook het Franse luisterlied ondergaat enkele evoluties. De invloed van popmuziek laat zich ook hier gelden: midden jaren zestig ontstaan de *yéyé-singers*, die hevig beïnvloed zijn door al het Britse en Amerikaanse geweld. Daarnaast zijn er nog enkele artiesten die zich in meer of mindere mate laten beïnvloeden door populaire muziekgenres zoals rock of jazz.

Ook het Nederlandse chanson, dat naast een doorgroei uit het traditionele cabaret ook schatplichtig is aan het Franse chanson, heeft zijn helden. Door de gemeenschappelijke taal zal ook zij van grote invloed zijn op de Vlaamse kleinkunst.

Tot slot bekijken we kort in welke mate de Engelse en Amerikaanse popmuziek zich nestelt in de lange geschiedenis van het Europese volkslied.

In het tweede deel kijken we exclusief naar het oeuvre van Wim De Craene.

Via interviews en naslagwerken reconstrueer ik eerst de carrière van De Craene. Met welke muzikanten werkte hij samen? Welk verleden hadden die muzikanten? Met welke producers en arrangeurs werkte hij samen? Welke technologische vernieuwingen brengt hij in zijn muziek? Hoe was de relatie van De Craene met zijn publiek? En hoe neemt hij als muzikant de rond zich veranderende muziekwereld in zich op?

Als laatste ga ik dieper in op een selectie van zijn nummers. Een steekproef van acht nummers, gekozen uit alle studio-albums, worden op twee wijzen geanalyseerd. Eerst en vooral bekijk ik ze musicologisch: hoe zijn ze melodisch, harmonisch en vormelijk opgebouwd? Daarna neem ik zijn teksten onder de loep. Het chanson profileerde zich altijd tegen over het schlagerlied door zijn uitgesproken verhalende kwaliteiten. In welke mate is dit aanwezig bij De Craene, en hoe evolueert dit doorheen zijn oeuvre?

STAND VAN HET ONDERZOEK

De geschiedenis van de kleinkunst is – aan de Gentse universiteit alvast – al een aantal keer het onderwerp geweest van een thesisverhandeling. In 1989 wordt er een eerste overzicht van de kleinkunst gegeven door Marc Goffart². In 1992 volgt een (iets bredere) tweede overzicht door Peter Notte.³ Na 1992 is er echter niets meer geschreven over dit onderwerp aan de Universiteit Gent. Dit wordt voor een deel aangevuld met de bevindingen van Manu Adriaens, die in 1998 in “De Komplete Kleinkunstkollektie” een overzicht geeft van de Vlaamse en Nederlandse kleinkunstgeschiedenis.⁴ Dit boek is echter zeer anekdotisch en gefragmenteerd. Bovendien is het ook al zestien jaar oud en daardoor op sommige vlakken verouderd. Daarnaast kan men de geschiedenis van de Belgische popgeschiedenis, zoals beschreven door Jan Delvaux in “Belpop: de eerste vijftig jaar” plaatsen om accurate aanvullingen te brengen. Dit boek, uitgebracht in 2011, beslaat echter veel meer dan kleinkunst alleen. De Nederlandstalige muziek beslaat slechts één hoofdstuk en is dus zeker niet sluitend. Toch zijn deze bronnen interessant om een globaal beeld te vormen van de kleinkunstgeschiedenis. Bovendien kan een update van de voorbije jaren niets veranderen aan de feiten die in de jaren zestig en zeventig zijn gebeurd. De informatie die te vinden is in voorgaande bronnen is dus correct, waarvan er hoogstens enkele details zijn verouderd. De Vlaamse rock ’n roll is wel al vaak het onderwerp geweest van een flinke dosis onderzoek, voornamelijk vanuit de vakgroepen geschiedenis in Leuven en Gent.⁵

Hoewel de geschiedenis van de kleinkunst dus vrij volledig terug te vinden is, heeft ze een ander uitgangspunt dan deze scriptie. Op de volgende pagina’s ga ik niet alleen dieper in op de geschiedenis van de kleinkunst, maar ook op de muziek zelf. De vorige opgesomde bronnen zijn echter niet musicologisch. Ze zijn geschiedkundig van grote waarde, maar wat betreft musicologisch onderzoek is er nog niet veel gebeurd. In deze scriptie wil ik niet alleen een summiere geschiedenis geven, maar vooral ingaan op de muzikale aspecten van de evolutie van de Vlaamse kleinkunst.

² Marc Goffart, “Historisch overzicht van de kleinkunst in Vlaanderen met sociologische aspecten” (onuitg. lic.verh., Gent, 1988).

³ Peter Notte, “De Vlaamse kleinkunstbeweging na de Tweede Wereldoorlog. Een historisch overzicht” (onuitg. lic.verh., Gent, 1992).

⁴ Manu Adriaens, *De komplete kleinkunstgeschiedenis* (Gent: Globe, 1998).

⁵ Marc Hoste, *De verangelsaking van de lichte muziek in Vlaanderen tussen 1955 en 1970* (onuitg. lic.verh., Rijksuniversiteit Gent, 1992), Kim Timperman, “Rock en de romantiek: de begripshistorische evolutie van pop en rock en de perceptie van populaire muziek in Vlaanderen tijdens de sixties” (onuitg. lic.verh., Leuven 2003), Walter Vandersypen, “Rock and roll in België. Verleden, heden en toekomst” (onuitg. lic.verh., Leuven 1981).

1. SITUERING:

KLEINKUNST IN VLAANDEREN

1.1. GESCHIEDENIS VAN DE VLAAMSE KLEINKUNST

1.1.1. DE PIONIERS

*Zonder muzikale begeleiding, boven het geroezemoes uit en temidden de wasems en walmen van rook en drank die de bistrots vulden, klonken ballades zoals die ooit door middeleeuws troubadours werden gebracht.*⁶

Deze quote van Willy Lustenhouwer schetst het beeld van een chansonnier in het achttiende-eeuwse Parijs, maar kan evengoed een beschrijving zijn van de beginjaren van de kleinkunst. Hoewel vanaf het midden van de negentiende eeuw volkszangers zoals Frans Lamoen, Karel Waeri of Emiel Hullebroeck⁷ terug te vinden zijn in allerlei bruine kroegen in Antwerpen en Gent duurt het tot het midden van de twintigste eeuw voor we echt kunnen spreken van kleinkunst.

Kleinkunst ontstaat als reactie op het commerciële schlagerlied dat begin de jaren vijftig welig tierde. Terwijl het Franse chanson, met sterkhouders zoals Georges Brassens en Jacques Brel, hoogdagen viert, blijft het Vlaamse lied van abominabel niveau.

Will Ferdy

Dit alles verandert in 1954 met Will Ferdy's single *Het regent in de straten*. Will Ferdy (echte naam: Werner Ferdinande, °1927) draait vanaf 1948 mee in het commerciële circuit. Hij maakt deel uit van de schlagerzangers waartegen hij probeerde op te boksen. Met zijn sociaal geëngageerde teksten en sketches, waarin hij vaak de controverse opzoekt⁸, maakt hij het publiek warm voor de eerste generatie volwaardige kleinkunstenaars. Het belang van Will Ferdy voor de Vlaamse kleinkunst blijkt uit de gelijknamige Grote Prijs Will Ferdy, die tussen

⁶ Willy Lustenhouwer, *De geschiedenis van het café-chantant* (Brugge: Schoonbaert, 1987), 21

⁷ In deze drie heren zijn de twee bastions van het Vlaamse café-chantant vertegenwoordigd. Frans Lamoen (1876-1954) zong in de Antwerpse cafés.

De Gentse Karel Waeri (1842-1898) trok samen met zijn vrouw naar de cafés van de Gentse binnenstad. Hij werd in de jaren '60 door Walter De Buck uit de vergetelheid gehaald. Wegens zijn verdienste voor het Gentse lied staat nu een standbeeld bij de Gentse Sint-Jacobskerk.

Emiel Hullebroeck (1878-1965) trok vooral rond in geboortedorp Gentbrugge. Hij was één van de eersten die ijverde voor een apart kunstenaarsstatuut en stond aan de wieg van de voorloper van het huidige SABAM.

⁸ Naar Nederlands voorbeeld waren de meeste Vlaamse zangers ook cabaretier. Een optreden bestond meestal uit een evenwicht tussen liedjes en sketches, waarin vaak de draak werd gestoken met de toenmalige actualiteit en zeden.

1966 en 1988 achtmaal is ingericht om ontluikend talent te ontdekken. Enkele van de winnaars waren Frank Dingenen en Kommil Foo.⁹ De keuze van Will Ferdy voor ‘het betere lied’ komt ook tot uiting in *Het schrijverke*, een opname uit 1960 van Will Ferdy, Frank Coene en het Tony Vess Ensemble gebaseerd op het gelijknamige gedicht van Guido Gezelle.¹⁰

De tekstuele evolutie van “*Als een jongen met een meisje wandelen gaat / vraagt hij: ziede gij me gere?*” (uit *Ziede gij me gere*, 1951) naar het voorgenoemde gedicht van Guido Gezelle is opvallend. Ook in andere nummers zien we dat Ferdy ‘hogere’ thema’s in zijn teksten verwerkt. Terwijl hij in *Ziede gij mij me gere* flierefluitend de jonge liefde beschrijft, gaat het in *Christine* (1965) over een vervlogen liefde: “*We hebben niets gezegd, Christine, alleen wat dwaze woorden / Gezocht en onoprecht, Christine, die er niet bij behoorden*”. Opvallend is ook hoe de uitspraak van Ferdy verandert. Waar hij in zijn eerste singles nog een soort tussentaal hanteert, is in *Christine* Ferdy’s taal veel zachter. Zo gebruikt hij geen dialectwoorden meer. Qua zangstijl sluit hij dichters aan bij de Franse chansonstijl.

Op muzikaal vlak zijn er verschillen op te merken binnen Ferdy’s oeuvre. In *Ziede gij me gere* speelt de volkse harmonica de hoofdpartij. We horen een eenvoudige drum- en basbegeleiding. De melodie wordt opgeleukt door een vibrafoon. In *Christine* is het instrumentarium volledig anders. De hoofdmelodie komt eerst uit de strijkers, terwijl blazers het nummer harmonisch ondersteunen. Later komen piano, gitaar en drum prominenter naar voren. Hoewel de muziek veel rijker is dan voorheen, blijft de stem op de voorgrond. De tekst wordt op deze manier extra in de verf gezet.

KoR Van der Goten

De eerste zelfverklaarde Vlaamse chansonnier – of ‘sjansonjee’, zoals de progressieve spelling van toen toeliet – is de Mechelaar KoR Van der Goten (echte naam: Martinus Van der Goten, 1931-1987). Hij is de allereerste die resoluut koos voor het Vlaamse luisterlied¹¹ en kan daarom de ‘geestelijke vader van de Vlaamse kleinkunst’ worden genoemd.¹² Hij staat bovendien met Paul Mortier aan de wieg van *Open Kring*, een concertcircuit voor kleinkunstenaars dat kleinkunst een plek gaf in heel Vlaanderen. Ondanks de geringe publieke

⁹ Pol Van Messevelde, “De geboorte van het Vlaamse chanson”, laatst geraadpleegd op 17 juli 2014, <http://www.muziekarchief.be/kleinkunstchanson/willferdy.php>.

¹⁰ “Will Ferdy – Het schrijverke”, laatst geraadpleegd op 17 juli 2014, <http://www.muziekarchief.be/trackdetails.php?ID=339858>.

¹¹ Will Ferdy schipperde, zelfs na het succes van *Het regent in de straten*, nog vaak tussen cabaret, schlager en luisterliederen. Hij behield die tweespalt tot aan het einde van zijn carrière, terwijl Van der Goten resoluut en enkel koos voor het Vlaamse chanson.

¹² Goffart, “Kleinkunst in Vlaanderen”, 32

belangstelling voor kleinkunst tijdens de opstartfase, wordt hierin een belangrijke kiem gelegd voor het succes dat kleinkunst zou kennen in de jaren zestig en zeventig.¹³

Muzikaal lijkt Van der Gotens muziek sterk op die van Georges Brassens. Hij begeleidt zichzelf met heel rudimentaire middelen. Zo gebruikt hij enkel open akkoorden, d.w.z. akkoorden waarbij niet alle snaren ingedrukt worden. Hij maakt soms gebruik van een wisselbas, het afwisselen van de snaar die de basnoot van het akkoord speelt, om vaart in het nummer te houden. Occasioneel wordt hij live bijgestaan door een contrabas, maar dit heeft weinig invloed op de begeleiding. Vaak gebruikt men extra melodie-instrumenten op plaatopnames. Zo voegt op *September*, uit *KoR* (1964), een blokfluit bovenop de zanglijn een tegenmelodie aan het nummer.¹⁴ Ook harmonisch zijn de nummers eenvoudig opgebouwd: Van der Goten gevarieerd tussen vier à vijf (open) akkoorden.¹⁵

In de teksten zien we een verschuiving. Waar Ferdy redelijk braaf blijft, schuwt Van der Goten controverse niet. De titel van *De Vlaamse kritikasters* (uit *KoR*, 1964) zegt het zelf. Van der Goten fulmineert met dit lied tegen zij die kritiek geven op zijn chansons. “*Maar geen van al die kwasten, / die me Freudiaans aftasten, / heeft nooit in zijn leven / een noot muziek gezien.*”. Met nummers als *Verboden te lachen* keert hij zich tegen het Vlaams-nationalisme:

*Wij zingen van Dietsland, van heiligen en helden
we nemen nooit iets met een korrel zout
De broodzak zit vol met vele pamfletjes.
De leeuw brult nog luid, als is hij jaren dood*

¹³ Volgens Herman De Coninck, in een essay in *Het Nieuw Wereldtijdschrift*, hebben die lege zalen ook veel te maken met de attitude van de vroege kleinkunstenaars: “*Dat je lustig voortijdig van het podium stapte als een optreden je niet zinde, dat je dronken mocht zijn, zoiets stond artistiek, dat je ook weleens gewoon niet op kwam dagen. Als Van der Goten eind 1967 voor lege zalen staat, komt dat omdat hij het bovenstaande te vaak voor volle zalen heeft gedaan.*”

¹⁴ Op de LP staat enkel Kor Van der Goten vermeld als bespeler van ‘akoestische gitaar, folkgitaar, zang’. Hoewel hier duidelijk een ander instrument te horen is, is het onmogelijk te weten wie het bespeelde. “September – Kor Van der Goten”, laatst geraadpleegd op 17 juli 2014, <http://www.muziekarchief.be/trackdetails.php?ID=19824>,

¹⁵ ‘Sprookeling’, uit ‘Kor Van der Goten’ (1962), staat bijvoorbeeld in C. Van der Goten bouwt de akkoordenreeks Am – D – G – C op. In deze driekwartsmaat speelt hij de basnoot van het akkoord op de eerste tel, en op de zachte tellen slaat hij tweemaal de twee hoogste snaren aan. Deze begeleiding wordt enkel versierd door een doorgangsnoot op het einde van de reeks (de basnoten van de akkoordovergang C – G – Am zijn c – b – a). Tussen twee strofes speelt hij een dalende melodie.

Verboden te lachen, verboden te lachen
verboden te lachen in de Vlaamse beweging!

(uit *Verboden te lachen*, 1964. Tekst en muziek: Kor Van der Goten)

Paradoxaal genoeg heeft Van der Goten veel te danken aan diezelfde Vlaamsgezinden. Het zijn de Leuvense studenten van het KVHV (Katholiek Vlaams Hoogstudenten Verbond) die vaak voor optredens zorgen. De Leuvense aula's zijn een belangrijke uitvalsbasis voor de eerste kleinkunstenaars. Niet alleen KoR Van der Goten speelt er memorabele optredens. Ook Miel Cools maakt er zijn opwachting.

Miel Cools

Miel Cools (echte naam: Émile August Cools, geboren te Herk-De-Stad in 1935, overleden in Hasselt in 2013) begint zijn muzikale carrière in de lichte muziek. Net zoals Will Ferdy speelt hij aanvankelijk met balorkest en in revues.¹⁶ In 1960 kiest hij resoluut voor kleinkunst, nadat hij onder invloed van Jaak Dreesen het voorprogramma van onder andere Georges Brassens en Jules De Corte speelde.¹⁷ Cools begint op te treden met liedjes van diezelfde Jules De Corte, die een grote invloed bleek, en Toon Hermans. Hij begint al snel eigen nummers te schrijven. In tegenstelling tot veel van zijn collega's schrijft Cools niet zijn eigen teksten. Dit is opmerkelijk, aangezien kleinkunst als genre ontstaan is vanuit die nood om kwalitatieve Nederlandstalige muziek te brengen.¹⁸ Toch kan er over de kwaliteit van de teksten niets gezegd worden: hij laat zich omringen door professionele schrijvers als Jaak Dreesen, Louis Verbeeck of de Nederlandse Ernst Van Altena.¹⁹ Zijn eerste grote hit, *Boer Bavo*, werd geschreven door Bert Broes en zorgde ervoor dat Cools kon leven van zijn muziek.²⁰

Cools is het prototype van de kleinkunstenaar als troubadour. Hij treedt altijd op in zwarte rolkraag, met een volle baard en steevast met een gitaar omgord.²¹ Hij is tevens van belang voor de tweede generatie kleinkunstenaars door de oprichting van de platenmaatschappij

¹⁶ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 21

¹⁷ GOFFART, "Kleinkunst in Vlaanderen", 33

¹⁸ Opmerkelijk is ook dat veel schrijvers de omgekeerde beweging maken. Zij treden op met hun teksten. Enkele voorbeelden hiervan zijn Jos Ghysen, Louis Verbeeck en Gaston Durnez. Hoste, "Verangelsaksing van de lichte muziek", 276-277.

¹⁹ Miel Cools is hierin geen alleenstaand geval. Het bekendste duo kleinkunstenaar-tekstschrijver is de samenwerking tussen de Nederlandse Boudewijn De Groot en Lennaert Nijgh, die de teksten neerpende van De Groots grootste successen zoals "Testament", "Verdronken Vlinder" of "Welterusten Mijnheer De President"

²⁰ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 21

²¹ Enkele artiesten die we ook als dusdanig kunnen herinneren: Willem Vermandere, Ivan Heylen ...

Kalliope²², die verantwoordelijk was voor het tekenen van belangrijke kleinkunstartiesten zoals De Vaganten, De Elegasten en Wim De Craene.²³

In vergelijking met KoR Van der Goten is Miel Cools veel beschaafder. Terwijl de eerste er bekend om stond zijn Leuvens studentenpubliek te beschimpen, is Cools geliefd in Vlaanderen en Nederland. Dit had verschillende redenen. Ten eerste is zijn repertoire veel lieflijker dan dat van Van der Goten. Van der Goten schopt al graag eens tegen schenen, terwijl de poëtische en melancholische liederen van Cools veel makkelijker het grote publiek kunnen bekoren. Bovendien heeft Cools in 1965 grote hits met *Boer Bavo* en *Er was een tijd*, beiden op een tekst van Bert Broes. Dit laatste nummer werd vaak op huwelijken gespeeld. Cools krijgt hierdoor het verwijt dat hij niet geëngageerd genoeg zou zijn, zoals Van der Goten.²⁴

Hugo Raspoet

Hoewel vandaag grotendeels vergeten, vermeld ik hier ook Hugo Raspoet (geboren te Ganshoren in 1940). Hij woont als student de optredens van KoR Van der Goten en Miel Cools in de Leuvense aula's mee. Naar hun voorbeeld begint hij zelf liedjes te brengen waarin de tekst primeerde.²⁵ Hij debuteert in 1962 als winnaar van de *Ontdek De Ster*-wedstrijd op de toenmalige BRT. In tegenstelling tot Cools durft Raspoet wél tegen schenen te schoppen. In 1969 wordt hij verbannen van televisie na het uitbrengen van *Evivva il Papa*, waarin hij de katholieke kerk beschimpt.²⁶

Ondanks het feit dat Raspoet zichzelf ziet als “*het kleine broertje [van Van der Goten en Cools] dat in het voorprogramma een paar liedjes mocht zingen*”²⁷, is hij toch even belangrijk. Hij toont net als Van der Goten een oprechte belangstelling voor de taal en tekst, die we ook later terugvinden bij andere kleinkunstenaars. Bovendien toont hij interesse in de muziek buiten de kleinkunst: hij verwerkt als één van de eerste Angelsaksische invloeden in zijn muziek.²⁸

²² Hoste, “Verangelsaksing van de lichte muziek”, 314

²³ De Vaganten en De Elegasten schakelden beiden na een tijdje over op Nederlandstalig repertoire, wat hen meer succes opleverde. Het bekendste nummer van de Elegasten is “Wat heb je vandaag op school geleerd?”, uit 1969.

²⁴ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 22

²⁵ Goffart, “Kleinkunst in Vlaanderen”, 35-36

²⁶ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, p. 23

²⁷ Idem.

²⁸ Ironisch genoeg hangt Hugo Raspoet in 1973 zijn gitaar in de wilgen omdat de volgende generatie kleinkunstartiesten volgens hem te (snel) populair is geworden en meer en meer Angelsaksische invloeden ging opnemen in de muziek.

Muzikaal gezien zijn de artiesten uit deze eerste generatie, Will Ferdy uitgezonderd, geen *professionals*. Ze hebben weinig tot geen muzikale studies achter de rug maar leren hun stiel terwijl ze optraden. De muzikale begeleiding blijft misschien daarom heel sober, misschien simplistisch. De nummers zijn opgebouwd uit eenvoudige akkoordstructuren en ondersteunen vooral de tekst. “*Als ik kon zou ik maar één akkoord gebruiken*”, laat Hugo Raspoet optekenen.²⁹ Die zangers-muzikanten waren wel belangrijk om de kiem te leggen voor de volgende generatie kleinkunstenaars. Er was een publiek gecreëerd voor het Nederlandstalige lied, en de honger naar kwalitatieve nummers die op eenzelfde hoogte stonden als het Franse chanson was groot.

²⁹ Goffart, “Kleinkunst in Vlaanderen”, 36

1.1.2. DE TWEEDE GENERATIE

Kleinkunst neemt al snel een hoge vlucht. Terwijl de pioniers slechts regionale bekendheid genoten, groeit kleinkunst uit tot een rasecht Vlaams fenomeen. De invloed van de Vlaamse beweging mag hierbij niet onderschat worden. In hun poging om het elan van het Nederlands te versterken, richten zij verschillende initiatieven op die het Vlaamse lied promoten. Voorbeelden hiervan zijn de *Kleinkunsteilanden*, *Kazuno* en *Nekka*.³⁰ Ook de openbare omroep doet zijn duit in het zakje. Johan Anthierens krijgt in het radioprogramma *De charme van het chanson* tijd en ruimte om het Frans- én Nederlandstalige luisterlied aan bod te laten komen. Wedstrijden zoals *Ontdek De Ster* zijn een springplank voor jonge artiesten zoals Luk Saffloer of Hugo Raspoet. We kunnen al gauw spreken van een kleinkunstrage. Kleinkunst wordt het medium waarin de jonge generatie haar spreekbuis vindt.

De pioniers vchten voor een eigen plaatsje in het Nederlandstalige lied. Hun strijd liep gelijk met de Vlaamse taalstrijd.³¹ Kort na hun passage zien we drie muzikanten die elk in hun dialect hun land bezingen: Wannes Van de Velde, Walter De Buck en Willem Vermandere. Ze baseren zich niet meer op het Franse chanson, maar keren terug naar de Vlaamse volksliedjes.

Als reactie op de toenemende invloed van de Franse en Britse muziek grijpen zij terug naar de oeroude tradities van de volkszanger. De instrumentatie is nog steeds ondergeschikt aan het vocale. Het belangrijkste in elk lied is het verhaal dat erin wordt verteld. Hun creaties hebben de kwaliteit van de vroegste kleinkunstliederen, maar appelleren meer aan de onderbuik van de samenleving. Zo wordt ook het volks lied een cultuurchanson.³²

In tegenstelling tot de pioniers zingen de volkszangers van die generatie in hun eigen dialect. Drie hoofdrolspelers eisen hier merendeel van de aandacht op. “De drie W’s van de kleinkunst” groeien alle drie op in een kunstgezinde omgeving en zullen zich ook profileren

³⁰ *Kleinkunsteilanden* was een jaarlijks terugkerend festival tussen 1961 en 1966. *Kazuno* was een soort ‘jaarmarkt’, waar iedereen die met kleinkunst bezig was terecht kon. Beginnende bands konden er in een vol Sportpaleis hun nummers laten horen aan onder andere Ramses Shaffy, Miel Cools en zelfs Donovan. *Nekka* werd oorspronkelijk in de Gentse expo georganiseerd. Het heeft echter niet lang bestaan. Sinds de jaren ‘90 is het wel terug onder de naam *Nekkanacht*.

³¹ In die periode zien we hoe op politiek vlak het verschil tussen Vlaanderen en Wallonië steeds belangrijker wordt. Hoewel pas in 1970 de eerste stappen richting een federale staat werden gezet, rees in de jaren ‘60 een groeiende Vlaamsgezindheid. Dit uitte zich nog het meest in de strijd rond *Leuven Vlaams*, waarin de Franstaligen na hevige studentenprotest van de Leuvense universiteit werden verdreven. Bovendien zien we ook dat bijvoorbeeld op de nationale omroep BRT meer en meer aandacht wordt gegeven aan het ABN.

Op cultureel vlak zien we dat nationalistische groeperingen zoals KVHV allerlei initiatieven oprichten om het Vlaams bewustzijn te versterken.

³² Goffart, “Kleinkunst in Vlaanderen”, 57

als plastisch kunstenaar.³³ Hun liederen dragen de stempel van hun achtergrond. Willem Vermandere komt overduidelijk uit de Westhoek. Walter De Buck promoot op velerlei wijze het Gents, en Wannes Van de Velde zingt in het Antwerps. In een vroeg interview met Humo zegt die laatste hierover:

*Een taal moet levendig zijn. Als je iedereen in een taalcorset [sic] stopt en precies vertelt hoe je een woord moet gebruiken, dan wordt het een kunstmatige taal, die dood is. Ik geef toe dat het A.B.N. een functionele waarde heeft, maar (nog) geen culturele.*³⁴

Ook hier zien we een zoektocht naar het authentieke van de volksmuziek. Niet enkel wordt teruggegrepen naar een historisch instrumentarium, ook in het gebruik van de taal én in de keuze van het muzikale wordt hommage gebracht aan het verleden. Naar het voorbeeld van de British Folk Revival in de jaren '60 staat een generatie muzikanten op die zich verdiepen in de geschiedenis van het Vlaamse lied. Ze zoeken oude liedjes op, verzamelen ze en schrijven ze neer in partituren.

Wannes Van de Velde

De muzikale invloeden zijn niet eenduidig, wat blijkt uit dit citaat van Wannes Van de Velde (echte naam: Willy Cecile Johannes Van de Velde, 1937-2006) uit 1987:

*Zowel flamenco als jazz en blues hebben iets gemeen: zij getuigen van een grote authenticiteit [sic]. (...) Ik ben op zoek gegaan naar authenticiteit in de eigen taal, uitgaande van de nog bestaande resten van volksliederen.*³⁵

Deze Antwerpenaar is één van de vroegste 'moderne volksmuzikanten'. Van de Velde groeit op in de buurt van het Vleeshuis, dicht bij het Schipperskwartier. Hij ziet er onder andere in café *Cécile* de laatste volkszangers optreden en slaat al snel zelf aan het musiceren.³⁶ Van de Velde is niet voor één stijl te vangen. Hij is beïnvloed door enerzijds de traditionele

³³ Willem Vermandere legt zich de laatste jaren vooral toe op het beeldhouwen, in plaats van nieuwe cd's te maken. Walter De Buck maakte een standbeeld voor Karel Waeri, dat nu Bij Sint-Jacobs in Gent staat. Ook Wannes Van de Velde studeerde af als beeldend kunstenaar en ontwikkelde een parallelle carrière naast de muziek en het theater.

³⁴ Wannes Van de Velde. Interview door onbekende auteur. *Wannes Van de Velde, "Met doedelzak en blazebeer"*, Humo 1412 (24/09/1967), 101.

³⁵ Ronny De Schepper, "Wannes Van de Velde: 50 jaar en 20 jaar carrière", *De Rode Vaan* (25/4/1987)

³⁶ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 82.

volksmuziek en anderzijds moderne muziek, zoals jazz en blues.³⁷ Vóór hij in 1966 zijn eerste plaat uitbrengt, is hij al enkele jaren actief als saxofonist bij jamsessies in de Antwerpse jazzcafés en speelt hij gitaar bij het Vlaams-Spaanse ensemble Niño de Flandres.³⁸ Ook in zijn latere muziek zijn die verschillende invloeden te horen.

Opgroeiend tussen de volkszangers groeit zijn bewondering voor het oeroude Vlaamse lied. Hij begeleidt Hugo Raspoet op gitaar bij de opnames van diens EP *Korenbloem* uit 1966. Hij leert de muziek van Georges Brassens kennen en zoekt een waardig Antwerps alternatief voor het Franse chanson zonder hiervoor de Franse teksten te kopiëren. Hij bestudeert daarentegen oude Vlaamse liedjes, waaronder de *Chantes populaires de Flamands de France* (1856)³⁹ en neemt in 1967, wanneer hij al enig succes heeft, *Wat zang, wat klank* op, een plaat met traditionele kerstliederen.⁴⁰

Hoewel hij zich uitdrukt in het ‘Antwaarps’ en terugkijkt naar de traditie van het Vlaamse volkslied is de volksmuziek op zich geen doel voor Van de Velde: hij verbergt de andere invloeden in zijn muziek niet. Volksmuziek als mentaliteit, het eigen maken van je eigen taal en het uitdrukken van je diepste gevoelens in je moedertaal, is eigen aan elke gemeenschap.⁴¹ Volksmuziek is niet nationalistisch, maar juist universeel: “*Volksmuziek doorbreekt nationaliteiten.*”⁴²

Van de Velde graaft in het verleden. Hij bewerkt – solo of met de Groep Wannes Van de Velde – Vlaamse *traditionals*, zoals *Jef heeft me’n sjiek gerefuseerd* (1966) of *Ik zag Cecilia komen* (1995). *Bitter zeemanslied* (1976) lijkt dan weer sterk geïnspireerd door Ierse volksmuziek, terwijl de melodie van *Pieter Breughel in Brussel* (1969) sterk aanleunt bij het *romancethema* uit Prokofiev’s *Luitenant Kijé*-suite.⁴³

Daarnaast gebruikt Van de Velde het volksmuziekinstrumentarium als uitgangspunt voor zijn eigen liederen. *Ne zanger is een groep*, uit de gelijknamige LP (1976) is een typisch *folksnummer*. De bourdonbegeleiding, gespeeld door accordeon, wordt aangevuld met een viool en fluit die de zangpartij ondersteunen – Van de Velde heeft het in zijn tekst over

³⁷ Goffart, “Kleinkunst in Vlaanderen”, 60.

³⁸ Delvaux, *Belpop*, 127

³⁹ Samengesteld door Charles Edmond Henri De Coussemaker, gebundeld en in 1856 uitgegeven door de Gentse “Imprimerie et lithographie de F. et E. Gyselynk”.

⁴⁰ “Wat Zang, Wat Klank (Wannes Van de Velde)”, laatst geraadpleegd op 17 juli 2014, gevonden op <http://www.muziekarchief.be/albumdetails.php?ID=43277>

⁴¹ Goffart, “Kleinkunst in Vlaanderen”, 62.

⁴² De Schepper, *De Rode Vaan* 1987

⁴³ Hetzelfde thema dat in 1985 uitgangsbasis is voor het nummer ‘Russians’ van Sting.

“*violen en schalmeien en bazuinen*”. Tegelijkertijd is de tekst ook een klacht aan het adres van de maatschappij.⁴⁴

*Heel de wereld is verblind door linke binken
en door de grondwet van het reklaam;
ne zanger moet gelijk een filmster staan blinken
gelijk de paus op zijn balkonneke staan winken
naar d'arme schapen die lager staan.*

(Uit *Ne zanger is een groep*, 1976. Tekst en muziek: Wannes Van de Velde)

Vooraf in zijn geëngageerde aard verschilt Van de Velde duidelijk van de volksmuzikanten. Hij gebruikt weliswaar volksmelodieën, maar voegt daar geëngageerde teksten bij, waardoor de krachtige melodieën een diepere maatschappelijke dimensie krijgen.

Walter De Buck

Ook Walter De Buck (°1934) grijpt terug naar de tradities. Hij is in 1970 één van de oprichters van de vernieuwde Gentse Feesten.⁴⁵ De Buck voelt zich veel meer volksartiest dan kleinkunstenaar.⁴⁶ Ook nu nog is De Buck een man van het volk. Hoewel hij in 1984 officieel stopte als directeur van Trefpunt vzw, de organisatie achter de Gentse Feesten bij Sint-Jacobs, is hij een graag geziene gast op ‘zijn’ podium. Zijn ‘*t Vliegerke*’ uit 1971 is het onofficiële Gentse stadslied, en wordt nog elk jaar gespeeld en gezongen bij Sint-Jacobs. Toen er in april 2013 kritiek kwam op de geluidsoverlast die de Gentse Feesten teweeg brengen, werd De Buck gecontacteerd om commentaar te geven.⁴⁷ Ook in 2014 opent Walter De Buck & Groep de Gentse Feesten bij Sint-Jacobs. De Buck is nog steeds alomtegenwoordig in het Gentse muziekleven.

⁴⁴ Wannes Van de Velde, *De klank van de stad, Lieder 1966-1999* (Antwerpen: Uitgeverij Houtekiet, 1999), 75.

⁴⁵ Enkele jaren ervoor, in 1962, was hij de oprichter van vzw Trefpunt, een ontmoetingsplaats voor kunstenaars en gelijkgezinden aan de Sint-Jacobskerk in Gent. Deze vzw was ook verantwoordelijk voor de heroprichting van de Gentse Feesten.

Walter De Buck et al., *Partituur van een Gentsch rebel* (Gent: Groep Rond de Gentse Feesten bij Sint-Jacobs vzw, 2004), 17.

⁴⁶ GOFFART, M., p. 66.

⁴⁷ In zijn eigen woorden: “*Er is altijd een sociaal contract geweest tussen de mensen die de feesten organiseren en zij die de feesten ondergaan. Ik ben zelf Gentenaar. Een Gentenaar wil altijd reclameren. Als hij niet kan reclameren, is hij vergeten.*”

rvs, ‘Oprichter Gentse Feesten: ‘Als de Gentenaar maar mag reclameren’, *De Standaard*, 24 april 2013, 12.

De Bucks muziek leunt sterk aan bij die van Wannes Van de Velde. Ze kennen elkaar dan ook al heel lang en beïnvloedden elkaar wederzijds. Net als Van de Velde keert Walter De Buck terug naar het volksmuziekinstrumentarium. De Buck speelt zelf gitaar en accordeon. Hij vult zijn groep aan met Clee van Herzele en Walter Ertvelt, die vandaag nog bij hem spelen, en een grote groep gastmuzikanten. De Buck verricht onderzoek naar het oeuvre van Karel Waeri, Gents volkszanger uit de tweede helft van de 19^e eeuw⁴⁸, en brengt in 1976 een plaat uit met diens liedjes: *De volkszanger (voor Karel Waeri)*.⁴⁹ Karel Waeri was niet alleen voor Walter De Buck, maar ook voor Wannes Van de Velde een grote inspiratiebron. Van de Velde speelde aan het begin van zijn carrière vaak liedjes van Waeri⁵⁰, maar stopte daarmee omdat de Gentse tongval hem niet lag.⁵¹

Net als Waeri kunnen we van De Buck en Van de Velde zeggen dat ze protestzangers waren. Hoewel hun liedjes oubollig aandoen, met hun eenvoudige gezangen en instrumentaties, blijven hun teksten brandend actueel. Ze verzetten zich tegen de almaar sneller veranderende maatschappij.⁵² Net zoals in de negentiende eeuw de uitbuiting van de arbeiders werd aangekaart door Karel Waeri, gaat vooral Van de Velde in tegen het groeiende belang van de consumptiemaatschappij en het materialisme. In de Verenigde Staten staat ongeveer gelijktijdig een figuur op die de folktradities vermengt met protest tegen de gang van zaken. Bob Dylan luistert naar de Amerikaanse *folk songs* van Peter Seeger en Woody Guthrie, en begint eigen liedjes te maken. Gewapend met enkel mondharmonica, gitaar en zijn typische zangstem kaart hij de problemen aan waarmee hij en zijn generatie geconfronteerd worden.⁵³

⁴⁸ Waeri was een wever, maar trok samen met zijn vrouw rond om politiek geëngageerde liederen te zingen.

⁴⁹ 'De Volkszanger (voor Karel Waeri)' bevat 12 nummers van Waeri die door De Buck van nieuwe arrangementen waren voorzien. De Buck et al., *Gentsch rebel*, 13.

⁵⁰ Volgens Marc Van Hecke is het Wannes Van de Velde die Walter De Buck aanspoorde om liedjes van Karel Waeri te zingen. Van de Velde had zelf al diens 'Adam en Eva' opgenomen in 1967. De Buck et al., *Gentsch rebel*, 17.

⁵¹ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 81.

⁵² Hoste, "Verangelsaksing van de lichte muziek", 293-295.

⁵³ Vooral de Vietnamoorlog was een vaak gehoorde bron van inspiratie voor Amerikaanse folk singers zoals Dylan of Joan Baez.

Willem Vermandere

Waar volkszangers meestal begeleid worden op gitaar om hun liederen te brengen, is Willem Vermandere (°1940) de vreemde eend in de bijt. Van zijn vader leerde hij klarinet. Het wordt zijn lievelingsinstrument, waarop hij nog altijd speelt. Vermanderes liedjes mijmeren over vervlogen tijden. Vermandere zingt in het West-Vlaams, soms mompelend maar altijd volledig te vatten. Zijn liedjes handelen vaak over het alledaagse, volkse leven: *Blanche en zijn peird*, *Ik plantte ne keer patatten* of *Lat mie maar lopen*. Vaak zijn de onderwerpen uit zijn liedjes bestaande mensen. *Klein ventje* gaat over een zekere Georges uit Elverdinge. *De historie van Steentje* gaat over pater Roger Vandersteene, die aan het hoofd van een Canadese indianenstam kwam te staan. Over zijn inspiratiebronnen zegt Vermandere zelf:

*Ach, je hoeft niet ver te lopen om een schoon mens te ontmoeten. Al zijn dat meestal geen spectaculaire mensen: je moeder, je vader en moeder, je buurvrouw, een man aan de toog in een café. Veel oude mensen zijn bijzonder interessant om naar te luisteren. Omdat ze vaak mild zijn, door het leven getekend. [Mijn liedjes] zijn een spiegel waarin mensen zich herkennen.*⁵⁴

Vermandere brengt soms compromisloze teksten om, met een opgeheven vingertje, moderne problemen aan te kaarten. In *Bange blanke man* uit 1993 kaart hij de houding tegenover de multiculturele samenleving aan. Terwijl Walter De Buck en Willem Vermandere echte protestzangers zijn, ziet Willem Vermandere zich meer als een verteller. In tegenstelling tot zijn vrijgevochten collega's gaat hij op achttienjarige leeftijd niet op café, maar rechtstreeks het klooster binnen. Op latere leeftijd geeft hij les als godsdienstleerkracht. Hij combineert een tijdlang lesgeven met het rondtrekken en brengen van zijn nummers, maar kiest uiteindelijk finaal voor de muziek en het beeldhouwen.⁵⁵

Hoewel hij de meest ouderwetse van de drie lijkt, is Vermanderes rol niet te onderschatten. Hij is, net zoals Wannes Van de Velde en Walter De Buck begaan met het rijke erfgoed aan liederen en instrumenten dat verloren dreigt te gaan. Hij zet zich in voor een natuurlijker taalgebruik: hij verbergt zich, net zoals Van de Velde of De Buck, niet achter het Algemeen Nederlands, maar geeft zijn ziel bloot in de taal waarin hij opgegroeid is.

⁵⁴ Adriaens, *Kleinkunstgescheidenis* 86.

⁵⁵ Ibid., 85.

Deze generatie artiesten was muzikaal veel beter geschoold dan haar voorgangers. Van de Velde, De Buck en Vermandere bestudeerden het patrimonium van volksliedjes dat voor hen bestond, en putten er hun eigen stijl uit. Doordat zij zich noch taalkundig, noch muzikaal gebonden voelden, stonden zij voor een verbreding van kleinkunst als genre. Zij zetten de poorten open voor velen die zich, na hen, in hun dialect zullen uitdrukken. Nog altijd plukt de Vlaamse kleinkunst daar de vruchten van: van Ivan Heylen tot Het Zesde Metaal.

Na het succes van deze generatie groeit de kleinkunst geweldig. Naar het voorbeeld van Hugo Raspoet wordt de band met het Franse chanson gelost om Angelsaksische popinvloeden te introduceren in de kleinkunst.⁵⁶ Waar Van de Velde en De Buck nog voorzichtig keken naar Bob Dylan, worden bekende popgroepen zoals The Beatles meer en meer als invloed gerekend.

⁵⁶ Goffart, "Kleinkunst in Vlaanderen", 70.

1.1.3. POPKLEINKUNST

Niet enkel in Vlaanderen zien we een groeiende folkaanhang. Artiesten over de oceaan verzoenen het *folk*patrimonium met de hedendaagse popmuziek. Bob Dylan is het bekendste voorbeeld. Hij eigent zich het geluid van de toen populaire rockmuziek toe en verzoent het met zijn folkachtergrond. Hij treedt niet langer solo op, maar zoekt en vindt een begeleidingsband.⁵⁷ Dylan wordt weggefloten van het Newport Folk Festival als hij er aantreedt met een elektrisch versterkte band.⁵⁸

De invloed van de Angelsaksische muziek op de kleinkunst wordt begin de jaren zeventig steeds groter. Waar een kleinkunstenaar traditioneel zichzelf live begeleidt op akoestische gitaar, zien we dat zij zich op het podium steeds meer omringen met muzikanten.

Jan De Wilde

Jan De Wilde (°1944) is de eerste Nederlandstalige soloartiest die zich vast laat begeleiden door een elektrisch versterkte band.

De Wilde groeit op in het Oost-Vlaamse Aaigem. Vanaf het midden van de jaren zestig treedt hij op in het kleinkunstmilieu. Hij treedt aanvankelijk solo op, maar laat zich live al snel bijstaan door een band. Op zich is dit niet uniek: tijdens plaatopnames wordt vaak gebruik gemaakt van een *backing band*. De artiest trekt dan solo op het podium om ontklede versies van de nummers op de plaat te brengen. De Wilde kiest ervoor om dat groepsgeluid ook op het podium te brengen.⁵⁹

De verschuiving van de invloed van het Franse chanson naar de Angelsaksische muziek zorgt dus voor accentverschuivingen in de muziek. Het chanson wordt gedreven door de stem: de muziek staat in functie van de tekst. Dit ligt in de lijn met de bedoeling van de eerste kleinkunstenaars: zij wilden een degelijk Nederlandstalig lied, als reactie op het schlagerlied waar de banale tekst enkel als vulsel diende. Van der Goten en Raspoet – en later ook Van de Velde en Vermandere – zien zichzelf meer als dichters dan als zangers.⁶⁰ Het Angelsaksische poplied wordt gedreven door de instrumenten. Terwijl de eerste

⁵⁷ Deze begeleidingsband laat zich toepasselijk The Band noemen. Later scoren zij ook hits: *The weight*, *The night they drove old Dixie down*, ...

⁵⁸ Lee Marshall, "Bob Dylan: Newport Folk Festival, July 25, 1965", in *Performance and popular music*, red. Ian Inglis (Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2006), 17-19.

⁵⁹ Hij is niet de eerste die elektrisch versterkt op het podium kruipt. Lamp, Lazerus & Kris deden het hem al voor. De groep, die een springplank bleek voor Vlaamse oerrockers Kris De Bruyne, is meer cabaret dan muziek. Hun show draait meer om amusement dan om de nummers. Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 30-31.

⁶⁰ Goffart, "Kleinkunst in Vlaanderen", 36.

kleinkunsthlieders een sobere muzikale begeleiding hadden, zien we steeds meer uitgewerkte arrangementen.⁶¹ De tekst staat op gelijke hoogte met de instrumentatie. Hugo Raspoet geeft er de brui aan:

*Ik zag het niet zitten toen de eerste rockjongens op het kleinkunstopodium verschenen. Dat was mijn richting niet. Ik kon me moeilijk akkoord verklaren met de gang van zaken. Voor mij primeert hoe dan ook de tekst: dat is het belangrijkste bij een lied.*⁶²

Hoewel het muziekgenre enigszins aangepast wordt aan de mode, blijft de tekst belangrijk. De muziek staat nog steeds in functie van de tekst.⁶³ Hoewel de grens met pop op bepaalde momenten heel dun wordt, blijven de artiesten zichzelf ook kleinkunstenaar of chansonnier noemen. Dit had een zeer pragmatische reden. Het kleinkunstmilieu was van zeer groot belang voor de artiest. Door het organiseren van kleinkunstavonden krijgt de kleinkunstartiest voldoende optredens. Door zich te profileren als popartiest zou de kleinkunstenaar deze markt verliezen en zijn boterham niet meer kunnen verdienen. Ook Jan De Wilde is onderhevig aan die veranderingen. Hij vindt dat zijn muziek dichter aansluit bij de popmuziek dan bij de traditionele kleinkunst.⁶⁴

Het belang van de tekst kan niet over het hoofd gezien worden. Alhoewel de thematiek van zijn tekst verschuift, blijft hij toch in de traditie van het vertellende lied. De Wilde zegt hierover:

*Ik vind het veel belangrijker om me af te vragen: Wat interesseert mij? En dan begin ik te fantaseren over hoe het zou zijn om in een rolstoel te zitten. Of in [de gevangenis] Leuven Centraal. [...] Zijn [mijn liedjes] niet populair? Jammer, maar ik heb dan toch mijn zin gedaan. Bovendien schrijf ik liever voor een minderheid die echt om mijn liedjes geeft, dan voor een meerderheid van meelopers.*⁶⁵

Net als bijvoorbeeld Willem Vermandere baseert Jan De Wilde zich voor zijn teksten op het alledaagse leven. Hij schrijft nummers over een toevallige ontmoeting, zoals *Anneke Weemaes*, of over verzonnen verhalen, zoals *Jan De Grote Griezel* of het hierboven beschreven *Rolstoel*. Waar de teksten van de ‘protestgeneratie’, Van de Velde en Vermandere voorop, politiek geïnspireerd zijn, zien we een accentverschuiving. De verheven thematiek

⁶¹ Ibid., 71.

⁶² Delvaux, *Belpop*, 129.

⁶³ Hoste, “Verangelsaking van de lichte muziek”, 296-297.

⁶⁴ Jan De Wilde. Interview door Piet Piryns, “Dit is het begin: Jan De Wilde”, *Humo* (1581), 24/12/1970, 119.

⁶⁵ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 29.

van de teksten van de vorige generatie past niet bij deze muziek.⁶⁶ Het alledaagse leven wordt beschreven. In *Aaigem* (1987) beschrijft hij hoe het leven in zijn geboortedorp voortschrijdt:

Je hoort de groenten groeien hier

We praten met de prei.

En we staren naar een naakte slak.

Een zenuwachtig beest.

Er beweegt niet veel in Aaigem,

de zon nog wel het meest.

(Uit *Aaigem*, 1987. Tekst en muziek: Jan De Wilde)

Via eenvoudige zinnen slaagt De Wilde erin om de luisteraar een andere realiteit voor te stellen. Zijn hoofdpersonages komen in complexe situaties terecht, maar toch worden de verhalen eenvoudig aangebracht.⁶⁷ Ze hebben vaak een donker kantje: alhoewel ze lichtvoetig overkomen, blijken ze een cynische ondertoon te bevatten. Net zoals “Aaigem” een ode is aan zijn geboortedorp, is ze evengoed een bittere blik op het ‘saaie’ plattelandsleven. De zanger bekritiseert in zijn teksten niet langer openlijk de maatschappij. Wel zoekt hij net die thema’s uit die het grote publiek nog ‘choqueren’. In ‘Een vrolijk lentelied’ zijn “*de kat en vrouw allebei krols*”. De Wilde werd in de ban geslagen door zijn pastoor door de eindzin van het lied ‘Joke’, uit *Zzrrrôôô* (1970): “*Joke, Joke, ik word gek of ik ben dronken / Joke, kom nou, trek je witte jurkje uit.*”⁶⁸

Muzikaal gezien zit De Wilde nog in de kleinkunst- en folktraditie. Op zijn eerste plaat *Zzrrrôôô* (1970) horen we een heel primitief geluid: folkgitaar, basgitaar en drum. *Joke* en *Ik kan het, ma* zijn goede voorbeelden. De nummers worden gedreven door de slaggitarr van De Wilde. De basgitaar voegt een zeer eenvoudige begeleiding toe. Percussie beperkt zich hierbij tot het benadrukken van de *afterbeat*, waardoor het nummer een swingend karakter krijgt.

Twee jaar later, in 1972, brengt Jan De Wilde *Vogelenzang, 5* uit. Deze plaat heeft een veel uitgebreider klankenpalet. Waar *Apocalyps* nog sober begint – zang, akoestische gitaar en harmonica – bloeit ze tijdens de tweede strofe open. Drums en basgitaar zorgen voor een steeds groeiende dynamiek. In tegenstelling tot de heel eenvoudige begeleiding op de eerste elpee, is de bas hier ritmischer en melodieuzer. Octaafsprongen en versieringsnoten zorgen voor een gevarieerder baslijn. Ook de drumpartijen zijn beduidend anders. Waar op de eerste

⁶⁶ Goffart, “Kleinkunst in Vlaanderen”, 78.

⁶⁷ Ibid., 73

⁶⁸ Delvaux, *Belpop*, 126.

plaat de drummer meer op de achtergrond werd geplaatst, is hij hier duidelijk hoorbaar. De drumfills blijken belangrijk om de verschillende segmenten in het nummer van elkaar te onderscheiden.

Opvallend is dat bij deze opnames wordt gezocht naar een breder groepsgeluid. De eerste plaat werd ingespeeld door De Wildes liveband, maar voor *Vogelenzang*, 5 worden extra muzikanten aangetrokken. *Een vrolijk lentelied* wordt gedreven door de swingende orgelpartijen, ingespeeld door Raymond van het Groenewoud. Kris De Bruyne speelt gitaar en zingt *backing vocals*, samen met van het Groenewoud en Frans Ieven.⁶⁹ Het resultaat van deze samenzang is het best hoorbaar in *Jan De Grote Grieze*, dat volledig a capella inzet. Pas in de tweede strofe vallen gitaar, bas en drums in. De grens tussen popmuziek en kleinkunst wordt zo heel dun.

Zjef Vanuysel

Zjef Vanuysel (° 1945) verkent deze grens nog verder. Zijn arrangementen liggen dicht bij de popmuziek dan die van De Wilde. Hoewel vanwege zijn achtergrond in het kleinkunstmilieu zijn muzikale bron duidelijk het kleinkunstlied is, zijn de arrangementen diverser. Hij betreft ook een breder instrumentarium. Al op zijn eerste ELPEE *De Zotte Morgen* (1970) staan sobere akoestische nummers naast pure rocksongs. Het openingsnummer, dat dezelfde titel als de plaat draagt, is hier een heel duidelijk voorbeeld van.⁷⁰

Vanuysel speelt de ganze plaat met die elementen. Klassieke kleinkunsthederen worden afgewisseld met popnummers. Na *Houten kop* en *De stad*, dat leunt op *phasereffecten* en een duidelijk op de voorgrond liggend basgeluid, volgt opnieuw een ballade op akoestische gitaar, *High society*. Thematisch liggen nummers zoals *Je kunt niet zonder de anderen* binnen de kleinkunsttraditie, muzikaal zijn ze dit duidelijk niet meer. Geïnspireerd door jazz, blues en

⁶⁹ Grappig is de verwijzing naar De Bruyne in "Apocalyps". Hij heeft het in de eerste strofe over God die hem aanspreekt met "Ah zo, ah zo, zo sprak die stem / wie zit daar in m'n hof? / Wie plukt daar al die bloemkes af / en maakt het veel te grof?". Kris De Bruyne won in 1968 op het skiffle-festival van Hove met een bluescover van "Klein klein kleutertje". Dankzij juryvoorzitter Wannes Van de Velde kon hij hierdoor zijn eerste single opnemen. Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 31.

"Jan De Wilde – Vogelenzang, 5", laatst geraadpleegd op 17 juli 2014, <http://muziekarchief.be/albumdetails.php?ID=44571>.

⁷⁰ Vanuit een aangehouden hoge noot in de strijkers tokkelt Vanuysel de akkoorden van de strofe. Extra accenten worden gegeven door octaafsprongen op de piano. Bij het begin van de eerste strofe valt de basgitaar in. De overgang naar het refrein wordt duidelijk gemaakt doordat de strijkers hier een korte tegenmelodie spelen. De tweede strofe begint gelijkaardig. Het tweede refrein valt echter op door de prominent aanwezige koperblazers. Zij geven extra kracht aan de tekst.

balkanmuziek verkent hij de grenzen van het genre. Hierbij is Vanuysel duidelijk geïnspireerd door zijn Nederlandse tegenhanger, Boudewijn De Groot.⁷¹ *De zotte morgen* wordt één van de meest succesvolle kleinkunstplaten. De plaat blijft ook verkopen: in de jaren tachtig bereikt de verkoop de kaap van honderdduizend platen. Die ongeziene verkoopcijfers zorgen voor de eerste platina kleinkunstplaat.⁷²

Vanuysel gaat op hetzelfde muzikaal elan verder op zijn tweede plaat, *Er is geen weg terug*. De basis van de nummers blijft hetzelfde: een zanger en zijn akoestische gitaar. De arrangementen die hieraan toegevoegd worden, laten de nummers dichter en dichter tegen het poplied aanschurken. De popinvloeden liggen er soms vingerdik op: de gitaarriff van *Zal ze dan nog voor me zorgen?* refereert naar *Here, there and everywhere* van The Beatles, dat zeven jaar ervoor verscheen.⁷³ Ook hier valt op dat Vanuysel het inspelen van de muziek overlaat aan studiomuzikanten. Waar de kleinkunstenaar vroeger zelf zijn muziek knullig speelde – onder het mom: ‘de tekst is toch het belangrijkste’ – doet hij nu beroep op studiomuzikanten om de muziek zo goed mogelijk op plaat te krijgen.

Op zijn volgende platen zal Vanuysel zich steeds meer afkeren van het typisch ‘kleinkunstgeluid’. De derde plaat *De zanger* (1976) staat een stap verder van het akoestische geluid van de eerste plaat. Piano en synthesizer staan dankzij producer Jean Blaute centraal. Op *De stilte van het land* (1978) word het experiment nog verder gezet. Muzikaal heeft Vanuysel weinig tot niets te maken met de traditionele kleinkunst. Thematisch gaat hij steeds dichter bij de protestmuziek van de jaren zestig.

Vanuysels teksten sluiten inderdaad opnieuw aan bij het protest van de drie W’s.⁷⁴ Zijn teksten durven stevig uithalen naar de gevestigde orde. Gevoed door protestzangers zoals Bob Dylan en Boudewijn De Groot krijgt vooral de hogere klasse het hard te verduren.

⁷¹ Goffart, “Kleinkunst in Vlaanderen”, 73.

⁷² Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 24.

⁷³ Hij vermeldt op de hoes ook expliciet zijn invloeden: onder de titel lezen we “met dank aan de Beatles”

⁷⁴ Hierbij sluit hij zeker aan bij Boudewijn De Groot, die ondermeer enkele nummers van Bob Dylan vertaalde in het Nederlands.

*En dan 's avonds in de privéclub,
voor dames heren van de hoge kring,
verloopt alles stijf en deftig
tot het grote feest begint.*

Dan spreidt zij haar mooie benen.

(Uit *High society*, 1970. Tekst en muziek: Zjef Vanuytsel)

Ook in zijn latere liedjes blijft Vanuytsel kritisch tegenover de gehaaide maatschappij. In *De Zakenman*, uit 1983, vertelt hij over zijn afkeer tegen 'de zakenman', want: "*pas op voor de zakenman, pas op voor de burgerman / Want ze liggen op de loer om je bij de keel te pakken.*".

In enkele opzichten verschilt hij tekstueel van Jan De Wilde. Die schreef ook over dezelfde onderwerpen, maar deed dit cryptischer: wat op het eerste gezicht een banaal verhaal lijkt, is na een paar luisterbeurten een gefundeerde aanklacht. Bij Vanuytsel zijn de dubbele bodems er niet. De teksten zijn heel duidelijk: de zanger heeft een mening en is niet bang om die te brengen. Op zijn eerste elpee verradt hij een groot meeleven met de lagere klasse van deze maatschappij. Hij schoffeert de heersende klasse en hun idealen, en verheerlijkt de 'sociale' mens. Ook op zijn latere platen zal deze tweedeling in de maatschappij hem blijven motiveren om er teksten over te schrijven.

Na zijn muzikale carrière gooit Zjef Vanuytsel zich in de jaren tachtig op het architectenleven. Na een aantal optredens in 1998 komt Vanuytsel in 2007 nog eenmalig terug met een nieuwe cd, *Ouwe makkers*, en een korte tournee die hem op *Nekkanacht 2008* brengt. Tot op vandaag treedt hij op. Zijn liedjes zijn ruim dertig jaar na datum nog altijd actueel. Zijn leven als architect is voor hem te rijmen met zijn bestaan als protestzanger:

*Oké, ik teken ook wel eens huizen voor mensen die twintig miljoen kunnen ophoesten.
Maar dat is maar een klein onderdeel van het werk. Ik ben veel meer bezig met de
gewone man die een betaalbaar huis wil, of die verkeerd heeft gebouwd en dat voor
een schappelijke prijs hersteld wil zien. Er zit nog een gezonde portie idealisme in
me.*⁷⁵

⁷⁵ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 25.

Johan Verminnen

Johan Verminnen (°1951) mag in dit rijtje zeker niet vergeten worden. Hij mag gezien worden als de peetvader van de elektrische kleinkunst. Hij wint de *Ontdek De Ster*-wedstrijd in 1969, maar keert al gauw de experten van de kleinkunstwereld tegen zich.⁷⁶ Hij treedt enkel elektrisch versterkt op. Hierdoor moet hij optredens afzeggen, of wordt de band niet betaald.⁷⁷ Hij verzamelt bovendien de *crème de la crème* van de Vlaamse studiomuzikanten rond zich: Raymond van het Groenewoud, Koen De Bruyne, Jean Blaute, Firmin Timmermans, Tars Lootens, Frans Ieven, Yvan Desouter, Jean-Marie Aerts, Eric Melaerts ...⁷⁸ De lijst is schier eindeloos. In het begin van zijn carrière wordt hij omschreven als ‘*de Vlaamse Joe Cocker*’.⁷⁹ Met zijn lange haren en wilde podiumact had hij er inderdaad veel van weg. Bovendien kan hij net als de Engelse rockzanger zijn stem afwisselend ingetogen en uitbundig laten klinken. Hij neemt stilletjes aan afstand van de kleinkunst:

*Het klinkt zo fossielachtig, ik vind het een compleet idioot woord. Het bezorgt me een benepen gevoel van kleine rokerige zaaltjes en pietlullige huiskamereffecten. Geef mij maar een groot podium.*⁸⁰

Zijn eerste twee albums, toepasselijk getiteld *Album 1* (1970) en *Album 2* (1971) verkopen goed, maar Verminnen scoort geen hit. Die komt er uiteindelijk wel in 1973, met *Laat me nu toch niet alleen*, uit *Album 3*. In 1984 moet Verminnen zijn groep ontbinden. Hij herontdekt zijn liefde voor het chanson.

Waar Johan Verminnen begin de jaren zeventig afstand nam van het kleinkunstmilieu, keert hij midden de jaren tachtig terug naar de bron. Zijn liefde voor het Franse chanson zal zijn carrière verder vormgeven. Hij keert daarmee terug naar het prototype van de Vlaamse ‘sjansonjee’.

Raymond van het Groenewoud

Er zijn ook artiesten die het anders aanpakken. Zij keren het chanson de rug toe en kiezen resoluut voor de rockmuziek. Raymond van het Groenewoud (°1950) is zo’n artiest. Hij

⁷⁶ Goffart, “Kleinkunst in Vlaanderen”, 79.

⁷⁷ Delvaux, *Belpop*, 130.

⁷⁸ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 38.

⁷⁹ Hoste, “Verangelsaking van de lichte muziek”, 299.

⁸⁰ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 38

begint zijn carrière als toetsenist in de liveband van Johan Verminnen maar gaat al snel zijn eigen weg op.⁸¹ Hij zegt hierover zelf:

*Toen ik een paar nummers had gemaakt [bij Johan Verminnen], voelde ik dat Nederlands helemaal geen bezwaar hoeft te zijn voor rock. Ik vind het fout als je moet zitten vechten op een andere taal met een woordenboek naast je.*⁸²

Tekstueel zit van het Groenewoud nog dicht bij de kleinkunst, zoals de meeste kwaliteitsvolle Nederlandstalige muziek die toen gemaakt werd. Hij is echter één van de eerste die er duidelijk afstand van neemt: hij speelt niet langer op kleinkunstavonden. Festivalpodia, fuiven en bals worden de habitat van de zanger die geen kleinkunstenaar wil zijn. Van het Groenewoud profileert zich als dé Vlaamse oerrock.

De publieke belangstelling volgt in 1975. Raymond verzamelt een groep doorwinterde muzikanten rond zich. De Centimeters blijven een vijftal jaar de begeleidingsband van van het Groenewoud.⁸³ Ze nemen in 1977 *Nooit meer drinken* op. De vooruitgeschoven single *Meisjes* wordt een *anthem* voor de Vlaamse jeugd. Met Raymond van het Groenewoud & De Centimeters speelt hij twee jaar op rij op het dubbelfestival Torhout/Werchter. Nummers zoals *Cha cha cha* en *Het verschil met mijn vriend Jan* worden enthousiast onthaald. Op het Pinkpopfestival van 1980 verrast hij het publiek met zijn Vlaamse adaptatie van *J'Veux de l'amour*, een cover van de Canadees Robert Charlebois.⁸⁴ Het nummer zorgt ervoor dat van het Groenewoud ook in Nederland voet aan wal krijgt.⁸⁵ In 1981 houden de Centimeters er mee op. Van het Groenewoud trekt zich even terug uit de muziekwereld. Hij is oververmoeid en op zoek naar inspiratie.⁸⁶ Tot op vandaag blijft van het Groenewoud één van de vaandeldragers van de Nederlandstalige rockmuziek.

⁸¹ Goffart, "Kleinkunst in Vlaanderen", 81.

⁸² Raymond van het Groenewoud. Interview door onbekende auteur, "Too bad Louissette", Humo (1693, 08/02/1973), 128.

⁸³ Afwisselend heten ze soms The Millionaires. Onder die naam nemen ze in 1975 met Van het Groenewoud de liveplaat "Kamiel in België" op, met ondermeer de eerste opname van "Vlaanderen Boven".

⁸⁴ "k Heb toejuichingen gehad, bloemekes, verzoeknummers: / AC/DC, chérie, een bakske vol met stro. / Ik weet niet waarom, ik weet niet hoe 't komt. / Maar artiesten hebben meestal maar één verzoeknummer: / J'Veux de l'amour!"

⁸⁵ Delvaux, *Belpop*, 131.

⁸⁶ Goffart, "Kleinkunst in Vlaanderen", 82.

1.2. HET FRANSE CHANSON

Het Franse chanson ligt aan de basis van veel populaire stijlen in Europa. Niet enkel Vlaamse en Nederlandse kleinkunst, maar ook Duitse Liedermacher baseren zich op de Franse stijl die vanaf de jaren vijftig de bovenhand neemt op het Europese vasteland.⁸⁷ Ook dezelfde evoluties – van invloeden uit enerzijds de klassieke muziek en het cabaret en anderzijds de uit de Verenigde Staten en Groot-Brittannië overgewaaide popmuziek – zien we gebeuren in het land waar het luisterlied zijn oorsprong vindt.

1.2.1. HET KLASSIEKE CHANSON

In 1967 beschrijft Marie Naudin het contemporaine lied als volgt:

*Il s'agit de la "chanson", genre le plus représentatif en France de l'adhésion d'un peuple à la civilisation audio-visuelle que se greffe sur une civilisation devenue extrêmement livresque et que recouvre avec la chanson le sens de l'harmonie, de la sociabilité, de l'authenticité basée sur des critères humains et raisonnables.*⁸⁸

In haar citaat komen een aantal stokpaardjes van het chanson bovendrijven. Ze is ten eerste gemaakt voor het volk. Het chanson is niet gemaakt voor de elite: ze vertelt over dagdagelijkse taferelen waarmee het gros van de bevolking zich kan identificeren. Het is een houvast voor mensen wiens leven dooreengeschild is door de beide Wereldoorlogen.

Daarnaast is het chanson ook een genre dat terug menselijkheid in de dagelijkse muziek brengt. Het begin van de twintigste eeuw werd gekenmerkt door een niet te stoppen stroom van experimenten met alle muzikale parameters. De muziek van bijvoorbeeld Stravinsky en Satie verwijderde zich van gekende tonaliteiten. In het chanson keren de zangers terug naar de basis: een eenvoudige harmonie waarop een eenvoudige melodie gebaseerd is. De teksten gaan niet over hoogdravende thema's – of toch niet in dezelfde mate –, maar over wat *les gens* bezighoudt.

Het chanson ontstaat in het begin van de twintigste eeuw, ietwat paradoxaal, uit het werk van Parijse tweederangscomponisten. Hun muziek bezit niet de rijkheid aan thema's en melodieën

⁸⁷ Eckard Holler, "The folk and Liedermacher scene in the Federal Republic in the 1970s and 1980s", red. David Robb, *Protest song in East and West Germany since the 1960s*, (Rochester: University of Rochester Press, 2007), 133-137.

⁸⁸ Marie Naudin, "La chanson française contemporaine", *The French Review* vol. 40, n°6 (1967), 785.

van de klassieke liederen zoals die te horen waren in de Franse opera van de Derde Republiek. Zij zien zich genoodzaakt om zich terug te trekken in de salons van de lagere burgerij. Bij het ontstaan en de popularisering van de vaudevilletheaters in Parijs treedt de voorvader van het chanson naar buiten. De klassieke structuren worden overboord gegooid en maken plaats voor een populair lied, dat zich vereenzelvigt met de Parijse man in de straat.

Componist-muzikanten zoals Aristide Bruant, vooral gekend als onderwerp van een populaire poster door Henri Toulouse-Lautrec, en Léon Xanrof maken deel uit van de eerste lichting. We vinden ze vooral terug in de koffiehuisen en bars in het Parijse Montmartre. Vaak met een uitgesproken socialistische achtergrond en in de taal van het volk brengen zij hun populaire liederen. Hun boodschap is vaak banaal en politiek incorrect, maar vindt toch zijn gading bij het aanwezige publiek.⁸⁹

Le Fiacre van **Léon Xanrof** (pseudoniem voor Léon Alfred Fourneau, geboren in 1867, overleden in 1957) is hier een perfect voorbeeld van. In dit lied uit 1892 beschrijft hij op een grappige manier onkuise daden met een jongedame in een taxi, als plotseling haar man voorbij komt wandelen:

*Puis une voix disant «Léon!»
Cahin-caha,
Hue, dia, hop-là!
Puis une vois disant «Léon,
Tu m' fais mal, ôte ton lorgnon!»*

*Un vieux monsieur qui passait
Cahin-caha
Hue, dia, hop-là!
Un vieux monsieur qui passait
S'écrite «Mais on dirait qu' c'est...*

*... ma femme dont j'entends la voix!»
Cahin-caha,
Hue, dia, hop-là!
Ma femme dont j'entends la voix*

⁸⁹ Regina Sweeney, *Singing Our Way to Victory: French Cultural Politics and Music During the Great War*, (Middletown: Wesleyan University Press, 2001), 23.

Il s' lanc' sur l' pavé en bois.

(Uit *Le Fiacre*, 1892. Tekst en muziek: Léon Xanrof)

Twee elementen vallen onmiddellijk op. Ten eerste is er heel veel herhaling in de tekst. Stopwoordjes vullen het grootste deel van het couplet. *Cahin-caha. Hue, dia, hop-là*: het zijn nietszeggende aanvullingen op het verhaaltje dat zich ontspint. Ten tweede gebruikt de auteur-componist geen hoogdravende woorden, maar straattaal. In eenvoudige bewoordingen vertelt hij zijn verhaal. Het onderwerp is humoristisch aangepakt: duidelijk bedoeld voor een publiek dat op zoek is naar een avond ontspanning in de bars van Montmartre. Het cabaretlied wordt snel populair. In 1925 wordt het opgepikt door de Franse radio, waardoor het aantal luisteraars en de daarmee gelieerde populariteit enorm stijgt.⁹⁰

In diezelfde periode wordt het cabaretlied serieuzer. De invloed van Bertold Brecht's *Driestuiversopera* uit 1928 mag niet onderschat worden. Door het enorme succes van Brecht en componist Kurt Weill zien we dat Franse dichters (Pierre Mac Orlan, Jacques Prévert, Jean Cocteau) en componisten (Francis Poulenc, Georges Auric) zich opnieuw verdiepen in het lied. Naast de bestaande *mélodietraditie*, die teruggaat op het klassieke lied dat we van onder andere Franz Schubert en Claude Debussy kennen, wordt het populaire lied terug serieuzer. Op muzikaal vlak wordt opnieuw belang gehecht aan melodie en harmonie. Daarnaast wordt ook de tekst een belangrijke factor. De straattaal verdwijnt en ruimt plaats voor het literaire woord. Dichters en componisten werken samen om van het chanson de vaandeldrager van de twintigste-eeuwse Franse cultuur te maken.

Vanaf de jaren vijftig zien we een grote groep jonge componisten-zangers opkomen. In slechts een vijftal jaar verschijnen namen als Georges Brassens (1954), Leo Ferré (1955), Jacques Brel en Serge Gainsbourg (1956) aan de oppervlakte. De lijst van belangrijke chansonniers is schier eindeloos. De belangrijkste zijn de vier voorgenoemde, maar ook artiesten als Marc Dutronc en Julien Clerc.

De nieuwe aandacht voor de tekst is het onderstrepen waard. Het nieuwe populaire chanson onderscheidt zich van het arbeiders- en vaudevillelied uit het begin van de twintigste eeuw door de aandacht voor de tekst. Naast een goede melodie dient een lied vanaf nu ook een tekst te hebben die de aandacht van de toeschouwer moeiteloos grijpt en vasthoudt.

⁹⁰ Naudin, "La chanson française contemporaine", 790.

1.2.2. INVLOEDEN UIT VS EN ENGELAND

In de twintigste eeuw is een cultuur geen op zichzelf staand eiland. Net zoals in de Franse klassieke muziek uit het begin van de twintigste eeuw invloeden uit de jazz binnensijpelen (*Le boeuf sur le toit* van Darius Milhaud als grootste voorbeeld), worden jazzy ritmes onderdeel van het Franse chanson.

Charles Trenet

Voortrekker hierin is Charles Trenet (soms *Trénet* geschreven. Geboren in 1913, overleden in 2001). Hij is de eerste die moderne elementen in zijn muziek incorporeert. Naast de overduidelijke invloed van jazz maakt hij ook gebruik van nieuwe poëtische elementen. Het hoogtij vierende surrealisme wordt vertaald naar de liedjestekst. De “*fou chantant*”, zoals hij wordt genoemd, zorgt met nummers als *Boum!* (1938) en *La Mer* (1946) voor een revolutie:

*Il remet en valeur pour la force évocatrice des expressions et mots prohibés par les conventions sociales, tombés en désuétude ou réduits à l'état de cliché, d'origine savante, populaire ou même argotique.*⁹¹

Het chanson, dat in die tijd al verheven was tot hoge Franse kunst en een elitair karakter had gegeven aan het populaire lied, wordt door Trenet grondig door elkaar geschud. De suggestieve kracht van zijn teksten staat haaks tegenover het cliché dat de Franse populaire muziek was binnengedrongen.

*Les mots, les mots tendres qu'on murmure
Les caresses les plus pures
Les serments au fond de bois
Les fleurs qu'on retrouve dans un livre
Dont le parfum vous enivre
Se sont envolés pourquoi?*

(uit *Que reste-t-il de nos amours?*, 1942. Tekst en muziek: Charles Trenet)

De beeldtaal was voor die tijd ongebruikelijk. De surrealistische invloeden die inmiddels hopeloos ouderwets lijken waren een verademing voor de literaire clichés die de populaire muziek tot zich genomen had.

⁹¹ Naudin, “La chanson française contemporaine”, 792.

Ook voor andere Franse zangers blijkt de jazz een belangrijke invloed. **Claude Nougaro** (geboren in 1929, overleden in 2004) maakt naam met zijn ‘vertekstingen’ van jazzthema’s. Zijn opvolger **Michel Jonasz** (geboren 1947) zet die invloeden verder door funkgrooves in zijn muziek te verwerken.

Léo Ferré

Niet alleen jazz sluipt binnen in het Franse chanson, ook de in de jaren vijftig opkomende rock ’n roll vindt zijn weg in het luisterlied. De klassieke chansonnier Léo Ferré omarmt met *C’est Extra*, een erotisch lied over de zomer van 1968, de invloeden uit de popmuziek in het Franse chanson:

C’est extra

Un Moody Blues qui chante la nuit

Comme un satin de blanc marié

Et dans le port de cette nuit

Une fille qui tanguet et vient mouiller (uit *C’est Extra*, 1969)

Niet alleen handelt de tekst over The Moody Blues, die toen een hit hadden in Frankrijk met *Nights in white satin*, het nummer is er ook rechtstreeks op gebaseerd. Ferré kreeg de inspiratie voor *C’est Extra* toen hij het nummer hoorde op zijn autoradio.⁹² Het nummer verschijnt op de plaat *L’Été ’68* (1969), dat gelinkt is met de evenementen die de twintigste eeuw veranderden. Bovendien laat Ferré zich naast het obligate orkest begeleiden door onbekende studiomuzikanten, waarvan de basgitaar opvallend luid in de mix zit. Het contemporaine popgeluid dat we ook terugvinden bij The Beatles wordt op deze manier een onderdeel van het succesvolle Franse chanson.⁹³ Op dezelfde plaat vinden we bovendien het nummer *Les Anarchistes*, waarmee Ferré zich populair maakte tijdens de studentenprotesten in Parijs. Hij positioneert zich als protestzanger naast de toen populaire Bob Dylan..

Ferré slaagt er zo in – door de thematiek en de *sound* van zijn nummers aan te passen aan een toen hedendaags geluid – om het jonge volk voor zijn kar te spannen. De chansonnier, die toen al ruim twintig jaar optrad, overbrugt de generatiekloof die vele van zijn collega’s parten speelt.

⁹² Ludovic Perrin, *On couche toujours avec des morts* (Parijs: Gallimard, 2013), 121.

⁹³ Chris Tinker, “A Singer-Songwriter's View of the French Record Industry: The Case of Léo Ferré”, *Popular Music*, Vol. 21, No. 2 (2002), 152.

Ook de muziek van **Julien Clerc** (geboren in 1947) ademt tegelijkertijd traditie en vernieuwing. Hij groeide op met Brassens en Piaf maar breekt door met de hoofdrol in de Franse versie van de musical *Hair*. Hij is de vertegenwoordiger van de jonge generatie die het klassiek chanson in stand houdt terwijl de slinger volledig doorslaat naar de platcommerciële yèyè-muziek.

1.2.3. YÉ-YÉ-SINGERS

In de jaren zeventig slaat de Franse populaire muziek volledig om. De Franstalige muziek buigt voor de platte popmuziek. Artiesten zoals France Gall en Michel Berger, Françoise Hardy, Sylvie Vartan, Claude François, Charles Aznavour en Johnny Hallyday zingen wel nog in het Frans, maar de muziek refereert enkel naar de Amerikaanse en Britse mainstream.⁹⁴

Léo Ferré, die toch een belangrijke stap zette in het aanvaarden van Angelsaksische popelementen in het chanson, is fel gekant tegen de yé-yé-muziek.⁹⁵ Het grote verschil tussen Ferré en Clerc en de yé-yé ligt in de afwijzing van de yé-yé-singers van het klassieke chanson, dat zij als oubollig beschouwen. Ferré en Clerc ervaren zowel de klassieke muziek als het pure chanson als noodzakelijke grondbeginselen van hun muziek, yé-yé-zangers zoals France Gall en Johnny Hallyday gaan er rechtstreeks tegenin. Ze verwerpen het klassiek chanson en nemen de Amerikaanse en Britse popmuziek als uitgangspunt.⁹⁶

De term yé-yé verwijst naar de popmuziek. Het is een verbastering van het Engelse *yeah yeah*, dat beroemd werd met The Beatles' *She Loves You* (1963).⁹⁷ De ultieme doorbraak komt er in 1965, wanneer **France Gall** (pseudoniem voor Isabelle Geneviève Marie Anne Gall, geboren in 1947) het Eurovisiesongfestival wint voor Luxemburg met het nummer *Poupée de cire, poupée de son*. Het tienermeisje verovert al snel de Europese hitlijsten met haar Franse versie van het poplied. In haar eentje zorgde ze bovendien voor een mentaliteitswisseling: niet enkel mannelijke vertolkers (zoals Léo Ferré) maakten openlijk sensuele nummers, ook meisjes tasten hun grenzen af. Met *Les sucettes* uit 1966 - vertaald: lolliedpops -, een nummer geschreven voor Gall door Serge Gainsbourg, is de seksuele revolutie voltrokken.⁹⁸ Susan Sontag gebruikt in haar *Notes on Camp* de "*French post rock 'n roll also known as yé-yé*" als voorbeeld voor wat camp precies is:

Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric -- something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques. (...) For myself, I plead the goal of self-edification, and the goad

⁹⁴ David Looseley, "Fabricating Johnny: French popular music and national culture", *French Cultural Studies* 16, n°2 (2005), 196.

⁹⁵ Tinker, "Léo Ferré", 153-156.

⁹⁶ Barnett Singer, *The Americanization of France: searching for happiness after the Algerian War* (Washington: Rowman & Littlefield, 2013), 101-137.

⁹⁷ Gary Stewart, *Rumba on the River: A History of the Popular Music of the Two Congos* (New York: Verso, 2003), 154.

⁹⁸ Jonathyne Briggs, "Sex and the girl's single: French popular music and the long sexual revolution of the 1960s", *Journal of the History of Sexuality* vol. 21 n° 3 (2012), 527.

*of a sharp conflict in my own sensibility. I am strongly drawn to Camp, and almost as strongly offended by it.*⁹⁹

De slinger draait ook omgekeerd. Als **Claude François** in 1967 het nummer *Comme D'habitude* opneemt, komt het al snel onder de radar van Paul Anka, die de internationale rechten op het nummer verwerft, er een Engelse tekst voor schrijft en het nummer in 1969 opnieuw laat inzingen door Frank Sinatra. *My Way* wordt één van de grootste hits voor de Amerikaanse crooner.¹⁰⁰

De invloed van Angelsaksische en Amerikaanse muziek op het Franse chanson valt niet te ontkennen. Van de eerste voorzichtige stappen die Léo Ferré en Claude Nougaro nemen tot de ultieme Franse *bubblegumpop* van France Gall: doorheen de jaren zestig zien we dat het typische Franse chason een stevige stap zet richting de rock- en popmuziek. Die lijn, die verder wordt doorgetrokken in de jaren zeventig en tachtig, is van vitaal belang voor de evolutie van het Vlaamse chanson. Net zoals in het grote Franse voorbeeld zullen Vlaamse chansonniers zoals Johan Verminnen steeds meer Angelsaksische invloeden toelaten:

*Ik maakte chanson, maar ik wou dat op een eigentijdse manier begeleiden. Iedereen past zich aan zijn tijd, gebruikt de instrumenten van zijn tijd. Synthesizers bestonden niet in de tijd van Jacques Brel, anders had hij er ook mee opgenomen. Da's eigenlijk allemaal vrij logisch. Iedereen die geboren wordt, zingt in vormen die van zijn tijd zijn. Maar de essentie blijft een lied. Dat zal nooit veranderen.*¹⁰¹

⁹⁹ Susan Sontag, "Notes on camp", uit: *Against Interpretation and Other Essays*, red. Susan Sontag (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966), 280-284.

¹⁰⁰ Joe Queenan, "How Sinatra did it My Way – via a French pop star and a Canadian lounge act", *The Guardian*, 05/07/2007.

¹⁰¹ Johan Verminnen. Interview door de auteur. Digitale opname, Gent, 25 juli 2014.

1.3. HET NEDERLANDSE CHANSON

Ook het Nederlandse lied is altijd van invloed geweest op de Vlaamse kleinkunst. De eerste kleinkunstenaars en cabaretiers waren een directe inspiratie voor de meeste kleinkunstenaars. Nederland had al langer een liedcultuur die te vergelijken was met het Franse chanson. Het Nederlands cabaret had een heel zuiver taalgebruik. Dit werd, net als het Franse chanson, als voorbeeld opgevat voor de eerste Vlaamse kleinkunstenaars. De eerste generatie Vlaamse kleinkunstenaars wilde komaf maken met het culturele minderwaardigheidsgevoel van het Vlaamse publiek. Of, zoals Marc Hoste het verwoordt: *“Kleinkunst wilde dus een erkenning van “beschaafde” theaterkunst bereiken, door het imago van het Franse en het Nederlandse podium te adapteren.”*¹⁰²

Miel Cools speelde in het begin van zijn carrière als openingsact voor zowel Georges Brassens als **Jules De Corte**. Doordat hij voor die twee iconen van enerzijds het Franse en anderzijds het Nederlandse chanson mocht optreden, startte zijn muzikale carrière.¹⁰³ Ook omgekeerd beïnvloedt de Vlaamse kleinkunst Nederland. Cools was een verademing die *“met een dosis Vlaamse warmte de Nederlandse droogkloterigheid van een Pisuise en co. kwam neutralizeren.”*¹⁰⁴

Ramses Shaffy (geboren te Parijs in 1933, overleden in 2009) nodigde Wim De Craene uit om in zijn *café chantant* enkele liedjes te komen zingen. De Craene werkte toen nog als arbeider. Hij kiest definitief voor de muziek nadat hij Shaffy ziet optreden. Die laat een blijvende indruk op hem na: De Craene zal zijn eerste zoon de naam Ramses geven.

Ramses Shaffy wordt geboren in Parijs. Hij groeit op in een pleeggezin in Amsterdam. Begin de jaren zestig ontmoet hij Liesbeth List. Met haar ontstaat een professionele relatie. Tot zijn bekendste nummers horen *Zing, vecht, huil, bid, lach en bewonder, Sammy* en *Pastorale*. De tekst van dit laatste nummer werd geschreven door Lennaert Nijgh, de vaste tekstschrijver van Boudewijn De Groot. Muzikaal gezien ligt Shaffy het dichtst bij het Franse chanson. Hij kijkt op naar Jacques Brel. *“Dat ontstuimige hebben we van Brel. In de tijd vóór Brel ging het er heel stijf en ingetogen toe op het toneel”* zegt Liesbeth List, als ze het heeft over de memorabele podiumact van Ramses Shaffy.¹⁰⁵

¹⁰² Hoste, “Verangelsaksing van de lichte muziek”, 278.

¹⁰³ Goffart, “Kleinkunst in Vlaanderen”, 33.

¹⁰⁴ Paul Van Mossevelde, *Met toeters en bellen* (Antwerpen: De Nederlandse Boekhandel, 1974), 134.

¹⁰⁵ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 59.

Boudewijn De Groot (geboren te Jakarta in 1944) was van heel groot belang voor de Vlaamse popkleinkunstenaars. Aan het begin van zijn carrière was de popinvloed niet zo hoorbaar. Eén van zijn eerste singles, *Strand* (1964), heeft een eenvoudige gitaarbegeleiding. De tekst raast als een trein voorbij. Ze doet denken aan de eerste nummers van KoR Van der Goten. *Een meisje van zestien* (1966) een vertaling van het gelijknamige nummer van Charles Aznavour, bezorgt hem zijn eerste successen.

De Groot zal onbedoeld zijn imago veranderen. Hij kijkt halverwege de jaren zestig naar de nieuwe Amerikaanse folkmuziek. De Groot verwijst uitdrukkelijk naar de Amerikaanse muziektrends, Bob Dylan voorop. Met moderne arrangementen vermengt hij het traditionele Nederlandse kleinkunstlied met de Angelsaksische popmuziek. Hij nam Dylans protestimago over.¹⁰⁶ Hij scoort een bescheiden hit met 'Er komen andere tijden'. Deze keer vertaalt hij het nummer *The times they are a-changin'* van Dylan. Later zal hij, samen met Lennaert Nijgh, zelf Nederlandstalige protestnummers schrijven. Nummers zoals *Welterusten, meneer de president* en *Testament* vertolken het gevoel van de jeugd.

¹⁰⁶ Goffart, "Kleinkunst in Vlaanderen", 73.

1.4. HET CHANSON EN POPMUZIEK

In zowel Frankrijk als Nederland stijgt het belang van Angelsaksische muziek. Het Franse chanson, dat ooit bepalend was voor het ontspringen van de Vlaamse kleinkunst, wordt gemarginaliseerd door de opkomende populaire muziek, die vooral vanuit de Verenigde Staten en Groot-Brittannië blijkt te komen.

Bernard Gendron noemt de populaire muziek die uit de Verenigde Staten komt de onofficiële opvolger van het Franse chanson: waar kunstenaars de avant-garde opzochten in de Parijse bars van Montmartre aan het eind van de negentiende eeuw, is de populaire muziek de nieuwe plaats waar geëxperimenteerd wordt met bestaande, vastgeroeste structuren.¹⁰⁷

In 2008 publiceerden Susanne Janssen, Giseline Kuijpers en Marc Verboord een artikel over de culturele globalisatie. Zij merkten tussen 1955 en 2005 een sterke stijging in de berichtgeving over buitenlandse cultuur. Dergelijke berichtgeving toont aan in welke mate de culturele globalisatie zich van binnenuit verspreidt over het land. Zij zagen dat er in Europa voornamelijk over de culturele vernieuwingen van een handvol landen werd bericht. Terwijl in 1955 over Frankrijk als de VS evenveel werd bericht (33% ten opzichte van 38%), daalde het aandeel van de Franse populaire muziek in de Duitse en Nederlandse pers in de daaropvolgende decennia tot 5%. Het aandeel over de Verenigde Staten steeg tot rond 50%.¹⁰⁸ In andere landen zien we dit soort culturele globalisatie ook. In Zuid-Korea beschrijven Pil Ho Kim en Huynjoon Shin de lokale variant op de rockmuziek: rok.¹⁰⁹

Ook het luisterlied is gevoelig voor deze culturele kolonisatie. Het *folkgeluid* werd reeds *verpopt* door The Byrds. Ze verzoenen de muziek van The Beatles met dat van Bob Dylan. Het genre krijgt de naam *folkrock*.¹¹⁰ Het mengsel van oude en nieuwe muziek slaat aan. Ook het chanson wordt er door beïnvloed, zoals we zagen bij de Franse en Nederlandse chansonniers.

¹⁰⁷ Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club: popular music and the avant-garde* (Chicago: University of Chicago Press, 2002), 180.

¹⁰⁸ Susanne Janssen, Giseline Kuijpers en Marc Verboord, "Cultural globalisation: the international orientation of arts and cultural coverage in Dutch, French, German and U.S. newspapers, 1955 to 2005", *American Sociological Review* (oktober 2008), 719-740.

¹⁰⁹ Pil Ho Kim en Huynjoon Shin, "The birth of "Rok": cultural imperialism, nationalism, and the globalization of rock music in South Korea, 1964-1975", *East Asia Cultures Critique* (2010), 199-230.

¹¹⁰ Richie Unterberger, *The '60s Folk-Rock Revolution* (Londen: Backbeat Books, 2002), 133.

Een nieuwe generatie jongeren maakt in de jaren vijftig en zestig kennis met een nieuwe soort muziek. Vanaf midden jaren vijftig groeit de aandacht voor rock 'n roll in Vlaanderen.¹¹¹ The Beatles worden het eerste mondiale popfenomeen. Overal duiken kopieën op. Belgische bands zoals The Pebbles en Wallace Collection scoren wereldwijde hits met hun lokale variant op de Merseybeat. Het kan dan haast ook anders dan dat de Vlaamse kleinkunst, die nog maar een tiental jaar echt op gang is gekomen, deze invloeden in zich opneemt.

¹¹¹ Dries Verstraeten, *De rock and roll-performance in Vlaanderen, 1950-1963. Receptie, toe-eigening en de verzuilde kritiek* (onuitg. lic.verh.) (Leuven 2005), 46-59

2. POPKLEINKUNST.

CASUS: WIM DE CRAENE

2.1. INLEIDING

Hoewel er al veel onderzoek is gesteld naar de ontwikkeling van de beginjaren van de kleinkunst, is de evolutie naar de popkleinkunst nog niet onderzocht.

Er vallen nochtans veel vragen bij te stellen. Waarom wilden zij weg van het klassieke kleinkunstgeluid? Hoe proberen ze een eigen en nieuw geluid te vinden, en hoe rijmt dat met de kleinkunstachtergrond? En – misschien wel de belangrijkste vraag – op welke manier zijn de popmuziekinvloeden te distilleren uit de muziek?

Kleinkunst blijkt in academische kringen vooral interessant voor de letteren. Er is nog geen muziekanalytisch onderzoek gevoerd naar deze muziek. De muziek van Wim De Craene lijkt mij dan ook een uitstekend uitgangspunt om de invloed van popmuziek op het Vlaamse genre kleinkunst te onderzoeken. Hij staat op een keerpunt in de Vlaamse populaire muziek, waarin de invloed van het Franse chanson wordt afgewisseld door de invloed van het Engelstalige poplied. Op welke manier beïnvloedt dat de manier waarop het Vlaamse luisterlied wordt geschreven, en op welke manier heeft dit een invloed op de Vlaamse pop- en rockmuziek?

Vanuit gesprekken met voormalige collega's van Wim De Craene probeer ik op de volgende pagina's een beeld te scheppen van de manier waarop hij muziek maakte. Ik sprak in totaal met acht personen.

Ten eerste sprak ik met voormalige bandleiden van De Craene. Vanaf 1973 verzamelt hij een groep muzikanten rond zich om zijn nummers samen met hem te brengen. Deze groep wisselt vaak van bezetting – vooral in zijn woelige jaren tachtig – waardoor ik geprobeerd heb om uit elke periode iemand aan het woord te laten.

De personen die ik hiervoor aansprak waren **Luc De Clus** (gitarist van 1973 tot 1980), **Firmin Timmermans** (drummer op *Brussel* en *Alles is nog bij het oude*) en **Peter Bauwens** (pianist van 1982 tot 1986).

Ten tweede ging ik ook praten met enkele producers-arrangeurs. Opvallend bij De Craene is dat elke plaat een andere *sound* heeft. Hij blijft ook zelden langer dan twee platen bij dezelfde producer-arrangeur. De invloed van de producer blijkt dus redelijk groot te zijn.

Ik praatte hiervoor met **Jean Blaute** (producer-arrangeur en pianist op *Brussel* en *Alles is nog bij het oude*), **Marc Malyster** (producer-arrangeur, pianist en programmeur op *Perte Totale*, *Kraaknet* en *Via Dolorosa*, live-pianist van 1980 tot 1990) en **Gus Roan** (producer-arrangeur en programmeur op *Via Dolorosa*, live-gitarist van midden jaren '80 tot 1988)

Ten derde sprak ik ook met enkele van De Craenes collega's uit de jaren zeventig: zij die op ongeveer hetzelfde moment een carrière maakten in de Nederlandstalige muziek. De twee

personen die ik hiervoor aansprak zijn **Zjef Vanuytsel** en **Johan Verminnen**. Zij waren, samen met Jan De Wilde, voortrekkers van een nieuwe generatie Vlaamse chansonniers. Onder hun generatie verandert de Vlaamse kleinkunst.

De volgende pagina's zijn onderverdeeld in twee delen. Allereerst reconstrueer ik de carrière van Wim De Craene. Ik probeer een antwoord te vinden op de vraag in welke mate de muziek van De Craene, die tot het kleinkunstpatrimonium wordt gerekend, invloeden van popmuziek toelaat en hoe dit te rijmen valt met de chanson- en cabaretachtergrond. Daarna gaan we dieper in op muziek, arrangementen en tekst.

De carrière van Wim De Craene verliep niet zonder slag of stoot. Hoewel hij vrij snel een platencontract kreeg en vanaf zijn eerste singles een diepe indruk naliet op publiek en collega's, beleefde hij even diepe dalen. Als één van de leidende figuren van zijn generatie die tot op vandaag een belangrijke invloed heeft op de Vlaamse muziek opent de muzikale evolutie in de jaren tachtig en de lokroep naar muzikaal succes van de indertijd miskende De Craene de vraag naar een definitie van de Vlaamse kleinkunst.

2.2. WIM DE CRAENE: CARRIÈRE-OVERZICHT

2.2.1. START VAN EEN CARRIÈRE

De muzikale carrière van Wim De Craene (geboren te Gent in 1950, daar overleden in 1990) begint midden jaren zestig. Hij pikt al vroeg de gitaar op en raakt bevlogen door de popmuziek van zijn tijd: Dave Berry, The Beatles. De Craene valt voor het Nederlandstalige lied als hij *De Troubadours* (1965) van Miel Cools hoort: “ ‘*Dat was zo’n volume dat er achter zat. Jongens, wat was dat?! Dat was... magic in die tijd.*’”¹¹² Het is ook Cools die hem in 1965 ontdekt met zijn toenmalige folkgroep Ja. Via voorprogramma’s voor Luk Bral en Luk Saffloer komt Wim in het artistieke milieu terecht.¹¹³ Hij trekt naar Amsterdam om er bij Ramses Shaffy te wonen. Shaffy laat de jonge De Craene enkele voorprogramma’s spelen.¹¹⁴ De invloed van Ramses Shaffy op De Craene is niet te onderschatten. Zeker in het begin van zijn carrière imiteert De Craene het cabareteske van Shaffy, die zijn muzikale mentor wordt in Amsterdam.¹¹⁵

Dat cabareteske vinden we terug in de keuze voor de eerste single. *Recht naar de kroegen en de wijven* (1970) is een bewerking van een nummer van Nederlands cabaretier Jaap Van de Merwe. De keuze voor dit nummer zal niet toevallig geweest zijn: De Craene woonde in die periode bij Ramses Shaffy en trad er op in de theaters. In iets minder dan drie minuten slaagt Van de Merwe erin om op een *tongue in cheek*-manier de ganse goegemeente uit te schelden:

't Is heel geen kunst om poen te vangen.

Eén doorgestoken kaart bij 't spel.

Een keer een concurrent ophangen?

Nee, doe het in 't groot, dan mag het wel!

Dan mag bedrog, oplichterij,

verkrachting, moord en slaven drijven.

En dan maar weer verheugd en blij:

Ja! Recht naar de kroegen en de wijven!

(uit: *Recht naar de kroegen en de wijven*, 1970. Tekst en muziek: Jaap Van de Merwe)

¹¹² Wim De Craene. Interview met onbekende auteur. “Terugblik: Wim De Craene”, *MemoTV*, Canvas, 24 september 2013.

¹¹³ Marc Bungeneers en Marcel Dickmans, *De Vlaamse showencyclopedie* (Brasschaat: Uitgeverij Pandora, 2009), 124.

¹¹⁴ Delvaux, *Belpop*, 135.

¹¹⁵ Wim De Craene, “Terugblik”.



Figuur 1. Voorkant hoes *Recht naar de kroegen en de wijven*. © MCA

De Craene, die op dat moment slechts twintig jaar is, voelt wat voor de muziek van Van de Merwe. Samen met onbekende Nederlandse studiomuzikanten neemt hij een eigen versie op, die naast het voor die periode typische orkest ook een plaats geeft aan de elektrische gitaar, die met een eenvoudig *wah*-effect en subtiele riffs prominente accenten geeft. Het geheel wordt ondersteund door een eenvoudige ritmesectie en krijgt hierdoor een eigentijds geluid. De Craene brengt het nummer op het Humorfestival van Heist in 1970 en oogst er succes.¹¹⁶

Op de B-kant van de eerste single vinden we het eerste nummer met tekst en muziek van De Craene zelf. In *Revolutie n°2* (1970) krijgen we een andere De Craene te horen. Niet enkel de titel, maar ook de muzikale uitvoering is een referentie naar de Engelse popgroep The Beatles. Het nummer begint met twee tokkelende gitaren, die al snel worden bijgestaan door respectievelijk basgitaar, drums en orgel. De tekst van het nummer is opnieuw maatschappijkritisch. De Craene bijt van zich af:

Want dat volk zoekt terecht in een stad van Bertold Brecht.

En die kleine vuile ratten met hun ongewassen gat:

daar rijpt het zaad der revolutie, die straks door de straten slaat!

(Uit: *Revolutie n°2*, 1970. Tekst en muziek: Wim De Craene)

¹¹⁶ Het Humorfestival van Heist was een jaarlijkse wedstrijd waar jonge cabaretiers en chansonniers aan konden deelnemen. Winnaar in 1970 was Jan De Wilde. Andere bekende deelnemers uit die periode zijn Johan Verminnen en Urbanus.

Na goed twee minuten krijgt het hammondorgel een prominente rol. Waar het voorheen kleine accenten gaf, krijgen we tijdens het derde refrein een solo die niet moet onderdoen voor de partijen in rockbands als Deep Purple. De instrumentale herhalingen van het refrein krijgen een swingend karakter: de drum slaat in dubbeltempo en de basgitaar wijkt af van zijn ondersteunende rol. Effecten op de stem en een geluidscollage van onverstaanbare kreten maken de psychedelische sfeer af. Terwijl blazers steeds hoger klinkende riffs over de stuwende groove blazen, dooft het nummer uit met een fade-out.

2.2.2. EERSTE ALBUM: *WIM DE CRAENE* (1973)

Toch zal het nog drie jaar duren vooraleer De Craene opnieuw in de studio kruipt. De productie wordt geleid door Al Van Dam, die zijn sporen verdiende als muzikant bij ondermeer La Esterella en producer bij De Strangers en Ivan Heylen.¹¹⁷ Hij wordt bijgestaan door technicus Jan Vercauteren. Opnieuw zijn de muzikanten niet bekend.¹¹⁸ Het album kwam uit bij Decca onder het uitgavenummer 776/183.016.¹¹⁹ Op de hoesfoto zien we dat De Craene qua imago duidelijk nog geïnspireerd door Shaffy. Hij loopt gekleed in lompen, maar met hoge hoed: het soort *dandy* waarvan je weet dat het een artiest moet zijn.



Figuur 2. Voorkant hoes *Wim De Craene*. © Omega

Op het album vinden we dertien nummers, waarvan negen van de hand van Wim De Craene zelf. Twee nummers zijn van Jaap Van de Merwe, *De rode heuvel* en *'t Is om de poen te doen*, waarbij De Craene wel telkens vermeld staat als mede-auteur. *De rode heuvel* is echter een nummer van de Franse schrijver Montéhus op muziek van Georges Krier en handelt over de bloedige strijd in 1916 in de buurt van het Franse stadje Bapaume.¹²⁰ *Ik sterf van dorst bij de*

¹¹⁷ Marc Brillouet, "Al Van Dam", laatst geraadpleegd op 31 juli 2014, <http://hitriders.be/artiesten/al-van-dam-2>.

¹¹⁸ Studiomuzikanten werden toen vergoed voor hun prestatie. Ze plaatsen op de hoes betekende ook voor de platenmaatschappij dat zij royalties moesten uitbetalen aan die muzikanten. Het niet vermelden van de muzikanten – en ze dus enkel betalen voor hun geleverde prestatie – kon de maatschappij veel geld uitsparen.

¹¹⁹ "Wim De Craene: Wim De Craene", laatst geraadpleegd 31 juli 2014, <http://muziekarchief.be/albumdetails.php?ID=62140>.

¹²⁰ Dries Delrue, "La Grande Guerre in het Franse chanson", laatst geraadpleegd 31 juli 2014, <http://www.newfolksounds.nl/la-grande-guerre-in-het-frans-chanson-deel-3/artikelen-nw/2013>.

fontein is een bewerking van een *traditional*. De eerste en enige single van het album, *De kleine man*, is een nummer van Louis Davids.

Het origineel van de Nederlandse cabaretier Louis Davids werd in 1929 geschreven door Jacques Van Tol voor de revue van Davids, “Lach en Vergeet”. Buiten een aantal kleine aanpassingen in de tekst (gulden worden franks, de *Minister van Defensie* wordt *minister Vandenboeynants* ... zie tekst in bijlage) is vooral het geüpdate arrangement opvallend. Het origineel van Davids wordt enkel begeleid door een summiere pianopartij, die heel kolderesk aanvoelt. Ook de woordplaatsing van Davids – in bepaalde passages eerder gesproken dan gezongen – verwijst nog naar de revuetraditie waarin het werd opgevoerd. De versie van Wim De Craene is veel swingender: de lome piano wordt vervangen door een uptempo drum, die wordt geaccentueerd door de gitaar die op de *afterbeat* speelt. De basgitaar is opnieuw zeer actief: behalve de basisnoten van de akkoorden aan te geven, sluipen er ook melodielijnen de begeleiding binnen. Door *ghost notes* te spelen versterkt de bas de swingende drumpartijen. Het refrein krijgt een lift door de speelse pianopartij, die ook de overgang naar de volgende strofes begeleidt.

De eigen nummers van De Craene moeten zeker niet onderdoen qua kwaliteit. De elpee opent met *De Boudewijn de Eerstestraat*. De statige intro refereert naar The Kinks’ *Waterloo Sunset*. Ook hier horen we opnieuw de maatschappijkritische De Craene:

Er staan twee rijen huizen in een veel te enge straat:

De linkse klein en luizig, van het proletariaat.

De rechtse hoge torens met duidelijk overdaad.

Dat zijn de huizenrijen in de Boudewijn de Eerste straat

(Uit: *Boudewijn de Eerstestraat*, 1973. Tekst en muziek: Wim De Craene)

Het is niet de eerste keer dat de rijkere klasse op de korrel wordt genomen. Zjef Vanuytsel, Jan De Wilde, maar ook Wannes Van de Velde of KoR Van der Goten, nemen het gedrag van de rijkere klasse onder de loep. Voor deze generatie werd de kritiek nooit zo onomfloerst op plaat gezet. De invloed van de Angelsaksische protestzangers manifesteert zich in de levensstijl van de Vlaamse chansonniers. Kris De Bruyne laat hierover optekenen dat zij “de

verspreiders van lang haar, groepsseks, drugs en andere linkse activiteiten [zijn]."¹²¹ De nieuwe klein-kunstenaar lijkt meer en meer op een popster.¹²²

Die bezetting – drum, bas, akoestische gitaar en piano – wordt niet het hele album volgehouden. Tijdens *Bepdibelem petua* – een lofzang voor een fictief dier – en het daarnet aangehaalde *Rode heuvel* worden de muzikanten bijgestaan door een klagende viool, die met *legato* noten de zang- en gitaarmelodieën begeleidt en het geheel een *countryfeel* geeft. *De bubbelgum* wordt voorgedragen op een arrangement van sitar en klokkenspel. In slechts enkele nummers – *Kroegen*, *Stad* en *Wimologie II* – valt hij terug op zijn akoestische gitaar en horen we zijn kleinkunstachtergrond. De typische speelstijl en overgeaffecteerde dictie doen denken aan vroege chansonniers zoals Brel en Raspoet.

Welk beeld schept Wim De Craene met deze eerste elpee?

Ten eerste is hij iemand die zich verbonden voelt met de oorsprong van de Nederlandse kleinkunst. Hij brengt een eresaluut aan oude nieuwe goden van het Nederlands cabaret – respectievelijke Louis Davids en Jaap Van de Merwe, die in de jaren zestig de peetvader was van de Nederlandse kleinkunst. In zijn teksten neemt De Craene vaker dan niet de positie in van linkse protestzanger. Met een uitzondering hier en daar – een drinklied en *bepdibelem petua* – gáán zijn nummers ergens over. In de beste traditie, hem voorgedaan aan beider zijden van de oceaan, gaat hij van keer. Dit alles in onberispelijk Nederlands: in tegenstelling tot de Vlaamse voorbeelden (Wannes Van de Velde, Miel Cools) versterkt de uitspraak van Wim De Craene de boodschap. Elke letter, elk woord, dient gehoord te worden om het verhaal te begrijpen.

Ten tweede stelt De Craene zich opvallend open voor nieuwe muziek. Niet alleen maakt hij gebruik van het typische popkwartet – drum, bas, piano en gitaar –, hij maakt ook uitstapjes naar de sitar en het orgel, een *sound* die sterk verwijst naar de evoluties binnen de Engelse popmuziek – specifiek: The Beatles. Daarnaast worden ballades gebracht die onvermijdelijk doen denken aan de vroege chansonniers.

¹²¹ Kris De Bruyne. Interviewer onbekend. *Humo* (1730), 01/11/1973, 151.

¹²² Hoste, "Verangelsaksing van de lichte muziek", 298-299.

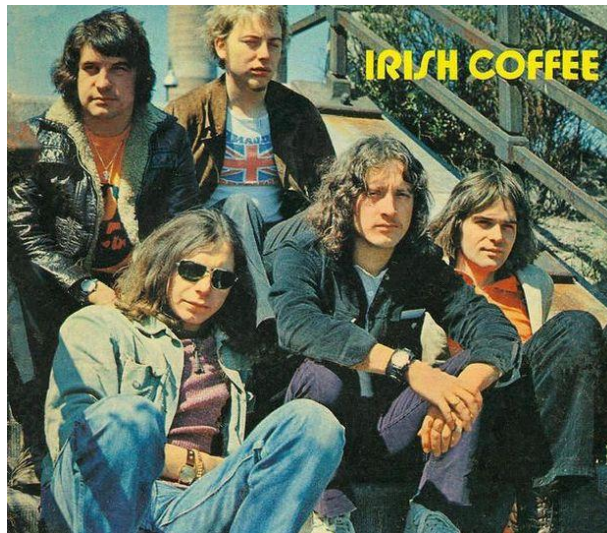
2.2.3. ZOEKTOCHT NAAR EEN BAND (1974)

Na de eerste successen als solomuzikant zoekt Wim De Craene een band. Hij ontmoet rond 1974 Luc De Clus. De Clus is op dat moment al enkele jaren actief in een lokaal balorkest, waar hij de stiel leert:

*We speelden allemaal in balorkesten. Ik heb dat gedaan tot ik eenentwintig was. Wij begeleidden toen van vedettezangers zoals Jo Larry en consoorten. Wij speelden vijf uur, die zangers kwamen twee keer vijfenveertig minuten op en ertussen vulden wij de ganse avond. Veel spelen, zo ging dat toen.*¹²³

De Clus is op dat moment ook actief in de band Irish Coffee. De Engelstalige rockband speelt vanaf 1970 covers en brengt in 1972 een eerste plaat uit. De muziek die hij en zijn kameraden spelen, is de popmuziek van die tijd:

*Wij als band luisterden naar alles. De popmuziek, de klassiekers die er nu nog zijn. We speelden The Beatles en Creedence Clearwater Revival en Jimi Hendrix: in die periode zelf waren dat hits!. Er zaten nogal zware dingen tussen. Maar we speelden meer dan dat natuurlijk. Als je vijf uur lang speelt, moet je kunnen afwisselen, dus gooiden we er af en toe een Vlaamse schlager tussen. Eigenlijk was onze achtergrond gewoon de popmuziek van vroeger. Van Elvis tot... alles eigenlijk.*¹²⁴



Figuur 3. Hoes Irish Coffee. Links vooraan herkent u Luc De Clus. © Triangle

¹²³ Luc De Clus. Interview door de auteur. Digitale opname, Voorde, 17 april 2014.

¹²⁴ Idem.

Van Julien ‘Joke’ Soetaert, de Wetterse drummer uit het balorkest, krijgt De Clus te horen dat de kleinkunstenaar Wim De Craene op zoek is naar een band. De Clus kent de muziek van Wim De Craene en gaat bij hem langs. Niet veel later is de deal beklonken. Hij klampt zijn bandgenoten Raf Lenssens en Paul Lambert, respectievelijk drummer en toetsenist van Irish Coffee, aan en samen met bassist Ulrich Jacobs beginnen ze te repeteren. De muzikale richting die ze uitwillen is duidelijk. Wim De Craene wil weg van de muziek van zijn eerste plaat en popmuziek maken:

*Pop wilden wij maken! Wim wilde eigenlijk uit die klassieke kleinkunst. Dus ging hij op zoek naar ons. (...) Wij probeerden popmuziek te spelen in het Nederlands. Wij waren ook één van de eersten, samen met Johan Verminnen.*¹²⁵

Johan Verminnen is inderdaad een belangrijke figuur voor zijn generatiegenoten. Hijzelf erkent ook het belang van die periode voor de kleinkunst:

*Toen ik begon was één van mijn eerste grote optredens het Humorfestival in Heist. Dat was elk jaar het Mekka van het chanson en de kleinkunst in Vlaanderen. Ik kwam daar als eerste met een elektrisch versterkte groep. Wij werden daar weggehóónd. Dat kun je vergelijken met Bob Dylan die voor het eerst elektrisch speelt op Newport 1967. (...) Omdat wij allemaal kinderen van onze tijd zijn en waren. Dat wil zeggen dat je de invloeden krijgt van uw tijd. Wie op dat moment eromheen kon dat The Beatles bestonden, dat was een idioot. Al die zaken maken dat dat chanson evolueerde tot een elektrisch versterkt gegeven. En ik was de eerste die dat deed. Na mij zijn andere mensen mij gevolgd, zoals Wim De Craene, zoals Zjef Vanuytsel.*¹²⁶

Ook Zjef Vanuytsel maakt live de overstap van solomuzikant naar een groep:

Ik ben elektrisch beginnen spelen, met een groep dus, na mijn elpee De Zanger, in 1976 geloof ik. Ik kreeg daar wel kritiek op. Wij allemaal denk ik. Mensen zeiden: “Jij alleen met jouw gitaar, dat was toch ook iets speciaals!”. Maar ik vond dat ik dan te beperkt was. Of je moet natuurlijk een gitaarvirtuoos zijn: die kunnen natuurlijk zich begeleiden in alle stijlen. Maar zo’n virtuoos was ik niet. (...) Het was natuurlijk wel een avontuur toen. We kregen vaak het commentaar dat alles minder goed verstaanbaar was door de drums en de elektrische gitaren enzovoort... Natuurlijk

¹²⁵ Interview Luc De Clus.

¹²⁶ Interview Johan Verminnen.

waren de geluidsinstallaties toen een stuk minder dan nu. Bovendien zijn de mensen ondertussen veel meer gewoon van geluidsniveau en van klankkleuren en zo. Maar toen was dat soms meer een gevecht met de klank.¹²⁷

Wim De Craene had vooral de groep achter zich nodig, herinnert Jean Blaute zich:

*Wim stond – en da's eigenlijk jammer – niet zo stevig op het podium. Hij was angstig op het podium, keek naar de grond, bouwde – ondanks de prachtige stem en schitterende songs die hij schreef – vaak heel moeilijk een band met zijn publiek vanop het podium. Ik denk dat dat ook vaak de reden was waarom hij te veel dronk voor hij het podium op moest. Een beetje Amy Winehouse avant la lettre. Dat was eigenlijk zijn ganse leven zijn grootste probleem geweest – als artiest: dat het podium hem niet aanzoog. Hij had er schrik van, van het podium, van de mensen.*¹²⁸



Figuur 4. Wim De Craene en groep in Brussel, 1974.

© nostalgischeoverpeinzingen.blogspot.be

¹²⁷ Zjef Vanuytsel, interview door de auteur. Digitale opname, Hoeilaart, 13 juli 2014.

¹²⁸ Jean Blaute, interview door de auteur. Digitale opname, Leest, 23 juli 2014.

2.2.4. TWEEDE ALBUM: *BRUSSEL* (JANUARI 1975)

Na een zestal maanden stevig repeteren, kruipt De Craene in de studio voor de opnames van de twee elpee, *Brussel*. Wim De Craene vertrouwt voor het schrijven van zijn nummers ook op zijn bandgenoten:

*In die tijd maakten wij de nummers samen. Dat is toen nog verdeeld geweest. Bij Rozane sta ik er niet op, maar eigenlijk zitten daar ook stukken van mij in. Dat kan een akkoordenschema zijn, of een manier van spelen. Het beginmotief van Rozane, da's eigenlijk van mij, van Lambert, van ons. Wij waren jong: we waren blij dat we al op een plaat mochten spelen. Wij wisten ook niet wat dat ging geven.*¹²⁹



Figuur 5. Voorkant hoes *Brussel*. © Omega

Op de hoes worden inderdaad vier nummers vermeld die De Clus samen met De Craene schreef: *Wat ben ik voor een mens*, *Lucio*, *Aram* en het titelnummer. In die gevallen is de muziek van Luc De Clus en de tekst van Wim De Craene.¹³⁰ Opvallend is de vermelding op de hoes. Bij een aantal nummers – waaronder deze vier bovenstaande, maar ook *Anno 1830* en *Sara* – wordt verwezen naar “de opera ‘Jan De Lichte’ ”.

Eigenlijk was het de bedoeling om een rockopera te zijn. Aram: dat was de ouverture, het openingsnummer van de rockopera. Instrumentaal, een beetje Focus-achtig. (...) Da's nooit helemaal van de grond geraakt. We zijn daar aan beginnen schrijven, maar

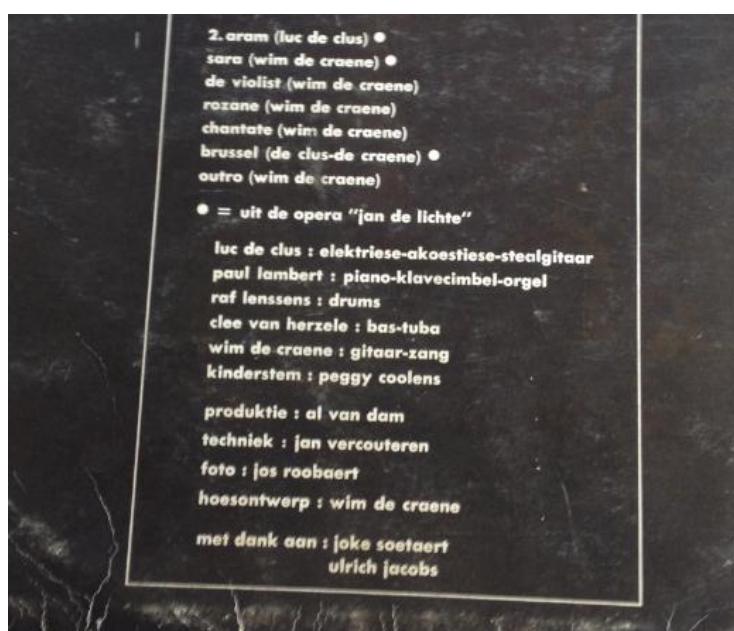
¹²⁹ Interview Luc De Clus.

¹³⁰ Bij *Aram* wordt De Clus zelfs als enige auteur vermeld.

toen schreef Wim Rozane. Op die manier is Jan De Lichte dan op de tweede plaats terecht gekomen en is er nooit aan verder gedaan.¹³¹

Naar het goede voorbeeld van onder andere *S.F. Sorrow* (1968, The Pretty Things) en *Tommy* (1969, The Who) wilden Wim De Craene en de zijnen een rockopera maken. De invloeden die De Clus opsomt zijn van een andere orde dan de eerste elpee van De Craene, waar hij nog dweept met het Nederlandse cabaret. De liedschrijver verzamelt een band rond zich die een verleden heeft in de Engelstalige rockmuziek en er wordt steeds uitdrukkelijker gerefereerd naar de toenmalige popmuziek.

Wim De Craene trekt met deze band de studio in. Ulrich Jacobs, de toenmalige bassist, wordt niet vermeld op de hoes, hoewel de basgitaar duidelijk hoorbaar is. Wel krijgt hij samen met Julien Soetaert een bedanking op de hoes. Bastubaspeler Clee Van Herzele wordt wel vermeld bij de muzikanten. Naast het reeds aangehaalde trio Raf Lenssens, Paul Lambert en Luc De Clus krijgt ook Peggy Coolens, die een duet zingt met De Craene, een vermelding in het rijtje muzikanten. Producer van dienst is volgens de hoes opnieuw Al Van Dam, met dezelfde technicus Jan Vercauteren. Dit is echter maar de helft van het verhaal.



Figuur 6. Detail achterkant hoes *Brussel*. © Omega

De reden hiervoor is een aangrijpend moment in de carrière van de zanger. De opnames van *Brussel* zijn al een tijdje aan de gang als het kwintet – De Craene, De Clus, Lambert,

¹³¹ Interview Luc De Clus. Wim De Craene maakte inderdaad nooit de rockopera af, maar gebruikte het onderwerp wel in zijn musical *Jan De Lichte* uit 1988.

Lenssens en Jacobs – op een avond in november 1974 terugkeert van een optreden in Limburg. Een stomdronken chauffeur rijdt in op de bestelwagen van de muzikanten. Chauffeur Paul Lambert is op slag dood, drummer Raf Lenssens is zwaargewond.¹³² De platenfirma wil echter dat De Craene verdergaat met de opnames. Door het uitvallen van zijn band – enkel Ulrich Jacobs en Luc De Clus komen relatief ongeschonden uit het ongeval – moet De Craene op zoek naar een nieuwe band om de opnames af te ronden. Hij richt zijn pijlen op de dan nog jonge producer Jean Blaute:

Ik ben er eigenlijk ingeduwd, ingerold, door hem na dat tragische ongeval. Toen was hij eigenlijk al bezig aan de opnames van Brussel. Maar hij had nog nummers en de platenfirma zat toch achter zijn veren, zat hem te dwingen om verder te doen, zo gauw mogelijk – wat ook heel zwaar was voor hem natuurlijk. (...) Hij woonde in Wetteren, ik woonde nog bij mijn ouders in Zottegem, in de platenwinkel. Ik kende hem niet persoonlijk, maar ik kende wel wat hij al uitgebracht. En ik vond hem al heel goed. En ineens stond hij in de winkel, bij mijn moeder. Boven in onze living, stelde hij mij gewoon de vraag: “Wilt gij mijn producer zijn?” De vraag overviel me, want ik was zelf nog een beginnend producer. Hij gaf mij dat vertrouwen meteen, waar ik enorm door gecharmeerd en geprikkeld was. Toen speelde hij een paar nummers voor op zijn gitaar. Hij speelde bijzonder goed simpel gitaar. Een beetje Boudewijn De Grootachtig. Heel duidelijk, heel strak van timing, zuiver, en echt comping. Het ondersteunde zijn liedje, niet zomaar tsjingeling, en laat de producer maar doen. Je voelde meteen het tempo en de sfeer. Ik herinner mij er niet zoveel meer van, maar Rozane zat daar zeker bij. Ik was daar bijzonder van onder de indruk. (...) Wat mij opviel, was zijn bijzonder mooi gestileerd taalgebruik. Ook hoe hij schreef, maar zijn dictie, zijn toon, die prachtige stem. We zijn vrij snel naar de studio gegaan. Ik heb een aantal muzikanten bijeengetrommeld voor Brussel, waaronder ook de gitarist van zijn groepje toen, Luc De Clus, die een fantastische gitarist was en nog steeds is. En dan is eigenlijk... Ik denk dat we op een paar dagen de rest van dat album hebben opgenomen.¹³³

De opnames van *Brussel* worden afgerond met een andere band: Firmin Timmermans op drums, Yvan De Souter op basgitaar, Jean Blaute op klavieren en Nick Roland en Luc De

¹³² “Rozane”, *Alaska*, Radio 1, Brussel, 6 mei 2007.

¹³³ Interview Jean Blaute.

Clus op gitaren. De groep kende elkaar al: Timmermans, De Souter, Roland en Blaute speelden op dat moment bij de groep van Johan Verminnen.

Ik speelde toen bij Verminnen in zijn groep. We zagen mekaar niet alleen vaak op het podium met Johan, maar ook in de studio's. Het waren wat we toen 'studio-muzikanten' noemden, een beroep dat ondertussen ter ziele is gegaan. Dat was een hecht team waar ik het volste vertrouwen in had. Het was een groep waar ik mij als jonge producer-arrangeur ook heel veilig bij voelde. Ik kon in alle openheid en vrijheid aan die gasten alles vragen of wel eens opdringen. En Wim ook. Wij vormden toch al gauw een team, al was het – ja, ik zou zeggen – bijna ontroerend hoe vrij hij mij liet.¹³⁴

Jean Blaute is naast muzikant ook producer en arrangeur van de resterende nummers. Hoeveel dat er precies zijn, is voor de deelnemers niet meer duidelijk. Volgens Firmin Timmermans speelt de nieuwe groep mee op twee nummers van de plaat, de producer is echter overtuigd dat de band nog drie nummers heeft opgenomen. Zonder twijfel kan gezegd worden dat *Rozane* opgenomen is met de nieuwe band. Dit wordt bevestigd door zowel Luc De Clus, Firmin Timmermans als Jean Blaute.¹³⁵

Het andere nummer is waarschijnlijk *Wat ben ik voor een mens*, dat qua sound en instrumentatie dichter aanleunt bij *Rozane* dan de andere nummers op de elpee. Naast de opvallend nadrukkelijk aanwezige synthesizers heeft het nummer een andere *feel* dan de rest van het album. De muziek is opvallend gelaagder: buiten de gedubde gitaar horen we ook extra percussie-instrumenten. De stijl en klank van de bas is bovendien anders.

Chantate is een twijfelgeval: het is het enige nummer buiten *Rozane* en *Wat ben ik voor een mens* waar synthesizers een prominente rol spelen – al is het hier enkel op de intro en outro. Waarschijnlijk was dit een toevoeging van de nieuwe producer aan het reeds opgenomen nummer, dat wel stilistisch vasthangt aan de vroeger opgenomen nummers.

In d nummers die De Craene samen met De Clus maakt, staat de elektrische gitaar opvallend centraal. Al is het duidelijk dat de muziek nog steeds draait om het spel en de teksten van De Craene.

¹³⁴ Idem.

¹³⁵ Firmin Timmermans. Interview door de auteur. Digitale opname, Huizingen, 5 mei 2014.

Interview Jean Blaute.

Interview Luc De Clus.

In *De violist* gaat de muziek de *country*richting uit: we horen Luc De Clus op pedal steel en de band doet zijn best om diezelfde *feel* te verkrijgen. Het verschil tussen *Elke* en *De violist* kon niet groter zijn. *Elke* kabbelt voort op een sobere piano- en strijkersbegeleiding. De toon wordt meteen gezet door een melancholische solo op mondharmonica. Het is een ingetogen blik op het leven van een jong meisje dat haar eerste (mis)stappen zet in het leven. *De violist* daarentegen wordt gedragen door een strakke bas en drum. Het orgel zorgt samen met die instrumenten voor een dansbaar karakter. De tekst is directer: de strofes vertellen over een dag in het leven van een straatmuzikant en de problemen die hij (en de zanger) meemaken met de autoriteiten.

De symbiose van deze twee uitersten vinden we in *Rozane*, veruit het gekendste nummer uit deze elpee. De combinatie van het popinstrumentarium met het klassieke kleinkunstlied brengt het lied tot een hoger niveau.

Producer Jean Blaute was bepalend voor de sound van *Rozane*: als arrangeur ging hij tot het uiterste om van *Rozane* de perfecte song te maken.

*Ik kreeg als producer enorm veel vrijheid. Hij zei “Jean, doe maar, ik weet dat het goed zal zijn. Als jij zegt dat we het zo moeten doen, dan doen we het zo”. Als ik zei “Hier wil ik zes klavieren boven elkaar spelen”, wat ik dan deed op een aantal nummers, was het van: “Doe maar, het mag gerust wat bombast zijn, laat het maar knallen”. Hij vond het goed.*¹³⁶

De gelaagdheid waar we daarnet over spraken is zeker en vast ook terug te vinden in *Rozane*. Van bij het begin merk je dat hier een andere producer achter zit. Alles begint al met de intro, waar vooral de theremin en de analoge synthesizer de show stelen. Hoewel er veel accentjes en geluidseffecten in het nummer zitten – toms, synthesizers, cymbalen – zit de *vocal* van De Craene vooraan in de mix. Je wordt als luisteraar naar de tekst gezogen, die op een rustige manier gedeclameerd wordt door De Craene. In eenvoudige bewoordingen neemt hij de luisteraar mee in zijn verhaal:

*Weet je nog die nacht, Rozane, dat we samen op de stoep
Dat we lachten omdat huilen zoveel meer pijn doet dan geroep
Dat we de jenever proefden bij die oude, gekke Gust
Al wisten we dat alcohol de pijn laait maar niet blust.*
(Uit *Rozane*, 1975. Tekst en muziek Wim De Craene)

¹³⁶ Interview Jean Blaute

In uiterst krachtadige termen neemt De Craene ons mee in het autobiografische verhaal. De Rozane waar hij naar verwijst is actrice Chris Thys, die dan aan het Gentse conservatorium studeert en waarmee hij in 1974 een korte affaire heeft.¹³⁷

Rozane wordt een grote hit voor De Craene, ook al verkoopt de single niet zo goed.¹³⁸ Die wordt maar 456 keer verkocht, maar is wel overal op de radio te horen. Wim De Craene begint een naam te krijgen bij het grote publiek:

*Dat stond op de B-kant van de single, en iedereen was dat nummer al een beetje vergeten. Iedereen keek een beetje op. Ik nog het meest. En de platenfirma ook, zij hadden dat niet verwacht. En toen begon het goed te gaan - of pas mis te gaan, hoe je het bekijkt. Want alles kwam in zo'n stroomversnelling! Er was geen stoppen aan. Altijd maar optreden, optreden.*¹³⁹

De platenmaatschappij twijfelt niet en wil dat hij onmiddellijk opnieuw in de studio gaat, met dezelfde muzikanten en producer:

*Hij zag het zitten, dat voelde ik wel, hij wou de samenwerking verderzetten. Ik ook. De platenfirma ook, Decca heette dat toen, vroeg naar meer. "Je bent op dreef, ooit moet het gebeuren met u". Hij bestond, maar het dikte niet echt aan, maar bij de platenfirma voelden ze wel dat ze met een potentiële artiest te doen hadden. En daar is toen Alles is nog bij het oude, dat album, uit voortgevloeid.*¹⁴⁰

¹³⁷ "Rozane", *Alaska*.

¹³⁸ Bungeneers & Dickmans, 124.

¹³⁹ Wim De Craene, "Terugblik".

¹⁴⁰ Interview Jean Blaute.

2.2.5. DERDE ALBUM: *ALLES IS NOG BIJ HET OUDE* (JUNI 1975)

Het succes van *Rozane* noopt de firma aan om het ijzer te smeden terwijl het heet is. In juni 1975 trekken de muzikanten de studio in voor de opvolger van *Brussel*. Amper zes maanden na de release van *Brussel* ligt *Alles is nog bij het oude* in de rekken, uitgegeven door Omega International onder het nummer 163 013.¹⁴¹

Producer Jean Blaute wordt vanaf het eerste ogenblik betrokken bij het maken van De Craenes derde elpee, *Alles is nog bij het oude*. De invloed van de producer op de muziek van Wim De Craene is zeer duidelijk. Hij had de touwtjes stevig in handen, volgens Luc De Clus:

*Hij was heel belangrijk. Hij heeft eigenlijk nooit in de band gezeten, maar voor Wim was hij enorm belangrijk. Tim en Rozane, da's van hem. Hij was ook jong, dat waren ook zijn eerste serieuze pogingen. Hij maakte er ook zijn werk van: alhoewel we niets uitschreven, kregen we instructies van Jean.*¹⁴²

Luc De Clus wordt bijgestaan door Firmin Timmermans:

*Hoe werkt het meestal in de studio? Je krijgt een akkoordenschema met aanwijzingen, stops. Ik noemde dat 'de wegwijzer'. Daarom word je ook al studiomuzikant gevraagd, omdat je creatief bent. Jean had wel bepaalde dingen uitgeschreven. Sommier soms wordt dat uitgeschreven, en dan probeer je iets. Ik weet nog zeer goed, die verdubbeling op het laatste van Tim was een spontane ingeving van het moment, iedereen was gewoon mee.*¹⁴³

Ook de producer herinnert zich dat hij veel tijd en energie stak in het arrangement:

Voor Tim heb ik een echte partituur geschreven. Die ligt hier nog boven ergens in een doos op zolder. Echt een groot blad met alle instrumenten, de intro uitgeschreven, twee gitaren met effect erbij geschreven, de pianoriedels, ... Dat stond allemaal vast. De verdubbeling op het einde van Tim is in de studio ontstaan. Ik had het volledige arrangement geschreven, met dat einde in het tempo van het nummer, maar het was Firmin die opeens verdubbelde. En we hadden allemaal iets van: "Wauw, geweldig". Dat is allemaal on the spot ontstaan. En dat heeft de dubbings achteraf heel plezierig gemaakt: "Hell yeah, het komt!".

¹⁴¹ "Wim De Craene: Alles is nog bij het oude", laatst geraadpleegd op 31 juli 2014, <http://muziekarchief.be/albumdetails.php?ID=44586>.

¹⁴² Interview Luc De Clus.

¹⁴³ Interview Firmin Timmermans.

(...) Voor Rozane heb ik bijvoorbeeld ook veel neergeschreven. Die hoornachtige synthesizerpartij, die monofoon moest ingespeeld worden, gedubd eigenlijk.

(...) Voor 5 Uur heb ik ook een pianopartij voor mezelf uitgeschreven. Vrij eenvoudig, maar niet zomaar de akkoorden. Voor een aantal nummers schreef ik het uit, voor anderen schreef ik gewoon een akkoordenschema uit. (...) Ik had alles in de hand: productie én arrangement, spelen, repetities, alles.¹⁴⁴

De repetities voor het nieuwe album verlopen chaotisch. De enige repetitie vooraleer de band de studio ingaat, wordt vakkundig de nek omgewrongen door Café De Kneut:

De dag voor de opname van Alles is nog bij het oude kwamen wij bijeen op zondagnamiddag in Wetteren – we moesten maandagochtend beginnen in de studio. Die repetities vonden plaats schuin tegenover De Kneut, in een zaaltje op dat plein. En voor we gingen repeteren, gingen we een pintje drinken. Dat liep geweldig uit de hand. Toen we op vijf uur 's namiddags eindelijk in dat repetitielokaal aankwamen, waren wij allemaal echt geweldig zat. Wim zeker, maar ik moet toegeven dat ook de producer het niet meer helemaal in de hand zoals het een producer betaamt. Wij hebben toen een uur of twee geklungeld, maar dat leek nergens op. Terug naar De Kneut, waar Wim opeens begon te panikeren. Hij begon te wenen: “Jean, we kunnen niet naar de studio, we zijn echt niet klaar, we hebben ons laten gaan, we zijn in de fout.” “Wim, néé jong, ge gaat da wel zien morgen, nummer na nummer komen we er wel.” En zo is geschied: we zijn naar de studio gegaan en we zijn begonnen met de nummers die ik echt had uitgeschreven. Die eerste dag is goed verlopen: risicoloos, goeie muzikanten. Ik denk dat we er tegen 's avonds al een nummer op drie, vier op hadden staan. Basis dan hé. En zo ontstond al een sfeer en een sound waar we allemaal zeer tevreden over waren. De twee dagen erop verliepen zeer goed, zeer open, openhartig. Dan had ik akkoordenschema's met aanduidingen uitgeschreven, we namen het nummer door - eigenlijk repeteren in de studio – en meteen opnemen. Nummer per nummer, niet de ganse zwik repeteren. En dat is eigenlijk in de allerbeste sfeer verlopen. Met achteraf een resultaat dat toch een coherent geheel vormt, denk ik.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Interview Jean Blaute.

¹⁴⁵ Interview Jean Blaute.

Het bekendste nummer van de plaat is *Tim*. Het is pas na een vijf- à tiental jaar dat het nummer echt populair wordt, maar toch weerspiegelt het nummer volgens Blaute goed de muzikale mentaliteit van die periode:

Tim is zeker al wat de muziek betreft, het arrangement en de opbouw, een kind van zijn tijd. Het was toch een periode van wat ze nu progrock noemen. Groepen als Genesis, Yes, enzovoort. Het drieminutenformat werd vaak met lompe voeten overschreden. Maar bij Tim paste dat omdat het al van aan de basis een episch nummer was. Ook heel vaag: een tekst die je zelf kan invullen, wat toch een eigenschap is van zeer goeie intrigerende nummers. Heel beeldrijk, en dat prikkelt natuurlijk de muzikanten en arrangeur zodat je het bijna als een soundtrack gaat invullen. En ik weet het niet met zekerheid, maar ik denk ook dat we daar in die termen over gesproken hebben. Evocatief.

(...) Tim is nooit een single geweest. Ik denk dat daar toen twee redenen voor waren. Ten eerste de lengte van het nummer. Bijna zes minuten: dat was not done. Maar we trokken ons daar niets van aan. Het was 1975. In de Engelse pop was dat dagelijkse kost, een beetje uitgebreide versies van nummers maken – al waren de Engelsen af en toe zo slim om twee versies te maken. Bij de platenfirma hebben ze daar ook nooit op aangedrongen. Dat is toen ook niet écht zo veel gedraaid op de radio. De hype en de populariteit van dat nummer tot op vandaag is later gekomen.¹⁴⁶

Die mentaliteit vinden we ook terug in de muziek van Johan Verminnen en Zjef Vanuytsel:

Veel artiesten blijven werken in bepaalde stijl. Bij mij was het toch wat meer zoeken, denk ik. Grenzen verleggen. Als ik iets gemaakt had dat me beviel, wilde ik dat niet direct herhalen. Dat was bewust. Ik wilde nooit een tweede Zotte Morgen schrijven. Maar natuurlijk heeft daar ook de producer een rol in gespeeld.

(...) Het paste ook in de tijdsgeest: lange nummers, synthesizers en toestanden. Ik ben daar wel in meegegaan toen. Die eerste twee platen waren meer mijn roots. Voor De zanger werd dan gekozen voor de grote middelen. Het was een beetje uittesten van de mogelijkheden en ik ging daar wel in mee. Achteraf gezien was misschien wat van het goede teveel. een beetje bombastisch.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Interview Zjef Vanuytsel.

Op de elpee *Alles is nog bij het oude* staan twaalf nummers, zes op elke kant. Het merendeel – negen nummers – zijn eigen nummers van Wim De Craene. Eén nummer, *De gokkers*, werd geschreven door Jean Blaute. Daarnaast vinden we met *5 uur* en *Het leven is schön* twee nummers terug van oude bekenden. De Craene en Blaute bewerken de nummers van respectievelijk Ramses Shaffy en Jaap Van de Merwe¹⁴⁸ zodanig dat het origineel bijna niet meer te herkennen is.

Vooraf de metamorfose van *5 uur* is opvallend. Wim De Craene ebt weg van het geluid waar het voor hem allemaal mee begon. De geaffecteerde stijl van Shaffy, ondersteund door strijkers en blazers, wordt vertaald naar een eigentijdser geluid. De enige begeleiding op de zacht zingende stem van De Craene is een summier uitgeschreven pianopartij gespeeld door Jean Blaute en een steeds terugkerend motief in de bas.

Hoewel ook op deze elpee wordt geëxperimenteerd met het instrumentarium – we krijgen opnieuw een countryachtig nummer met *Onze Jeugd* en een door synthesizers gedreven song met *Drie heren* – gaat de keuze voor de eerste (en opnieuw: enige) single van het album naar *Portret van gisteren*. Dit is, zeker in vergelijking met de rest van het album, een heel *normaal* nummer: De Craene begeleidt zichzelf op akoestische gitaar. Terwijl het nummer zich rustig ontplooit, vullen strijkers het refrein. Het nummer doet qua thematiek sterk denken aan *Testament* van de Nederlander Boudewijn De Groot, dat terug te vinden is op zijn album *Voor de overlevenden* uit 1966.



Figuur 7. Voorkant hoef *Alles is nog bij het oude*. © Omega

¹⁴⁸ *Het leven is schön* is een bewerking van Jaap Van de Merwe van de jazzstandard *Bei mir bistu shein*, oorspronkelijk een Hebreeuws nummer uit een musical uit 1932, maar bekendgemaakt door The Andrews Sisters in 1937.

Het experiment zit voornamelijk op de B-kant van de single: *Rozerood-oranje*. Het nummer lijkt niet toevallig als eerste track op de B-kant van de elpee te staan. Net als *Tim*, dat de A-kant opent, haalt de arrangeur onmiddellijk alles uit de kast. Na een korte drumfill als intro vliegen de gedubde *reverse* afgespeelde gitaren en hoge pianopartijen op ons af. Via een korte harmonische wending wordt de muziek zachtjes neergelegd, waarna De Craene mysterieus opent: *Ik hou van je ogen / als je zacht naar me lacht / Ik weet dat jij zolang op mijn thuiskomst hebt gewacht / Vandaag is er geen krant, geen televisie onder ons / We hebben veel te zeggen en de avond is van ons*. Hij sleurt je mee in zijn persoonlijke leefwereld. Voor we het goed en wel beseffen, evolueert de muziek naar een wals, die breedlagig wordt ondersteund door een synthesizerbas.

Kunnen we hier nog spreken van kleinkunst? De betrokkenen zijn alvast heel duidelijk over hun bedoelingen:

Het is popmuziek. En als je mij nu vraagt wat het verschil is, dan zal ik mijzelf wel klemrijden. Maar het is zeker popmuziek. Het is zeker bedoeld als popmuziek. Ik was toen zeker een popmuzikant, een popmens. Niet alleen in muziek, ook in lifestyle. Popart, Beach Boys, Beatles. Ook tot op vandaag ben ik ook een enorme jazz- en bluesfan – geen jazzmuzikant, maar een fan. Dat zit er natuurlijk ook in: die vrijheid in de klavieren, die bluesfeel die je toen ook vaak in popmuziek voelde binnensluipen, net zoals Billy Preston deed bij The Beatles. Daar was ik zeer door beïnvloed, en daarom zei ik resoluut dat het popmuziek is. Als het over Tim gaat, niet over alle nummers. Ikzelf heb nooit dat grote onderscheid gemaakt, heb daar nooit een oorlog over willen maken. Maar in die dagen waren we zeker geen kleinkunstfans.

*(...) We probeerden wel popmuziek te maken. Dat gold ook voor Johan en Raymond, Kris De Bruyne, die generatie. Zelfs wat ik later met Jan De Wilde deed, was ook altijd proberen om het zo veel mogelijk uit het bestofte kleinkunstsfeertje te halen. We vochten er wel tegen.*¹⁴⁹

Ook Johan Verminnen herinnert zich dat de jonge generatie niet zonder slag of stoot werd aanvaard:

Toen, toen door de experts van het chanson werden wij uitgespúwd. Niet door het publiek, door de experts. Zij verwachtten zich daar niet aan, terwijl het zo logisch was eigenlijk. “Die zingt te hard, die komt met een versterker, dat kan toch niet”,

¹⁴⁹ Interview Jean Blaute.

enzovoort. Dat was toen een schandaal. Maar heel vlug werd het een trend en een mode.

(...) Elk experiment krijgt tegenstand, dat is normaal. Maar het was wel duidelijk om te zien dat die oude chanson-critici die dateerden uit een Davidsfondsachtergrond plots zeiden “Wat is dat hier, wat komt die gast met zijn lang haar hier doen, met zijn luide versterkers en met een drummer zeg!”. Maar dat was vlug over, vlug waren wij de trend.

(...) Het chanson in Vlaanderen heeft een heel andere geschiedenis dan het chanson in Frankrijk of in Duitsland. In Vlaanderen is dat als cultuur verheven door een katholieke afdeling/structuur, Davidsfonds, tot zogenaamde ‘kunst van de Vlaamse intellectueel verhevene’. Daar hebben we ook een robbertje tegen gevochten. Dat is allemaal weg nu. Het Davidsfonds... Daar moest ge tegen vechten. Je moest eigenlijk vechten in de zalen die je eigen volk subsidieerde. Da’s allemaal voorbij. De strijd die gestreden is. En gewonnen is.¹⁵⁰

Kleinkunst had vooral een kwalijke naam bij de jonge generatie muzikanten. Ook Zjef Vanuytsel hoort niet graag het woord ‘kleinkunst’:

Kleinkunst vind ik een woord dat in het geheel de lading niet dekt. Men heeft er toen wel een ganse generatie mee omschreven. Ik vind de term wat kneuterig, een beetje onnozel. Misschien slaat het op het feit dat wij ons alleen met gitaar begeleidden. Nu zouden ze ons waarschijnlijk singer-songerwriters noemen... Dat lijkt me beter. Maar eenmaal je die stempel krijgt raak je daar nog moeilijk vanaf.¹⁵¹

Wim De Craene bevestigt met *Alles is nog bij het oude* zijn reputatie als *coming man* van het Nederlandstalige lied. Hoewel hij met zijn nieuwe aanpak zich duidelijk wil distantiëren van de ‘oude kleinkunst’, zijn zijn liederen niet opvallend anders dan die van zijn generatiegenoten. Het toepassen van het nieuwe instrumentarium lijkt de belangrijkste verandering van De Craene en zijn tijdsgenoten.

Ondanks het duidelijke antwoord van producer Jean Blaute is Luc De Clus niet overtuigd:

Het was nog kleinkunst wat we deden, maar da was dan ietsje zwaarder. Maar eigenlijk stak da wel nog onder de noemer ‘kleinkunst’ hoor. Wim wou daar eigenlijk uit, ja. Eigenlijk bleef je altijd die kleinkunststempel op je dragen, en dat stoorde hem.

¹⁵⁰ Interview Johan Verminnen.

¹⁵¹ Interview Zjef Vanuytsel.

*In de loop van de jaren tachtig deed hij graag mee met de mode ook en wat er dan 'in' was, maar eigenlijk deed hij dat beter niet. Wim wou eigenlijk bekend zijn, zo simpel is het. En ik denk dat hij daar een beetje van afgezien heeft de laatste jaren dat hij niet zoveel succes meer had.*¹⁵²

De Craene had volgens zijn toenmalige producer inderdaad last van dat kleinkunstetiket:

*Zijn generatiegenoten – Johan, Raymond, Kris – hadden daar geen last van. Zij deden gewoon iets anders. Maar Wim was net iets ouder, was ook iets vroeger begonnen, en kreeg nog altijd dat etiket opgekleefd: 'de kleinkunstenaar Wim De Craene'. Dat wou hij echt van zich af schudden. Hij verzette zich daar tegen, hij had er wel een probleem mee. Waarschijnlijk ook wel een reden om mij bij zijn productie te betrekken, de uitbouw en inkleding van zijn nummers te betrekken, omdat hij wist dat ik wel thuis was in dat rockwereldje.*¹⁵³

¹⁵² Interview Luc De Clus.

¹⁵³ Interview Jean Blaute.

2.2.6. VIERDE ALBUM: ... IS OOK NOOIT WEG (1977)

In de jaren die volgen op de release van *Alles is nog bij het oude* toert De Craene intensief door Vlaanderen en Nederland. Hij treedt niet alleen met zijn band in jeugdclubs op, maar trekt ook theaterzalen in. In die intiemere setting kiest hij ook voor aangepaste versies van zijn nummers: hijzelf op akoestische gitaar, Luc De Clus op elektrische en akoestische gitaar en een bassist, hoogstwaarschijnlijk Ulrich Jacobs of Erik De Wolf. Ze brengen de nummers uit zijn recente platen, maar zonder de beukende energie die *Alles is nog bij het oude* typeert.

Naast optreden met zijn drieën verzamelt De Craene opnieuw een band rond zich. Opvallend: hij trekt de hert op met een stel Duitse muzikanten die zichzelf The Headband noemen. The Headband is een popgroep uit Keulen die sterk beïnvloed is door de jazzrock van die tijd. De band stond onder leiding van Mike Herting. Als pianist van de groep was hij bovendien arrangeur. Bassist Clausel Quitschau, gitarist Jan Reimer en drummer Man Breuer vervolledigen de Duitse band. Het zorgde voor een nieuwe sound. Deze band, aangevuld met Luc De Clus, trekt in 1977 de studio in voor de opvolger van *Alles is nog bij het oude*.



Figuur 8. Voorkant hoes *Headband - Straight ahead* (1979) © pläne

Op (Wim De Craene) ... is ook nooit weg worden De Craene en zijn Keulense Headband bijgestaan door enkele doorgewinterde muzikanten. Naast Luc De Clus, die dan al vier jaar de vaste *compagnon de route* van De Craene is, vinden we bassist Erik De Wolf, gitarist Lieven Coppieters, toetsenist Tars Lootens en zangeres Della Bosiers.

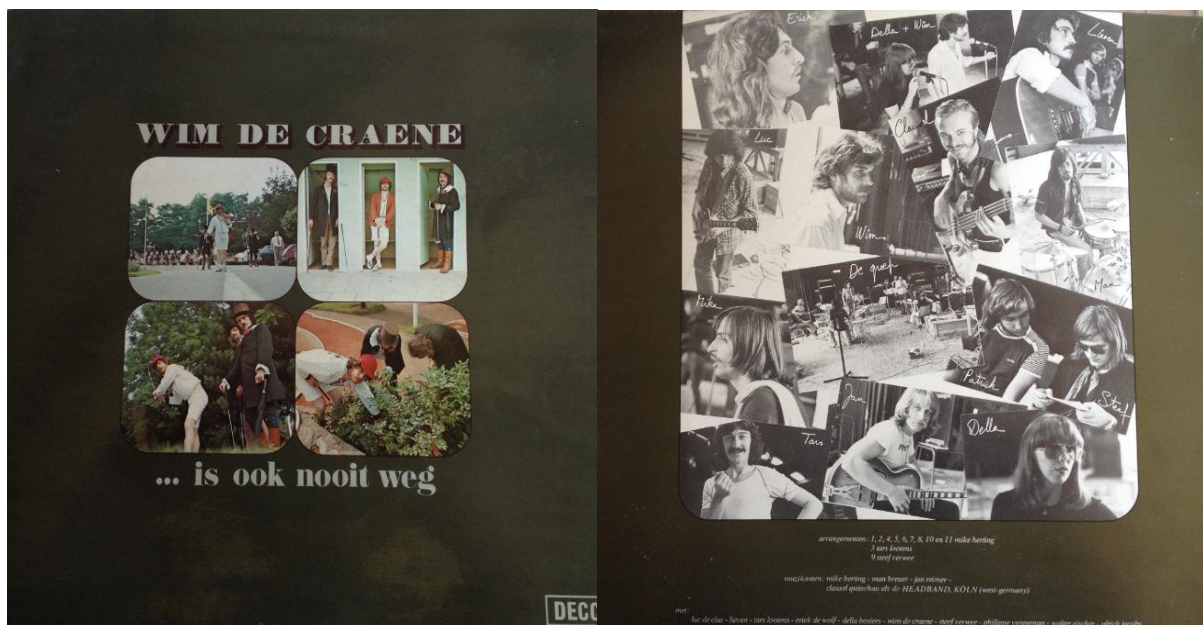
Erik De Wolf verdiende zijn sporen als muzikant in de livegroep van Zjef Vanuytsel. Hij speelde mee op *De zanger*, de derde elpee van Vanuytsel, die bovendien geproduceerd werd door Jean Blaute. Lieven Coppieters scoorde onder de artiestennaam Lieven in 1976 met zijn

eerste en enige album *Jus d'orange*. Het blijft zijn enige wapensfeit, maar veroorzaakte een deining in het Vlaamse muzieklandschap. Tars Lootens is als pianist begeleider van Johan Verminnen en Toots Thielemans. Naast heel wat pop- en rockavonturen is hij voornamelijk bekend als jazzarrangeur en –interpreteur. Zangeres Della Bosiers is vooral bekend door *Jefke* uit haar tweede album *Kwartetten* (1974).

Producer van dienst is de Nederlander Tim Griek. Hij was de drummer van The Jokers, die na een naamsverandering in Ekseption eind de jaren zestig succes hadden in Nederland met hun vroeg-progressieve met jazz en klassiek doorspekte rock.

De arrangementen worden overgelaten aan maar liefst drie mensen. Mike Herting neemt het grootste gedeelte onder handen, maar ook Tars Lootens en Steef Verwee gaat aan het werk met één nummer van De Craene.

Het zorgt voor een erg verscheiden geluid op de plaat. Wat voornamelijk opvalt is dat de muziek anders is opgebouwd dan vorige plaat. Alhoewel de klavieren nog steeds centraal staan, wordt ze minder gelaagd. Meestal begeleidt ze de akoestische gitaar met eenvoudige motieven, terwijl bas en drum een *groove* geven aan het nummer. De elektrische gitaar is aanwezig, maar niet prominent. Ze is er vooral om extra accenten te geven. Via korte *licks* geeft ze extra kracht aan het sobere arrangement.



Figuur 9. Voorkant en linkerbinnenkant hoes ... is ook nooit weg. © Decca

Opvallend in vergelijking met de vorige albums is dat De Craene voor het eerst enkel eigen werk opneemt. Op deze plaat zijn geen bewerkingen van Shaffy of Van de Merwe te vinden. Met een enkele uitzondering – de tekst van *Sylvia* maakte hij samen met Jan De Vuyst en de

melodie van *Canon* is van Mike Herting – zijn het eigen nummers. Het valt op dat de nummers van De Craene een zekere eenheid vertonen die enkel wordt gebroken door het arrangement.

Enkel *Call-out* valt uit de boot. De instrumentale compositie van Mike Herting wordt gedreven door zeer *spacy* synthesizers.

*Dat hebben zij wel gedaan, da's niet van Wim. Misschien dat het thema van hem is, maar da zal niet Wim zijn idee zijn. Het was in den tijd van de jazzrock, de jaren zeventig, Herbie Hancock en consoorten. (...) Wij probeerden dat live ook af en toe te doen: fusionachtige gitaren of zo. Op een optreden konden we dat allemaal doen, maar op een plaat kan je natuurlijk niet veel buiten de lijntjes kleuren.*¹⁵⁴

Die jazz-invloed is misschien nog het meest hoorbaar op *Psylocybe mexicana*, een verhaal waarin De Craene zingt over zijn kennismaking met *mushrooms*. Halverwege het nummer, na twee strofes en een scheurende gitaarsolo, verandert het tempo en de *feel* van het nummer. Het wordt resoluut omgedraaid tot een jazznummer, inclusief de hevig op de *ride* spelende drum, een *walking bass* en solerende pianist, om even later weer helemaal stil te vallen en weer op te bouwen zoals het begon. Het nummer sluit af met een saxofoonsolo die ruim een minuut duurt. Alles refereert sterk naar de *soul* van Motown en het een jaar voordien uitgekomen *Songs in the key of life* van Stevie Wonder.

De bekendste nummers van de plaat worden *Mensen van achttien*, het duet met de toen zeer populaire Della Bosiers, en *Marcellino*. *Marcellino* is de single van het album. Opvallender is de B-kant. De Craene neemt met de nieuwe muzikanten een geüpdate versie op van *Stad*, een nummer dat op zijn debuutelpée verscheen. Niet alleen wordt grondig geknipt in het nummer – de single versie is net geen minuut korter dan het origineel –, ook het arrangement is heftig door elkaar gehaald. In vergelijking met zijn debuutplaat heeft De Craene een eigen geluid gevonden: een eigentijds geluid dat niet langer refereert naar de ‘oude stijl’ van het Vlaamse chanson.

¹⁵⁴ Interview Luc De Clus.

2.2.7. *HELP, IK WIN EEN MILJOEN!* (1977)

Tegelijkertijd werkt Wim De Craene samen met theatermaker Jan De Vuyst aan de kindermusical *Help, ik win een miljoen* in een regie van André Vervaerke. Samen met zangeres en actrice Mia Grijp, drummer Jean-Luc Van Bommel, voorheen drummer bij ondermeer Verminnen en Vanuytsel, en oude bekenden Lieven Coppeters en Tars Lootens nemen zij vier nummers op, waarvan het titelnummer in 1977 op single verschijnt.

De muziek heeft een opvallend discokarakter gekregen. In tegenstelling tot de soms treurige chansons die De Craene op plaat zet, is dit eenvoudig en dansbaar nummer een verademing. Met eenvoudige arrangementen en een steeds terugkerende tekst – “*Hé kijk, jij daar, ik heb een miljoen*” – moest het vooral een jong publiek aantrekken. Muzikaal heeft dit niets meer te maken met het chanson, enkel de Nederlandstalige tekst refereert er nog naar.



Figuur 10. Screenshot uit BRT-opname *Help, ik wil een miljoen*, 1978. © VRT

Muzikaal groeide Wim De Craene uit de ‘oude’ kleinkunst. Ook tekstueel is er een duidelijke evolutie merkbaar. Zijn eerste elpees staan bol van de persoonlijke verhalen: hij kiest de kant van de kleine man en staat op de barricades om hun lot te verdedigen. Daarnaast brengt hij persoonlijke verhalen: hij schrijft nummers voor zijn maîtresse, zijn zoon, een oude vriend. Hoe verder we in De Craenes carrière gaan, hoe meer die thematiek naar de achtergrond

wordt geschoven: de teksten worden oppervlakkiger. De Craene profileert zich als popartiest, en popartiesten horen *fun* te beleven.¹⁵⁵

In die hoedanigheid verschijnt De Craene ook in het BRT-jeugdprogramma *Vinger in de pap*. Het programma, het Vlaamse antwoord op *Kinderen voor kinderen*, richt zich specifiek naar de twaalf- tot zestienjarigen, met thema-uitzendingen rond popmuziek en werkloosheid. Voor elke aflevering worden er ook nummers gemaakt, die in 1981 op een verzamelelpee verschijnen. In 1980 lezen we deze review:

*De jeugduitzening van de BRT-televisie Een vinger in de pap hebben we al meermaals geprezen. Vaak omwille van de liedjes die speciaal daarvoor werden geschreven. (...) Vandaar dat muzikaal die nummers het meest aanspreken die zanger Wim De Craene zelf heeft geschreven (tekst en muziek), nl. Schoolloper en Ik heb een vinger klaar. Vooral in dit laatste nummer (een soort van titel-tune) is duidelijk dat de tekst lijdt onder het ritme, maar dat hoeft toch niet noodzakelijk zo te zijn. Wanneer Wim een tekst van Frank Dingenen, Bang dat ze nee zegt, toonzet, dan wordt het wel wat rustiger, maar het blijft pop.*¹⁵⁶

Hoewel De Craene op ... *is ook nooit weg* nog muzikaal aansluit bij *Brussel en Alles is nog bij het oude*, is in dat kader het verschijnen van *Perte Totale* (1980) geen verrassing. “Samen in een busje vol naar St.-Tropéz / Acht, wat is dat rijden zo fijn” klinkt het in openingsnummer *St. Tropéz*. Wim De Craene voelde zich steeds minder thuis in het kleinkunstmilieu. In 1980, bij het uitbrengen van zijn single *St. Tropéz*, is hij hierover zeer expliciet:

*Wie zegt dat mijn muziek geen kleinkunst meer is, heeft gelijk. Kleinkunst hou ik voor bekeken. Ik ben het zo beu als koude pap. Misschien zal ik ze op mijn oude dag nog eens zingen, als ik mijn akoestische gitaar weer boven haal. Maar nu probeer ik vooral liedjes te maken die ik leuk vind om te brengen. Met een begeleidingsband kom ik veel makkelijker los. Als je op een podium staat te swingen met enkele andere muzikanten, zijn er nooit problemen. En ik denk dat het huidige publiek voor zo'n muziek komt.*¹⁵⁷

¹⁵⁵ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 140.

¹⁵⁶ Ronny De Schepper, “Geen pop in de pap”, *De Rode Vaan* nr. 18 (1982), 20.

¹⁵⁷ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 140.

2.2.8. VIJFDE ALBUM: *PERTE TOTALE* (1980)

De Craene verzamelt opnieuw nieuwe mensen rond zich. De muzikanten verdienen al hun sporen in de popmuziek. Bassist Alain Goutier leverde met zijn band Sunhouse in 1977 een jazzrockalbum af dat naast Marc Moulin's Placebo mag geplaatst worden. Drummer Chris Braekeleer speelde in de band van Steef Verwee. Gitarist Nicolas Fiszman is de vreemde eend in de bijt. Hij zal later, vooral als bassist, naam maken bij onder andere jazzgitarist Philip Cathérine. Naast de nog altijd aanwezige Luc De Clus op gitaar komt een nieuwe belangrijke man in zijn leven: Marc Malyster.

De pianist kwam uit het rockmilieu. Hij speelde toetsen bij bands als The Vipers, die in 1970 een grote hit hadden met een bewerking van Giorgio Moroder's *Looky looky*, en hardrockformatie Waterloo. Malyster komt midden jaren zeventig via een tip van Tars Lootens terecht in de groep van Zjef Vanuytsel, die zijn groep wil uitbreiden en net als Johan Verminnen met twee toetsenisten wil spelen. Malyster voegt zich bij de liveband van Vanuytsel en kruipt er ook mee in de studio: hij speelt keyboards en piano op *De zanger* (1976) en *De stilte van het land* (1978).



Figuur 11. Waterloo, 1969. Bovenaan links Marc Malyster, uiterst rechts Gus Roan.

© www.belgianmetalhistory.be

Wim De Craene zoekt Malyster voor het eerst op in 1980:

*Ik had een demostudio in Gent, aan de Ottogracht. Hij wist daarvan en hij wou een paar demo's opnemen. Hij liet mij wat nummers horen op zijn gitaar, ik heb dan wat arrangementjes gedaan en daar hebben we een groep uit samengesteld.*¹⁵⁸

Malyster speelt vanaf dan een belangrijke rol voor Wim De Craene. Met hem verandert het opnameproces radicaal:

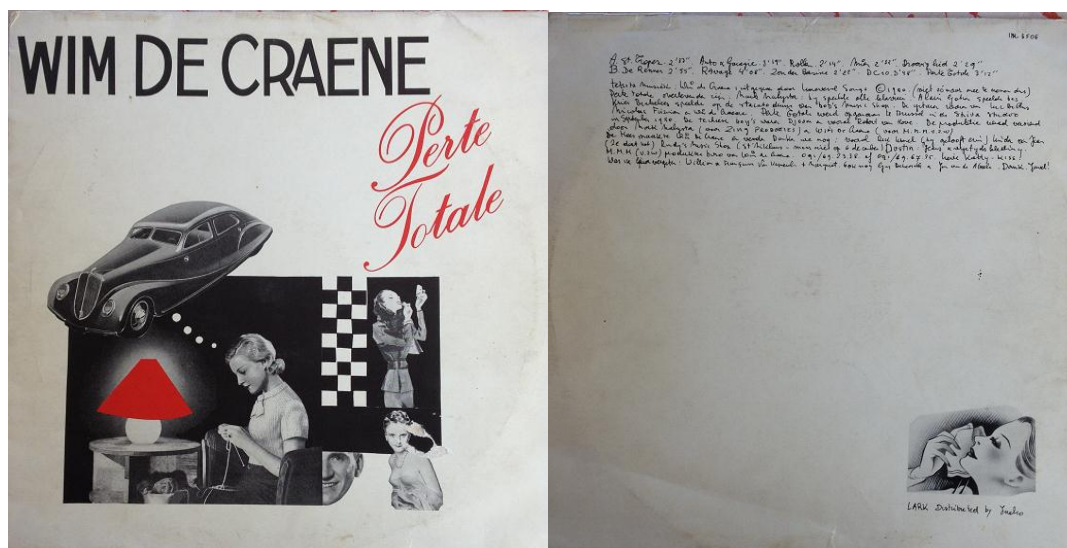
*Wim maakte tekst en schreef, en dan namen wij arrangementen op in mijn studio, bij mij. Ik nam de meeste nummers op computer op. Daarna gingen we naar de studio om de drum opnieuw op te nemen, want dat klonk toen helemaal niet zo goed als nu. Soms namen we er ook nog de bas en gitaren op, maar de basis was al bij mij thuis opgenomen. (...) Ik schreef ook veel uit voor de studiomuzikanten. Maar de basis nam ik bij mij thuis op, dan heb je al een idee hoe het zal klinken.*¹⁵⁹

In 1980 verandert de manier waarop Wim De Craene opnames maakt. Vanaf nu wordt intensief gebruik gemaakt van de computer om zijn platen en singles op te nemen. Een keuze die niet alleen financiële, maar ook muzikale gevolgen had. De technologie stond nog niet zo ver als nu, waardoor de muziek die typische *eighties* sound krijgt, die sindsdien niet meer uit De Craenes muziek weg te branden is.

Op *Perte Totale*, dat uitkomt op Malysters label Lark Records, rockt Wim De Craene opvallend hard. De nummers zijn enorm vereenvoudigd. Op de eerste kant van de elpee staan de elektrische gitaren prominent in de mix. *Droevig lied*, de enige ballade op het album, sluit deze A-kant af. De andere kant is opvallend synthesizergericht. De invloed van producer Marc Malyster is duidelijk merkbaar.

¹⁵⁸ Marc Malyster. Interview door de auteur. Digitale opname, Oostakker, 19 april 2014.

¹⁵⁹ Idem.



Figuur 12. Voor- en achterkant hoef *Perte Totale*. © Lark

Met het klassieke chanson heeft dit niets meer te maken. Wim De Craene wil krachtadig afscheid nemen van zijn verleden als kleinkunstenaar. De band begint op te treden onder de naam *Perte Totale*.

Onder die naam nemen ze in 1981 ook deel aan de Belgische voorrondes van het Eurovisiesongfestival met het nummer *Compagnie verliefd*. Het jaar erna brengt de groep – zonder de vermelding van Wim De Craene – een elpee uit voor Scouts Vlaanderen, waarop ze enkele kampliedklassiekers bewerken tot een lange medley. Eind datzelfde jaar voorzien *Perte Totale* en Wim De Craene de muziek voor *Pas op!*, het eindejaarsprogramma van de Socialistische omroep. Opvallend is dat De Craene hiervoor terugkeert naar zijn roots – hij covert, samen met ondermeer Katrien Devos en Viona Westra, nummers van Jaap Van de Merwe (*Lege buik, Meneer 't Kamerlid*) en Louis Davids (*De kleine man*) – zonder dat ook muzikaal te doen. De nummers worden aangepast naar de nieuwe stijl van De Craene.

De groep tekent ook voor enkele nummers op de verzamelelpee *Boos blijven* (1982), waar ook Vuile Mong & zijn Vieze Gasten en Bram Vermeulen enkele nummers voor leveren.

2.2.9. *IK KAN GEEN KIKKER VAN DE KANT AFDUWEN* (1982)

In datzelfde jaar doet Wim De Craene een opvallende nieuwe zet in zijn carrière. De schuilnaam Perte Totale wordt weggegooid en hij brengt opnieuw een single in eigen naam uit. De keuze van de single is een grote verrassing: een cover van *Ik kan geen kikker van de kant afduwen*, een nummer dat Peter Koelewijn in 1968 schreef voor het Lowlands Trio en opvallend veel weg heeft van Cliff Richard & The Shadows' *Dancing shoes* (1962).

Voor De Craene zelf is het een logische evolutie:

We maken nu toch duidelijk nieuwe muziek. Vorig jaar was dat nog een beetje zoekwerk, maar het begint toch stilletjesaan vaste vorm te krijgen. We weten nu toch al waar we naartoe gaan met het nieuw materiaal dat er aan komt.

(..) Ja, we zingen natuurlijk ook kalmere nummers. Popmuziek of rockmuziek is niet noodzakelijk swingend. Kikker was wel nodig om duidelijk dat we die richting uitgaan. We willen graag terug een jong publiek. Ik zou niet gans mijn leven in schouwburgen willen slijten. Ik zou veel liever de baan op gaan: dancings, t-dansants, bals.¹⁶⁰

De band van De Craene verandert opnieuw van uiterlijk. Erik De Wolf, oudgediende, komt opnieuw bassen. Drummers komen en gaan: ondermeer Marc Van Herzele en Gert D'Haeyer spelen rond die periode in de band van Wim De Craene. Na verloop van tijd zal De Craene helemaal niet meer met drummer optreden. Op verschillende televisiebeelden, zoals de *special* uit 1986, is inderdaad geen drummer meer te bekennen.

Ook toetsenist Peter Bauwens komt in de liveband. Hij is een goede kennis van Malyster en vervangt hem als hij door een gebroken vinger niet kan optreden:

Een akkoordenschema en een cassette kreeg ik. Zonder te repeteren met de band ging ik dan mee. Wim speelde toen op Vlaamse kermessen, tussen de saucijzenkramen en zo. Dat is ook onze Vlaamse cultuur, daar kan je niet naast kijken. Ik mocht op materiaal van Marc spelen. Ik had al een Rhodes en een synthesizer gekocht, maar om die geluiden die Wim gewoon was in zijn set te hebben speelde ik op het materiaal van Marc.¹⁶¹

¹⁶⁰ Wim De Craene. Interview door Viona Westra. BRT-opname *Dzjin*, Brussel, 1982.

¹⁶¹ Peter Bauwens. Interview door de auteur. Digitale opname, Gent, 16 mei 2014.

De andere oudgediende, Luc De Clus, gooit na acht jaar de handdoek in de ring:

*Ik heb Kikker live nog gespeeld, maar ik denk niet dat ik dat op plaat gezet heb. Dat is een cover, dat is proberen om te scoren. Eigenlijk gewoon proberen om succes te hebben. Het was beter geweest om zichzelf te blijven. Had hij er nog geweest, was hij volgens mij terug bij die oude dingen gekomen.*¹⁶²

De nieuwe muzikale richting van Wim De Craene wordt niet zomaar aanvaard door zijn fans. Hij vecht tegen de vooroordelen van zijn verleden. Als hij in het jongeren-televisieprogramma *Dzjin* zijn single brengt, wordt hij aan een kruisverhoor onderworpen door Viona Westra:

*Ik zou er graag eerst een paar bemerkingen maken. Ten eerste is dat dus een Wim die heel anders klinkt dan de Wim van vroeger, maar het gekst van al vind ik dat je na al die jaren een nummer op single zet dat niet van jou is, dus dat ooit al eens een grote hit geweest is van Peter Koelewijn. Dat jij het bovendien niet direct beter doet dan die versie van Koelewijn, maar bovendien staat die op de A- en B-kant. Is dat een soort luiheid? (...) Maar ik heb nu de indruk dat je niet goed weet welke richting je uit wil: het is vis noch vlees. Wat is Wim De Craene nu?*¹⁶³

Het nummer stelt inderdaad niet veel voor. Het doodeenvoudige nummer wordt rechttoe rechtaan gebracht, zonder franjes. De backing vocals voegen niets constructief toe, buiten een referentie naar The Beach Boys en The Beatles' *Back in the USSR*. Met de schaamteloze modulatie op het einde en het afklokken op net geen drie minuten heeft De Craene een perfecte popsingel op het publiek losgelaten. Niet iedereen is gek op de nieuwe stijl:

*Ik kan geen kikker en zo... Toch niet zijn beste werk. Toen stond hij met maten op het podium en hij amuseerde zich wel. Maar toen verliet hij eigenlijk dat wat hij het best kon: zijn prachtige nummers brengen. Hij maakte er een feestje van. Da's allemaal toegelaten, maar hij verloor een beetje zijn eigen klasse. (Jean Blaute)*¹⁶⁴

Wim wou op een bepaald moment een n'importe quoi doen. Je kan geen kikker van de kant afduwen en noem maar op, wat hij allemaal gedaan heeft. Hij heeft dat gedaan in

¹⁶² Interview Luc De Clus.

¹⁶³ Viona Westra. Interview door Westra met Wim De Craene. BRT-opname *Dzjin*, Brussel, 1982.

¹⁶⁴ Interview Jean Blaute.

een soort wanhoop denk ik. Een wanhoop voor erkenning en om brood te verdienen.
(Johan Verminnen)¹⁶⁵

De ster van De Craene is inderdaad tanende. Het oude publiek aanvaardt zijn nieuwe stijl niet, het jonge publiek ziet hem niet staan:

*Het kost me tegenwoordig toch wel enige moeite om te worden aanvaard. Ik zit vast aan een publiek van vroeger en daarvan wil ik me losmaken. Maar het is niet makkelijk om in het rock 'n roll-milieu binnen te breken. Ik word verondersteld om daar niet meer bij te horen. Voor zestienjarigen ben ik de zanger van vroeger.*¹⁶⁶

Met de volgende single *Hoor* (1982) gaat Wim De Craene nog een stukje verder. Opgebouwd uit een steeds terugkerende riff in de basgitaar en opvallend harde gitaren plaatst Wim De Craene zich als het Nederlandstalige equivalent van new wavegroepen zoals het Britse Joy Division. Dit doemgeluid houdt hij niet lang vol.

¹⁶⁵ Interview Johan Verminnen.

¹⁶⁶ Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 141.

2.2.10. ZESDE ALBUM: *KRAAKNET* (1983)

In 1983 horen we een Wim De Craene die zich verzoend heeft met zijn kleinkunst-achtergrond. Hij keert terug naar het theater, in een kleine bezetting:

*De band waar ik toen in zat was met Erik De Wolf, Gus Roan en Gerry op drums. En Wim met zijn akoestische gitaar. We speelden toen ook Tim en Rozane. (...) In oktober van dat jaar besliste hij om een theaterproductie op poten te zetten, Van het sneeuwwit vogeltje, en om zijn repertoire te spelen met twee keyboardspelers.*¹⁶⁷

Wim De Craene kiest er voor met een afgeslankte band te gaan optreden – waarschijnlijk ook uit geldgebrek Net als Johan Verminnen, die in die periode zijn band opdoekt omdat hij zijn muzikanten niet meer kon betalen en zich met toetsenist Tars Lootens terugtrekt in de Brusselse cafés, gaat De Craene enkel op stap met zijn twee toetsenisten: Marc Malyster en Peter Bauwens.

Hij maakt nog steeds gebruik van de nieuwste technologieën. Dankzij de computer was het mogelijk met een beperkte bezetting een vollediger geluid te kunnen voortbrengen:

*Innovatie is van alle tijden en heeft ook altijd veel invloeden gehad. (...) Je hoort dat die nieuwe synthesizers belangrijk worden. Ook omdat het goedkoper is: dan had je een man minder nodig. Het enige nadeel is het feit dat je met een sequencer bezig bent. Als de zanger een maat te laat begint te zingen heb je een probleem. Alles wat je live kan tegenkomen, zijn wij tegengekomen: gitaar kapot, of de zekering die springt.*¹⁶⁸

Synthetische geluid primeren. Producer Marc Malyster en De Craene werken nog steeds op dezelfde manier: De Craene speelt zijn nummers akoestisch voor aan Malyster, die daarna aan de slag gaat met zijn computer. Op die manier maken ze een eerste voorzichtige demo, waarna ze de studio intrekken om het geheel iets minder huiselijk te laten klinken:

*Ik speelde klavieren, maar de anderen waren allemaal studiomuzikanten: saxofonist, trompettist, enzovoort. En met de computerdrum: dat kan je horen. Het heeft een heel typische jaren tachtig-sound, die plaat.*¹⁶⁹

¹⁶⁷ Interview Peter Bauwens.

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ Interview Marc Malyster.

Met het nummer *Kristien* nam De Craene deel aan de voorrondes van het Eurovisiesongfestival 1983. Hij doet het daar niet slecht: hij wordt derdes in een tumultueuze finale, die uiteindelijk gewonnen wordt door Pas de Deux' *Rendez-vous*. De vooruitgeschoven single doet het lang niet slecht: *Kristien* en de deelname aan Eurosong plaatsen De Craene opnieuw in de spotlights. Dat is volgens toenmalig toetsenist Peter Bauwens geen toeval:

*Toen hij meedeed met Eurosong in 1983 zat ik ook in het orkest. Wij zijn daar derdes geëindigd – Rendez-Vous heeft dan gewonnen, Sofie was tweedes. We stonden tamelijk lang aan de kop, toen Wim zei: “We kunnen helemaal niet naar het Songfestival, we hebben dan een optreden.” Hij deed het natuurlijk ook om tv te krijgen, want het waren armtierige dagen.*¹⁷⁰

Op de vraag van een reporter wat een artiest als hij, die zijn sporen al heeft verdiend, in *hemelsnaam* te zoeken heeft op de voorrondes van Eurosong, kan De Craene kordaat antwoorden: “*Het is altijd iets... Het is een zoeken om een carrière te maken. Ik wil het óók wel eens maken in het buitenland. Begrijpt u dat de weg naar Munchen lang is?*”¹⁷¹

Het succes van de vooruitgeschoven single verleidt platenfirma Ariola tot de productie van een nieuwe plaat: *Kraaknet*.

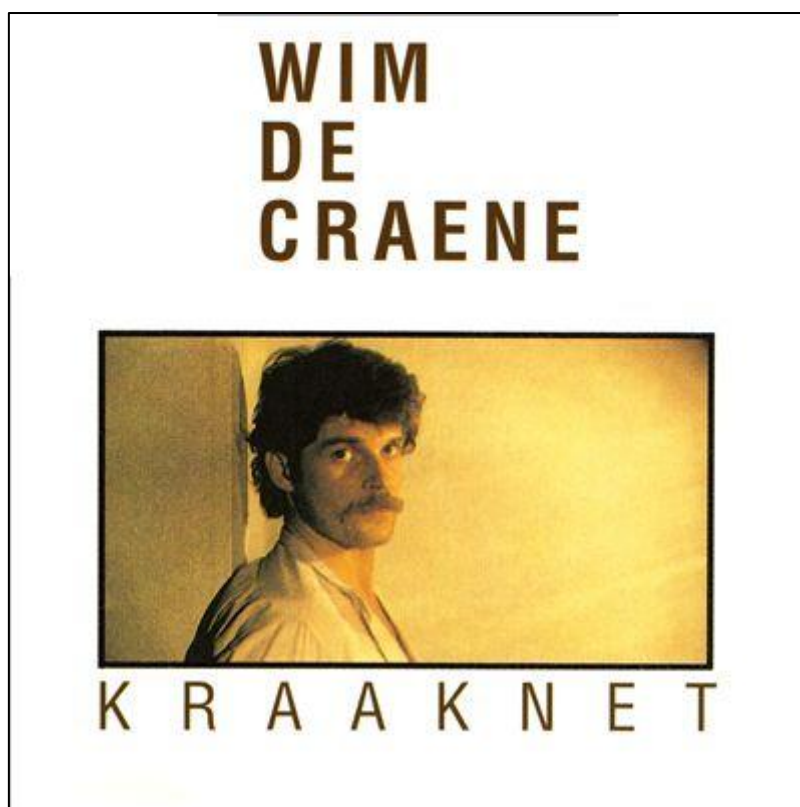
Op *Kraaknet* staan tien nummers, mooi verdeeld over de twee kanten van de elpee. *Kristien* is het openingsnummer, met een speciaal aangepaste intro:

*De intro van de plaatversie hadden we ontworpen voor de theateroptredens – omdat we ook in theater zitten, er mocht wat sfeer zijn, je hoort de donder. Dat was met mijn synthesizer – Marc is die nog komen halen – maar ik heb nooit met Wim in een studio gezeten.*¹⁷²

¹⁷⁰ Interview Peter Bauwens.

¹⁷¹ Wim De Craene. Interview met onbekende auteur. Video-opname, *Eurosong 1983*, BRT 1983

¹⁷² Idem.



Figuur 13. Hoes *Kraaknet*, 1983. © Ariola

Negen van de tien nummers zijn eigen composities. Het titelnummer *Kraaknet*, dat de A-kant afsluit, is een vertaling van *Mes idées sales* van Jacques Dutronc, dat drie jaar ervoor stond op het album *Guerre et pets* (1980). De originele tekst is van Serge Gainsbourg. In de vertaling gaat De Craene weg van dit origineel (zie bijlage). Muzikaal verandert er echter niets. De zangmelodie wordt integraal overgenomen. Zelfs de begeleiding op de achtergrond refereert nog naar het origineel, al klinkt De Craenes versie iets synthetischer.

Tweede single *Rikky* is wellicht het bekendste nummer uit het album. Het arrangement is zeer eigentijds: het nummer wordt gedragen door enkele synthesizers en een eenvoudige (onmiskenbare) computerdrum. De aanstekelijke melodie van het refrein wordt in de verf gezet door de subtiele accenten van de elektrische gitaar en de plotse ritmewijziging in de drums.

Op de B-kant van de single vinden we bovendien een oude gekende. *An en Jan* is een cover van Ramses Shaffy, dat voor het eerst verscheen op zijn plaat *Zonder bagage* (1971). Ook hier blijft De Craene – buiten het feit dat hij het tweede deel van de titel, (*tot in de dood*), laat vallen – relatief trouw aan het origineel. Dezelfde speelse piano als in de versie van Shaffy begeleidt de debiterende Wim De Craene. Het strijkorkest dat Shaffy bijstaat in het refrein

wordt hier vervangen door een synthesizer die akkoorden speelt. Op de achtergrond horen we, relatief zacht, een synthetische hi hat.

Hoewel de nummers stevast over liefde en liefdesverdriet gaan – een thema dat De Craene niet onberoerd laat doorheen zijn carrière –, sluipen er op de plaat opvallend veel wijzingen naar populaire media De Craenes teksten binnen. Terwijl hij in *Rikky* verklaart dat hij “*de laatste Spielberg niet heeft gezien*”, klonk het bij Kristien “*je vroeg me mee / je wou E.T. gaan zien. / En daarmee was je me een stapje voor misschien, Kristien*”.

De Craene lijkt zich op deze plaat ietwat verzoend te hebben met zijn verleden als chansonnier. Hij heeft – alvast op plaat – zijn wilde haren afgegooid en keert terug naar nummers met een lager tempo, een rustiger arrangement en een *overall* minder *teenage* angstgevoel dat zijn vorige plaat domineerde. Dit alles zonder terug te keren naar het geluid van het begin van zijn carrière.

Wim De Craene treedt midden jaren tachtig op met een geluid dat in die tijd populair is. Ook zijn oude nummers past De Craene aan naar de vernieuwde smaak van het publiek.

*We hadden heel veel nummers, naargelang het publiek. We hadden genoeg nummers. In jeugdclubs moest je geen zware, trage dingen spelen. Dan speelden we de hitjes zoals Kristien. Op matinées of in de culturele centra, dan konden we al eens een goeie trage spelen. Waar je ook komt: je past je nummers aan hé. Maar Tim en Rozane, die speelden we altijd.*¹⁷³

De Craene is – dankzij zijn producer – mee met de nieuwste technologische ontwikkelingen.

*Er waren veel nieuwe dingen, maar daar was Wim al mee bezig. (...) Ik denk dat de invloed van de technologie wel belangrijk moet zijn. Het is pas als er één iemand een geniale plaat opneemt met een nieuwe synthesizer, dat mensen die ook gaan omarmen. En of dat nu Frans of Engels of Amerikaans is, iedereen zegt: “Wow, wat is dat hier? Dat willen wij ook”*¹⁷⁴

Hoewel Kristien een groot succes wordt, raakt De Craene in de vergetelheid van het publiek:

Ik schrijf nu ándere liedjes. Ik heb daar lang over nagedacht. Vier jaar geleden na Kraaknet – een plaat die goed ontvangen werd, zat goed in elkaar, en ik wou graag eens leren zingen ook, ook andere arrangementen. Maar wat bleek? Men gooit met

¹⁷³ Interview Marc Malyster.

¹⁷⁴ Interview Peter Bauwens.

prijzen, maar die plaat geraakt de winkel niet uit. De stuff is te moeilijk, het is ontoegankelijk. Dus heb ik mij neergezet en gezegd, “Willem, bekijk het eens veel simpeler: probeer het nu toch ook maar eens te verkopen.”

(...) Ik vind het nogal griezelig, de idee dat mensen zeggen: “Ja maar, ‘t is toffe muziek...” Als het zo’n toffe muziek is: waarom verkoop ik dan geen 15000 elpees maar slechts 5000? Met 5000 kan ik zeer moeilijk een platenbedrijf overtuigen om een plaat te maken. En maak ik nu dus andere liedjes die een totaal andere aanpak moeten krijgen. (...) Raymond [Van Het Groenewoud] zei ooit tegen Della [Bosiers]: “Als het niet lukt, dan moet je gewoon iets anders doen!” Andere muziek maken die wel lukt. En ik denk dat ik er niet ver naast zit als ik nu naar mijn verkoopcijfers kijk.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Wim De Craene, “Terugblik”.

2.2.11. TELEVISIESPECIAL (1986)

Bij de openbare omroep vergeten ze hem niet: De Craene wordt regelmatig gevraagd om te spelen op Radio 1. Nadat hij in 1985 samen met Leen Persijn, Linda Lepomme, goede vriend Marijn Devalck en het BRT-orkest de kinderelpee *De blauwe olifant* opneemt, is er in 1986 een grote televisiespecial rond Wim De Craene. Hij krijgt vijftig minuten zendtijd, wat zelfs in die periode veel is. Het is een ideale momentopname van een artiest die op dat moment zijn ster ziet tanen.

Naast vijf nummers uit zijn laatste maar dan al drie jaar oude plaat – *Kraaknet*, *Rikky*, *Jan*, *Ik wil wel van je houden* en *Kristien* – put De Craene uit zijn eerste drie platen. Uiteraard *Tim* en *Rozane*, die dan al een soort status binnen het Nederlandstalige lied bereikt hadden, maar ook zijn eerste single *Recht naar de kroegen en de wijven*, *Later op de avond* (uit ... *is ook nooit weg*), het titelnummer van *Alles is nog bij het oude* én een vroege versie van *Gisteren*, dat pas zal verschijnen op *Via Dolorosa* (1988). Opvallend: *Perte totale* noch de populaire single *Ik kan geen kikker van de kant afduwen* krijgen een plaats in deze show.



Figuur 14. De Craene en Malyster tijdens de Wim De Craene-special, 1986. © VRT

De Craene begint solo, aan de vleugelpiano, voor een intimistische uitvoering van *Later op de avond*. Het laatste refrein wordt naadloos overgenomen door de Fender Rhodes van Marc Malyster, dat *Alles is nog bij het oude* inzet. Ook hier een uitgepuurde versie van het origineel. Instrument per instrument vervoegt het duo – De Craene neemt zijn akoestische

gitaar, Bauwens vormt een extra laag met synthesizerstrijkers. Bas- en elektrische gitaar vallen in op het einde van het nummer, om de epische outro van het origineel te benaderen.

We zijn twee nummers ver en er is nog geen drum te horen geweest. Er is ook helemaal geen drummer te zien op de opnames. In deze periode is de drummer volledig vervangen door de op voorhand geprogrammeerde drumcomputer.

Tim wordt zo trouw mogelijk nagespeeld. Niet enkel de drums zijn een perfecte kopie van het origineel, ook de gitarist speelt feilloos de originele solo na. De beide toetsenisten werken zich uit de naad om de overvolle keyboardpartijen van Jean Blaute na te spelen.

Anders is het in *Rozane*. Het nummer krijgt een eigentijdse update: de synthesizers klinken opvallend anders, en ook de basgitaar *slapt* er op los. De gitarist weekt zich los van het origineel en eindigt het nummer met een korte solo.

Na deze intro neemt De Craene de tijd om met zijn publiek te praten. Het moraal van zijn verhaal mondt uit in een versie van *Recht naar de kroegen en de wijven* dat – nogal cabaretesk – wordt gebracht in het midden van het publiek aan een barpiano. De Craene en Malyster blijven aan dezelfde piano voor een uitgepuurde versie van *Gisteren*, een nummer dat pas twee jaar later zal verschijnen op 's mans laatste plaat.

De tweede helft van de show reserveert De Craene voor nummers uit *Kraaknet*. Het typeert een artiest die vooral trots is op zijn recentste werk:

*Ik denk dat het bij Wim vaak draaide om wat hij zelf graag hoorde. Er zijn invloeden van Anglosaksische, maar evengoed vanuit de Franse pop. Hij liet zich beïnvloeden, en de dingen die hij goed vond, liet hij ook in zijn muziek steken. Ik denk dat veel mensen dat doen: Johan Verminnen is ook op een gegeven moment op het Frans chanson gekomen. Of Boudewijn De Groot of Raymond Van Het Groenewoud.*¹⁷⁶

¹⁷⁶ Interview Peter Bauwens.

2.2.12. ZEVENDE ALBUM: *VIA DOLOROSA* (1988)

Midden jaren tachtig leert Wim De Craene Gus Roan kennen.

*De relatie met Wim is puur uit interesse begonnen. Die mens heeft monumenten geschreven. Op een gegeven moment leren we elkaar kennen via de bassist. Hij zocht een gitarist en ik had tijd. We repeteren een paar keer samen – ik kende die nummers al van buiten – en ik heb er dan mijn persoonlijke touch in gelegd. Daarna ben ik gitarist geworden bij Wim.*¹⁷⁷

De ontmoeting met Gus Roan is belangrijk. Hij zal hem – vooral in het laatste deel van zijn carrière – altijd blijven steunen en wordt één van zijn beste vrienden. Met Roan heeft De Craene bovendien, na Marc Malyster, die ándere belangrijke Gentse producer te pakken. Roan en Malyster maken in de jaren tachtig furore met producties als The Veterans, Sofie en Roan Malyster.



Figuur 15. Voorkant hoes *Via Dolorosa*. © Dureco

Het is ook Gus Roan die Wim De Craene helpt bij het uitbrengen van zijn laatste plaat. Als hij als componist niet genoeg geld binnenkrijgt, biedt hij zijn diensten aan aan de platenmaatschappij die de rechten van Wim De Craene bezit:

¹⁷⁷ Gus Roan. Interview door de auteur. Digitale opname, Sint-Amandsberg, 28 april 2014.

Ging het een beetje minder, dan ging ik bij platenfirma's werken: zes maand lang als productmanager, als zelfstandige. Ik schreef een factuur uit, ik deed dat verschrikkelijk goed. En als ik zes maanden weer geld kreeg van mijne SABAM: adios! Maar die zes maand kon je honderd procent op mij rekenen. Zo is dat toen ook begonnen.

Eén van de firma's waar ik voor gewerkt heb is Dureco: Dutch Record Company. Ik ga daar gaan werken en ik begin te neuzen in hun catalogus. Ik zie dat zij een deel van Decca hebben overgenomen en ik vind daar alles van Wim De Craene!

Dus ga ik binnen bij de directeur: "Luister, Wim is aan nieuws bezig. Ik heb zijn nieuw repertoire gehoord en er zit echt potentieel in. Maar jij hebt gans die back catalogus! Laat dat niet slapen: breng een verzameld uit, geef mij een budget en ik ga in de studio en we nemen een nieuwe plaat op!" Ik had mij al bewezen als producer, dus ben ik bij Wim gegaan en zei "We gaan een cd maken!" Hij eerst verbaasd, ik doe mijn verhaal. En dan zijn we naar Weesp gegaan naar de studio en hebben dat allemaal opgenomen, en da's het verhaal."¹⁷⁸

Roan trekt de lijn van Kraaknet helemaal door:

Het is allemaal gemaakt met Cubase. Ik werk daar al bijna dertig jaar mee. Ik ben begonnen met Pro24, bijna 40 jaar geleden. Ik was een van de eerste die er één had. Pro24 was eigenlijk gemaakt als speelgoed, voor kinderen.

(...) Het moest wel nog altijd zo live mogelijk klinken. Ik ben beginnen programmeren zonder quantising. Als ik iets van de drums niet goed inspeel, dan duw je op een quantiser en die zet dat allemaal op het goeie tempo. Maar daardoor klinkt het zoals een machine. Ik heb daar nooit mee gewerkt. Ik programmeerde al mijn drums en bas live. Ik programmeerde synthesizerviolen en liet een echte violist binnenkomen die daarboven inspeelde. Door die ene viool klinkt alles veel meer live, omdat het veel meer zweeft. Sommige nummers vragen daar ook naar. Als kijkt naar France Gall: zij heeft altijd met ritmebox gewerkt, maar wel met een livebassist op. De basis, de drums, was een ritmebox. Maar die gast deed dat dus swingen."¹⁷⁹

De vergelijking met France Gall is er zeker niet toevallig. We zagen in het eerste hoofdstuk dat het Franse chanson in de jaren zestig en zeventig evolueert en uitgroeit tot yé-yé. Zoals het

¹⁷⁸ Interview Gus Roan.

¹⁷⁹ Interview Gus Roan.

spreekwoord zegt: “Als het regent in Parijs, dan druppelt het in Brussel.” De nieuwe sound van Wim De Craene verwijst naar wat de Franse zangeres in die tijd bracht:

*Ik was daar zelf niet meer bij, maar alles ademt France Gall uit! Hij was daar zot van, en dat was er ook aan te horen. Ik ben in '87 ook naar die show geweest in Vorst Nationaal, Tour de France, - en hij ook, hij had daar platen van. Hij liet zich beïnvloeden. De dingen die hij goed vond, liet hij ook in zijn muziek steken.*¹⁸⁰

Breek uit jezelf, de single en laatste groot succes voor Wim De Craene, refereert zelf misschien iets té duidelijk naar een nummer van France Gall. Jean Blaute dacht er toen het zijne van:

Hij liet mij nummers horen die hij zelf opnam met zo'n viertrackrecordertje, waar hij stapels synthesizers op zette. Hij was een grote fan geworden van Michel Berger, de Franse auteur-componist die vooral uitgevoerd werd door zijn vrouw France Gall. Maar hij was er zodanig fan van dat hij bijna schaamteloos pikte. Breek Uit Jezelf, dat is eigenlijk Débranche. Hij deed dat niet als diéf, want hij hoefde niet te stelen – hij had zelf talent genoeg – maar hij was er zodanig fan van... En hij was in paniek: “Ik moet iets maken dat aanslaat!”. Hij ging het dan maar ergens halen. (...) Toen hij het mij liet horen – ik kan het nu natuurlijk een beetje tongue in cheek vertellen – vond ik dat heel treurig. Ik heb hem dat ook in diplomatische bewoordingen gezegd: “Wim, neem uw gitaar en maak gewoon liedjes” “Ja, maar tegenwoordig...” “Tegenwoordig moet je ook nog altijd eerst een liedje hebben, ook tegenwoordig! En dán moogt ge synthesizers toevoegen.”¹⁸¹

Ook de producer geeft de invloeden toe:

*Wim was een enorme fan van France Gall. Die sound vind je dus ook terug in Breek uit jezelf. Maar dat is een evolutie. Voor hetzelfde geld was zijn volgende cd weer met akoestische gitaren. Wim kennende zou da wel eens kunnen geweest zijn. Of met een strijkkwartet of met vijf Turken of zoiets. Wim stond daar allemaal voor open.*¹⁸²

Zover komt het helaas niet. *Via Dolorosa* wordt De Craenes laatste album. Het wordt zelfs zijn grootste sprong in de popmuziek. Samen met producer Gus Roan gaat hij verder op de

¹⁸⁰ Interview Peter Bauwens.

¹⁸¹ Interview Jean Blaute.

¹⁸² Interview Gus Roan.

stappen die hij zette met *Kraaknet*, vijf jaar daarvoor. De muziek klinkt nog synthetischer, de drums nog killer. Oud-producer Marc Malyster levert samen met De Craene nog één nummer af, het openings- en titelnummer, maar heeft voor de rest niets met de plaat te maken. Op dit album geen covers: enkel eigen nummers sieren het laatste album van De Craene.

Zelf maakt hij zijn nieuwe invloeden duidelijker dan ooit:

*Ik wil dus echt niet meer zomaar Vlaanderen doortrekken met liedjes die mensen dus wel allemaal te geestig en te gek vinden, maar die niet verkopen. Dat kan ik niet blijven doen. Er zijn voorbeelden genoeg van mensen die commerciëlere muziek maken en die toch wel toffe dingen doen. In Vlaanderen vind ik het niet, maar wel bij Michel Sardou, bij Julien Clerc, France Gall, noem maar op, de hele boel. Johnny Hallyday! Iedereen vergeet Johnny Halliday, maar die moet je eens gaan zien: die is te gek.*¹⁸³

De teksten zijn opvallend donker. Na de lichtvoetige periode van *Perte totale* zijn de onderwerpen volledig tegenovergesteld. De Craene zit op dat moment in een duistere periode in zijn leven. Hij kijkt naar televisie en voelt zich verbonden met de slachtoffers van de oorlog:

*Wim zat 's avonds zijn eten te eten met het nieuws op en hij zei "Die moslim komt weer zagen! Zijn vrouw is vermoord en zijn dochter verkracht. Ik heb die mens gisteren ook gezien, eigenlijk is hij dus mijn buurman. Mijn eten smaakt mij niet meer door wat die vreemde mij vertelt op televisie". Zo diep zat hij al. Hij trok zich alles compleet aan.*¹⁸⁴

Gus Roan haalt alles uit de kast om het album te doen verkopen:

*Wij hebben zeventien televisies gedaan met Breek uit jezelf. Je kan ze allemaal vinden in het VRT-archief: met Ben Crabbé op drums, een negerin die erbij zong en bas speelde en ik met een lap voor mijn ogen gelijk David Bowie en een synthesizer rond mijn nek.*¹⁸⁵

¹⁸³ Wim De Craene, "Terugblik".

¹⁸⁴ Interview Gus Roan.

¹⁸⁵ Interview Gus Roan.



Figuur 16. Wim De Craene (l.) en Gus Roan (r.) tijdens een live-uitvoering van *Breek uit jezelf*, 1988. © VRT

Niettemin de verwoede marketingpogingen van de producer en relatief succes van *Breek uit jezelf* verkoopt het album helaas weinig tot niet. Ondanks de zeer persoonlijke teksten is het geluid is té steriel, té ver verwijderd van wat mensen herinnerden van Wim De Craene. Zelfs Marc Malyster was niet helemaal tevreden met het laatste album:

*Die drums zijn wel volledig met de computer opgenomen, maar je hoort het eraan. Het is te houterig, te vierkant. 't Is kil, die laatste. Die heeft nooit echt verkocht ook. Daarmee heeft hij iets te veel zijn goesting willen doen.*¹⁸⁶

¹⁸⁶ Interview Marc Malyster.

2.2.13. DE LAATSTE JAREN: LIVE EN *ENKEL IN EEN BROEKJE* (1990)

De Craene probeert het wel nog. Na *Breek uit jezelf* blijft hij optreden en sporadisch singles lossen. Hij ontbindt zijn band: optreden doen ze vanaf nu met zijn tweeën.

*Wij waren enkel met twee. Met de computer: daar waren drums en bas in geprogrammeerd. Niemand nam daar aanstoot aan. Ik speelde alles mee op drie keyboards en Wim speelde gitaar. Er was geen budget meer. In het begin kon je makkelijk vijftigduizend frank vragen. Maar op het einde kregen we nog vijftienduizend, da was alles.*¹⁸⁷

Met *Vrijwillig* scoort Wim De Craene datzelfde jaar nog een klein succes. Een jaar later neemt hij voor de verzamelelpee *Neem je tijd*, een productie voor het gelijknamige Radio 1-programma, twee covers op: *Lied van Azima*, oorspronkelijk van Michel Berger en France Gall, en *Onderweg naar Kerstmis*, een vertaling van *Driving home for Christmas* van Chris Rea. Dit laatste nummer brengt De Craene eind 1989 uit als single.



Figuur 17. Voorkant hoes *Neem je tijd* (1990). © VRT

¹⁸⁷ Interview Marc Malyster.

De iconische hoes is een eigentijdse Vlaamse versie van *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* van The Beatles. Johan Verminnen herinnert zich de fotosessie voor die plaat nog goed:

*Ik herinner mij een bijeenkomst voor een viering van Radio 1, waarbij eigenlijk een plaat gemaakt werd met allemaal mensen uit de kleinkunst, met dezelfde hoes als de plaat van The Beatles, en het was receptie. We stonden aan een toog op de tiende verdieping van de VRT, daar hield men toen recepties en visies voor tv en zo. En we stonden bij Wim aan de toog. Hij begon te praten en je zag één voor één de mensen weggaan van die toog. En toen stond hij daar alleen. Toen dacht ik: “Dat is een enorm probleem”. Als je je zo... eenzaam voelt. Da’s mijn herinnering aan Wim De Craene. Ik heb dat proberen te zeggen toen hij stierf. Hij had zoveel talent, dus hij had zeker geen reden om zich eenzaam te voelen. Veel collega’s bewonderden zijn kunst. Aan zijn talent werd niet getwijfeld. Zeker niet. Maar dat is de insteek die ieder mens in zijn leven geeft. Het is een moeilijke stiel om in te overleven en om je streng te blijven trekken. Hij heeft het lastig gehad, maar vooral met zichzelf. Maar waarom? Dat zijn persoonlijke zaken die ik niet ken.*¹⁸⁸

De Craene voelt zich inderdaad buitengesloten in het muziekwereldje. De opkomst van VTM en *Tien om te zien* waren de nekslag voor een artiest die na vijftien jaar nog steeds op zoek was een publiek.



Figuur 18. Enkel in een broekje op Tien om te zien, 1990. © VTM

¹⁸⁸ Interview Johan Verminnen.

*Waar is alles begonnen bij Wim? Hij kon het goedkoop succes van VTM niet aan. Wim was in den tijd een waarde op de BRT. Hij werd aanbeden, ook door de producers. Zijn muziek was een beetje te goed. Soms ook niet goed: ge kunt nie altijd geniaal zijn. En dan is VTM opgekomen, en bij VTM was het “mijn buurvrouw zingt ook, en mijn overbuur ook”. Het was de guy next door die ze moesten hebben. Zo simpel mogelijk, zo lomp mogelijk, liefst niet te veel talent zodat iedereen zich er kon aan vastgrijpen. En Wim werd over het hoofd gezien door allemaal no-no's met weinig talent, en hij heeft dat niet kunnen slikken.*¹⁸⁹

De Craene probeert wel nog mee te draaien met dat circuit, maar valt er hopeloos uit de mand. Met *Enkel in een broekje*, een zomers deuntje waarmee hij hopeloos op de kar springt van de eenvoudige Vlaamse popsong, dwaalt hij wel nog de zomerprogramma's – *Tien om te zien*, *Margriet* – af, maar hij is er niet thuis tussen al dat jonge geweld.

Enkele weken later, op 14 september 1990, wordt Wim De Craene dood teruggevonden in zijn appartement.

¹⁸⁹ Interview Gus Roan.

3. POPMUZIEK OF KLEINKUNST? MUSICOLOGISCHE ANALYSE VAN HET ŒUVRE VAN WIM DE CRAENE

3.1. INLEIDING

Op welke manier beïnvloedt de Angelsaksische popmuziek de Vlaamse chansonnier Wim De Craene?

Het is duidelijk dat hij tijdens zijn carrière door verschillende genres is gefietst. Van alle collega's – Johan Verminnen, Zjef Vanuytsel, Jan De Wilde, Kris De Bruyne, enzovoort – is hij het verst gegaan in het implementeren van popmuziek in de Vlaamse kleinkunst.

Hij liet zich hiervoor vaak leiden door zijn producers en arrangeurs. De Craene heeft in zeven studioplatten met zeven verschillende arrangeurs gewerkt, die elk hun eigen accenten naar voren schoven. Al Van Dam kwam uit het klassieke kleinkunstmilieu. Jean Blaute, de verwoede Beatlesfan, maakte de popmuzikant in De Craene wakker door een typische *seventiessound* toe te voegen aan de akoestische bouwstenen. Met Mike Herting, Tars Lootens en Steef Verwee begaf hij zich diep in de jazzrockhype, terwijl hij met Marc Malyster en – zeker – met Gus Roan nieuwe instrumenten, nieuwe mogelijkheden en nieuwe horizonten opzocht.

Ook zijn muzikanten zijn meer dan bepalend. Vanaf zijn eerste groep kiest De Craene resoluut voor een popgeluid – de ene keer *fusion*gericht, dan al meer naar de kille *eightiessound* –, maar steeds liggen zijn nummers aan de basis.

Verandert De Craene zijn manier van songschrijven doorheen de jaren, of is er een constante? In welke mate blijft die basis – een liedje schrijven – overeind onder tonnen arrangementen doorheen de verschillende albums?

De Franse socioloog Antoine Hennion werkte in 1983 een methode uit om een popsong te analyseren. Volgens hem bestaat een popsong uit vier ‘ruwe’ onderdelen: de muziek, de tekst, het imago van zanger of groep en tenslotte de manier waarop de drie voorgaande samengaan.¹⁹⁰

In dit laatste deel ga ik dieper in op enkele nummers; een dwarsdoorsnede van het oeuvre van Wim De Craene. Uit elk album neem ik één nummer dat representatief is voor die periode. Voor elk nummer bekijk ik de verschillende onderdelen zoals Hennion die besproken heeft. De nummers die in de volgende pagina’s aan bod zullen komen zijn:

- Recht naar de kroegen en de wijven (single, 1970)
- De Boudewijn de Eerstestraat (*Wim De Craene*, 1973)
- Rozane (*Brussel*, 1975)
- Tim (*Alles is nog bij het oude*, 1975)
- Mensen van achttien (... *is ook nooit weg*, 1977)
- Ik kan geen kikker van de kant afduwen (single, 1982)
- Kristien (*Kraaknet*, 1983)
- Breek uit jezelf (*Via Dolorosa*, 1988)

¹⁹⁰ Antoine Hennion, “The production of success: an anti-musicology of the pop song”, *Popular Music* vol. 3: Producers and markets (1983), 159-193.

3.2. MUZIEK

3.2.1. MELODIE

The song is nothing before the ‘arrangement’, and its creation occurs not really at the moment of its composition but far more at the moment of orchestration, recording and sound mixing. The elements are looked upon chiefly as raw materials to be assembled with the voice, the sound, the ‘colours’ and the effects of volume and density. The real music of the song hides behind the melody and gives it its meaning. The audience only notices the melody and thinks it is the itself which it likes.¹⁹¹

Wim De Craene heeft geen sterk stembereik en blijft binnen de strofe vaak rond eenzelfde noot zweven. Dit vinden we reeds in zijn eerste single, *Recht naar de kroegen en de wijven*, maar zien we ook in pakweg *Rozane* en – zeker – in *Ik kan geen kikker van de kant afduwen*.

Het is niet zo dat zijn zangstijl dramatisch verandert gedurende zijn carrière. Niet vaak reikt de melodie een kwart verder dan deze beginnoot. De melodielijn is lichtvoetig en heeft weinig in huis: veel meer dan de basisnoten van het akkoord bespelen doet ze niet.

De eerste twee maten van de strofe van *Breek uit jezelf* beginnen telkens op de terts van het akkoord. Via eenzelfde dalende lijn komen we via Am en F terecht bij het basisakkoord C. Met een eenvoudige melodische lijn langs kwint en terts gaat De Craene naar de tonica.

Breek uit jezelf

Wim De Craene

Am F

Voice

Daar komt Shang-hai - in zicht, ons wacht een vro - lij - ke plicht,

C

Vo.

ik en ka - pi - tein Rik

Figuur 19. Begin strofe *Breek uit jezelf*.

Ook bij *Ik kan geen kikker van de kant afduwen* zien we een gelijkaardige opbouw. De melodie vat aan op de terts van het eerste akkoord. Via een dalende melodische lijn komen we

¹⁹¹ Hennion, "The production of success", 163.

terecht bij G#m, dat eindigt op de terts. Het geheel klinkt onaf: de toonaard wordt bevestigd, maar op de zesde graad. Slechts in het B-deel (vanaf ‘En plotseling...’) stuwt de melodiëlijn die gecentreerd zit rond de kwint op F# ons koelbloedig naar de tonica.

Ik kan geen kikker van de kant afduwen

Peter Koelwijn Wim De Craene

B G#m

Voice

Ik werd ge - bo - ren op een brui - lofts - feest.

B G#m

Vo. 3

Daar was mijn moe - der toen naar - toe ge - weest.

B G#m

Vo. 5

En plot - se - ling kwam ik daar aan - ge - sjeest. Het

F#

Vo. 7

feest in dui - gen, ik de da - der en zo werd mijn va - der va - der

Figuur 20. Begin strofe *Ik kan geen kikker van de kant afduwen*.

Rozane

Wim De Craene

C B C

Voice

Weet je nog die nacht, Ro - za - ne? Dat we sa - men op

B C B

Vo. 4

de stoep, dat we lach - ten omd - dat hui - len zo - veel meer

C B

Vo. 7

pijn doet dan ge - roep

Figuur 21. Begin strofe *Rozane*

Een derde voorbeeld vinden we in de strofe van *Rozane*. Door de nogal zwevende akkoorden – in plaats van het harmonisch logischere C – Em dansen de akkoorden van C naar B – is het

moeilijk om als luisteraar houvast te krijgen in de melodie. Opnieuw begint de melodie op de terts van het eerste akkoord. In de tweede maat krijgen we opnieuw een dalende melodische lijn die neergelegd wordt op de terts van het tweede akkoord. Pas aan het einde van de B-zin krijgen we ietwat van een bevestiging doordat de melodie wordt neergelegd op de si.

Deze korte inleiding en klein voorbeeld over melodie dient om te illustreren dat Wim De Craene doorheen zijn carrière intrinsiek dezelfde melodieën blijft schrijven. Hoewel elk nummer verschillend is, kunnen we al in de eerste maten van een lied enkele typische kenmerken van De Craenes zangmelodieën ontwarren.

Veel interessanter wordt het als we kijken naar het arrangement. Zoals Hennion duidelijk maakt in het hierboven aangehaalde citaat ligt de kracht van een nummer vooral in zijn arrangement. Laat net dat nu de factor zijn die doorheen de carrière van Wim De Craene grondig dooreengerammeld wordt. Op zeven platen tijd verslijt hij vijf producers, die bovendien allemaal uit een andere achtergrond komen. Hun invloed is onmiskenbaar. We overlopen kort de geselecteerde nummers uit het œuvre van De Craene.

3.2.2. ARRANGEMENT

3.2.2.1. Al Van Dam: *Recht naar de kroegen en de wijven* en *Boudewijn de Eerstestraat*

Vanuit een vlamme intro – waarin de bedoelingen van het hoofdpersonage benadrukt worden door trompetten – kom je als luisteraar onmiddellijk terecht in *Recht naar de kroegen en de wijven*.

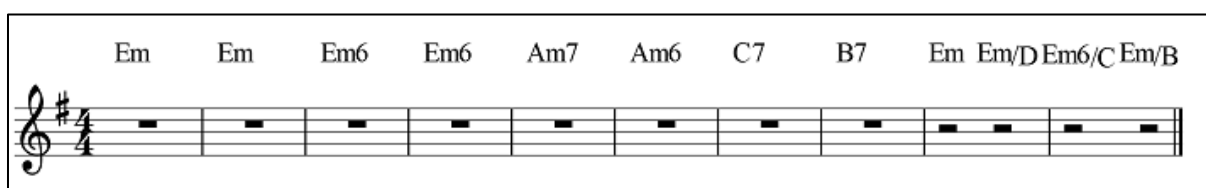
Zowel drums, basgitaar als accordeon benadrukken met staccato noten het staptempo. Accenten horen we in de piano en elektrische gitaar. Via de accordeon komen we terecht in het B-deel, waar de accordeon een grotere en vrijere rol speelt. De harmonische climax, waarbij in de basnoten vakkundig naar de kwint wordt toegewerkt, wordt benadrukt door het scanderen van “recht naar de kroegen... en de wij-ven.”

Bij de herneming van het A-deel horen we een opmerkelijk *funky* gitaar, die ons via een *wah*-gedreven riff terug bij de les brengt.

Het A- en B-deel worden drie keer herhaald, waarna het nummer na een korte cadens na 2'35" afsluit.

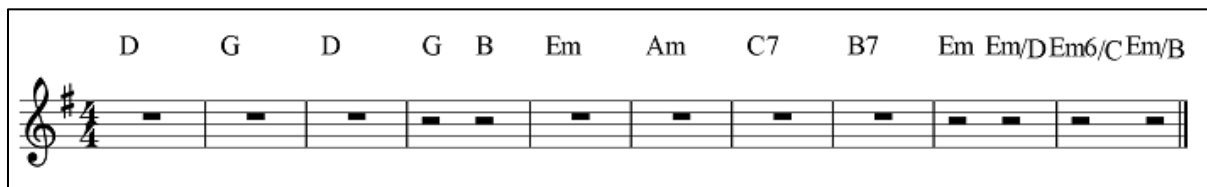
De instrumentatie doet – zelfs zonder onderzoek – enorm *Hollands* aan. Ze lijkt op de cabaretnummers van Toon Hermans.

Boudewijn de Eerstestraat is – net zoals *Recht naar de kroegen* – terug te brengen op een tonaal verschil tussen strofe en refrein. De strofe staat in Em en cadenseert via een IV-VI-V-beweging naar de tonica, waarna de dalende akkoordenprogressie van de intro wordt herhaald.



Figuur 22. Akkoordenschema strofe *Boudewijn de Eerstestraat*.

Het refrein begint op de vijfde graad van de parallelle tertstoonnaard, maar keert in de vierde maat via B terug naar Em. Ook hier krijgen we dezelfde cadens (Em – Am – C7 – B7) om terug bij de dalende akkoordprogressie van de intro te komen.



Figuur 23. Akkoordenschema refrein *Boudewijn de Eerstreetraat*.

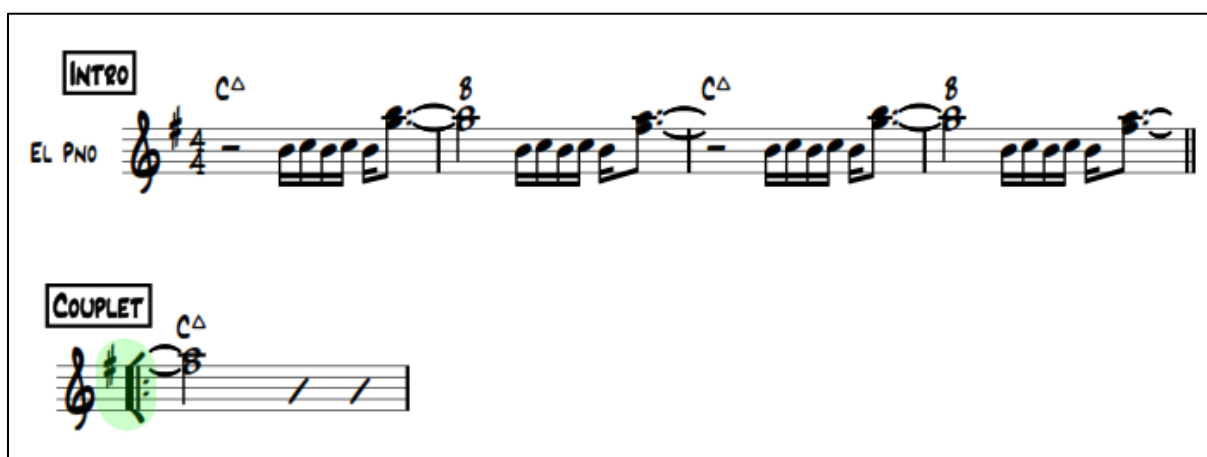
De Craene staat – zeker in het begin van zijn carrière – nog niet op eigen benen. Op zijn eerste plaat wordt hij stevig geleid door de platenfirma en de producer, die in hem het opkomend kleinkunsttalent zien. Met de duidelijke verwijzingen naar het Nederlands cabaret – het nummer is een bewerking van Jaap Van de Merwe – moet Wim De Craene de troonopvolger worden van klassieke kleinkunstenaars als Miel Cools.

3.2.2.2. Jean Blaute: *Rozane en Tim*

Met Jean Blaute kiest Wim De Craene resoluut voor een popproducer. Het is ook onmiddellijk te horen. Net zoals Zjef Vanuysels *De zanger* krijgt de muziek van De Craene een *lift*: de akoestische gitaar wordt vaak als basisinstrument weggelaten om plaats te maken voor een drijvende keyboardlijn.

Rozane is het eerste nummer dat Blaute onder handen neemt. Vanuit een nummer met een heel eenvoudige basisbegeleiding neemt hij de vrijheid om melodieën toe te voegen.

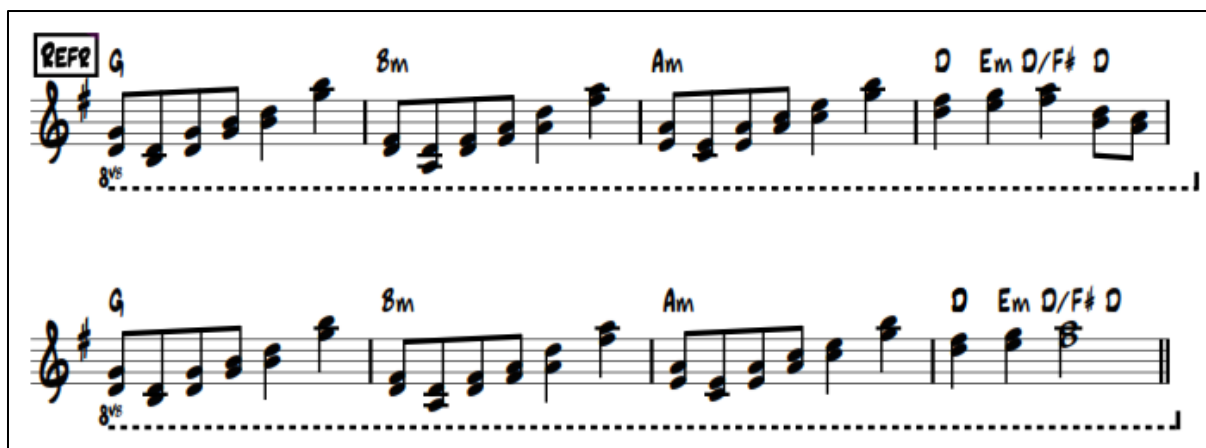
De duidelijke vernieuwingen beginnen bij de intro, wanneer de elektrische piano met hoge noten de basisakkoorden Cmaj7 en B ondersteunt. Meer nog: de noten blijven nog net over het volgend akkoord liggen, waardoor de harmonie enorm verbreed wordt. Bij het spelen van het eerste si-akkoord blijven in de elektrische piano sol, de zesde graad, en si, de eerste graad, liggen. Als De Craene daarna overgaat naar het do-akkoord, blijven opnieuw twee noten liggen – deze keer een noot lager: fa# en la, respectievelijk de verhoogde vierde graad en zesde graad van do groot, zorgen voor een ijl en zweverig gevoel.



Figuur 24. Intro *Rozane*. © Peter Bauwens

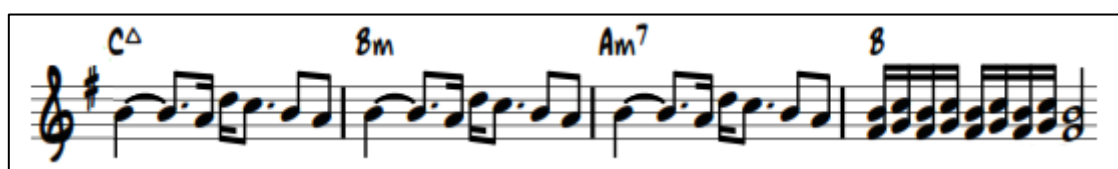
Tijdens de daaropvolgende strofe, die gedragen wordt door de akoestische gitaar en basgitaar, blijven we accenten horen van dezelfde elektrische piano. Via een nogal prominent aanwezige tom en plotse inval komen we terecht in het eerste refrein.

De zangmelodie wordt tijdens het refrein opgevuld door een dubbele pianolijn, die in het lage register de akkoorden mee kleurt. Hoewel ze niet afwijkt van de akkoordnoten, zit er toch een zekere melodie lijn in. Via G – Bm – Am komt de melodie terecht bij D, die verder opgekleurd wordt in diezelfde pianopartij (D – Em – D/F# – D).



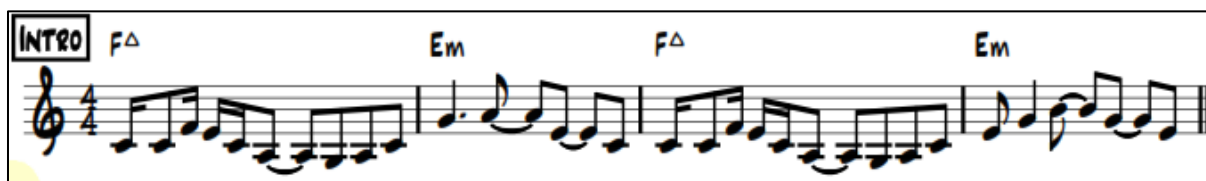
Figuur 25. Refrein *Rozane*. © Peter Bauwens

Onmiddellijk na het eerste refrein horen we in dezelfde piano van de intro een melodie die ons het nummer lang zal achtervolgen: ze wordt immers vanaf de derde strofe meegezongen door Wim De Craene. Basgitaar en elektrische gitaar benadrukken de melodie.



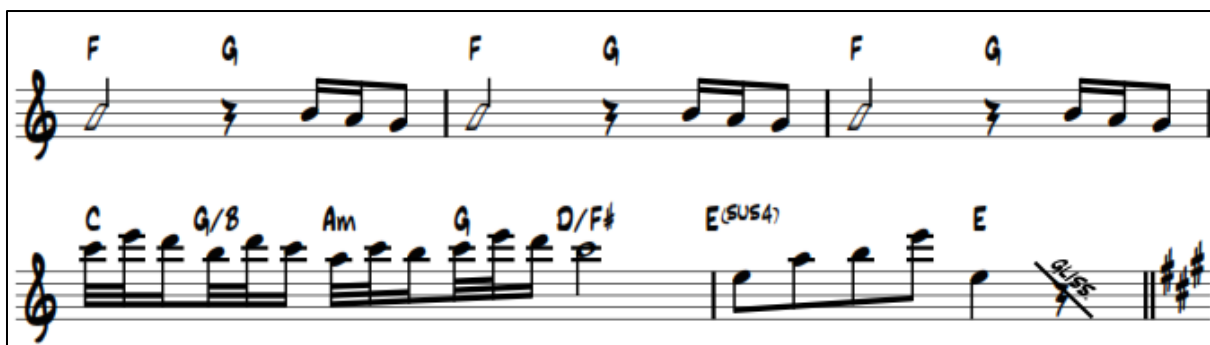
Figuur 26. Tussenspel *Rozane*. © Peter Bauwens

Tim begint tamelijk gelijkaardig aan *Rozane*. Ook hier vertrekken we van een IV-III-progressie in de intro die voortgezet wordt in het eerste deel van het refrein (Deze keer in do groot in plaats van sol groot).



Figuur 27. Intro *Tim*. © Peter Bauwens

Terwijl de intro wordt opgevuld met een door de producer uitgedachte riff op gitaar, oogt de strofe leger. – althans in het eerste deel. Het eerste deel, dat rond de akkoord Fmaj7 en Em draait, verandert na acht maten in een duidelijke IV-V-progressie, die herhaald wordt. Eenmaal de tonica bereikt is, gaat het razendsnel: via de akkoordenprogressie C – G – Am – G – D – Esus4 – E en de dalende beweging do – si – la – sol – fa# – mi in de bas moduleert *Tim* naar la groot, de toonaard van het refrein.



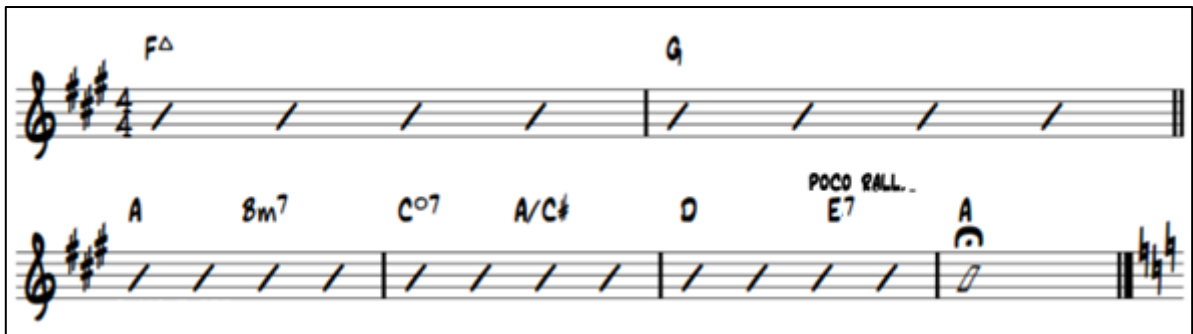
Figuur 28. Tweede deel strofe *Tim*. © Peter Bauwens

Het refrein begint via de I-IV-I-beweging, die geen gevoel van oplossing biedt – een gevoel dat wordt versterkt door de parallelle octaven in de piano. Na de herneming van deze cadens volgt nog eenmaal het tonica-akkoord, waarna een rare passage volgt: via F en Ddim7 wordt spanning opgebouwd naar Esus4, dat uiteindelijk oplost naar E. Bovendien switcht het nummer hierna onmiddellijk naar de strofe: (E –) F7 – Em.



Figuur 29. Refrein *Tim*. © Peter Bauwens

Na het vierde refrein gaat het nummer langzaam richting outro. Opnieuw in de begintoonard C krijgen we een breed uitgesponnen cadens, die na twee maten in tempo verdubbelt. De basnoten van de sequens drijven naar de toonaard van het refrein. De trage opbouw van F – G, IV-V in do groot, wordt gevolgd door A – niet Am zoals je zou verwachten. De rest van de sequens doet ons steeds harder verlangen naar A. Bm7 ruimt de weg voor Cdim7 – A. De chromatische stijgende baslijn si – do – do# mondt uit in D, de IV^e graad van la groot. De ultieme beweging IV-V7 bevestigt de eindtoonaard A in al haar facetten: alle instrumenten zijn – eerst langzaam, daarna in dubbeltempo – geklommen naar de volmaakte cadens.

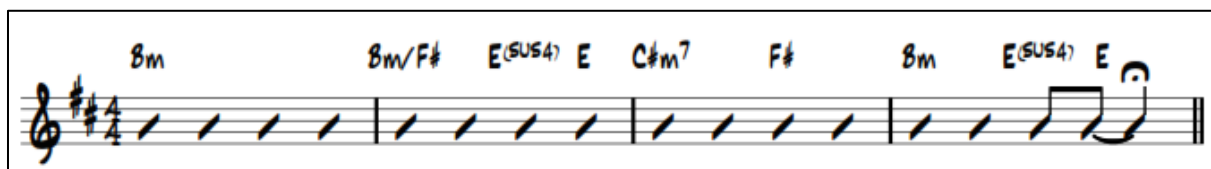


Figuur 30. Akkoordenschema outro *Tim*. © Peter Bauwens

Jean Blaute – een niet verkeerd te begrijpen Beatlesfanaat – eindigt op de meest epische manier het openingsnummer van *Alles is nog bij het oude*. Alles is – integendeel – helemaal niet meer bij het oude: de toon is gezet voor de nieuwe muzikale richting van Wim De Craene.

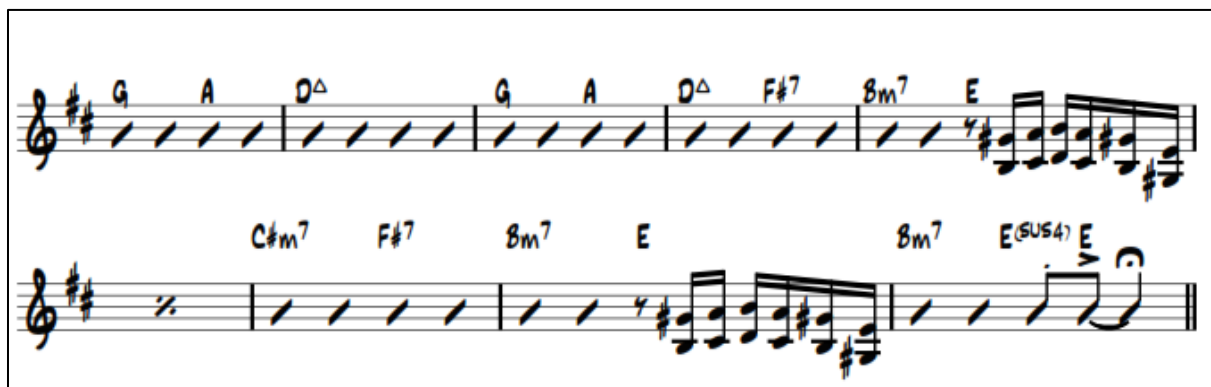
3.2.2.3. Mike Herting: *Mensen van achttien*

De intro van *Mensen van achttien* toont al meteen dat de muziek van De Craene een andere feel tegemoet gaat. De gitaar die getokkeld wordt refereert tegelijk naar de afkomst van De Craene maar ook naar de nieuwe stijl: zijn nieuwe muzikanten zijn *jazz geschoold*. Er sluipen steeds meer akkoorden binnen in de opbouw van De Craenes muziek.



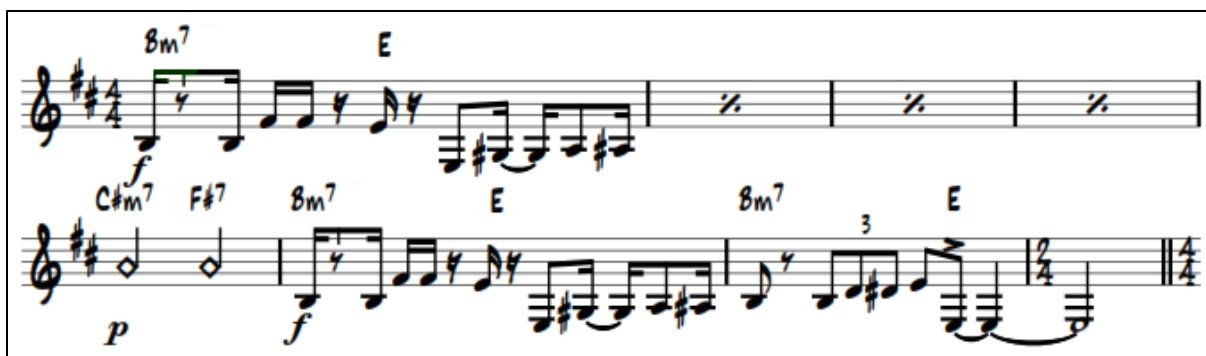
Figuur 31. Akkoordenschema intro *Mensen van achttien*. © Peter Bauwens

Nadat in de intro een vereenvoudigde versie van het tweede deel van de strofe wordt aangebracht, verschuift de tonaliteit. Geen abrupte wijziging echter: van Bm gaat het in de strofe naar de parallelle majeurtoonard D. Via een simpele IV-V-I die herhaald wordt – en die op geen enkel moment afsluitend aanvoelt door de toevoeging van de septiem aan het D-akkoord – gaat het via de III^e graad (met toegevoegde septiem) opnieuw naar Bm en E(sus4). Na de herhaling van deze I-IV-cadens eindigt de strofe met een kwintensequens van C#m7 – F#7 – Bm7 – E.



Figuur 32. Strofe *Mensen van achttien*. © Peter Bauwens

Het refrein vat aan met een unisono riff in Bm in de basgitaar, gitaar en keyboards. Na drie herhalingen komen we via de dubbeldominant en dominant opnieuw bij deze riff uit, die na een chromatische triolenklim opnieuw uitkomt bij de IV^e graad waarmee de volgende strofe weer aanvat.



Figuur 33. Refrein *Mensen van achttien*. © Peter Bauwens

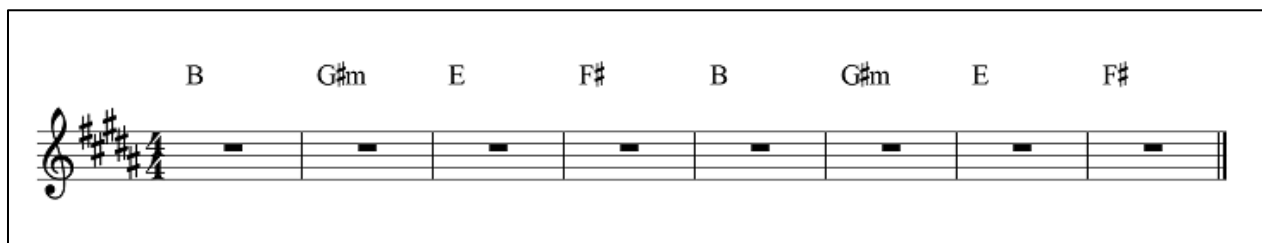
Deze I-IV-cadens van het refrein, dat met zijn unisono riff sterk refereert naar de *fusion* van die tijd, blijft dominant doorheen de volgende refreinen. Het nummer sluit ook op deze manier af: een onvoldaan gevoel dat overeenkomt met de tekst.

In ieder geval zien we een duidelijke wijziging ten opzichte van de vorige plaat. Weg met de eenvoudige basisakkoorden waar de arrangeur later opsmukakkoorden tussen voorziet: de harmonische structuur wordt door arrangeur en band onder handen genomen zodat het ganse nummer een andere *feel* krijgt.

3.2.2.4. *Ik kan geen kikker van de kant afduwen*

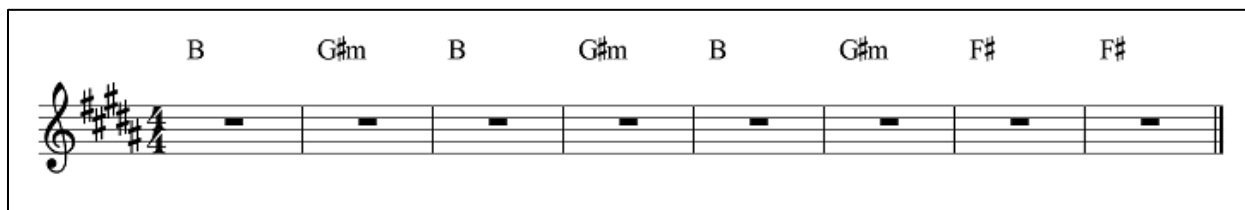
Deze single uit 1982 was – na *Perte Totale* – één van de eerste producties van Marc Malyster. Qua songstructuur is de invloed van de producer eigenlijk verwaarloosbaar: het nummer is een cover waarvan de structuur letterlijk overgenomen is van het origineel. Niet alleen speelt De Craene het een hele toon hoger, het basisidee is bovendien anders. Terwijl het origineel trager is en gedragen door een fanfare, is de versie van De Craene smerig, vuil en snel. De zanglijn is bovendien sterk vereenvoudigd. De koldereske achtergrondmelodieën van het origineel, onder andere in de blazers, zijn in de nieuwe versie weggelaten. Enkel een simpel *oe-wa-oe* staat de zanglijn en monotone begeleiding toe.

Het ganse nummer is opgebouwd uit vier akkoorden die zich vanaf de intro manifesteren: in de toonaard van si groot vinden we de cadens I-VI-IV-V of B – G#m – E – F#.

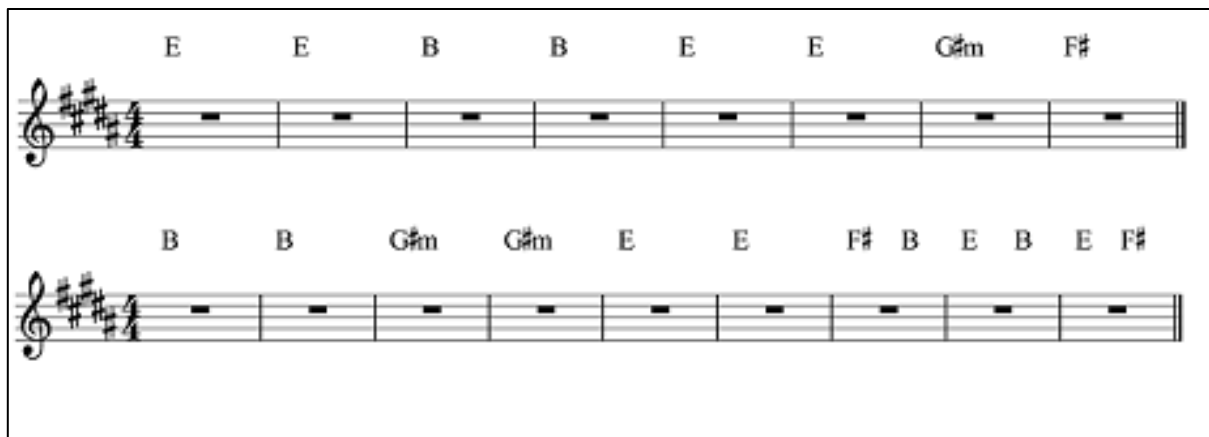


Figuur 34. Akkoordenschema intro *Ik kan geen kikker van de kant afduwen*.

Na de voorstelling van die vier akkoorden valt de strofe snel terug op de eerste twee akkoorden. Driemaal beweegt de harmonie zich van B naar de parallelle mineurtoonaard G#m. De laatste maal vormt zich een VI-V-cadens die in het refrein oplost naar de hoofdtoonaard B.



Figuur 35. Akkoordenschema strofe *Ik kan geen kikker van de kant afduwen*.



Figuur 36. Akkoordenschema refrein *Ik kan geen kikker van de kant afduwen*.

Het refrein maakt eerst gebruik van dezelfde akkoorden van de intro, maar ont dubbelt ze. In de tweede helft zien we een lichtjes andere cadens. Na de herhaling van de I-VI-IV-beweging verdubbelt de snelheid van de akkoorden en krijgen we opeenvolgend F# – B – E – B – E – F#, dat op zijn beurt weer leidt naar de akkoorden van de intro.

Eenvoud siert het akkoordenschema, het uithangbord van de *rock 'n rolls*feer van Wim De Craene begin jaren tachtig.

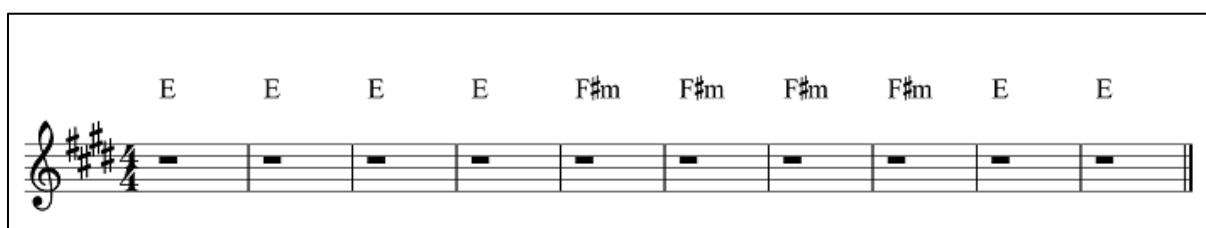
3.2.2.5. Marc Malyster: *Kristien*

Met de komst van Marc Malyster krijgt de muziek van Wim De Craene een opvallend popgeluid. De scheurende gitaren van *Perte Totale* waren een eerste aanzet; een manier van de artiest om weg te komen uit zijn kleinkunstkeurslijf.

Op *Kraaknet* klinken zijn nummers beduidend anders. Het geluid wordt vooral gemaakt door synthesizers: de akoestische gitaar zit diep verscholen onder meerdere lagen – violen, trompetten, drums, bassen. Ook hitsingle *Kristien* krijgt zo’n bewerking.

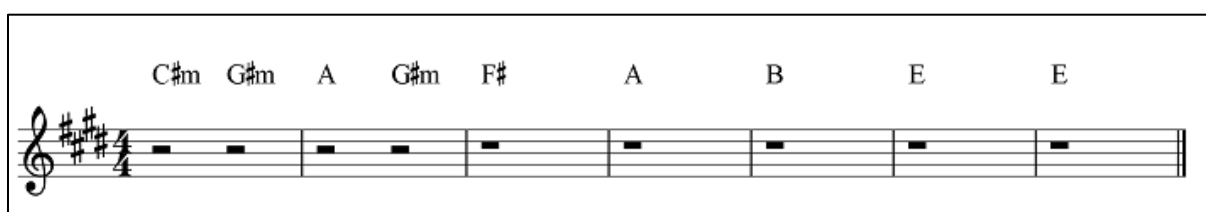
De albumversie begint met een lang uitgesponnen intro, die regengeluiden simuleert, en via een lieflijke melodie de aandacht van het publiek vraagt. Deze wordt abrupt afgebroken door twee hard klinkende akkoorden, twee maal E, gevolgd door een simpele melodie (mi – fa# – mi fa# – sol#) die geharmoniseerd wordt (sol# – la – sol# la – si).

De akkoorden van de strofe zijn opvallend simpel. De Craene houdt tweeëndertig tellen lang het begin akkoord E vast, dat daarna even lang wordt gevolgd door F#m. Na deze acht maten concludeert de strofe nog twee maten in E.



Figuur 37. Akkoordenschema strofe *Kristien*.

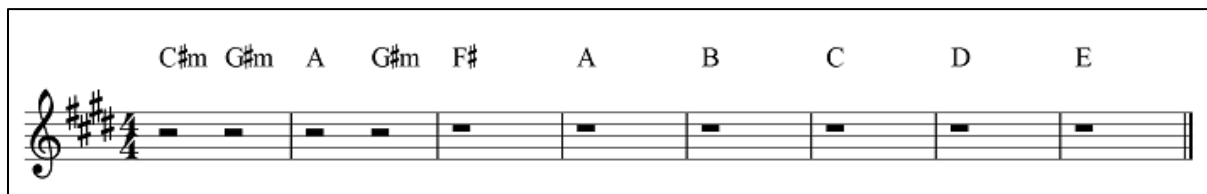
De eenvoudige en langzame progressie van de strofe (I-II-I) staat in schril contrast met wat gebeurt in het refrein. Van E gaat het naar de parallelle mineurtoonard C#m, die elke vier tellen (anticiperend) een nieuw akkoord aanslaat: C#m – G#m – A – G#m. Hierna ontdebelt de harmonie opnieuw in tempo. Via G#m gaat het naar F# (majeur deze keer). De akkoordprogressie A – B bevestigt in een volmaakte cadens de begintoonard E. Het refrein wordt hierna gewoon herhaald.



Figuur 38. Akkoordenschema refrein *Kristien*.

Anders is het in het tweede refrein. In plaats van de akkoordprogressie van het refrein te herhalen, komen we via de akkoorden C en D opnieuw bij E. De *feel* is volledig anders: we

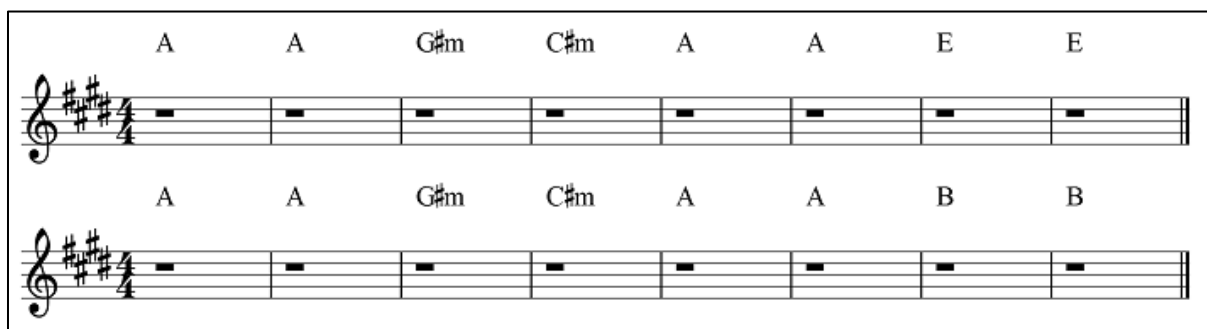
hebben niet het gevoel van een volmaakte cadens. Dit is de ideale springplank om de bridge mee aan te vatten.



Figuur 39. Akkoordenschema alternatief refrein *Kristien*.

In de bridge moduleren we tijdelijk naar A. Via G#m komen we bij C#m, daarna komen we opnieuw bij de nieuwe tonica A, die wordt bevestigd door E aan het einde van de eerste zin. De tweede zin van de bridge moet echter terug leiden naar de originele toonaard: in plaats van na G#m – C#m – A terug naar E te gaan, beweegt de harmonie naar B. Opnieuw via een duidelijke In plaats van een I-VII-III-I-II (in A) hebben we een duidelijk harmonisch gevoel om terug te keren naar E: de akkoordenprogressie kan dus worden opgevat als IV-III-VI-IV-V (in E).

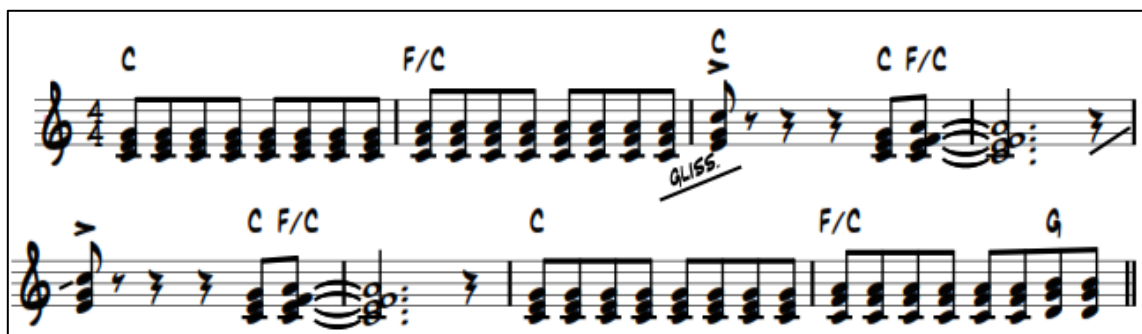
Hierna volgt nog het refrein en een lang uitdovend eindakkoord in E.



Figuur 40. Akkoordenschema bridge *Kristien*.

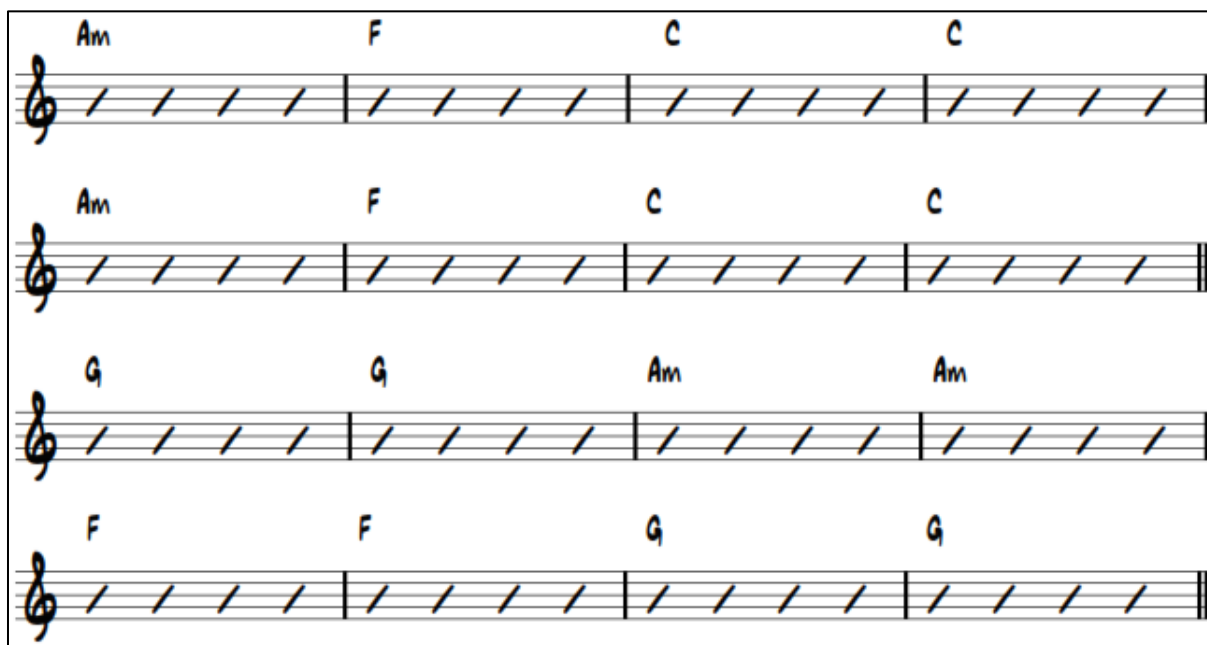
3.2.2.6. Gus Roan: *Breek uit jezelf*

Met *Via Dolorosa* komt er opnieuw een enorm eenvoud in het spel van Wim De Craene. We zijn ver verwijderd van de met jazz geïnfuseerde rock uit ... *is ook nooit weg*. Eerder keert hij terug naar zijn harmonische roots: we komen terug bij een uitgepuurd akkoordenschema, dat evenwel met een enorm fris en modern geluid wordt voorgesteld.



Figuur 41. Intro *Breek uit jezelf*. © Peter Bauwens

De intro zet de toon voor het ganse nummer. De staccato spelende synthesizer en zeer elektronisch klinkende drums geven het tempo aan. Tussen de eenvoudige akkoorden C en F gaat het over en weer – de typische riff waaraan je *Breek uit jezelf* kan herkennen. Via de progressie F – G komen we in de strofe echter terecht bij de parallelle mineurtoonard Am.

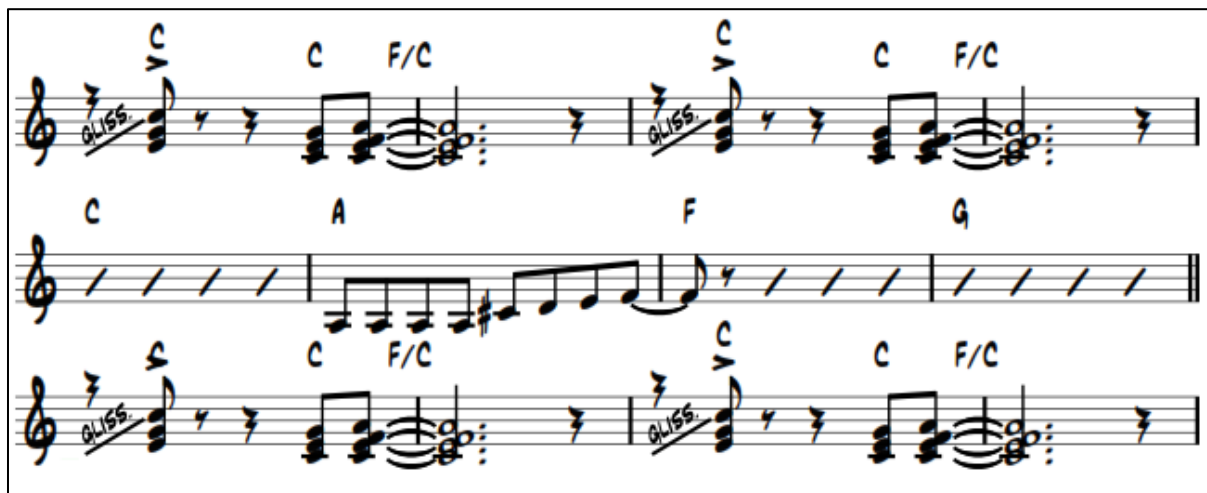


Figuur 42. Akkoordenschema strofe *Breek uit jezelf*. © Peter Bauwens

De strofe kunnen we zeer duidelijk delen in een A- en B-deel. Hoewel het nummer in 4/4 staat, hebben we eerder een 8/8-gevoel: alles krijgt een dansbaarder karakter door de stugge 4/4 te verlaten en de accenten te leggen op de 1^e, 4^e en 7^e achtste.

In het A-deel horen we tweemaal de akkoordprogressie Am – F – C: een zeer rustige progressie, die geen onrustige gevoelens opwekt. De muziek beweegt rustig via een IV-IV-I-cadens.

Anders is het in het B-deel. We beginnen op de V^e graad en gaan onmiddellijk naar Am. Deze ‘valse’ V-VI-cadens doet ons even denken dat de strofe is afgelopen, maar wordt pas uiteindelijk bevestigd als we in de volgende maten via de akkoordprogressie F – G naar het eerste C-akkoord in de refreinen gaan.



Figuur 43. Refrein *Breek uit jezelf*. © Peter Bauwens

Het refrein is opgebouwd in een ABA-structuur. Het A-deel is gelijkaardig aan de intro van het nummer en vereist dus geen speciale aandacht.

Interessanter is de harmonische wending in het B-deel. We zien er namelijk plotseling een A (majeur)-akkoord verschijnen. Binnen do groot past dit harmonisch niet - je zou eerder Am verwachten. Door de plotselinge verandering naar A krijg je echter een moment van spanning: in de melodilijn wordt de do vervangen door een do#. De stijgende zanglijn komt uit bij de cadens F – G die zoals verwacht daarna de begintoonnaard C bevestigt.

3.2.3. TEKST

In zijn vroege carrière wordt De Craene, ontdekt door Miel Cools, uitgebreid onthaald als de nieuwe kleinkunstheld. Op zijn eerste plaat vinden we dan ook twee soorten teksten die we moeiteloos kunnen plaatsen binnen de chansoontraditie.

*Ik hou zo van die afgetrapte honden
Die altijd weer wel ganse nachten
Er op hun meester wachten
Tot die de straat wordt opgezonden
Ik hou zoveel van al die kroegen
Het zwijgend met gedachten spelen
het stille mededelen
En 's morgens, 's morgens is het weer
Te vroeg*

(Uit: *Kroegen*, 1973. Tekst en muziek: Wim De Craene)

Eenzijds vinden we er typische kleinkunstballades als *Bepdibelem petua*, *Kroegen* en *Ik sterf van dorst bij de fontein*. Deze worden meestal muzikaal gedragen door een langzaam tokkelende gitaar en een voorzichtig zingende De Craene. Het sobere arrangement zet de betekenis van de teksten in de verf. De eenzaam Wim De Craene, met zijn akoestische gitaar in de aanslag, die mijmerend over het leven zingt. In het voorbeeld van *Kroegen* volgen we het hoofdpersonage, al dan niet autobiografisch, dat verhaalt over het leven in de kroeg: hoe je er na een glas of twee op wijsheden kan stuiten waar je anders niet mee geconfronteerd zou worden.

Wat rijkaards uit staan kramen

Zo stom als een kalkoen

Men knikt graag ja en amen

't Is om hun poen te doen

Maar wie er met dukaten

Slechts karig is bedeed

Die zal merken dat z'n praten

Een ander gauw verveelt

(Uit: *'t Is om de poen te doen*, 1973. Tekst en muziek: Jaap Van de Merwe)

Daarnaast vinden we er een groot aantal protestliederen. De Craene kijkt voornamelijk naar de Nederlandse invloed: op deze plaat twee nummers die diezelfde Jaap Van de Merwe bracht (*De rode heuvel* en *'t Is om de poen te doen*). Nog ouder is *De kleine man*, een nummer uit 1929 van de Nederlandse revue-artiest Louis Davids.

In zijn eigen nummers gaat De Craene ook de politieke toer op: het al eerder aangehaalde *Recht naar de kroegen en de wijven* en *Revolutie n°2*, maar ook in teksten als *Wimologie II* en *Stad* neemt hij de kapitalistische samenleving op de korrel.

Wat al een beetje in *Stad* zit, komt helemaal naar boven in de plaat *Brussel*: het autobiografische lied. Wim De Craene maakte vele nummers gewoon over zijn naaste omgeving. De Craenes teksten dragen opvallend vaak de naam van een persoon. *Elke* (1975), *Marcellino* (1977), *Mien* (1980), *Rikky* (1983) en *Leen* (1990) zijn slechts enkele voorbeelden. Deze zijn niet altijd fictieve personages of pseudoniemen. *Jan* gaat over Jan De Vuyst, met wie De Craene in 1977 de kindermusical *Help, ik win een miljoen* maakte.¹⁹² Uit deze voorbeelden blijkt dat De Craene het liefst schreef over de man in de straat.

In zijn tweede, derde en vierde plaat gaat De Craene min of meer op dezelfde thema's verder: de man in de straat, persoonlijke avonturen – al krijgen die een iets scherper randje. In *Psylocybe mexicana* (op ... *is ook nooit weg*) zingt De Craene over zijn eerste kennismaking met drugs.

¹⁹² Adriaens, *Kleinkunstgeschiedenis*, 141-142.

*Dat ik gek op je werd aan het steunlokaal
Nou dat gaf een knal maar het klinkt banaal
Je praatte haastig, geil en luid
En ik dacht bij mezelf “hoe kom ik eruit?”
Maar toen je me je tuig liet zien
Toen wist ik meteen, dit is een prachtmachien
Zo kwam ik plotseling aan de beurt en je voorstel, Mien, werd goedgekeurd
Ik en Mien op een crossmachien, dat heb je van je leven nooit eerder gezien
Ik denk wel dat je gek bent, Piet, van afgunst
Als je ons zou samen zien, ik en Mien.
(Uit: Mien, 1980. Tekst en muziek: Wim De Craene)*

Vanaf 1980 zien we dat de teksten van De Craene radicaal veranderen. Het verhalend kleinkunstaspect verdwijnt. Alles wordt vereenvoudigd: muziek én tekst. Een artiest hoort *fun* te hebben en alleen maar over betekenisloze dingen te zingen. *Perte Totale* is dan ook gevuld met nummers die gaan over de geneugten van het autorijden: *St.-Tropez, Auto en garage, Rollen, Mien, Zonder benzine*.

Het bloed kruipt echter waar het niet gaan. Na de tumultueuze poging van Wim De Craene om rechttoe rechtaan rockmuziek in het Nederlands te brengen, met *Ik kan geen kikker van de kant afduwen* als grootste hit, komt op zijn volgende plaat het autobiografische terug sterk terug.

Op *Via Dolorosa* gaat De Craene zelfs nog een stap verder. Zijn persoonlijke teksten gaan dieper.

Het autobiografische element in de teksten van De Craene heeft een sterke band met de jonge kleinkunst, maar ook met de *folkl*iedereren van Bob Dylan of Neil Young. Zijn rock 'n rollperiode buiten acht genomen, kunnen we zeggen dat de teksten van De Craene min of meer over dezelfde dingen blijven gaan: de mensen op straat, de dingen die hij tegenkwam. Hij schreef vanuit zijn eigen perspectief de dingen neer die hem opvielen.

4. CONCLUSIE

Doorheen zijn carrière doorloopt Wim De Craene verschillende muzikale paden. Hij start in het folkwereldje en komt terecht in de wereld van de kleinkunst. Net als zijn tijdsgenoten is hij niet afgesloten van de populaire muziek en incorporeert hij er elementen van in zijn muziek. In de tweede helft van zijn carrière slaat de slinger de andere kant op. De Craene breekt resoluut met het oubollige kleinkunstimago en profileert zich als Nederlandstalige popzanger.

Er blijft wel telkens een constante doorheen zijn nummers lopen. Net zoals de meeste artiesten heeft De Craene een *signature* in zijn muziek lopen. Niet enkel melodisch, maar ook harmonisch: hij valt vaak terug op gelijksoortige akkoordprogressies.

Het grote verschil zit telkens in het arrangement, dat aangepast wordt aan de tijdsgeest. Wim De Craene werkte in zijn carrière – twintig jaar, zeven platen en onnoemelijk veel singles – met vijf verschillende producers en zeven verschillende arrangeurs. Allen kwamen ze uit een andere achtergrond en legden ze andere nadrukken op de muziek van De Craene. De ‘ouderwetse’ Al Van Dam, die met beide voeten in het chansonwereldje staat, en Gus Roan, die naast zijn werk met De Craene in de *eighties* tientallen gouden platen haalde als producer en songschrijver, staan mijlenver uit elkaar qua sound en technologie. Daartussen vinden we met Jean Blaute, Mike Herting en Marc Malyster drie arrangeurs die – elk op hun manier, respectievelijk beatlesiaans, met jazzinfusies en vanuit een elektropopachtergrond – de akoestische muziek van Wim De Craene onder handen namen.

We zien ook dat de manier van songschrijven telkens mee verandert. De nummers van Wim De Craene gaan van wijds uitgesponnen harmonieën (zie *Alles is nog bij het oude* en *... is ook nooit weg*) tot minimalistische rechtdoor-songs (zie *Perte totale*). Er zit een enorme variatie in de grondslagen van De Craenes muziek. Hij schrijft niet alleen op akoestische gitaar, maar heeft ook een idee waar hij zijn muziek naartoe wil sturen: daar zijn de keuzes voor zijn producers en arrangeurs niet vreemd aan.

De evolutie van het klassiek chanson naar een popgericht chanson is geen exclusief Vlaams fenomeen. Niet alleen in Nederland, met protestzangers zoals Boudewijn De Groot en de

eerste Nederlandstalige rockartiesten genre Peter Koelewijn.¹⁹³ Dit gebeurt ook in Frankrijk. Daar wordt de invloed van de populaire muziek duidelijk in het Franse genre *yé-yé*, een Franse versie van de Britse en Amerikaanse beatmuziek die tegelijkertijd de band met het klassieke chanson strak aanhoudt.

Met de veranderende invloed – van het klassieke chanson naar de populaire rock 'n roll – veranderen ook de teksten. Waar de jonge De Craene zich spiegelt aan Nederlandse cabaretiers om het alledaagse op een cynische manier te beschrijven, merken we dat de inhoud van de nummers na een tiental jaar wegebt: artiesten horen fun te hebben, net als hun publiek.

Muzikaal wordt *fun* de belangrijkste parameter. Hij vertoeft aan de kant van de popmuziek waar het chanson en de kleinkunst zich in eerste instantie tegen af wou zetten.

Via de interviews werd duidelijk dat De Craene telkens op zoek was naar een manier om zijn nummers voor een zo groot mogelijk publiek te brengen. De veranderende smaak van het publiek zorgde ervoor dat hij zijn nummers updatete. Hij blijft zijn oude klassiekers spelen, maar brengt ze in een nieuw jasje, met een modern instrumentarium en aangepaste liedstructuren.

De Craene stond mee aan de wieg die de Vlaamse muziekwereld grondig dooreen zou schudden. Hij incorporeerde verschillende geluiden in het Vlaamse chanson en verbreedde het zo intensief.

Uiteraard is dit verhaal niet volledig. Hoewel ik naar mijn aanvoelen de belangrijkste actoren toch heb kunnen ondervragen, zijn er een aantal lacunes die niet helemaal opgevuld zijn.

Zo heb ik niemand kunnen strikken om te praten over zijn allereerste periode als muzikant, voor de band rond Luc De Clus erbij kwam. Het had inzicht kunnen geven op de manier waarop De Craene in zijn eerste stappen als liedjesschrijver naar muziek luistert en muzikale keuzes maakt.

Er zijn nog een aantal mensen die ik kon gesproken hebben over de periode tussen 1975 en 1980. Zijn groep veranderde vaak van uiterlijk, en het is niet helemaal duidelijk wie wanneer speelde. We weten bijvoorbeeld niet wanneer de Duitse Headband precies ten tonele verschijnt en wanneer ze weer verdwijnt.

Verder onderzoek had deze en andere vragen wel kunnen oplossen.

¹⁹³ Petrus van Elderen, "Music and meaning behind the dykes: the new wave of Dutch rock groups and their audiences", *Popular Music* (1984), 97-116

Bovendien is het een zeer specifiek verhaal. De onderzoeksvraag is zeer open: op welke manier worden popgeluiden geïncorporeerd in de Vlaamse kleinkunst, en hoe evolueert de Vlaamse kleinkunst hierdoor? De vraag is zodanig open dat ik ze wel moest verkleinen tot de casus van een specifieke artiest. Toch zijn er een aantal conclusies te trekken uit het hobbelig parcours dat Wim De Craene aflegde.

Ten eerste dient de artiest open te staan voor de nieuwe muziek. Net zoals zijn tijdsgenoten is De Craene niet vervreemd van de populaire (rock)muziek van die tijd. Kleinkunst en populaire muziek bestaan naast elkaar in de *charts*. Als artiest word je uiteraard beïnvloed door wat je (graag) hoort.

Ook de keuze van de muzikanten is hiervoor belangrijk. De Craene zocht zijn eerste muzikanten bij een Engelstalige rockband. Ook Johan Verminnen deed dat: hij had een neus voor jong talent – en dan maakt het niet uit in welke taal hun nummers gezongen worden.

Ten tweede kan het belang van de producer en arrangeur niet onderschat worden. Dit is mogelijk de belangrijkste factor binnen de muzikale evolutie van De Craene. Met Jean Blaute neemt hij een eerste stap richting een ander geluid. Diezelfde stap nemen ook andere artiesten: de lijst platen die Jean Blaute produceert is schier eindeloos. Op *De zanger* (1976) van Zjef Vanuytsel horen we dankzij producer Blaute zelfs een gelijkaardig geluid als in zijn werk voor De Craene.

De reden waarom het geluid van De Craene niet consistent blijft doorheen zijn carrière, heeft zeker ook te maken met het komen en gaan van producers en arrangeurs. De Craene liet zich muzikaal beïnvloeden door de mode van de dag: Beatlesfan Jean Blaute wordt vervangen door jazzpianist Mike Herting, Marc Malyster en Gus Roan scoorden in de jaren tachtig grote hits met hun elektronisch gedreven popmuziek.

Die technologische ontwikkelingen zijn een derde factor die de carrière van De Craene beïnvloeden. De eerste plaat wordt met een traditioneel orkest en band opgenomen. Vanaf *Brussel* komen er echter hoogtechnologische snufjes aan te pas: overdubs, theremins, verschillende soorten klavieren, mellotron.

Ze is echter het prominentst vanaf de jaren tachtig. De ontwikkeling van de drummachine en de viersporenrecorder zorgt ervoor dat Malyster, Roan en De Craene in sneltempo nummers kunnen schrijven, arrangeren en opnemen.

Last but not least dient ook het publiek er klaar voor te zijn. De Craene was voortdurend op zoek naar bevestiging door zijn publiek. Zij zijn de belangrijkste reden waarom hij de stilistische veranderingen in zijn muziek maakt: hij dient om te overleven

platen te verkopen. Hij probeerde als ‘oude’ zanger de generatiekloof met zijn steeds jonger wordend publiek te overbruggen door hippe stijlen muziek over te nemen en te vernederlandsen.

De kleinkunst was eind jaren zeventig zijn hoogtepunt voorbij. Om het publiek geboeid te houden, diende je als muzikant keuzes te maken. Zjef Vanuytsel stopt in 1983 met muziek maken om zich te concentreren op zijn architectenpraktijk, Johan Verminnen trekt zich terug van de bombast en valt, samen met pianist Tars Lootens, terug op het Franse chanson. Wim De Craene omarmde de nieuwe muziek die op hem afkwam: het was voor hem een manier om het publiek te behouden dat hij sinds zijn prille carrière gewend was.

Het kleinkunstetiket is er eentje dat Wim De Craene – alle pogingen ten spijt – niet van zich afgeworpen kreeg. Het is maar de vraag in welke mate dat een probleem vormt. Het gaat hem uiteraard altijd om de kwaliteit van de liedjes en in welke mate ze een (groot) publiek aanspreken. Dat De Craene telkens op zoek was naar het succes, siert hem: elke artiest wil dat zijn zielsuitingen zo veel mogelijk gehoord worden. Dat hij daarvoor die wonderlijk mooie liedjes van hem achterwege gooide, kunnen we achteraf enkel met spijt bekijken.

Volgend jaar zal het vijfentwintig jaar zijn dat De Craene overleed. Toch weekt hij nog steeds veel los bij zijn luisters. Hij staat steevast hoog bovenaan in de Radio 1 Top 100. De muzikale carrière spreekt bovendien niet alleen mij ter verbeelding. In september 2014 volgt er een *Belpop*-aflevering over het leven van Wim De Craene.

Ik heb de voorbije maanden gewroet in het leven van Wim De Craene. De vele verhalen van zijn vrienden en collega’s zeiden allemaal hetzelfde: het is zo’n zonde dat hij zo vroeg is komen te gaan; wie weet wat er nog allemaal gebeurd zou zijn. Hier laat ik je los, Wim. Het laatste woord laat ik aan Jean Blaute en Zjef Vanuytsel.

*Het was een man van extremen. Zowel als artiest als mens, maar op wonderlijke wijze konden we daar allemaal mee om. Omdat hij bijzondere gaven had.*¹⁹⁴

*Hij was altijd op zoek naar de juiste klankkleur, de juiste muziek voor zijn liedjes. En, ja, dat was natuurlijk – om zijn woorden te gebruiken – ook met vallen en opstaan gegaan. Maar als het er was, was het er helemaal. Melodius, tekstueel, mooi gearrangeerd, goed gezongen. Zijn beste liedjes behoren zeker tot de beste nummers die hier ooit gemaakt zijn.*¹⁹⁵

¹⁹⁴ Interview Jean Blaute.

¹⁹⁵ Interview Zjef Vanuytsel.

5. BIBLIOGRAFIE

5.1. BOEKEN

Adriaens, Manu, *De komplette kleinkunstgeschiedenis*. Gent: Globe, 1998.

Bungeneers Marc en Marcel Dickmans, *De Vlaamse showencyclopedie*. Brasschaat: Uitgeverij Pandora, 2009.

De Buck, Walter et al., *Partituur van een Gentsch rebel*. Gent: Groep Rond de Gentse Feesten bij Sint-Jacobs vzw, 2004.

Delvaux, Jan. *Belpop: de eerste vijftig jaar*. Gent: Borgerhoff & Lamberichts, 2011.

Gendron, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club: popular music and the avant-garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Holler, Eckard. "The folk and Liedermacher scene in the Federal Republic in the 1970s and 1980s", red. Robb, David. *Protest song in East and West Germany since the 1960s*. Rochester: University of Rochester Press, 2007.

Lustenhouwer, Willy. *De geschiedenis van het café-chantant*. Brugge: Schoonbaert, 1987.

Perrin, Ludovic. *On couche toujours avec des morts*. Parijs: Gallimard, 2013.

Singer, Barnett. *The Americanization of France: searching for happiness after the Algerian War*. Washington: Rowman & Littlefield, 2013.

Stewart, Gary. *Rumba on the River: A History of the Popular Music of the Two Congos*. New York: Verso, 2003.

Sweeney, Regina. *Singing Our Way to Victory: French Cultural Politics and Music During the Great War*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.

Unterberger, Richie. *The '60s Folk-Rock Revolution*. Londen: Backbeat Books, 2002

Van de Velde, Wannes. *De klank van de stad, Lieder 1966-1999*. Antwerpen: Uitgeverij Houtekiet, 1999)

Van Mossevelde, Pol. *Met toeters en bellen*. Antwerpen: De Nederlandse Boekhandel, 1974.

5.2. WETENSCHAPPELIJKE ARTIKELS

Briggs, Jonathyne. "Sex and the girl's single: French popular music and the long sexual revolution of the 1960s". *Journal of the History of Sexuality* vol. 21 n° 3 (2012), 527.

Hennion, Antoine. "The production of success: an anti-musicology of the pop song". *Popular Music* vol. 3: Producers and markets (1983), 159-193.

Janssen, Susanne, Giseline Kuipers en Marc Verboord. "Cultural globalisation: the international orientation of arts and cultural coverage in Dutch, French, German and U.S. newspapers, 1955 to 2005". *American Sociological Review* (oktober 2008), 719-740.

Kim, Pil Ho en Huynjoon Shin. "The birth of "Rok": cultural imperialism, nationalism, and the glocalization of rock music in South Korea, 1964-1975". *East Asia Cultures Critique* (2010), 199-230

Looseley, David. "Fabricating Johnny: French popular music and national culture". *French Cultural Studies* 16, n°2 (2005), 196.

Marshall, Lee. "Bob Dylan: Newport Folk Festival, July 25, 1965", in *Performance and popular music*. red. Inglis, Ian. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2006), 17-19.

Naudin, Marie. "La chanson française contemporaine". *The French Review* vol. 40, n°6 (1967), 785.

Sontag, Susan. "Notes on camp" in *Against Interpretation and Other Essays*, red. Susan Sontag. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966, 280-284.

Tinker, Chris, "A Singer-Songwriter's View of the French Record Industry: The Case of Léo Ferré". *Popular Music*, Vol. 21, No. 2 (2002), 152.

Van Elderen, Petrus. "Music and meaning behind the dykes: the new wave of Dutch rock groups and their audiences". *Popular Music* (1984), 97-116.

5.3. LICENSIAATSVERHANDELING

Goffart, Marc. “Historisch overzicht van de kleinkunst in Vlaanderen met sociologische aspecten”. Onuitg. lic.verh., Gent, 1988.

Hoste, Marc. “De verangelsaksing van de lichte muziek in Vlaanderen tussen 1955 en 1970”. Onuitg.lic.verh., Rijksuniversiteit Gent, 1992

Notte, Peter. “De Vlaamse kleinkunstabeweging na de Tweede Wereldoorlog. Een historisch overzicht”. Onuitg.lic.verh., Gent, 1992.

Timperman, Kim. “Rock en de romantiek: de begripshistorische evolutie van pop en rock en de perceptie van populaire muziek in Vlaanderen tijdens de sixties”. Onuitg.lic.verh., Leuven 2003.

Vandersypen, Walter,. “Rock and roll in België. Verleden, heden en toekomst”. Onuitg.lic.verh., Leuven 1981.

Verstraeten, Dries. *De rock and roll-performance in Vlaanderen, 1950-1963. Receptie, toe-eigening en de verzuilde kritiek*. Onuitg. lic.verh., Leuven, 2005.

5.4. INTERVIEWS

Bauwens, Peter. Interview door de auteur. Digitale opname, Gent, 16 mei 2014.

Blaute, Jean. Interview door Koen Fillet. Radio-opname, Radio 1 (VRT), *Touché*, 29 augustus 2012.

Blaute, Jean. Interview door de auteur. Digitale opname, Leest, 23 juli 2014.

De Bruyne, Kris. Interviewer onbekend. *Humo* (1730), 01/11/1973, 151.

De Clus, Luc. Interview door de auteur. Digitale opname, Voorde, 17 april 2014.

De Craene, Wim. Interview door Viona Westra. BRT-opname *Dzjin*, Brussel, 1982.

De Craene, Wim. Interview door onbekende auteur. “Terugblik: Wim De Craene”, *MemoTV*, Canvas, 24 september 2013.

De Wilde, Jan. Interview door Piet Piryns, “Dit is het begin: Jan De Wilde”, Humo (1581), 24/12/1970, 119.

Malyster, Marc. Interview door de auteur. Digitale opname, Oostakker, 19 april 2014.

Roan, Gus. Interview door de auteur. Digitale opname, Sint-Amandsberg, 28 april 2014.

Timmermans, Firmin. Interview door de auteur. Digitale opname, Huizingen, 5 mei 2014.

Van de Velde, Wannes. Interview door onbekende auteur. *Wannes Van de Velde*, “Met doedelzak en blazebeer”, Humo 1412 (24/09/1967).

Van het Groenewoud, Raymond. Interview door onbekende auteur, “Too bad Louissette”, Humo (1693), 08/02/1973, 128.

Vanuytsel, Zjef. Interview door de auteur. Digitale opname, Hoeilaart, 13 juli 2014.

Verminnen, Johan. Interview door de auteur. Digitale opname, Gent, 25 juli 2014.

5.5. DOCUMENTAIRE

Bracke, Arnout. “Rozane”, *Alaska*, Radio 1, Brussel, 6 mei 2007.

5.6. PERSARTIKELS

De Schepper, Ronny. “Geen pop in de pap”, *De Rode Vaan* nr. 18 (1982), 20.

De Schepper, Ronny. “Wannes Van de Velde: 50 jaar en 20 jaar carrière”, *De Rode Vaan* (25/4/1987)

Queenan, Joe. “How Sinatra did it My Way – via a French pop star and a Canadian lounge act”. *The Guardian*, 05/07/2007.

rvs, “Oprichter Gentse Feesten: ‘Als de Gentenaar maar mag reclameren’”, *De Standaard*, 24 april 2013.

5.7. INTERNETLINKS

Brillouet, Marc. “Al Van Dam”. Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014.

<http://hitriders.be/artiesten/al-van-dam-2>.

Delrue, Dries. “La Grande Guerre in het Franse chanson”. Laatst geraadpleegd 31 juli 2014.

<http://www.newfolksounds.nl/la-grande-guerre-in-het-frans-chanson-deel-3/artikelen-nw/2013>.

Van Mossevelde, Pol, “De geboorte van het Vlaamse chanson”. Laatst geraadpleegd op 17

juli 2014. <http://www.muzeikarchieef.be/kleinkunstchanson/willferdy.php>.

“Jan De Wilde – Vogelenzang, 5”,. Laatst geraadpleegd op 17 juli 2014,

<http://muzeikarchieef.be/albumdetails.php?ID=44571>.

“September – Kor Van der Goten”. Laatst geraadpleegd op 17 juli 2014.

<http://www.muzeikarchieef.be/trackdetails.php?ID=19824>.

“Wat Zang, Wat Klank (Wannes Van de Velde)”. Laatst geraadpleegd op 17 juli 2014.

<http://www.muzeikarchieef.be/albumdetails.php?ID=43277>.

“Will Ferdy – Het schrijverke”. Laatst geraadpleegd op 17 juli 2014.

<http://www.muzeikarchieef.be/trackdetails.php?ID=339858>.

“Wim De Craene: Wim De Craene”. Laatst geraadpleegd 31 juli 2014.

<http://muzeikarchieef.be/albumdetails.php?ID=62140>.

“Wim De Craene: Alles is nog bij het oude”. Laatst geraadpleegd op 31 juli 2014.

<http://muzeikarchieef.be/albumdetails.php?ID=44586>.

6. BIJLAGEN

Bijlage 1: Jean Blaute. Transcriptie interview met Koen Fillet.

Koen Fillet: Zeg, als je nu eens naar Tim luistert, en ik laat jouw microfoon openstaan ... kan je dan een beetje *Classic Albums*-gewijs vertellen wat er gebeurt en naar welke kleine dingetjes we moeten luisteren die misschien ontgaan als je niet weet dat ze er in zitten?

Jean Blaute: Wel, vermits het nummer tot al tot het collectieve geheugen van de Radio 1-luisteraars zal ik dat eens proberen te doen.

[Intro Tim]

Blaute: Dat heb ik uitgeschreven, die dubbele elektrische gitaar. Het zijn twee gitaren, door een soort gitaarsynthesizer.

[1^e strofe. “ ‘k Herinner mij nog goed, Tim, ...”)

Blaute: Nu ben ik een beetje ontroerd door Wim te horen.

Pling pling pling pling, dat is mijn piano. Volledig uitgeschreven. Ik heb thuis nog de score.

Ik was toen al verliefd op die prachtige dictie van Wim

[Pre-chorus]

Blaute: Dit is Firmin Timmermans die ‘boem boem’ doet. De piano klinkt fel gecompresseerd.

Fillet: Er zit ook wat kleine percussie in.

Blaute: Dat is ook Firmin Timmermans.

[Chorus]

Blaute: Hier wordt de piano gedubd door een elektrische piano. Dat heb ik ook gehoord bij The Beatles.

[2^e strofe]

Blaute: Hier komt weer die dubbele gitaar binnen.

Fillet: Moei jij je als producer ook met de tekst van zo’n liedje?

Blaute: Soms wel, ja, als het echt nodig is. Ik heb zelfs ooit het begrip ‘tekstdokter’ uitgevonden, voor Clouseau. Hugo Matthijsen werd dan ‘tekstdokter’.

Blaute: Die fluitjes die je hoort op de achtergrond, dat is mijn mellotron. Ik had een mellotron.

Fillet: Een mellotron, dat is een raar instrument. Dat zijn tien, vijftien bandopnemers naast elkaar eigenlijk

Blaute: Precies. Je hoort het voor het eerst op “Strawberry Fields Forever” van The Beatles, later “A Whiter Shade Of Pale” (Procul Harum), dat soort dingen. “Nights In White Satin” (the Moody Blues). En ik had dat gekocht, dat kostte 260 000 frank en dat stond altijd in panne. ‘k Heb het daarna nog verkocht, voor 6 frank.

[Chorus]

Blaute: Ik heb dat allemaal uitgeschreven, die pianoriedels. Zou ik nu niet meer doen.
'k Zou het gewoon spelen.

Blaute: Ook de stem is gedubd.

[Solo]

Fillet: Wist je, toen je er aan bezig was, dat je een klassieker aan het maken was?

Blaute: Je weet nooit dat je een klassieker aan het maken bent, maar ik wist dat ik met iets verdomd goeds bezig was.

Blaute: Hier heb je Luk De Klus op gitaar. In één ruk erop gezet. Niet uitgeschreven. Speelde echt goed. Beetje Jan Akkerman-stijl. Hoor nu hé: dat afzakkertje is echt een Akkerman

[3^e strofe]

Blaute: Ik speel een beetje elektrische piano-*fill ins* die ik hoorde op die soulplaten, Ray Charlesplaten, ik was daar zeer door beïnvloed.

Fillet: En hoor je nu nog van die dingen waarvan je denkt “dat had ik toch een kléin beetje anders moeten doen” ?

Blaute: Ja, dat hoor ik altijd. Ja, dat is verschrikkelijk.

[Chorus]

Blaute: Goh, Firmin geeft er hier toch nogal ne *karamel* op. Ik zou dat nu iets soberder houden, die drummix. Alhoewel ik vind dat hij stilistische heel *just* zit hé. Beetje Ringo Starr-achtig.

Fillet: Ringo-achtig, dat betekent er net *neffe*?

Blaute: Neen, ik vind Ringo nu echt een grote drummer, een stilist, hij heeft een grote invloed gehad op de drummers, tot op vandaag.

[4^e strofe]

Blaute: Ik vind ook dat soort teksten, die hoor je niet meer vandaag. Je vult de film zelf in. Het is echt een verhaal, en toch mag je dat verhaal zelf invullen.

Fillet: Nja... Buik laten rijmen op geluk ... Drs. P, het is goed dat hij nog niet in zijn graf ligt of hij zou er zich omdraaien.

[Outro]

Blaute: Ahja, die outro. Van hieraf komt er een versnelling, een verdubbeling. Héél Beatles hé.

[Einde]

Fillet: Is het de Vlaamse *A Day In The Life* of is het de Vlaamse *Baker Street*? Ik weet het niet, maar het is toch een lied van die orde.

Blaute: Het is de Wetterse Wim De Craene, dat volstaat denk ik.

Bijlage 2. Wim De Craene. Transcriptie interview met Viona Westra.

Viona Westra: Ik zou er graag eerst een paar bemerkingen op maken. Ten eerste is dat dus een Wim die heel anders klinkt dan de Wim van vroeger, maar het gekst van al vind ik dat je na al die jaren een nummer op single dat niet van jou is, dus dat ooit al eens een grote hit geweest is van Peter Koelewijn, dat jij het niet direct beter doet dan die versie van Koelewijn, maar bovendien staat die op de A- en B-kant. Is dat een soort luiheid?

Wim De Craene: Wel, nee, ik zal u daar een redelijke uitleg bij geven. Ten eerste is dit een nummer dat wij al een paar jaar live spelen, dus als aanvulling op een programma. Wij vonden het een swingend nummer en hebben het aangepast, zoals merkbaar. En nu, het gebeurt meer, zeer vaak, dat nummers gecoverd worden omdat ze een grote hit waren. Anders doe je het niet: een nummer dat geflopt is, neem je niet, anders ga je het nog eens laten floppen. Maar je bent vrij zeker van een zeker succes als je een hit neemt.

En waarom het ook op de achterkant staat, dat is zeer eenvoudig: ik heb namelijk nogal wat last op de radiostations, onze nationale zenders zal ik maar zeggen, met het feit dat als je twee goeie nummers op de voor- en achterkant zet, ze de voor- en achterkant draaien en zo krijg je natuurlijk geen plaat van de grond. En dan hebben we het systeem bedacht: “Jongens, wat doen we daar nu mee?” En we zeiden: oké, we nemen de live-versie op de B-kant. En nu zijn ze dus verplicht om Kikker te draaien, er staat niets anders op.

Westra: De Wim die nu anders klinkt dan vroeger, dat geeft wel eens problemen heb ik horen zeggen bij organisatoren, die jou vragen en denken van eigenlijk nog de man van vroeger te hebben uitgenodigd, de man die ballades zong met de gitaar, terwijl het eigenlijk een rockconcert werd?

Ja, we zingen natuurlijk ook kalmere nummers. Popmuziek of rockmuziek is niet noodzakelijk swingend. “Kikker” was er wel nodig om duidelijk dat we die richting uitgaan. Ja, we willen graag terug een jong publiek ofzo. Het is niet zo plezant... Ik zou niet gans mijn leven in schouwburgen willen slijten, ik zou veel liever de baan op gaan: dancings, t-dansants, bals ofzo.

Westra: Maar ik heb nu de indruk dat je niet goed weet welke richting je uit wil: het is vis noch vlees. Wat is Wim De Craene nu?

Wel, we maken nu toch duidelijk nieuwe muziek. Verleden jaar was dat nog een beetje zoekwerk ofzo, maar het begint toch stilletjes aan vaste vorm te krijgen, zich vast te leggen. We weten nu toch al waar we naartoe gaan met het nieuw materiaal dat er aan komt.

Bijlage 3. Tekst *De kleine man*.

Louis Davids – *De kleine man* (1929)

Tekst en muziek: Jacques Van Tol & Louis Davids

Het is op ons kleine wereldje een beetje raar gesteld
Want de ene mens neemt veel te grote happen
De een woont in een villa en de ander bij de belt
En die moet zich op z'n teentjes laten trappen
De een slaat z'n slag, doet wat ie soms niet mag
En de andere, dat is een feit, betaalt steeds het gelag

Dat is de kleine man, die kleine burgerman
Zo'n hele kleine man met een confectiepakkie an
De man die niks verdragen kan blijft altijd onder Jan
Zo'n hongerlijder, zenuwelijer van een kleine man

De verkiezingen in Holland zijn altijd een grote pret
Want dan hoor je onze heren kandidaten
Elkaar uitschelden voor leugenaar, voor schoffie enzovoorts
Zoeken gaatjes om hun gifgas uit te laten
En zitten z'op d'r stoel, hoe veilig zo'n gevoel!
Wie moet de rekening betalen voor hun grote mond?

Dat is de kleine man, die kleine burgerman
Die doodgewone man met 'n confectiepakkie an
De man met zo een achttien gulden C & A-tje an
Zo'n zenuwelijer, hongerlijer van een kleine man

Wim De Craene – *De kleine man* (1973)

Het is op ons kleine wereldje een beetje raar gesteld
Want de ene mens neemt veel te grote happen
Ja, de één woont in een villa en de ander bij de belt
En die moet zich op zijn teentjes laten trappen
De één die slaat z'n slag. Die doet meestal wat hij niet mag
De ander is een feit, die betaalt steeds het gelag

Dat is de kleine man, de kleine burgerman
Zo'n doodgewone man, met een confectiepakje aan
Zo'n man die niks verdragen kan, blijft altijd onder Jan
Zo'n hongerlijder, zenuwlijder van een kleine man

We verzorgen onze medeburgers tegenwoordig best
Als je niet werkt krijg je honderd frank in premie
Nou zijn er veel slampampers, liever lui dan moe
Die denken, die honderd franken die neem ik
Ze schelden allemaal op patroon en kapitaal
Maar wie is weer de dupe van dat vrijheidsideaal?

Dat is de kleine man, de kleine burgerman
Zo'n doodgewone man, met een confectiepakje aan
Zo'n man die niks verdragen kan, wat heb je daar nou aan
Zo'n hongerlijder, zenuwlijder van een kleine man

De minister van Defensie vraagt weer onderzeeërs aan
 Mocht een vreemdeling zich met de Oost bemoeien
 En als wij die vloot dan hebben en er komt een beetje mot
 Kunnen wij er in de Amstel mee gaan roeien
 Dat heet voor 't ideaal, voor Neerlands grond en taal
 Maar wie betaalt het pakkie van de vice-admiraal?

Dat is de kleine man, die kleine burgerman
 Die doodgewone man met 'n confectiepakkie an
 Zo'n ordinaire man met van die Bata-schoentjes an
 Zo'n zenuwelijer, minimumlijer van een kleine man

Dempsey gaat weer aan het boksen en krijgt weer 'n dik miljoen
 Om zich een kwartiertje suf te laten stompen
 En zijn tegenstander, als ie wint, een half miljoentje meer
 Want die kereltjes die laten zich niet lommen!
 Wie snakt er naar zo'n baan, zou, kreeg ie het gedaan
 Voor twee tientjes al zijn kiezen uit zijn kaken laten slaan?

Dat is de kleine man, die kleine burgerman
 Zo'n doodgewone man met 'n confectiepakkie an
 De man met zo een uitgesneden linnen frontje an
 Zo'n zenuwelijer, hongerlijer van een kleine man

De verkiezingen in België zijn altijd een grote pret
 Want dan hoor je onze heren kandidaten
 Elkaar uitschelden voor leugenaar, schoft, enzovoort
 Maar zoeken gaatjes om hun giftgas uit te laten
 En zitten ze op de stoel. Ach mensen, hoe veilig zo'n gevoel
 Maar wie betaalt de rekening van een grote smoel?

Dat is de kleine man, de kleine burgerman
 Zo'n doodgewone man, met een confectiepakje aan
 Zo'n man met een honderd franken C&A'tje aan
 Zo'n hongerlijder, zenuwlijder van een kleine man

Cassius Clay gaat boksen en krijgt anderhalf miljoen
 Om zich in een kwartier suf te laten kloppen
 En zijn tegenstander een kwart miljoentje meer
 Want die kerels die laten zich niet foppen
 Wie snakt er nu naar zo een baan en wie zou, kreeg ie het gedaan
 Voor honderd frank zijn kiezen uit zijn kaken laten slaan?

Dat is de kleine man, de kleine burgerman
 Zo'n doodgewone man, met een confectiepakje aan
 Zo'n man met een honderd franken Shoe-Post schoenen aan
 Zo'n hongerlijder, zenuwlijder van een kleine man

We verzorgen onze medeburgers tegenwoordig best:
Als je niet werkt krijg je achttien gulden premie
En dan zijn er veel slampampers die zijn liever lui dan moe
Want die denken: nou die achttien piek, die neem ie
Ze schelden allemaal op patroon en kapitaal
En wie is weer de dupe van dat vrijheidsideaal?

Dat is de kleine man, die kleine burgerman
Zo'n hele kleine man met een confectiepakkie an
Eén met zo'n imitatie-jaeger onderbroekkie an
Zo'n minimumlijer, zenuwelijer van een kleine man

Minister Vandenboeynants vraagt weer onderzeeërs aan
Moest het leger zich met de oost bemoeien
Nou we hebben zo'n vloot en daar komt wat herrie van
Dan kunnen we lekker op de Schelde gaan roeien
En dat heet het ideaal van de Belgische grond en taal
Maar wie betaalt het pak van de vice-admiraal?

Dat is de kleine man, de kleine burgerman
Zo'n doodgewone man, met een confectiepakje aan
Zo'n man die niks verdragen kan, wat heb je daar nou aan
Zo'n hongerlijder, zenuwlijder van een kleine man

Jacques Dutronc – Mes idées sales (1980)

Muziek: Jacques Dutronc

Tekst: Serge Gainsbourg

J'ai mis au propre mes idées sales
Au propre et puis au figuré
Mon écriture horizontale
Avec tes plaintes et mes déliés

L'amour c'est beau lorsque c'est sale
On mérite un zéro pointé
Ma seule faute capitale
C'est de n'en avoir pas fait assez

J'ai mis au propre mes idées sales
Au propre et puis au figuré
J'écris la peine en capitales
Et le chagrin et la pitié

J' n'ai vu d' l'amour que l'idéal
Les autres lettres m'ont échappé
L'amour n'a pas besoin d'initiales
Il n'a besoin que d'initiés

Wim De Craene – Kraaknet (1983)

Vertaling: Wim De Craene

Nu ben ik zuiver op de graat
'k Heb alles clean, alles op rij
Niet met een wip horizontaal
Alles omhoog, steeds verticaal

Wat als de liefde zonde is
Zijn er dan kaartjes voor de hulp
Ook als ze straks weer wonden slaat
Sta ik vooraan, blijf ik paraat

Nu ben ik kraaknet op de graat
'k Heb alles clean, alles op rij
'k Had het wel vaak over verdriet
Over m'n angst, over m'n pijn

Ik was erbij, 'k kreeg het cadeau
Zelfs in je armen ging het zo
Liefde was nooit netjes gewoon
'k Deed het in 't klad, zelden in 't schoon

Bijlage 5. Tekst *Wim De Craene*

Dimitri Van Toren – Wim De Craene (*En dan dat nog*, 1992)

Tekst en muziek: Dimitri Van Toren

Ik zag 'm voor het eerst - ik meen in 1970
Op een podium in Boechout - 0 ja en hoe
Hij stond daar achter de micro alsof hij versteend was
En zo wijdbeens met de rug naar het publiek toe
Dat was zijn act en dan wachtte hij tot het stil was
Doodstil- en dan pas draaide hij zich langzaam om
Sprak dan plechtig 'goede avond allemaal samen'
En dan met een kreet 'schrik niet hier staat - Wim de Craene'.

Ik mocht 'm wel - we raakten bevriend en in die zomer
Leefden we buiten - dronken we wijn onder de zon
En dus wat kon ik anders in de schaduw van de boomgaard
Dan dronken worden met mijn compagnon
En hoe vaak zijn we zo niet thuis gekomen
In Wetteren - met nog een aria in de nacht
En dan kraaide prompt veel te vroeg alle hanen
En dan was het 'stil maar ik ben het - Wim de Craene'.

Hij zou veranderd zijn- volgens sommigen niet meer dezelfde
Niet meer de man die ik mij herinner blij van geest
Om wie ik zo vaak gehuild heb van het lachen
Ja - hoeveel tranen moeten dat niet zijn geweest
Hij had iets specifiek dat mensen boeide
Een geestdrift die als een vonk kon overslaan
En dat was echt - dat kwam van binnen uit - dat spontane
Ja - dat had er maar een en dat was - Wim de Craene.

Op een winderig - koud en nat verlaten kerkhof
Ik huiverde en toen ik daar in de striemende regen stond
Aan het graf van de Belg die ik het meeste lief had
Vlogen er vogels - de laatste - naar het Zuidelijk halfrond
Later in een triest café - 'n dorp verder
Heb ik 'n pint gedronken en ben toen weg gegaan
En al wat achter bleef waren niet meer dan wat tranen
De laatste die ik gehuild heb - om Wim de Craene.

Bijlage 6. Tekst *De dood van een zanger*

Hans De Booij – De dood van een zanger (*Vlaamse helden*, 1992)

Tekst en muziek: Hans De Booij

Je hebt het niet gehaald
je kon er niet tegen
er waren zoveel dingen
dat je gek werd van je gedenk
en je wist alles altijd beter
met je zenuwachtige lach
daarom leefde je vaak in het donker
en niet overdag
toen ik het hoorde op de radio
schopte mijn laars tegen grassprietten
en huilde vijf minuten lang
omdat jij er niet meer bent.
Teletekst zei iets
van te veel medicijnen
en ik vind jou een smeerlap
die jongen is nu mooi alleen

en ik denk aan onze dagen
in de straten van Gent
toen we fliere-fliere-flierefluitend
even maatjes konden zijn
in oprechtheid, in eerlijkheid
plezier en eenzaamheid
ouder doen, ouder doen
zonder een moeder.
we aten peperdure gebakjes
en haring in het bierhuis
aan de waterkant, in het sprookjesland
wat niemand kent in Gent
toen ik het hoorde op de radio
schopte mijn laars tegen grassprietten
en huilde vijf minuten lang
omdat jij er niet meer bent.

in het sprookjesland, in het sprookjesland
aan de waterkant, aan de waterkant
wat niemand kent, niemand kent in Gent.